

Franziska Sick

Utopia, Arcadia und die Welt der wahren Liebe

Über Spiel, Inszenierung, Fiktion lässt sich kaum reden ohne Bezug auf Wolfgang Iser's grundlegende Arbeit *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*¹. Nun besitzt dieser Text eine eigentümliche Doppelbödigkeit, die ihn selbst dort unangreifbar macht, wo er etwas zu kurz, da zu einseitig greift – und wo er im übrigen auch durchaus normativ ablehnend zugreift und ausgrenzt. Diese Doppelbödigkeit ist im Vorblick kurz zu benennen. Iser entwickelt den Begriff des Fiktiven in einer detaillierten Ausarbeitung eines literaturgeschichtlichen Paradigmas, dem der Bukolik. Die Überlegungen hierzu münden in einer literarischen Anthropologie, die die Untersuchung zur Bukolik einerseits abstützt, die den Problemkontext des Paradigmas Bukolik andererseits jedoch auch in beträchtlichem Umfang überschreitet. Eine Einrede gegen das eng gefasste Paradigma setzt sich deshalb stets dem Risiko aus, gegenüber der weiter gefassten Anthropologie zu kurz zu greifen. Um dies an einem – dem grundlegenden – Beispiel zu verdeutlichen:

Aus dem Blickwinkel der Bukolik stellt sich bei Iser das Problem von Fiktion, Rolle und Inszenierung primär aus einem Spannungsfeld von vorgegebener Bedeutung und Rolle einerseits und Anverwandlung an diese Rolle durch das Subjekt andererseits dar. Ein Bezugssystem von Individuum und dem ihm vorgegebenen Realen, eine Dialektik von individuellem Entwurf und Rolle als Quelle des Fiktiven klingt an.

Wenn man die Spannbreite fingierter Welten in der Frühen Neuzeit betrachtet, wird man dieses Modell als zu einseitig, da zu sehr von Arkadien und vom Individuum her gedacht ansehen. Zeitgleich und gleich mächtig mit Arkadien erfährt in der Frühen Neuzeit das Genre der Utopie Konjunktur. In diesem Genre steht nicht das individuelle Humane, sondern das gesellschaftliche im Zentrum. Dem Individuum kommt deshalb in dieser Gattung nur eine nachgeordnete Bedeutung zu.

Mit einer solchen Einrede greift man freilich auf der von Iser umrissenen anthropologischen Ebene zu kurz. Denn dort rechtfertigt Iser das Fiktive, die Position, in der der Mensch über sich hinaus ist, nicht bloß aus dem Gegensatz von Individuum und

¹ Frankfurt a.M. 1991.

Rolle, sondern – genereller gefasst – aus dem Spannungsverhältnis von gattungsmäßiger Defizienz und Ganzseinwollen. Da der Mensch ein Mängelwesen ist, gleicht er das, was sich seiner Selbstbestimmung und seiner Verfügung entzieht, durch Fiktionen aus. Ursprungsmythen und Apokalypsen versuchen die uneinholbare Vergangenheit und die uneinholbare Zukunft in der Fiktion einzuholen. Trotz dieser anthropologischen Konzession, die seine Position absichert, grenzt Iser das frühneuzeitliche Thema der Utopie weitgehend aus. Sein Haupteinwand ist, dass die Utopie zu sehr am Realen und an der Realisierbarkeit sich ausrichte und deshalb zur Verdinglichung tendiere². Selbst wenn man das Argument einräumt, wird man nicht konzedieren wollen, dass deshalb die Utopie als geschichtsmächtiges Phänomen zu ignorieren sei.

Ich beziehe mich im folgenden weniger auf die anthropologische Dimension als auf das Enggesteckte der Paradigmatik, um diese von zwei Eckpunkten aus – und zum Teil durchaus in Anlehnung an Iser – etwas zu weiten. Die Gültigkeit des Bezugfeldes von Spiel, Fiktion, Rolle und Inszenierung ist an zwei frühneuzeitlichen Konstellationen zu überprüfen. Die erste Konstellation betrifft die Utopie und die Abgrenzung Arcadias von Utopia – ich werde zu dem Ergebnis kommen, dass Utopia nicht von Verkleidungen und Rollen, sondern von Reglements und der Konstitution neuer Rollen bestimmt ist. Damit ist zugleich gesetzt, dass zur Bestimmung dieser Welt eine spezifische Begriffsbildung erforderlich ist.

Das zweite Modell betrifft mit Honoré d'Urfés *Astrée* eine Spätform arkadischer Literatur, in der sich zugleich ein Wandel der Liebesvorstellungen und des Verhältnisses von Liebe und Gesellschaft abzeichnet. Es geht in diesem Modell – zumindest der Intention nach – darum, die Welt des Spiels und der Inszenierung zugunsten der Wahrheit der Liebe zu überwinden. Deshalb ist in diesem Modell letztlich nur noch in problematischer und kritisch hinterfragender Weise von Spiel und Inszenierung zu reden. Es steht zu vermuten, dass die Besonderheit der *Astrée* darin besteht, dass sie, obwohl sie die tradierten bukolischen Motive in breitem Umfang zitiert, einen Traditionsstrang mitbegründet, der zum Obsoletwerden der bukolischen Literatur beiträgt. Begriffe wie Leidenschaft und – in einem emphatischen Sinne – Wahrheit der

² Vgl. ebd., S. 506f.: "Aitiologische Geschichten *sind* der Anfang und die Prophetien *sind* das Ende. Anders steht es mit der Inszenierung, der eingeschrieben bleibt, dass alles, was sie zum Bild erweckt, lediglich einen Blick in Unbetretbares freigibt. Das schließt nicht aus, dass Inszenierung auch zur Besetzung tendieren kann; doch wo solches geschieht, ist Literatur auf dem Weg zur Utopie, in der sich der Scheincharakter der Inszenierung verdinglicht, dessen Magerkeit davon zeugt, dass nun der Modus selbst zum Objekt geworden ist."

Liebe vertragen sich nicht mit der bukolischen Kunstwelt, dieser Welt des Spiels und der Verkleidung.

Mit den beiden Themenbereichen Utopia und Wahrheit der Liebe stehen Randbereiche des Arkadienthemas im Blick. Im Falle von Utopia insofern, als dem Thema ein zeitgleiches, verwandtes Nebenthema beigegeben wird. Im Falle der Wahrheit der Liebe, insofern das Thema von seinem historischen Ende her betrachtet wird.

Wie Arcadia stellt Utopia eine Gegenwelt, eine mögliche andere Welt vor. Ob diese im strengen Sinne eine Spielwelt zu nennen ist, wird zu bestimmen sein. Sie stellt immerhin so etwas wie ein Gedankenspiel dar, und sie wird entworfen mit denselben Mitteln, denen auch die Schäferwelt untersteht: Durch fiktionale Staffelung entsteht hier wie dort eine mögliche andere Welt³. Diese ist bereits topographisch und chronologisch von der bestehenden Welt abgesetzt: als eine "geistige Landschaft"⁴, als eine rückwärtsgewandte humanistische Bildungslandschaft im Falle Arkadiens⁵, als ein fernes, unauffindbares Land jenseits der Meere in der Utopie⁶, als eine zeitferne Zukunft in der späteren Uchronie⁷. Diese diametral entgegengesetzte zeitliche Ausfaltung beider Gattungen und Sujets bezeichnet die konträre Stoßrichtung beider Modelle: Utopia zielt auf das noch nicht Dagewesene, Arcadia auf das Vergangene, freilich in und durch dieses hindurch auch auf einen Artikulationsraum, in dem das Subjekt sich und sein Liebesleid sagen kann⁸.

³ Zur fiktionalen Staffelung im Falle von Arcadia, vgl. W. Wehle, "Arkadien. Eine Kunstwelt", in: W.-D. Stempel/K. Stierle (Hrsg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, S. 137-165. – Die fiktionale Staffelung der Utopie beschreibt prägnant Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris 1973, S. 51-245. Vgl. auch P. Kuon, *Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung*, Heidelberg 1986.

⁴ So der Titel der grundlegenden Studie von Bruno Snell, "Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft" (1945/1955), in: K. Garber (Hrsg.), *Europäische Bukolik und Georgik (Wege der Forschung 355)*, Darmstadt 1976, S.14-43.

⁵ Vgl. W. Wehle, "Wunschland Arkadien. Vom Glück der Schäfer in der Literatur des Cinquecento", *Compar(a)ison*, Jg. 2/1993, S. 19-33, hier: S. 19: "Arkadien war jedem Gebildeten von Anfang an als ein Gut der 'renatae litterae' bekannt. Seine Entdeckung ist Teil der humanistischen Wiederentdeckung der antiken Geisteswelt. So wie Vergil einst die Hirtenwelt Theokrits erst definitiv literarisiert hatte, entstand auch das 'neue Arkadien' aus einer zweiten, nachmittelalterlichen Literarisierung im Lichte der antiken Kultur. [...] Die seufzenden Schäfer, spröden Nymphen oder jagenden Amazonen führen eine Existenz aus zweiter Hand. Die flüsternden Wälder und kristallklaren Bäche, die springenden Quellen und duftenden Wiesen, die kühlen Haine und moosigen Grotten haben ihren Bezugspunkt nicht in den verdorrten Sommerweiden des Mittelmeerraumes, sondern in der Landschaftsrhetorik des 'locus amoenus'. Dieser Raum meinte wohl schon seit der bukolischen Dichtung Vergils ein prinzipielles Anderswo, und nur der dichterischen Phantasie war der Weg dorthin vertraut." – Zum "neuen Arkadien", vgl. ausführlich H. Petriconi, "Das neue Arkadien" (1948), in: *Europäische Bukolik und Georgik* (s. Anm. 4), S. 181-201.

⁶ Vgl. R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles 1975.

⁷ Vgl. R. Koselleck, "Die Verzeitlichung der Utopie", in: W. Voßkamp (Hrsg.), *Utopieforschung*. 3 Bde., Stuttgart 1982, Bd. 3, S. 1-14. H. Hudde/P. Kuon (Hrsg.), *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*, Tübingen 1988.

⁸ Dass und wie sehr dieser Artikulationsraum sich in Renaissance und Früher Neuzeit seinerseits wandelt, hat in ausgezeichneter Weise Winfried Wehle dargelegt: "Diaphora. Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance – Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino –", in: J. Küpper/F. Wolfzettel (Hrsg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* (Romanistisches Kolloquium 9), München 2000, S. 95-143.

Divergent ist ferner der Zugang zu diesen beiden möglichen Welten. Während der Arkadier sich die Rolle des Schäfers einverleibt, während er in Arkadien als Schäfer lebt, steht der Reisende nach Utopia der utopischen Welt als außenstehender Betrachter gegenüber. Im einen Fall durchlebt das Subjekt eine andere Welt und verwandelt sich dieser Welt an, im anderen Fall ist es distanzierter Betrachter einer anderen Welt, genauer: einer anderen gesellschaftlichen Einrichtung. Dieser divergente Zugang reflektiert, dass in beiden Welten Unterschiedliches zur Disposition steht: Die Welt Arkadiens ist die Welt der Liebe. Diese ist nicht anders zu haben als dadurch, dass das Subjekt sich dieser Welt anverwandelt und affektiv an ihr teilnimmt. Die Welt von Utopia dagegen ist die Welt einer anderen gesellschaftlichen Einrichtung. Diese fordert kritische Distanz, da das bessere Funktionieren der anderen Gesellschaftsform anders nicht dargestellt und gewürdigt werden kann. Das Räderwerk einer besseren Einrichtung lässt sich nicht beschreiben, wenn man in dieser Einrichtung selbst ein Rädchen ist. Voraussetzung hierfür ist vielmehr, dass man das Gesamte in seinem Zusammenspiel übersieht.

Ausgehend von diesen unterschiedlichen Zugangsweisen ist zu überprüfen, inwieweit Begriffe wie Spiel, Inszenierung und Rolle für die Fiktionsräume der beiden möglichen Welten Arcadia und Utopia angemessen sind. Die Welt der Schäfer ist eine Welt, in der das Subjekt sich verkleidet, eine Rolle annimmt und, indem es diese Rolle annimmt, zugleich sich überhöht und sich überschreitet. Dieses Spiel mit der Rolle findet auf unterschiedlichen Niveaus statt: durch die Literarizität des Themas, die jede weitere Nachdichtung als Kunstwelt qualifiziert und damit die innerfiktionalen Verschachtelungen dieser Welt stets schon mit einer weiteren impliziten fiktionalen Klammer umschließt, durch fiktionale Verschachtelungen in den Texten selbst und schließlich durch lebensweltliche Bezüge. Dieses Spiel von wechselseitiger Überhöhung, Überschreitung und Artikulation des Eigenen beschreibt Iser's Begriff der Inszenierung in zutreffender Weise: Iser fasst den Begriff der Inszenierung entgegen der landläufigen pejorativen Bedeutung des Wortes als eine Möglichkeit, sich zu entwerfen. Indem das Subjekt eine Rolle, ein ihm Fremdes annimmt, ist es in diesem Fremden zugleich auch über sich hinaus – oder es entwirft sich in seiner Rolle⁹.

In der utopischen Welt walten demgegenüber andere Gesetze und andere Rollenbegriffe. Utopia versucht das Modell eines besseren Zusammenlebens dadurch

⁹ Vgl. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 106: "Inszenierung ist immer ein Distanzgewinn, der es erlaubt, sich außerhalb seiner zu stellen, um im Spiegel der Selbstwahrnehmung über sich hinaus zu sein."

herzustellen, dass es vernünftigeren Formen des Zusammenlebens, verbesserte gesellschaftliche Reglements inauguriert. Diese Reglements münzen sich in breitem Maße in neu definierten gesellschaftlichen Rollen aus. In vielfältiger Weise entwerfen Utopien die Rollen von politischen Administratoren, Priesterschaften, Handwerkern, Wissenschaftlern – bis hin zu den Geschlechterrollen und den Rollen von Eltern und Kind.

Abgestützt werden diese Rollen durch eine neue Ordnung. Während Arcadia sich auf bestehende Mythen, auf Satyr, Amor und Diana bezieht, begründet die Utopie selbst alternative Modelle von Religion und inauguriert neue Mythen. Das neue Rollenmodell verankert sich in einer neuen Mythologie, die gegenüber den Mythen der abendländischen Kultur als Kulturbruch erscheinen muss. Die Ferne Utopiens, seine geographische Abgeschiedenheit, verspricht zugleich den Anschluss an eine andere Tradition und damit Befreiung von der eigenen. Different durchaus ist in beiden Fällen das Verhältnis von Mythos und Rolle. Im Falle Arkadiens verhalten sich Mythos und Rolle im Sinne eines latenten Allegorismus (die mythische Rolle wird postfiguriert)¹⁰, im Falle von Utopia dient der Mythos zur Legitimation des Staates und seiner neuen Einrichtungen und Rollen.

Soweit in Utopia von Rollen die Rede ist, steht nicht das Spannungsverhältnis von Individuum und Rolle oder das Modell von Inszenierung und Entwurf in Frage, sondern die Ausrichtung der Rolle auf das Funktionieren des gesellschaftlichen Gesamtsystems. Aufgrund dieser Abstraktion vom Individuum wirkt das Personal Utopiens – soweit es überhaupt namentlich auftritt – wie eine schematische, charakterlose Skizze. Eben aufgrund dieser Abstraktion auch gibt es in Utopia keine Dialektik von Individuum und Rolle¹¹. Während Arcadia Neues, eine Gegenwelt oder – mit Iser – den Entwurf durch den Rekurs auf vorgefundene Rollen und Mythen modelliert¹², versucht Utopia neue Rollen oder zumindest ein neues Funktionssystem von Rollen zu definieren. Dieser Versuch einer Neudefinition der Rollen und Reglements stellt eine strukturelle Alternative zu dem arkadischen Modell von Verkleidung und Inszenierung dar. Der Gegenwelt aus antiker Tradition, der Inszenierung der antiken

¹⁰ Vgl. R. R. Grimm, "Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman", in: *Utopieforschung* (s. Anm. 7), Bd. 2, S. 82-100, hier: S. 90ff.

¹¹ Die hiervon abweichende Gattungsausprägung in Aldous Huxleys negativer Utopie *Brave New World* (London 1932) – in gleicher Weise wäre auf Ernst Jüngers *Gläserne Bienen* (Stuttgart 1957) und andere negative Utopien zu verweisen – stellt gegenüber diesem Grundbefund keinen Einwand dar: Sie ist nur die Inversion der Gattungsnorm.

¹² Vgl. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 66-71.

Schäferwelt tritt in Utopia als alternatives Modell der Kulturbruch und die Konstruktion neuer Funktionssysteme von Rollen zur Seite.

Die vorstehend mehr deskriptiv und in vergleichsweise loser Terminologie angeführten Differenzen lassen sich prägnanter und zusammenfassend beschreiben, indem man Erving Goffmans Rahmenanalyse zugrundelegt¹³. Ich greife hierzu erstens auf den Rollenbegriff Goffmans und zweitens auf seinen Begriff des Rahmens zurück.

1. Goffman unterscheidet Schauspielerrollen von gesellschaftlichen Rollen¹⁴. Eine Schauspielerrolle definiert sich durch den Rahmen des Schauspiels. In diesem Rahmen wird ein fingiertes Leben von einem Schauspieler, der sich verkleidet und in dieser Verkleidung eine andere Identität annimmt, einem Publikum gegenüber zur Darstellung gebracht.

Wenn auch nicht alle Momente des Schauspiels auf Arkadien übertragbar sind – das wäre unangebracht, weil Arkadien in der Frühen Neuzeit ein gattungsübergreifendes Sujet darstellt –, ist doch die Schäferrolle als eine Rolle im Sinne des Schauspiels anzusprechen. Dies ist schon deshalb angemessen, weil die Schäferwelt eine Spielwelt ist. Mit dem Schauspiel ist der arkadischen Schäferwelt gemein, dass sie Spiel ist.

Die gesellschaftliche Rolle ist demgegenüber von funktionalen Inhalten bestimmt. Wenn man eine gesellschaftliche Rolle einnimmt, spielt man kein Spiel, sondern nimmt eine gesellschaftliche Funktion wahr. Die Divergenz beider Rollenbegriffe zeigt sich am deutlichsten in ihrer Durchmischung. Ein Schauspieler, der – um beim Paradigma Arkadien zu bleiben – einen Schäfer spielt, wird die funktionalen Aspekte der Schäferrolle (Schafschur, Weiden der Schafe, usw.) nicht oder nur beiher spielend zur Darstellung bringen. Diese funktionalen Belange haben in Schauspiel und Spiel mehr den Charakter eines (arkadischen) Kolorits, als dass sie im eigentlichen Sinne Gegenstand der Darstellung wären. Gegenstand des Schauspiels ist eine Person und deren Geschichte. Das trifft auch für die arkadische Spielwelt zu. Denn selbst wenn arkadische Dichtung handlungsarm, da wesentlich Klage ist, so besitzt diese Klage doch einen lebensgeschichtlichen Hintergrund und Ausgangspunkt.

Anders als die Schauspielerrolle stellt die gesellschaftliche Rolle keine Person dar. Sie umreißt, Goffman zufolge, ausschließlich deren Funktion. Von eben solchen

¹³ E. Goffman, *Rahmen-Analyse*. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übersetzt von Hermann Vetter (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 329), Frankfurt a.M. 1980.

¹⁴ Vgl. ebd., bes. Kap. 5: Der Theaterahmen, S. 143-175.

funktionalen Aspekten sind auch die Rollen in Utopia geprägt. Zum Teil minutiös werden in den Utopien gesellschaftliche Funktionen bis hin zu wirtschaftlichen, arbeitsweltlichen Tätigkeiten beschrieben. Die utopische Rolle ist deshalb in gewisser Weise realitätshaltiger als die Schäferrolle. Denn während diese wesentlich Spiel und damit in sich Schein ist, beschreibt jene eine funktionale Rolle, die in ihrer Grundstruktur auch zur Beschreibung einer (wenn auch nur möglichen) Realität dienen könnte.

2. Obwohl die beiden Modellwelten Arcadia und Utopia in der Binnenstruktur konträre Rollenmodelle enthalten, sind beide Welten Fiktionen. Das, was wir in beiden Welten an Rollen vorfinden, ist unter der Einklammerung dieser Fiktion zu verstehen. Dennoch tangiert der diesen Welten inhärente Rollenbegriff zugleich auch deren Fiktionsstatus. Diese Divergenz ist im folgenden im Anschluss an Goffmans Begriff des Rahmens zu formulieren.

Unter Rahmen versteht Goffman eine Grundstruktur, von der her eine Situation zu verstehen ist¹⁵. Inhaltlicher gefasst, beschreiben Rahmen Auffassungen und Schichtungen von Realität: in unserem Kulturkreis die primäre Scheidung von Kultur und Natur, aber auch kulturell vermittelte Teilwelten und "Realitätsschichten", wie sie in Spiel, Täuschung, Fiktion und ähnlichem zur Darstellung kommen. Rahmen können mehrfach geschichtet sein. So umschließt etwa in dem Fall, dass ein Schauspieler einen Lügner darstellt, der Rahmen Schauspiel den Rahmen Täuschung. Gerade insofern die Rahmenanalyse Schichtungen von Welt betrachtet, ist für sie – aber das ist bereits mit dem Begriff des Rahmens gesetzt – der Begriff der Grenze zentral. Was eine Situation ausmacht, definiert sich durch den Rahmen, und dieser wiederum darüber, wie die durch ihn definierte Situation oder Teilwelt sich zu anderen Teilwelten verhält bzw. sich von ihnen abgrenzt.

Eine Grenze lässt sich mit am genauesten dadurch bestimmen, dass man sie überschreitet. Es mag deshalb lohnend erscheinen, in einem Gedankenexperiment sich vorzustellen, beide fiktionalen Welten – Utopia und Arcadia – kämen gleichsam in einem Übertritt von Fiktion zu Realität zur Realisierung. Dass uns diese Vorstellung im Falle der Utopie leicht fällt, während sie im Falle Arkadiens eher befremdlich wirkt, soll uns nicht davon abhalten, das Gedankenexperiment anzustellen. Denn bereits in dieser unterschiedlichen Einschätzung meldet sich, dass die Rahmen beider Welten unterschiedlich verfasst sind. Die Irritation im Falle Arkadiens ist kein Einwand, sie

¹⁵ Vgl. ebd., bes. Kap. 2: Primäre Rahmen, S. 31-51.

bestätigt im Gegenteil den Wert des Gedankenexperiments: Wir können festhalten, dass die Utopie eine Fiktion ist, die zur Realisierung gedacht ist, und dass sie damit gegenüber der Grenze zur Realität oder gegenüber ihrem Rahmen wenn nicht eine höhere, so doch eine andere Durchlässigkeit besitzt als Arkadien.

Diese Divergenz zeigt sich auch auf einer zweiten Ebene, dann, wenn man das Gedankenexperiment vollzieht: Wenn das fiktive Arkadien zur Realisierung käme, ist schwer vorstellbar, dass mit dieser Realisierung das Spiel und die Verkleidung des Schäfers ein Ende hätten. Denn für dieses Sujet – zu Teilen auch genereller gefasst: für die Liebe – ist die Verkleidung so essentiell, dass die Überschreitung des Rahmens von (literarischer) Fiktion zu Realität das Spiel der Schäfer oder die Liebe nicht aufheben kann. In gewisser Weise ist Arkadien damit gegen seine Realisierung immun. Das Spiel ist zu Ende und hebt von neuem an – wenn auch unter anderen Rahmenbedingungen. Wie sehr die vermeintliche Realität, wie hartnäckig gerade Belange der Liebe auch alltagsweltlich immer wieder auf Verkleidungen und Rollenspiele zurückgreifen, lässt sich heutigentags an einschlägigen Chat- und Kontaktforen im Internet ablesen. Durchweg operieren die Akteure in diesen Foren mit Pseudonymen und vorgespielten Identitäten. Mit einem gewissen Recht könnte man diese Foren deshalb als virtuelles Arkadien bezeichnen.

Indessen muss man den Bogen nicht in die Jetztzeit schlagen, um zu zeigen, wie sehr Arkadien das Reale mit Fiktionen und Spielhaftem durchsetzt. Die arkadische Welt ist schon immer anspielungsreich mit der Realität verhakt¹⁶. So soll etwa die Aufführung von Tassos *Aminta* am ferraresischen Hof das Liebesverlangen des Herzogs wecken¹⁷.

Ganz anders und in ungleich strengerer Weise ist Utopia, dieses unerreichbare Land jenseits der Meere, disjunkt zur Realität – doch wenn Utopia realisiert würde, entstünde eine Realität ohne imaginären Überhang. Die Bauern, Herrscher und Priester wären im Falle einer Realisierung Utopiens nicht mehr und nicht weniger als Bauern, Herrscher und Priester. Es ist wohl dieser Mangel an Überschuss über die Realität, der Iser dazu bewegt, die utopische Welt mit dem Verdikt der Verdinglichung zu belegen¹⁸. Aber: Auch wenn man Isers Verdikt teilt, wird man einräumen, dass der wertende und ausgrenzende Begriff der Verdinglichung wenig geeignet ist,

¹⁶ Vgl. K. Schoell, „Liebe, List und Gewalt in der pastoralen Dichtung. Drama und Gesellschaft bei Tasso und Guarini“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Jg. 4/1980, S. 182-198.

¹⁷ Vgl. J. Riesz, „Nachwort“, in: T. Tasso, *Aminta. Favola boschereccia*. Ein Hirtenspiel. Italienisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von J. Riesz, Stuttgart 1995, S. 243-260, hier: S. 244f.

¹⁸ S. Anm. 2.

die Strukturunterschiede zwischen arkadischer und utopischer Welt zu beschreiben. Eine Rahmenanalyse erscheint hier geeigneter.

Die Rollen in der utopischen Welt sind funktional, sie kennen kein Spiel zwischen Maske und Identität. Nichts ist ihnen fremder als die Inszenierung. Und dennoch ist die Utopie nicht gänzlich von jeglicher Inszenierung frei – zumal in Morus' *Utopia*, also dem Text, der in der Frühen Neuzeit gattungskonstitutiv war. Jedoch betrifft die Inszenierung von Utopia eine andere Ebene der Fiktion. Sie findet nicht auf der Ebene des Berichts von der anderen Welt statt – denn dieser Welt begegnet der Reisende nur als Betrachter, nicht als sich verkleidender Teilnehmer und Mitspieler –, sie findet vielmehr in der Art und Weise statt, in der der Reisende die bestehende – unsere – Welt adressiert. Das zeigt ein Vergleich von Morus' *Utopia* mit Machiavellis *Principe*.

Mit einem gewissen Recht kann man Morus' *Utopia* historisch in eine Entwicklungslinie mit Machiavellis *Principe* stellen. Beide Texte zielen auf eine mögliche andere Welt, respice auf einen verbesserten Staat. Während Machiavelli eine Logik der Macht und mit ihr eine Logik des Friedens entwickelt, arbeitet Morus – und in seinem Gefolge die Utopie – einer Logik des Wohlstands und der Befriedigung elementarer Bedürfnisse zu. Entscheidender als diese inhaltlichen Divergenzen, die mehr eine Gemeinsamkeit als einen Unterschied bezeichnen¹⁹, ist die divergente institutionelle Verankerung beider Diskurse. Machiavelli spricht aus der Rolle des Fürstenberaters heraus²⁰. Eben diese Rolle lehnt Morus' Hythlodeus ab. Obwohl der Text mehrfach die Qualifikation des Reisenden Hythlodeus zum politischen Berater unterstreicht – Hythlodeus qualifiziert sich als Philosoph durch einen Rückbezug auf Plato, aber auch durch Erfahrung, durch seine breite Kenntnis unterschiedlicher Staatsformen –, lehnt Hythlodeus die Rolle des politischen Beraters ab²¹. Gerade aus dieser Rollenverweigerung bezieht das utopische Sprechen seine uneinholbare Potenz – Potenz in diesem Falle als Stärke des Sprechens gedacht, aber auch als uneinholbarer Möglichkeitsraum, aus dem heraus dieses Sprechen seine Stärke bezieht.

¹⁹ Denn im einen Fall geht es innenpolitisch um die Befriedigung der Bürger und im anderen außenpolitisch um die Befriedigung des Gegners oder der Unterworfenen.

²⁰ Vgl. N. Machiavelli, *Der Fürst (Il Principe)*, in: N.M., *Politische Schriften*, hrsg. von H. Münkler. Aus dem Italienischen von J. Ziegler und F.N. Baur. Revision dieser Übersetzung von H. Münkler, Frankfurt a.M. 1990, S. 49-123, hier: S. 51f. (Widmung Machiavellis an Lorenzo de'Medici).

²¹ Vgl. Th. Morus, *Utopia*, in: *Der utopische Staat*. Übersetzt und hrsg. von K.J. Heinisch (Philosophie des Humanismus und der Renaissance 3), Reinbek bei Hamburg 1960, S. 7-110, hier: S. 21-23.

Die Inszenierung des utopischen Diskurses besteht darin, dass dieser das bessere praktische Wissen für sich reklamiert, jedoch dessen praktische Einlösung – die Partizipation an der Macht und den politischen Einfluss – verweigert. Die Inszenierung des utopischen Sprechens besteht in dieser Ambivalenz von Rollenverweigerung und Rolleninanspruchnahme. Das utopische Sprechen konstituiert damit eine Rolle, die bereits in sich eine Inszenierung, Bezug auf eine Rolle und Überschreiten der Rolle, Verweigerung und Ablehnung der Rolle ist. Ortlos ist deshalb nicht nur die utopische Welt, sondern auch das utopische Sprechen als Anspruch an das Reale. Es siedelt sich am Rand des institutionellen politischen Diskurses, in einer Ortlosigkeit jenseits der Institution an. Obwohl diese Figur des utopischen Sprechens unter den Begriff der Inszenierung zu stellen ist, ist sie nicht aus dem Bezug von Rolle und (Selbst-)Entwurf zu fassen: Denn es ist ja bereits die Rolle, die in sich inszenatorisch ist. Es geht in diesem Bezugssystem nicht darum, dass das Individuum sich wie der Liebende als Schäfer kostümiert, um seine Liebe zu sagen, es geht darum, dass eine diskursive Instanz oder eine Rolle geschaffen wird, die bereits als Instanz die Robe des öffentlichen Amtes nicht anlegen und dennoch *ex cathedra* sprechen will.

Arcadia und Utopia sind divergente Welten bis in die formalen Kategorien hinein. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass beide Welten trotz ihrer inhaltlichen und formalen Divergenz eine gemeinsame Perspektive, wenn auch auf unterschiedlichem Feld, besitzen. Beide Welten modellieren in je unterschiedlicher Weise neue Formen des Zusammenlebens. Sie stellen sich, im Rückblick betrachtet, wie ein umfassendes, zu Teilen komplementäres Gesamtprojekt dar, das die Grundformen des Zusammenlebens in einer hypothetischen, möglichen Welt neu definiert.

Arcadia regelt unter dem Paradigma der Liebe das zwischenmenschliche Verhalten, die mikrostrukturelle Welt des Zusammenlebens. Es modelliert diese Welt unter Rekurs auf einen Fiktionsraum natürlicher, da pastoraler Verhältnisse. Ohne dass dieser Raum mit Naturvorstellungen des 18. Jahrhunderts zu verwechseln wäre, stellt er doch einen Heraustritt aus der Gesellschaft und ihren Rollen dar.

Utopia regelt demgegenüber unter dem Paradigma der Gesellschaft und des Staates die makrostrukturellen Bezüge des Zusammenlebens. Der utopische Entwurf sieht komplementär zum arkadischen Modell vom Individuum ab. Er modelliert als neue Form des Zusammenlebens ein makrostrukturelles Rollensystem, das eben deshalb und als solches depersonalisiert ist. Grundlegend für beide Modelle und ihnen gemeinsam ist, dass sie in dem fiktiven Raum einer anderen Welt – der ver-

gangenen Welt Arkadiens, der fernen Welt jenseits der Meere – neue Modelle des Zusammenlebens modellieren: Arcadia in Spiel und Verkleidung des Schäfers, Utopia durch neue Rollen.

Obwohl beide Welten ein Gesamtprojekt einer möglichen anderen Welt enthalten, ist nicht zu übersehen, dass sie in der inhaltlichen Ausprägung ihrer Leitbegriffe in einem radikalen Sinne konträr zueinander stehen. Diese Leitbegriffe sind: Arbeit und Liebe. Sie kommen in beiden Modellen vor, aber so, dass jeweils der Gegenbegriff entwertet und ausgeschlossen wird. Arcadia ist eine Welt der Liebe – wie Winfried Wehle bemerkt hat, sind die Schäfer Arkadiens keine Schäfer aus Profession: Die Schafe zu hüten, macht ihnen keine Arbeit. Arcadia abstrahiert von der Arbeit, damit genug Zeit für die Liebe und insbesondere für ihre poetische Durcharbeitung in der Liebesklage bleibt²².

Von schlaraffenlandähnlichen Zuständen berichtet auch Utopia, wenn auch mit gänzlich anderer Zielstellung. Der utopische Wohlstand ruht auf vernünftigen Reglements, einer vernünftigen Einrichtung der Gesellschaft auf, die ein Spektrum von vernünftiger Arbeitsorganisation, wissenschaftlichem Fortschritt, Erziehung zu bescheidenen Bedürfnissen, bis hin zur Geburtenkontrolle umfasst. Während der arkadische Überfluss eine Abstraktion von der Arbeit darstellt, die dem otium der Liebe Raum gibt, erklärt die Utopie das Zustandekommen des Überflusses durch Arbeit, und sie eröffnet ein otium nicht der Liebe, sondern der Wissenschaft und der Gelehrsamkeit. So wie in Arkadien die Welt der Arbeit abstraktiv und ausklammernd behandelt ist, so ist in Utopia die Liebe ausgegrenzt. Der utopische Entwurf, seine Vision einer Regulierung der Bedürfnisse – und Bedürfnisbefriedigung heißt im utopischen Entwurf, wenn auch einigermaßen überschlägig betrachtet, Sicherung eines bescheidenen Wohlstandes oder auch eines Wohlstandes durch Beschränkung –, kann nicht umhin, der menschlichen Natur so weit Rechnung zu tragen, dass er Liebe und Sexualität gänzlich ausklammern würde. Unübersehbar ist freilich, dass dieser Problembereich zugunsten des utopischen Entwurfs zurechtgeschnitten ist. Er ist, häufig kaum verbrämt, reduziert auf die Dimension von Geburtenkontrollen, Züchtung und Verhaltensregulierung.

Arcadia und Utopia: Beide Modelle sind im Kontext eines umfassenden, zum Teil komplementären Projekts einer Neudefinition wesentlicher Bereiche des Zusammenlebens zu sehen. Fällig wird dieses Projekt, weil zu Beginn der Frühen Neuzeit

²² Vgl. W. Wehle, "Arkadien. Eine Kunstwelt", S. 147.

der religiöse Rahmen als alle Bereiche des Lebens regulierende Instanz verloren geht. Der Utopie ebenso wie Arkadien ist dieser Verlust eines religiös verbindlichen Rahmens eingeschrieben. Beide Modelle ersetzen ineins mit dem Entwurf eines geänderten Zusammenlebens den metaphysisch-religiösen Rahmen, unter dem dieses Zusammenleben statt hat. Sie loten an diesem historischen Umschlagspunkt die Spielbreite der Möglichkeit des Humanen aus.

Gerade vor dem Hintergrund dieser Gleichmächtigkeit, Gleichursprünglichkeit sowie der sich ergänzenden Komplementarität beider Modelle muss Iser's Ausklammerung der Utopie als historisch unangemessen erscheinen. Sie ist historisch einseitig – aber auch anthropologisch. Denn indem Iser die Dialektik von Rolle, Spiel und Individuum ausfaltet, reflektiert er lediglich, wie der Einzelne sich zur Welt in Beziehung setzt, nicht jedoch, dass der Mensch den gesellschaftlichen Bereich, der, wie indirekt auch immer, sein Werk ist, selbst gestalterisch in Angriff nehmen kann. Grundsätzlicher gewendet, schreibt sich bei Iser – vermittelt über Helmuth Plessner – die im wesentlichen von der Existenz des Einzelnen ausgehende Analytik des Daseins aus Heideggers *Sein und Zeit* fort. In Abwandlung und zugleich Fortführung von Heidegger entwickelt Plessner eine Anthropologie des Schauspielers²³. Plessner wandelt Heidegger ab, weil er der eng gesetzten Paradigmatik der Eigentlichkeit – dem Sein zum Tode und der Sorge eines Daseins, dem es in seinem Sein um sein Sein geht – den Schauspieler und damit einen wesentlich gesellschaftlicheren, da darstellerischen Menschen entgegensetzt. Jedoch führt Plessner Heidegger zugleich auch fort, indem er den Schauspieler – wie Heidegger sein sich um sich sorgendes Dasein – in dem Existential der Sorge begründet. Weil es dem Menschen in seinem Sein um sein Sein geht, ist der Mensch, Plessner zufolge, derart gespalten, dass er sich in das eigentliche Selbst und die dargestellte Rolle allererst aufspalten kann. In Korrektur zu Heidegger steht jedoch nicht der Ernst der Eigentlichkeit eines Seins zum Tode, sondern ein Spannungsverhältnis von Individuum und Rolle im Zentrum der Betrachtung²⁴. Eben vor dem Hintergrund dieses Spannungsfeldes thematisiert Iser im Anschluss an Plessner die arkadische Welt.

²³ Vgl. H. Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“ (1948), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von G. Dux/O. Marquard/E. Ströker, Frankfurt a. M. 1982, Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*, S. 399-418.

²⁴ Vgl. ebd., S. 407f.: „Man vergißt, daß die ‚Selbstbeherrschung‘, welche das tägliche Leben vom Menschen fordert, die Beherrschung der Rolle, die er in ihm spielt, die Verwandlungs- und Verstellungsfähigkeit, welche Umgang und Beruf einem jeden mehr oder weniger aufzwingen, beim Darsteller *auf das Bild gerichtet sind, das er für den Zuschauer sein will*. In der normalen Hingegebenheit an irgendeine Beschäftigung kann der Mensch, ja muß er sich vergessen. Nur das Stück seiner selbst, das für die Durchführung seiner Absichten als Mittel besonderer Beherrschung und Pflege bedarf, macht er sich bewußt, spaltet er von sich ab. Beim Schauspieler umfaßt dieses Stück ihn selbst, als Leib und Seele. Er selbst ist sein eigenes Mittel, d.h. er spaltet sich selbst in sich selbst,

Es ist einzuräumen, dass – lax gesprochen – Plessners Ansatz "sozialer" ist als derjenige Heideggers, wengleich sich auch mit Heidegger in durchaus origineller Weise Phänomene beschreiben lassen, die in den Bereich des Sozialen hineinreichen. Man denke etwa an Heideggers Analytik des *Man*²⁵ oder – in Abwandlung der Sorge – an die Fürsorge. Dennoch ist unübersehbar, dass der bestimmende Quellpunkt dieser Theoriebildung der Einzelne ist. Die Theorie von und im Anschluss an Heidegger setzt auf der Sorge um sich auf und entwickelt hieraus, was der Mensch oder das Dasein ist. Man mag diese Bestimmung des Menschen vom Einzelnen aus als ein Defizit anthropologischer Theoriebildung ansehen. Zumal dann, wenn man ihr die historische Spannbreite einer neu einsetzenden und ausgezeichneten Bestimmung des Menschen zu Beginn der Frühen Neuzeit gegenüberstellt. Dem Spiel mit der Rolle, den Versuchen einer ersten Modellierung des Selbst oder – mit Stephen Greenblatt gesprochen – eines *Self-Fashioning*²⁶ tritt der Versuch einer Modellierung der Gesellschaft gegenüber. Mit anderen Worten: Der Sorge um sich tritt in der Frühen Neuzeit gleichwertig die Sorge um das Gemeinwohl gegenüber.

Das historisch Unangemessene von Isters einseitiger Aufwertung Arkadiens besteht darin, dass er die historische Offenheit und die Bipolarität dieser Modellalternativen der Frühen Neuzeit mehr verstellt als eröffnet. Sein Urteil ist parteilich gesprochen – es ist aus der Ablehnung eines Utopismus bestimmt, dessen Virulenz und Mächtigkeit er selbst und wohl die meisten von uns erfahren und in unterschiedlicher Parteinahme durchlebt haben. So fragwürdig dieser Utopismus heute geworden ist, so sehr zeigen neuere Diskussionen, etwa um Peter Sloterdijks *Menschenpark*²⁷, dass die Debatte um eine Selbstbestimmung des Menschen, sei es als Gattungs-, sei es als Gesellschaftswesen, kaum wurde sie beendet, sich neu stellt. Es ist evident, dass die Sorge um die zukünftigen Generationen nicht aus der Sorge um sich entschieden werden kann. In einer früheren Wendung gegen Heidegger wies Hans Ebeling darauf hin, dass der Gewissheit des eigenen Todes bei Heidegger die Möglichkeit einer kollektiven Selbstvernichtung der Gattung entgegensetzen sei²⁸.

bleibt aber, um im Bilde zu bleiben, diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen. Er darf der Aufspaltung nicht verfallen, wie etwa der Hysteriker oder der Schizophrene, sondern er muß mit der Kontrolle über die bildhafte Verkörperung den Abstand zu ihr wahren. Nur in solchem Abstand spielt er.“

²⁵ Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Vierzehnte, durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang, Tübingen 1977, S. 126-130.

²⁶ Vgl. S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*. From More to Shakespeare, Chicago and London 1980, bes. Kap. 1, S. 11-73.

²⁷ P. Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark*. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus, Frankfurt a.M. 1999.

²⁸ Vgl. H. Ebeling, *Freiheit, Gleichheit, Sterblichkeit*. Philosophie nach Heidegger, Stuttgart 1982.

Es ließe sich zeigen, und es ist ergänzend und korrigierend hinzuzufügen, dass die Utopie in ihrer historischen Ausarbeitung und Fortführung zu Teilen den Schwerpunkt verlagerte von der gesellschaftlichen Regulierung der Bedürfnisse hin zu einer anthropologisch-biologischen Regulierung. So verkürzen etwa in Gabriel de Foignys Utopie *La terre australe connue* die Vielesser durch ihren Genuss ihr Leben²⁹. Die staatlich regulierte Ökonomie der Bedürfnisse und der Ressourcen wird ersetzt durch einen biologischen Selbstregulierungsmechanismus der Gattungsbesonderheit dieser Utopier. Noch Gerhart Hauptmanns ironisch-negative Utopie eines Weiberstaates (*Die Insel der großen Mutter oder das Wunder von Île des Dames*) scheitert daran, dass ohne Männer dauerhaft, da fortpflanzungsfähig, kein Staat aufrechterhalten werden kann.

Dass eine Utopie nicht nur durch eine Verbesserung des Staates, sondern alternativ hierzu auch durch eine Verbesserung der Gattung denkbar sei, ist deshalb nicht so neu, wie die gegenwärtige Diskussion um den *Menschenpark*, die sich überwiegend an Nietzsche und im übrigen konträr zu dem vorstehend Gesagten, aber durchaus mit Recht, einmal mehr und anders an Heidegger abarbeitet, es nahelegen mag.

Indessen ist dieser Gedanke nicht weiterzuverfolgen, weil mit ihm das Thema Arkadien allzu sehr zugunsten des Themas Utopie sowie aktueller Debatten aus dem Blickfeld geriete. Im Rahmen dieses Beitrags soll die Utopie hauptsächlich als synchrones Gegenmodell zu Arkadien betrachtet werden. Diese synchrone Betrachtung ist zu ergänzen durch ein diachrones Gegenmodell, das der arkadischen Welt gleichsam aus sich selbst erwächst. Anhand von Honoré d'Urfés *Astrée*³⁰ ist exemplarisch zu zeigen, dass die späte arkadische Literatur Interaktionsmodelle einer Wahrheit der Liebe entwickelt, die das Spiel mit den Rollen und die Verkleidungen obsolet erscheinen lassen und damit zum Absterben pastoraler Gattungen und Sujets beitragen.

Die Neuerung, die d'Urfés Roman in das Arkadienthema einführt, besteht darin, dass er nicht mehr akzeptiert, dass Liebe sich in der Verkleidung, durch die Rolle hindurch sagt. D'Urfé versucht, die Wahrheit der Liebe in einer Transgression der Rolle zu fundieren. Auch an dieser Stelle ist dem Begriffsansatz Iser zu folgen und ist dieser Begriffsansatz zugleich zu differenzieren. Wenn Iser sein Konzept von

²⁹ Vgl. G. de Foigny, *La terre australe connue* (1676), hrsg. von P. Ronzeaud, Paris 1990, S. 76f.

³⁰ H. d'Urfé, *L'Astrée*. Nouvelle édition, hrsg. von H. Vaganay, 5 Bde., Genève 1966.

Rolle und Rollenüberschreitung am historischen Paradigma Arkadiens ausarbeitet, so akzentuiert er mehr das Allgemeingültige des Paradigmas – mit anderen Worten: seine Überführbarkeit in eine literarische Anthropologie –, als dass er die historische Spezifität des Begriffs herausarbeiten würde. Auch wenn man die von Iser im Anschluss an Plessner vorgeschlagene anthropologische Fundierung des Rollenbegriffs³¹ unterstellt, macht es historisch einen entscheidenden Unterschied, ob eine Zeit sich der Dialektik von Rolle und Selbstaussage bedient und, die Rolle akzeptierend und benützend, diese operativ überschreitet, oder ob sie in einer Reflexion auf die Rolle es sich zum expliziten Ziel setzt, die Rolle zu überschreiten. Beide Modelle ruhen auf der Dialektik von Rolle und Individuum auf: Im einen Fall wird die Überschreitung vollzogen, indem man sich wie selbstverständlich der Verkleidung bedient, im anderen Falle versucht man, die Überschreitung dadurch herzustellen, dass man die Verkleidung abstreift. Dass auch ein solcher Versuch nicht ohne den Bezugspunkt der Rolle auskommt, ist einzuräumen. Dennoch ist das Konträre der Zielrichtung unübersehbar.

Diese Zielrichtung zeigt sich in d'Urfés Roman bereits im Plot, sofern man bei einem Roman von ca. 5000 Seiten überhaupt noch von einem Plot sprechen kann³². Die Handlung (nicht der Beginn der Erzählung³³) setzt damit ein, dass Astrée ihren Geliebten Céladon, da ihre Häuser verfeindet sind, darum bittet, seine Liebe ihr gegenüber zu verbergen und statt dessen zu simulieren, dass er mit wechselndem Schicksal und wechselnder Neigung andere Schäferinnen liebt. Diese List kehrt sich jedoch gegen die beiden Liebenden: Astrée wird eifersüchtig. Sie kann Céladons Liebe zu den Schäferinnen, die er nur zum Schein simuliert, nicht mehr von der wahren Liebe zu ihr unterscheiden. Die Grundfrage der *Astrée* besteht hierin: Wenn jemand Liebe simuliert, ist diese Liebe dann nicht in einer verdeckten Weise durch die Maske hindurch echt? Wie kann der Geliebte erkennen, ob die Liebe, die er erhält, nicht ihrerseits Spiel ist?

D'Urfés Roman spaltet das Spiel der Liebe in eine pastorale Liebe und in eine wahre Liebe jenseits des pastoralen Rollenspiels auf. Obwohl die simulierte Liebe, obwohl das schäferliche Spiel in der *Astrée* durchaus breiten Raum einnimmt, ist die-

³¹ Vgl. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 147-151.

³² Zu Inhalt und Aufbau des Romans, vgl. H. Bochet, *L'Astrée. Ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique*, Genève 1967, S. 11-18.

³³ Zum Incipit der *Astrée*, vgl. S. Poli, "L'Astrée, les fleuves bucoliques et les heureuses terres de l'Ancien Régime", in: E. Bury u.a. (Hrsg.), *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle*, Pisa/Genève 2000, S. 79-106, hier: S. 79-83.

ses Spiel als uneigentliches gesetzt. *L'Astrée* steuert, wenn auch in noch durchaus dinglicher Form und tradierter Bildlichkeit, mit dem Blick in den Brunnen der Wahrheit der Liebe der (modernen) Frage nach der Wahrheit der Liebe zu³⁴.

In der arkadischen Spielwelt ist die Welt der Schäfer eine Welt der Verkleidung, der Maskeraden und der Rollen, in der auf unterschiedlichen Ebenen und in unterschiedlichen Brechungen sich Liebe sagen und artikulieren lässt. Bereits in der Antike distanziert der Liebende sich innerfiktional in Gesang und Sängerwettstreit vom eigentlichen Gegenstand (dem der erlebten Liebe). Iser vertritt deshalb die Auffassung, dass seit der Antike in der bukolischen Literatur Dichtung sich selbst zum Gegenstand wird³⁵. In der Frühen Neuzeit differenzieren sich diese Bezüge in vielfältiger Weise. Die Schäferwelt wird lebenspraktisch zum Gesellschaftsspiel – so etwa in der Fiktion der *Arcadia fingida* in Cervantes' *Don Quijote*³⁶ –, oder sie wird zur anspielungsreichen Literatur – so etwa in der Aufführung von Tassos *Aminta* am ferraresischen Hof³⁷. Dieses Spiel der Masken, in dem Liebe mythologisierend und pastoral verkleidet sich artikuliert, führt innerfiktional zu einer zunehmenden Verschachtelung der Fiktionsebenen und der Maskeraden – so am deutlichsten bei Sir Philip Sidney³⁸. Gesetzt ist damit eine Artikulationsform von Liebe, in der Liebe sich im Spiel und durch die Maske hindurch artikuliert. Obwohl man einen vorgeblich natürlichen Raum betritt, stehen weniger Unmittelbarkeit und Wahrheit des Gefühls – diese Kategorien konstituieren sich erst mit dem modernen Begriff von Natur und mit der romantischen Liebe – als vielmehr die pastorale Welt als Spielwelt im Vordergrund.

Diese Artikulationsform von Liebe hinterfragt d'Urfés *Astrée*, indem sie das Thema bloß gespielter Liebe reflektiert, indem sie die Form der pastoralen Kommuni-

³⁴ Die besondere Funktion der „fontaine de la Verité d'amour“ wird zu Beginn der *Astrée* expliziert: „Vous sçavez quelle est la propriété de ceste eau, et comme elle declare par force les pensées plus secrettes des amants; car celuy qui y regarde dedans, y voit sa maistresse, et s'il est aimé, il se voit aupres, et si elle en aime quelqu'autre, c'est la figure de celuy là qui s'y voit. [...] tout ainsi que les autres eaux representent les corps qui luy sont devant, celle-cy represente les esprits. Or l'esprit qui n'est que la volonté, la memoire et le jugement, lors qu'il aime, se transforme en la chose aimée; et c'est pourquoy lors que vous vous presentez icy, elle reçoit la figure de vostre esprit, et non pas de votre corps, et vostre esprit, estant changé en Silvie, il represente Silvie, et non pas vous. Que si Silvie vous aimoit, elle seroit changée aussi bien en vous, que vous en elle; et ainsi representant vostre esprit vous verriez Silvie, et voyant Silvie changée, comme je vous ay dit, par cet amour, vous vous y verriez aussi. (H. d'Urfé, *L'Astrée*, Bd. 1, S. 93f.)

³⁵ Vgl. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 76: "Arkadien ist eine in den Eklogen Vergils geschaffene Welt der Dichtung; im Kunstprodukt selbst wird Kunst thematisiert."

³⁶ Vgl. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hrsg. von F.S. Arroyo, Madrid 1998, II,58, S. 1182-1194.

³⁷ Aufgedeckt und kommentiert sind die vielfältigen persönlichen, politischen und gesellschaftlichen Bezüge im Nachwort zum *Aminta* von J. Riesz (s. Anm. 17), S. 247ff.

³⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen von W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 109-129. – In ähnlicher Perspektive interpretiert Wolfgang Matzat ("Frühneuzeitliche Subjektivität und das literarische Imaginäre. Vom Schäferroman zum *Don Quijote*", in: W. Matzat/ B. Teuber (Hrsg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit* (Beihefte zur Iberoromania 16), Tübingen 2000, S. 345-361) die Sierra-Morena-Episode des *Don Quijote* (I,23-I,32) als "Indiz für ein gesteigertes Fiktionsbewußtsein" (S. 355).

kation zugleich benennt und überschreitet. Wenn Liebe in Arkadien sich in einer Spielwelt und im Anspielungsreichtum entfaltet, stellt sich die Frage, ob eine solche Liebe wahr ist, bzw. wie sich gespielte Liebe von wahrer Liebe unterscheiden lässt. Es geht bei dieser Frage nicht mehr um ein Sich durch die Maske hindurch sagen, um eine schwebende und andeutungsreiche Artikulation, sondern um deren Inversion und Transgression. Mit Goffman könnte man auch sagen, die Rahmenstruktur der Interaktion habe sich geändert. Während in der Grundform arkadischer Kommunikation die Interaktionsform des Spiels stets eingehalten wird, obwohl man zu Teilen durchaus durch die Rolle hindurch die Liebe sagt, geht es in der *Astrée* darum, die Wahrheit der Liebe zu erweisen. Das arkadische Spiel wird so gleichsam durch einen zweiten Rahmen umschlossen, in dem es nicht mehr um Spiel, sondern um Ernst und um Wahrheit geht. Möglich wird die Frage nach der Wahrheit der Liebe nicht dadurch, dass man die Verkleidungen abstreift, sondern dadurch, dass man dem Spiel eine andere Wendung gibt. Dadurch, dass man es spielt, um eine Ebene zu betreten, die hinter dem Spiel liegt.

Vergleichbare Doppelungen und Spaltungen findet man im unmittelbaren Einflussbereich der *Astrée* bei Dichtern, die *L'Astrée* begeistert gelesen haben³⁹, und dort nahezu handlungsgleich. Wie d'Urfés Céladon gegenüber den Schäferinnen simuliert Bajazet in Racines gleichnamigem Stück gegenüber Roxane eine Liebe, die er für sie nicht empfindet, wie Céladons Geliebte Astrée fordert Bajazets Geliebte Atalide den Geliebten aufgrund äußerer widriger Umstände dazu auf, diese Liebe zu simulieren, wie Astrée kann Atalide trotz der klaren Vereinbarung und trotz eindeutiger politischer Situation und Interessenlage nicht zwischen simulierter und wahrer Liebe unterscheiden und zweifelt an Bajazets Liebe zu ihr⁴⁰.

Dieser Handlungskonstellation bei Racine, die sich leicht durch weitere Beispiele ergänzen ließe, kommt deshalb zentrale Bedeutung zu, weil Racine von der Forschung in breitem Maße als Dichter der (wahren) leidenschaftlichen Liebe gelesen wird⁴¹. Wenn man diese Ansicht zumindest der Grundeinschätzung nach teilt, sieht man, wie in Fortführung des pastoralen Themas, über erste Versuche in der *Astrée*, das Rollenspiel zu überschreiten, bei Racine so etwas wie wahre, da leidenschaftli-

³⁹ Zur literarischen Wirkungsgeschichte der *Astrée* bis hin zu Rousseau, vgl. M. Magendie, *Du nouveau sur L'Astrée*, Paris 1927, S. 428-460.

⁴⁰ Vgl. J. Racine, *Bajazet*, in: J. R., *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. von G. Forestier (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1999, S. 557-622, bes. II,5; III,3.

⁴¹ Vgl. Th. Maulnier, *Racine* (folio essais 98), Paris 1936; P. Bénichou, *Morales du grand siècle* (folio essais 99), Paris 1948, S. 175-209; E. Auerbach, "Racine und die Leidenschaften", in: E. A., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967, S. 196-203.

che Liebe entsteht. Dass diese leidenschaftliche Liebe eben aufgrund ihrer Verwurzelung in der Schäferwelt nicht unmittelbar rein als natürlicher Ausdruck zu lesen ist, versteht sich deshalb von selbst⁴². Freilich ist bei einem solchen Rückverweis auf die Tradition in Rechnung zu stellen, dass in Racines Aufnahme des pastoralen Themas aus dem Spiel eine Tragödie wird und damit Ernst, sowie auch, dass aus dem andeutungsreichen Spiel der Schäfer eine unverbrüchliche Wahrheit wird. Man mag gerade an der konträren Fundierung der Leidenschaft bei Racine erkennen, wie sehr die Ursprünge der modernen Leidenschaft in arkadischen Spielstrukturen wurzeln. Aber auch der Umkehrschluss gilt: dass nämlich in der späten bukolischen Literatur die maßgeblichen Interaktionsstrukturen für dieses neue "Spiel" der wahren Leidenschaft im Ansatz bereits vorgeformt sind.

Das Doppelspiel zwischen Wahrheit der Liebe und simulierter Liebe findet sich nicht nur im Umfeld der pastoralen Dichtung im engeren Sinne. Es verbindet sich auch mit einer zeittypischen Ausprägung des Doppelgängermotivs. An der Mächtigkeit und Virulenz dieses Motivs zeigt sich, wie sehr das pastorale Rollenspiel zu Anfang des 17. Jahrhunderts gleichsam auseinander bricht.

Anzuführen sind hier Beispiele aus der spanischen Literatur. In Juan Ruiz de Alarcóns Komödie *El semejante a sí mismo*⁴³ verfällt Don Juan auf den Gedanken, die Liebe Doña Anas dadurch zu erproben, dass er verkleidet und unter falschem Namen als sein eigener Mitbewerber auftritt und um die Hand seiner Geliebten anhält. Weniger zugespitzt stellt sich das Problem von Liebe und Doppelgängertum im Feld Arkadiens bereits in Cervantes' *Galatea*⁴⁴. Es ist hier weniger zugespitzt, weil die Doppelgänger in Gestalt der Schwestern Teolinda und Leonarda sowie der Brüder Artidoro und Galercio durchaus eigenständige Personen und keine Verdoppelungen des Selbst sind. Dennoch klingt im Motiv des Doppelgängers bereits das Thema der Wahrheit der Liebe an. In Tirso de Molinas *La celosa de sí misma*⁴⁵ gibt Doña Magdalena sich gegenüber dem Geliebten Don Melchor in einem Doppelspiel zugleich als Doña Magdalena und als Gräfin von Neapel aus und verlangt von Don Melchor, sich zwischen beiden Frauen zu entscheiden. Weitere Beispiele ähnlich

⁴² Vgl. H. Weinrich, „Variationen der Liebeskette“, in: H. W., *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, München 1986, S. 50-60; K. Maurer, *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, bes. S. 269-285.

⁴³ In: *Obras completas*, Bd. 1, hrsg. von A.V. Ebersole, Madrid 1990, S. 107-138.

⁴⁴ M. de Cervantes, *La Galatea*, hrsg. von F. Estrada und M.T. López García-Berdoy (Letras Hispánicas 389), Madrid 1995.

⁴⁵ In: *Obras dramáticas completas*, Bd. 2, hrsg. von B. de Los Rios, Madrid 1962, S. 1433-1492.

gelagerter Verwechslungsspiele ließen sich – zumal im Bereich der Komödie – un-
schwer hinzufügen.

Ich hebe Tirso de Molinas und Alarcóns Texte heraus, weil sie bereits im Titel
programmatisch den Bezug von „Eifersucht auf sich“ und Doppelgängertum setzen.
Die Eifersucht auf sich, die Probe auf die Wahrheit der Liebe führt in beiden Stücken
zu nicht unerheblichen, wenn nicht gar aporetischen Verwicklungen. Denn was lässt
sich mit derlei Proben auf die Wahrheit der Liebe beweisen? Wenn die Geliebte in
Tirso de Molinas *La celosa de sí misma* ihrem Geliebten das Treueversprechen gibt,
wenn dieser sie auf die Probe stellt, indem er sie unter falschem Namen zu gewinnen
sucht, wenn die Geliebte diese Probe nicht besteht, was ist mit dieser Probe dann
bewiesen? Dass die Geliebte untreu ist, weil sie nominell ihr Versprechen gebrochen
hat, oder dass sie ihren Geliebten wirklich liebt, weil sie ihn einmal mehr und trotz
seiner Maskeraden und Verkleidungen wiederliebt?

Vielleicht bezeichnet gerade die Figur des gedoppelten Selbst (*El semejante a sí
mismo, La celosa de sí misma*) am genauesten den Wandel, der im Verständnis der
Liebe im 17. Jahrhundert einsetzt. Diese im Vergleich zur arkadischen Liebe moder-
nere Form der Liebe artikuliert sich nicht durch die Rolle hindurch, sie artikuliert sich
nicht in der Verkleidung oder in einer Verdoppelung der Rolle – neben die gesell-
schaftlichen Rollenzwänge tritt die Rolle des Schäfers als Freiraum der Liebe⁴⁶ –,
sondern in einer Verdoppelung des Selbst. In dieser Bewegung wandert die mögliche
Welt, der Freiraum jenseits des Realen, in eine tiefendimensionale Aufspaltung des
Subjekts ein. Während Arcadia und Utopia in den Anfängen noch über Bezugspunkte
wie Rollenbegriff und dingliche Ausgestaltung einer möglichen anderen Welt ver-
gleichbar sind, setzt im 17. Jahrhundert in Arkadien eine Wende ein, die die beiden
möglichen Welten Utopia und Arcadia als radikal verschiedene Länder erscheinen
lässt. Der Ort der Wahrheit der Liebe ist nicht in einer möglichen anderen Welt zu
suchen. Er sitzt in der Spaltung des Selbst, das die Verdoppelung der Rolle ablöst.
Er sitzt nicht in einem anderen Land, sondern in der Tiefe des Herzens.

⁴⁶ Am pointiertesten ist dies wohl in der Marcela-Episode des *Don Quijote* formuliert. Vgl. hierzu E. Köhler,
"Wandlungen Arkadiens: Die Marcela-Episode des *Don Quijote* (I,11-14)" (1961/1966), in: *Europäische Bukolik
und Georgik* (s. Anm. 4), S. 202-230.