

WINFRIED WEHLE

Arkadien oder das Venus-Prinzip der Kultur

I

Als die Akademie zu Dijon im Oktober 1749 öffentlich die Frage stellte, „ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste dazu beigetragen habe, die Sitten zu läutern“, erhielt sie von einem weithin Unbekannten eine unerwartete Antwort¹. Die Akademie hatte wohl mit Zustimmung zum großen Projekt der Aufklärung gerechnet. Rousseau aber wurde berühmt, weil er die Frage in ihr Gegenteil verkehrte, daß, verallgemeinert, das höchste Maß an Kultiviertheit einen Tiefstand an Tugendhaftigkeit nach sich zieht. Eine „Barbarei der Reflexion“ hatte fast zur gleichen Zeit auch Giambattista Vico einer voll entfalteten Kultur der Vernunft vorausgesagt². Unangetastet blieb allerdings das bewegende – aufklärerische – Motiv: wie menschenmögliches Glück erreichbar wäre³. Im wesentlichen ging es also um die Suche nach dem richtigen Weg. Zwar deutet Rousseau in seinem ersten *Discours* bereits an, auf welcher Seite der menschlichen Natur er es zu finden glaubte (*cœur*). Beschäftigt ist er hier jedoch noch vor allem mit den Nachweisen, daß die neuzeitliche Geschichte der Kultur in eine Lebensform der Uneigentlichkeit geführt habe. Das kalkulierende Verhalten des Geistes (*esprit*) hat sich ‚depravierend‘ über das natürliche Empfinden des Körpers (*corps*) hinweggesetzt. Das ist seit den Hochkulturen der Antike so. Humanismus und Renaissance, die von Italien ausgingen und im Namen der Medici gipfeln, haben den Wissenschaften und Künsten neuen Glanz verliehen. Das ‚Licht‘, das sie aussandten, leuchtet aber inzwischen, im Zeitalter der Aufklärung, offenbar so hell, daß selbst ihre tiefen Schatten nicht länger im Dunkeln bleiben konnten. Daß Rousseau seine Kritik unmittelbar

¹ Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts*, in: *Œuvres Complètes*, Bd. 3, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1964, S. 1-30. Vgl. dazu Paul Geyer: *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Tübingen 1997, S. 171ff.

² Giambattista Vico: *Autobiografia; Poesie; Scienza Nova*, hg. von Pasquale Soccio, Mailand 2000, § 1102. Vgl. dazu Vf.: *Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. Giambattista Vicos Epos einer ‚Neuen Wissenschaft‘*, in: *Aufklärung*, hg. von Roland Galle und Helmut Pfeiffer, München 2006, S. 149-170.

³ Eine bewegende Frage nicht nur in Rousseaus Romanen. Vgl. die Zusammenfassung und Akzentuierung der Diskussion in der Perspektive von Sexualität bei Thomas Klinkert: *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe*, Freiburg 2002, S. 59ff.

von der Umkehrung des Zeitgeistes ausgehen läßt – von Herz, Gefühl, Natur und gutem Wilden –, zeigt, wie er dabei seinerseits nur dialektisches Denken anwendet. Er wollte im Sinne dessen der „erste moderne Mensch“ sein, wie Nietzsche scharfsinnig erkannt und durchschaut hatte⁴. Die von hier aus absehbare Selbstbezüglichkeit hatte jedoch wohl eine gewichtige systematische Seite. Wer das Problem der (Geistes-)Kultur auf die Anthropologie von Sinnlichkeit und Verstand zurückführt, schneidet sich jede Rückversicherung in einem Ursprungsmythos ab. Statt dessen muß er Kultur als ein stets neu anhebendes destrukturierend-rekonstruierendes Anfangsgeschehen erklären⁵. Paradiesische Urbilder, wie sie Mythen und Märchen aufbewahren, zeigen mithin keine Welt im Zustand vor der Kultur an. In ihnen malt sich kulturelles Bewußtsein vielmehr die Entfernung und Entfremdung von seinem eigentlichen Ursprung aus: einem im menschlichen Naturdrang (*corps, passions*) liegenden Glücksversprechen.

Um seinen ‚modernen‘ Anspruch nicht zu schmälern, hat Rousseau jedoch darauf verzichtet, seiner dialektischen Kulturanthropologie eine eigene Herkunftsgeschichte zu sichern. Ihm dürfte kaum entgangen sein, daß der neuzeitliche Zivilisationstypus ‚Renaissance‘ auf der Höhe seiner Entfaltung bereits einer Art *memento vitae* Raum gab. Er setzte ein Gegengewicht gegen die hohe philosophische, gesellschaftliche und religiöse Abgabenlast, die den natürlichen Antrieben des Menschen auferlegt war. Ereignis wurde dieser kulturkritische Einspruch an einem Ort, dessen fabulöse Weltferne wie geschaffen war, um das kühne Menschenbild zu verschleiern, das hier entworfen wird: in Arkadien. Die hinreißende Nymphe und der kunstsinnige Schäfer tragen eine Fragestellung aus, die zu den erhabensten Errungenschaften des Renaissancehumanismus zählen darf. Schon damals galt, was Nietzsche sehr viel später, auf dem Höhepunkt seiner Kultur, pointiert so zum Ausdruck gebracht hat: „Wir gehören einer Zeit an, deren Kultur in Gefahr ist, an den Mitteln der Kultur zugrunde zu gehen“⁶. Arkadien war, als es um 1500 wiederentdeckt wurde, in diesem Sinne einer der bedeutendsten imaginären Zufluchtsorte, an den sich Kulturmüde und Zivilisationskranke fordachten. Das einfache Leben von Land und Leuten tritt sinnenfällig für die Gegenthese ein, daß, wie Sannazaro im Prolog seiner *Arcadia* bildreich vorführt, ein Leben im Bunde mit der Natur mehr Erfüllung verspricht als der höchste Lebensstil der Kultur. Arkadien also hat maßgeblich die neuzeitliche Frage nach der Kultur an die Natur zurückgebunden, durch deren Überarbeitung sie andererseits erst in Erscheinung treten kann⁷. Rousseau reflektiert und radikalisiert mithin ein etabliertes Zivilisationsmodell. Im *Essai sur l'origine des langues* (verfaßt 1750ff.; publiziert 1781) deckt er schließlich die Bezüge zur anthropologischen Vorleistung Arkadiens auf – allerdings um es aus seinem bloß

⁴ Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, hg. von Karl Schlechta, München⁸1977, S. 48 (1023).

⁵ Geyer: *Entdeckung*, S. 164f.

⁶ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, Stuttgart 1958, S. 318.

⁷ Vgl. dazu etwa Ernst Cassirer: *Naturbegriffe und Kulturbegriffe*; in: ders.: *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, Darmstadt⁶1994, S. 56-86.

wunschbildhaften Status zu befreien. Statt dessen überführt er es in ein kulturgeschichtliches Fortschrittsmodell. Darin bezeichnet es das mittlere, pastorale Stadium, in dem das vorhergehende des Tiermenschen und das nachfolgende der instrumentellen Vernunft Herrschaft in idealer Weise harmonisch versöhnt waren⁸. Was Renaissance und Klassizismus ursprünglich als ein Idyll des Menschen ins Gespräch brachten, aus Geist und Buchstaben der Antike wiedergeboren, hatte nun die Erwartungen eines kulturgeschichtlichen Ideals zu tragen. Vor dieser Last mußte es sich bis in die Gartenlaube oder ins Grüne zurückziehen.

Im Vergleich dazu war das Arkadien der frühen Neuzeit auf geradezu paradoxe Weise realistisch. Autoren, Publikum, selbst die Schäfer wußten immer, daß sie auf Besuch in einem erfundenen Land waren⁹. Das Bewußtsein, es mit Fiktion zu tun zu haben, war fester Bestandteil dieser Fiktion. Es war also selbst (noch) nicht Teil der Kulturgeschichte. Vielmehr gerade ein ausgezeichnete Ort, um in der Kultur eine eigene, geschichtsbildende Veranlagung zu entdecken. Entsprechend anders antwortet dieses Arkadien deshalb auf die Frage, die später Rousseau oder Vico, Herder und Kant in dessen Namen aufwarfen.

Damals, inmitten einer Renaissancegesellschaft, die einerseits den schöpferischen Menschen verherrlichte und ihn gleichzeitig religiös wie politisch niederhielt, vertrat das (scheinbar) arglose Wunschland der Schäfer und Nymphen gleichsam einen dritten anthropologischen Gesichtspunkt. Es tritt damit zwischen kreatürlichen Lebensdrang und lebensstrenge Selbstbeherrschung. Wer sich dorthin versetzen läßt, dem erlaubt es, von innerhalb dieser Kultur sich das zu vergegenwärtigen, was – von ihr aus gesehen – außerhalb ihrer Ansprüche liegt, die Vorstellung von einem Glück, das die – menschliche – Natur von sich aus will und gibt. Doch wie ihm noch Präsenz in einer Gegenwart verschaffen, die einen solchen *retour à la nature* als unwiederbringliche Illusion abgeschrieben hat? Wirklich geblieben ist ihr nur, ihrer Sehnsucht eine Gestalt zu geben. Darin aber liegt eine der kühnsten Konsequenzen der Arkadier: Unter den Bedingungen von Kultur kann es einen *retour à la nature* nur auf kulturellem Wege geben. Neuzeitliche Naturinnigkeit müßte daher künstlich – kunstvoll – evoziert werden. Dem realen Verlust ihrer Unmittelbarkeit läßt sich allenfalls mit ästhetischer Repräsentation beikommen. Es hat im übrigen nicht lange gedauert, bis dieses brisante Vertrauen in die Erkenntnisfähigkeit der Sinne wieder – gegenreformatorischer – Gedankenzucht zum Opfer fiel. Erst romantische und idealistische Befreiungsschläge des Denkens haben diese Spur erneut aufgenommen.

Um ihr folgen zu können, waren damals und dann zwei Grundvoraussetzungen zu klären. Zum einen: Welche Sprache spricht die Natur? Und wie ließe sie sich in

⁸ Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*, hg. von Jean Starobinski, Paris 1990, Kap. IX, S. 98ff.

⁹ Vgl. dazu Vf.: *Arkadien – eine Kunstwelt*; in: *Pluralität der Welten – Aspekte der Renaissance in der Romania*, hg. von Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München 1987, S. 137-166.

die Herrschaftssprache des Logos übersetzen, ohne sie zum Verstummen zu bringen? Zum anderen: Die animale Seite der menschlichen Natur war weithin dämonisiert; sich auf sie zu berufen mithin höchst legitimationsbedürftig. Auf welchen – humanen – Sinnzusammenhang ließen die Anmeldungen der Sinnlichkeit wohl schließen? Diese Fragen bewegen das Arkadien der Entstehungszeit. Daß es dabei Begriffe meidet und sich an Auge, Ohr und Bildungsvorrat wendet, hat nicht allein mit der Verkleidungskunst der Poesie zu tun, die sich damit einer zudringlichen Gesinnungsprüfung entzieht. Der diskursive Auftritt ist vielmehr selbst schon Antwort und damit Zugang zu ihr.

II

Die ‚Entdeckung‘ dieses pastoralen Kunstlandes vollzog sich in zwei Schritten. Materiell leistete ihn die wiederbelebte Bukolik. Dante, Petrarca und ihre Korrespondenten nahmen eine antike Sprechsituation auf, um in idyllischem Gewande und unter der Autorität Vergils allegorisch Themen von Gesellschaft und Dichtung zu besprechen¹⁰. Boccaccios Jugendwerke wie der *Ameto* und das *Ninfale fiesolano* halten an der allegorischen Ausrichtung fest. Wegweisend gesteigert haben sie jedoch den Anteil des Performativen: Die minimalen szenischen Reflexe – Hirt, Hain, Gesang – bauen bereits sie zu einer stehenden Bühne aus und widmen sie dem Drama *par excellence*, das sich von jeher im Bilde der Natur spiegelte: die Liebe. Mehr als ein Jahrhundert sollte es allerdings noch dauern, ehe sich die pastorale Materie aus den Klammern der Allegorie befreien konnte und um ihrer selbst willen in Betracht kam. Programmatisch wurde dies in Jacopo Sannazaros *Arcadia* Ereignis¹¹. Deren Brüche und Verwerfungen haben den Vorteil, noch die Spuren von der Genese dieser arkadischen Schäferei aufzuweisen: daß der neapolitaner Akademiendichter sie erst allmählich, seit den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, aus seinen gelehrten Eklogen entfaltet hat¹². Nichts ließ erwarten, daß diese *Arcadia*, von den Ausgaben, Nachdrucken und der europäischen Auswirkung her gesehen, zum Bestseller des Cinquecento werden sollte¹³. Kein anderes Buch erreichte seine

¹⁰ Wünschenswert rekonstruiert von Konrad Krautter: *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*, München 1983. Zur Perspektive auf Arkadien vgl. Maria Corti: *Metodi e fantasmi*, Milano²1977, S. 307ff.

¹¹ Bevorzugte Ausgabe: Jacopo Sannazaro: *Arcadia*; hg. von Francesco Erspamer, Mailand⁵1998, mit ausführlicher Bibliographie; Zitate danach.

¹² Zur Einführung in die vorausgehende Eklogendichtung und die allmähliche, werkhafte Überschreitung ihrer bukolischen Gattungsgrenzen vgl. Eduardo Saccone: *L’Arcadia: Storia e delineamento d’una struttura*, in: ders.: *Il „soggetto“ del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Neapel 1973, S. 9-64; sowie Domenico de Robertis: *Aspects de la formation du genre pastoral en Italie du XV^e au XVII^e siècle*, in: *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 sept. au 1er oct. 1978*, hg. von Claude Longeon, Saint-Etienne 1980, S. 7-14.

¹³ Erspamer (Hg.): *Introduzione*, in: Sannazaro: *Arcadia*, S. 27.

Erfolgszahlen. Dies erscheint um so erstaunlicher, als seine Materie durch und durch antiquiert war – Zitatenschatz antiker Vorgaben; harmlos und akademisch neben dem großen Kino der Ritterepen; abseits höfischer und patrizischer Interessen. Welche bewegenden Anliegen haben die Zeitgenossen und Spätere trotz alledem darin wahrgenommen?

Um den Schleier über der Fiktion zu heben, bedarf es allerdings eines Literalsinnes neuer Art – nicht die geringste Wahrnehmungsschulung Arkadiens. Ihr muß daran liegen, nicht mehr bevorzugt auf einen *sensus moralis* zu dringen, der wesentlich über den – geschriebenen oder gemalten – Zeichen liegt, sondern primär in ihnen selbst: Der Text Arkadiens kommt deshalb als sein eigener Kontext in den Blick. Um allegorischen Redegewohnheiten vorzubeugen, die genealogische, politische, poetische, moralische, enkomiastische Dienste leisten, mußte er die Beziehung der Worte aufeinander so steigern, daß ihre syntagmatische Verdichtung sich vorschnellen paradigmatischen Durchblicken in den Weg stellt. Prolog und Einleitung zum ersten Kapitel der *Arcadia* versammeln alle einschlägigen bukolischen Motive, die bereits Filenio Gallo (*Safira*) und nach ihm Boccaccio zu einem Repertorium zusammengefaßt hatten: das mythische Lokal des schroffen, abgelegenen Gebirges im Peloponnes als Projektionsrahmen; der anmutige Hain zu dessen Füßen; der heitere Wald mit seinem Spiel von Licht und Schatten, der von Natur aus die Schönheit eines botanischen Gartens aufweist¹⁴; die Quelle inmitten der blühenden Wiese, verbunden mit den angenehmsten Witterungsverhältnissen, wie sie nur ein beständiger Frühling gewähren kann: eine einzige Feier der Natur.

Dazu das arkadische Personal: die kunstsinnigen Schäfer mit ihren ornamentalen Herden; die schönen, scheuen Nymphen auf der Jagd und das erregende Moment, die Liebe; und über allem der Einklang der Lieder, der Flöten, des Echos, der Bäche und des Windes¹⁵. Arkadien ist, und nicht zum Geringsten, auch ein sonores, umfassend synästhetisches Ereignis für Auge und Ohr. Erst Sannazaro macht aus diesem Summationsschema jedoch ein arkadisches Ereignis. Seine erste *inventio* bestand darin, daß er das, was bisher pastorale Objekte waren, zum Subjekt der Darstellung erhob: Sie durften um ihrer selbst willen in Betracht kommen. Dahinter verbirgt sich nichts weniger als eine topologische Epiphanie. Sannazaro war die naturbildliche Stimmigkeit der literarischen Topoi aufgegangen, mit denen er seit geraumer Zeit umging und daß sie, zusammen gesehen, eine durchgehende, homogene Topographie bilden. Sekundäre rhetorische Ortsangaben fügen sich so zu einer gleichsam selbsttragenden Landschaft zusammen. Arkadien war nicht länger mythische Spiegelung, sondern anschauliche Vorstellung, ja präsentisch, weil beziehbar auf *die* Natur schlechthin, aus der sich zu jeder Zeit das schöne Gemälde Arkadiens herausheben läßt. Und vor allem: Sie gewinnt dadurch den Status von etwas Über-

¹⁴ Die Art und Darstellung hat im übrigen eine auffällige Nähe zu Angelo Polizianos bewunderter *Stanze per la giostra*, I, st. 82ff. (in: *Stanze; Orfeo; Rime*, hg. von Sergio Marconi, Mailand 1981, S. 107).

¹⁵ Sannazaro: *Arcadia*, S. 53-58 („Prologo“ und erste Prosa).

zeitlich-Ursprünglichem. Ein Blick, ein Gefühl für die Natur kommt also kulturell, durch die Künste in Gang. Sannazaro homogenisiert jedoch nicht nur; er hat seine literarische Landschaftsmalerei zugleich als Diptychon angeordnet. Auf der einen Seite der *locus horribilis*: eine schroffe, feindliche Bergwelt, Behausung von wilden Tieren und Satyrn. Sie legt für die animalische Seite der Natur Zeugnis ab. Auf der anderen der arkadisch-liebliche Hain, wo deren begütigende, entgegenkommende Art Ausdruck findet. Was diesem Prospekt jedoch eine dritte Dimension und damit erst eigentlich Räumlichkeit verleiht, ist die Anwesenheit von Schäfer und Nymphe.

Die Frage, wie ‚Raum‘ theoretisch und phänomenologisch, zu bestimmen wäre, hat namentlich im 20. Jahrhundert Antworten gefunden, für die Arkadien geradezu Modell gestanden haben könnte. Insofern eine Wahrnehmung nicht von einem Wahrnehmenden getrennt bestehen kann, war die „Gefäßfiktion“ eines ‚absoluten Raumes‘ nicht mehr zu halten¹⁶. Dies führte, etwa bei Cassirer¹⁷, zur Auffassung, daß Räumlichkeit keine Gegebenheit, sondern eine Anschauungsform ist. Sie entsteht, wenn ein Anschauer Bezüge von sich auf anderes herstellt, das mit ihm zusammen da ist und sich wiederkehrende Raumkonstellationen ins Gedächtnis einlagert. Daß dieser Wahrnehmende inzwischen bevorzugt auf seinen Körper reduziert wird, hat viel mit der Krise des modernen Subjekts zu tun, das Kritiker wie Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida oder Nouveaux Romanciers wie Robbe-Grillet für tot erklärt hatten. Um seine scheinbar unverdächtigere Leiblichkeit also konstituiert sich Räumlichkeit¹⁸. Zum Lebensraum aber weitet sie sich erst jenseits ihrer topographischen Vorgaben: durch die Bewegung dieses Wahrnehmenden. Sie erst schafft Abstände, Übergänge, Nähe und Ferne, Intimität und Fremdheit, Identität und Alterität.

Und so ist es auch in Arkadien. Erst dadurch, daß die Schäfer, ruhelose Rhapsoden, klagend und musizierend den unwiderstehlichen, aber flüchtigen Nymphen folgen, entsteht an diesem Ort Raumgefühl. Die Bewegung selbst geht dabei zwar von der Frau aus. Als Wald- und Wasserwesen ist sie schon von ihrer mythischen Abkunft her bruchlos in eine arkadisch stilisierte Landschaft eingelassen. Doch erst in der Anschauung der Schäfer wird ihr wahres Bewegungspotential offenbar. Denn das, was alle in Aufruhr bringt, ist Venus und Amor – die erste unter den menschlichen Passiones, wie die Rhetorik weiß –, nicht mehr die moralisch gefürchtete *superbia*, wie noch in Dantes Weltgedicht. Mit der leibhaftigen Anwesenheit der Frau haben sich schöngeistige Minnebiographien im Gefolge einer Beatrice, Laura oder Fiammetta erledigt. In Arkadien geht es im Grunde um Liebeserfüllung. Zeichenhaft jagt die Nymphe durch Wald und Wiese, nicht zuletzt, weil Schäfer (und Satyr) sie, gegen ihre spröde Natur, in ihren Armen zu Ruhe bringen wollen,

¹⁶ Vgl. Michaela Ott: *Raum – ein heterogenisierender Relationsbegriff*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5: *Postmoderne-Synästhesie*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius und Wolfgang Thierse, Stuttgart/Weimar 2003, S. 113ff., hier S. 139ff.

¹⁷ Dazu Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a. M. 1977.

¹⁸ Insbesondere von Maurice Merleau-Ponty vertreten. Vgl. *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. 280ff.

um die heftige Bewegtheit zu schlichten, die ihr Liebreiz in ihnen entfacht. Sie dynamisieren mithin den Schauraum Arkadiens, um eine Vorstellung für innere Bewegungsspielräume zu vermitteln.

Dies wird umfassend von anderer Seite gestützt. In der Folge dieses mobilen Personals ergab sich die perspektivische Notwendigkeit, seine Bewegungen einem Raumordnungsverfahren zu unterziehen. Darin lediglich leidenschaftsblindes Irren zu demonstrieren, wäre keine – humanistische – Lösung. Es würde nur das Sündenbild der Religion wiederholen. Auch diese Konsequenz hat Sannazaro gezogen und der arkadischen Bühne dadurch das Statut einer ‚Welt‘ verliehen. Abermals setzt er dabei Komponenten ein, die seit längerem im Einzugsbereich der bukolischen Materie lagen. Doch erst er hat sie zu einem organischen Bestandteil seiner Komposition gemacht. Bereits der Prolog der *Arcadia* legt einen entsprechenden Wertverteilungsplan an. Zwei eingeführte rhetorische Topoi führen ihn aus: das Lob des Landlebens auf der einen, der Tadel des Hoflebens auf der anderen Seite. Der ‚Hof‘, ritterlich nur noch in Turnieren und Triumphzügen, sieht seine Zivilisationskünste zum Inbegriff minderen Lebens abgewertet¹⁹. Arkadien grenzt sich damit einerseits kulturell und moralisch ab, kann andererseits dadurch aber zugleich einen Gegensatzzusammenhang mit einer jeweiligen – schematisierten – Gegenwart eingehen. Das hatte sich zwar schon in Boccaccios Nymphengedicht, erst recht aber in den *Stanze per la giostra* von Angelo Poliziano (1475) abgezeichnet²⁰. Sie versorgten Städte und Herrscher allerdings mit – enkomiaistischen – Ursprungsmythen. Erst Sannazaro hat archaische und zeitgenössische Zustände zu einem kulturgeschichtlichen Gegenspiel verbunden. Auf sie kommt es ihm an. Der Schäfer Sincero, sein Double, hatte als Zivilisationsflüchtling Neapel verlassen und war am Ende wieder dorthin zurückgekehrt. Zwischen einem arkadisch einfachen Leben draußen und höfischer Kunst der Verstellung aber liegen – Welten. Das Land der Schäfer tritt dabei für die kühne These ein, daß der gefährdeten Natur des Menschen hier besser beizukommen wäre als außerhalb („Prologo“), wo ihr mit Mitteln von Ketzerverfolgung, Hexenjagd, Inquisition, Folter, Scheiterhaufen, Bußexzessen, Mord, Verbannung, Verfemung, Enteignung ‚mores‘ beigebracht werden sollen. Dieser diktatorischen Ökonomie, die den Leib beherrschen will, um Macht über den Geist zu bekommen, setzt Arkadien die sanfte Ökologie der *pietà* entgegen: Mal um Mal rufen die Schäfer sie als den Höchstwert ihres Gemeinschaftssinnes an. Flehentlich, sentimentalischer wurde sie nirgendwo herbeibeschworen als in Tassos *Aminta* (IV, 1).²¹

¹⁹ Sannazaro: „Prologo“, in: *Arcadia*, S. 53f.; bei ihm im Gegensatz von höfischer und naturhafter Klangkultur beschworen. Sannazaro geht es um die Begründung einer kultivierten Sprache des einfachen Lebens.

²⁰ Poliziano: *Stanze per la giostra*. Sinnenfällig ab dem Moment, als Giuliano die Nymphe seines Lebens erblickt (I, st. 43ff., S. 79ff.), die ihn zu einem sinnbildlichen Ortswechsel veranlaßt: vom Hof nach Arkadien

²¹ Zit. nach der Ausgabe Torquato Tasso: *Aminta e Rime*, Bd. 1, hg. von Francesco Flora, Turin 1976.

Doch Arkadien gewinnt Eigenweltlichkeit noch von anderer Warte aus. Das Credo der Schäfer steht zugleich in einer verschwiegenen, kaum in Betracht gezogenen Korrespondenz mit dem Entwurf einer weiteren ‚Welt‘, in der es auf andere Weise besser wäre als hier und jetzt. Sie geht die Misere, die der Tadel des Hofes vorträgt, gleichsam von der gegenüberliegenden anthropologischen Seite aus an. Wie Arkadien ist auch sie erfunden; liegt nahe zu den Lebensverhältnissen, ohne wirklich erreichbar zu sein. Sie verarbeitet ihrerseits antike Bauelemente zu einer ‚modernen‘ Sonderwelt: es ist *Utopia*. Seine Architekten behaupten: der Natur des Menschen sei am besten gedient, wenn sein Lustprinzip, die Quelle von Glück (*felicitas*), auch hier unter die Aufsicht der Vernunft gestellt und umfassend rationalisiert würde²². Sie mißt ihm von vornherein alles diätetisch zu, wonach sein unberechenbares Begehren verlangt. Man denke dabei an die jähren Überfälle Amors.

Kulturgeschichtlich gehören Arkadien und Utopien damit zusammen. Beide beziehen sich auf eine höfisch-ständische Tugendordnung, in der Anspruch und Wirklichkeit wie Diamanten und Glas (*Aminta*, I, 2, v. 495ff.) auseinanderklaffen. Beide stellen die Glücksfrage und suchen die Antwort anthropologisch: im Rückgang auf die Veranlagungen, die im Menschen selbst liegen. Sie führen zwei alternative Modelle der Vergesellschaftung vor Augen: Das eine – Arkadien – setzt dabei auf das Mitgefühl der menschlichen Natur; das andere – Utopien – auf rigorose Sozialfürsorge, die nichts den natürlichen Antrieben überläßt. Von Utopia her gesehen erscheint Arkadien damit seinerseits als eine Utopie, als Gegenutopie. Deshalb auch haben sich die Zeitgenossen zwar gerne in die Welt der Schäfer fortgedacht, ihre Natursehnsucht jedoch nicht in der Natur selbst stillen wollen. Dafür wird erst die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts empfänglich machen, als Gegenreaktion gegen einen *esprit de système* (Rousseau), mit dem seither viel Utopisches zur Kulturherrschaft gelangt ist.

Das pastorale Land nimmt also einen programmatischen Platz im großen Triptychon welthafter Projektionen ein. Denn vieles spricht dafür, daß auch das ständische Weltbild Italiens selbst als fingiert empfunden und strategisch, als List der Legimitation vorgeführt wurde²³. Die großen opernhafte Festspiele, und mitten unter ihnen Arkadien als zeremonielle Nummer, führten ein Selbstverständnis auf, das andererseits stets seinem scheinhaften Charakter entgegenarbeitete. Das hielt schon Sannazaro so. Weder Neapel noch Arkadien kamen, soviel sie ihm auch biographisch bedeuteten, als befriedende Heimwelten in Frage. Nur die Kunst zählte, zu der sie Anlaß gaben.

²² Vgl. *Der Utopische Staat*. Morus: Utopia, Campanella: Sonnenstaat, Bacon: Neu-Atlantis, hg. von Klaus J. Heinisch, Reinbek 41966, S. 70ff. – Dazu Peter Kuon: *Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung*, Heidelberg 1986, insbes. S. 100.

²³ Eine Entwicklung, die selbst im Stammland chevaleresker Ideologie, in Frankreich, früh einsetzt. Vgl. Martina Neumeyer: *Vom Kriegshandwerk zum ritterlichen Theater. Das Turnier im mittelalterlichen Frankreich*, Bonn 1998.

Doch damit nicht genug. Diese synchrone Einlassung findet zugleich eine diachrone Ergänzung. Sie verleiht Arkadien eine Herkunft ebenfalls von kulturgeschichtlicher Tragweite. Sannazaro führt einen anderen antiken Topos fest in die schäferliche Welt ein: die Mythe vom Goldenen Zeitalter (Ecl. 6, v. 58ff.). Sie beschwört den Anfang der Menschheitsgeschichte als einen paradiesischen Urzustand, in dem Götter, Menschen, Tiere und Pflanzen, das ganze Kontinuum des Lebendigen, noch eines Sinnes war und mit einer Stimme sprach. Vor diesem Hintergrund erscheint die Anmut von Land und Leuten als ferner Abglanz dieser ursprünglichen, heilen, naturinnigen Welt. Trat es nicht in eben dem naturbildlichen Gewand auf, das auch Arkadien trägt, nur eben mythisch vergoldet? Durch diese Rückbindung wird die Beziehung von Schäfer und Nympe im arkadischen Hain an ein geradezu naturphilosophisches Ideal der Versöhnung und der Einigkeit mit sich selbst verwiesen. Herden zu hüten und Wild zu jagen waren nur ornamentale Begleitumstände. Ihr eigentliches Lebensinteresse wurde von der vitalen Frage bewegt, ob nicht die Natur selbst eine Antwort darauf wüßte, welches Glück im Naturtrieb der Liebe veranlagt ist und dem menschlichen Wesen vielleicht mehr entgegenkäme, als es die Zensurmaßnahmen außerhalb, in der Lebenswelt, zulassen. Dort hatte er genealogische und soziale Abgaben zu erbringen: Familien, Besitz, Macht wollten erhalten oder begründet sein.

Im Bilde eines Goldenen Zeitalters aber ließ sich eine umstürzend andere Naturpolitik vertreten. Damals galt:

Die fröhlichen Liebenden und die zarten Mädchen gingen von Wiese zu Wiese, einander Feuer und Bogen Cupidos in Erinnerung rufend. Es gab keine Eifersucht, sondern sie vergnügten sich, wenn sie die schönen Tänze zum Klang der Lyra tanzten, und gaben einander immer wieder Küsse wie die Tauben.²⁴

Arkadien malt sich mithin eine Ansicht von Natur, die dem Menschen von Natur aus gut ist. Sie gibt ihm von sich aus, wonach er verlangt – wenn er seinerseits nur das verlangt, was sie ihm gibt. Das Goldene Zeitalter offerierte also keine hedonistische Liebesfreiheit, vielmehr Freiheit der Liebesvereinbarung²⁵. Es erneuert also lediglich das Gedächtnis an ein vorreflexives Einvernehmen, wie es vordem war, als das Menschengeschlecht noch nicht vom Baum der Erkenntnis gegessen hatte. Davon erzählen in Arkadien noch jetzt die turtelnden Tauben, der Efeu, der sich innig um die Bäume rankt, so wie das Konvivium der unterschiedlichen Bäume selbst²⁶, mit dem Sannazaro das erste Kapitel eröffnet (Prosa I, 3-6). Dieses Genre-

²⁴ „I lieti amanti e le fanciulle tenere / givan di prato in prato ramentandosi / il foco e l’arco del figliuol di Venere. / Non era gelosia, ma sollecitandosi / movean i dolci balli a suon di cetera, / e’n guisa di colombi ognor baciandosi“ (Ecl. 6, v. 113ff.); Übers. Vf.

²⁵ Wie Hellmuth Petriconi nahelegt: *Das neue Arkadien*, in: *Antike und Abendland* 3 (1948), S. 187-299.

²⁶ Vgl. Bartolomeo Scala: *De Arboribus* (Biblioteca Nazionale, Florenz, Magl. VII, 1195 (Strozzi 789), fol. 102r-117v). Allegorisches Huldigungsgedicht aus den Neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts, das für die gängige Sinnbildlichkeit der Bäume zeugt.

bild ist, im Sinne Schillers, naiv, wie es sich nur ein sentimentalisch gebrochenes Gemüt ausmalen kann.

Andererseits: niemand kam, weder dort, noch außerhalb, auf den Gedanken, dem Mythos reale Absichten zu unterstellen. Er diene allenfalls als durchsichtige Metapher, die im Rahmen des Herrscherlobes einen schmeichelhaften Zeitbezug einging²⁷. Seinen namhaftesten Ausdruck hat er in der Epochenbezeichnung ‚siglo de oro‘ gefunden. Gleichwohl ist eine Vorstellung Arkadiens ohne ihn nicht denkbar: Er stattet den Lustgarten der Natur mit einem Himmel auf Erden aus²⁸. Gerade weil er nicht vertikal, sondern horizontal angelegt ist, verleiht er der schäferlichen Welt die Raumentiefe einer Vergangenheit und Abkunft und damit eine kulturgeschichtliche Dimension. Golden nennt er die Anfänge des Menschengeschlechts, weil jedes spätere Stadium nur Minderung, Dekadenz bewirkt hat. In seinen Augen hat der zivilisatorische Eingriff des Menschen in die Natur eine Verfallsgeschichte ihrer Idealität ausgelöst. Je mehr Kultur, desto weniger Natürlichkeit. Sannazaro in diesem Sinne: „Ich weiß wohl, daß die Welt unbeständig ist und sich in dem Maße verschlechtert, wie sie altert“²⁹. Insgeheim widerspricht Arkadien damit einer christlichen Lesart der Kulturgeschichte, die sich vollkommenes Glück gerade von einer vollkommenen Überwindung aller Kreatürlichkeit verspricht.

Wozu also dient, was doch nur ein anmutiger Gedankenzauber bleiben muß? Auch die Arkadier wissen keinen Weg mehr zurück ins Paradies. Die Vereinigung von Schäfer und Nymphe wird, wo sie geradezu komödienhaft, als Mehrfachhochzeit wie in Beccaris *Sacrificio* (1554) gelingt, mit allerlei naturfremden Winkelzügen und Zaubermitteln und stets moralisch korrekt als Eheprojekt in die Zivilordnung überführt. Selbst die beseligende Umarmung von Aminta und Silvia bei Tasso (V, 1, v. 116ff.) bedarf einer fast tödlichen Anstrengung und wird von Guarini sofort widerrufen (*Pastor fido*, Chorlied IV, 9). Sannazaro verzichtet ganz auf ein pastorales Happy-End, ebenso wie Giraldi Cinthio im Satyr-Spiel *Egle* (1545). Und dafür sollte eine ganze Welt erfunden worden sein? Erst diese Frage erschließt das tiefere kulturhistorische Interesse dieser literarischen Schäferei. Ein *retour à la nature* im Sinne ihrer Wünsche ist ausgeschlossen; das Land selbst eingestandenermaßen pure Fiktion. Gerade als solches aber bekennt es seine eigentliche Zuständigkeit: Seine Verfechter wollen nicht auf ihre soziale Lebenswelt selbst, sondern auf ihre Vorstellungswelt Einfluß nehmen; sie anders denkbar machen, so wie es Utopien tun. In dieser Absicht nimmt Arkadien die Mitte zwischen einem unmöglichen Ideal und

²⁷ Geradezu topisch ausgebildet etwa im Prolog von Alberto Lollios ‚pastoraler Komödie‘ *Aretusa* (Ferrara 1563, Seite B): „Illustri spectatori [...] / Nel veder ritornar que dolci tempi, / Fortunati e felici, [...] Che ben si può chiamar l’età dell’oro“ – gemeint ist die Herrschaftszeit des (anwesenden) Alfonso d’Este, Herzog von Ferrara.

²⁸ Selbst wo, wie in Sannazaros *Arcadia*, ein Ort nach dem Tod aufgerufen wird, ist er merkmalsidentisch mit dem Goldenen Zeitalter und Arkadien. Vgl. die Ekloge von Ergasto am Grab von Androgeo (Ecl. 5, v. 1-68; S. 102-105).

²⁹ *Or conosco ben io che 'l mondo instabile / tanto peggiora più quanto più invetera* (Ecl. 6, v. 110f.; S. 114); Übers. Vf.

einer ungunstigen Lebenswelt ein und verschafft sich dadurch Raum für das Menschenmögliche: die Vermittlung des Gegensätzlichen. Vor allem: Hier wird der Frage nach dem Menschen ein neuer Anfang eingeräumt. Arkadien legt ihn nicht mehr auf seine Übernatürlichkeit fest, sondern läßt ihn von seiner Kreatürlichkeit ausgehen. Dabei konnte ihm die neue Ideengeschichte des schöpferischen Menschen zu Hilfe kommen, wie sie etwa Pico della Mirandola in seinem Manifest *De hominis dignitate* (1486/1496) namhaft gemacht hatte³⁰. Die Genesis hatte dazu die Vorlage gegeben: „Gott sah alles an – heißt es dort – was er gemacht hatte: es war sehr gut“ (*Gen.* I, 31). Doch wie würde man unter den Bedingungen dieser Neuzeit, die das Bild des Menschen in sein selbsttätiges ‚Ermessen‘ (Pico della Mirandola) stellt und ihn dadurch zum Herrn der – seiner – Natur kürt, noch natürlich sein können? Dies vor allem geht das arkadische Plädoyer für Natürlichkeit an.

III

Als imaginäres Land spricht es in der Muttersprache der Natur, in Bildern. Eine Antwort läßt sich deshalb primär an seiner liebreizenden Ikonographie ablesen. Diese betreibt, recht besehen, programmatische Gedankenmalerei. Denn die Schönheit von Land und Leuten darf nicht täuschen: Der tiefere Grund ihrer Faszination besteht darin, daß sie in allen wesentlichen Merkmalen nach dem historischen Bildprogramm von Venus gezeichnet ist.

Deren Ikonographie war durch das gesamte Mittelalter hindurch lebendig geblieben. Sie diente zwar abschreckender christlicher Moralisierung, trug aber im Gewand ihrer Dämonisierung antike Mythologie und Naturlehre über die Schwelle der Christianisierung weiter. Eines dieser Zeugnisse aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der sog. *Fulgentius metaforalis* (der auch bei Petrarca und Boccaccio Spuren hinterlassen hat), stellt Venus doppelt vor: als Text, der ein Bild malt (*pingebatur*) und als Bild, das den Text illustriert³¹ (Abb. 1).

Der Mythos arbeitet mit einem festen Repertoire von ikonographischen Attributen. Dazu gehören etwa: ihre Schönheit („*puela pulcerima*“, S. 118); die Nacktheit der Badenden („*nuda et in mari natans*“, ebd.) mit Blumen im Haar; in ihrer Hand eine Muschel, später ein Spiegel; umgeben von Vögeln, meist Tauben (die sich zu Schwänen wandeln können); expliziert in ihren drei weiblichen Begleiterinnen, meist die drei Grazien; daneben der blinde und geflügelte Cupido/Amor, ihr Sohn mit dem Bogen (den danach auch die jagenden Nymphen tragen, die Inkarnationen

³⁰ Giovanni Pico della Mirandola: *De hominis dignitate / Über die Würde des Menschen*, lateinisch-deutsch, hg. von August Buck, übers. von Norbert Baumgarten, Hamburg 1990.

³¹ Vgl. Hans Liebeschütz: *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig/Berlin 1926, S. 118f. – Zur frühen Venus-Ikonographie im Kontext ihrer Wandlungsmöglichkeiten (und mit Bezug auf Fulgentius) Berthold Hinz: „*Amorosa Visio*“. *Inkunabeln der profanen Malerei in Florenz*, in: *Städels-Jahrbuch* NF 11 (1987), S. 127-146.

seiner Macht) und nicht zuletzt ihr elementarer Gegensatzzusammenhang mit Apoll, dem Geistprinzip, den sie verletzt und in die Knie gezwungen hat (rechts unten). Ihm gilt ihr triumphierender Blick; er kündigt von der Gewalt, die ihre leibliche Schönheit über seine Schöngestigkeit zu gewinnen vermag.

Dieses Bildprogramm der Venus, darauf kommt es an, ließ sich, gleich dem *locus amoenus*, wie ein Motivdepot handhaben. Darin eingeschlossen ist ein starkes performatives Moment, das die Wirkungsgeschichte maßgeblich prägt. Es geht von der semiotischen Doppelung der Venus aus: Sie kann einerseits als mythische Gestalt selbst auftreten; sich andererseits aber gleichsam narrativ auch in ihren Begleiterscheinungen ausbreiten – mit der Konsequenz, daß die Repräsentation ihrer Attribute für ihre figurale Präsenz einzutreten vermag. Und so ist es auch gekommen. Die Illustration aus dem *Libellus de deorum imaginibus* (Abb. 1) läßt ihr arkadisches Potential bereits erahnen.

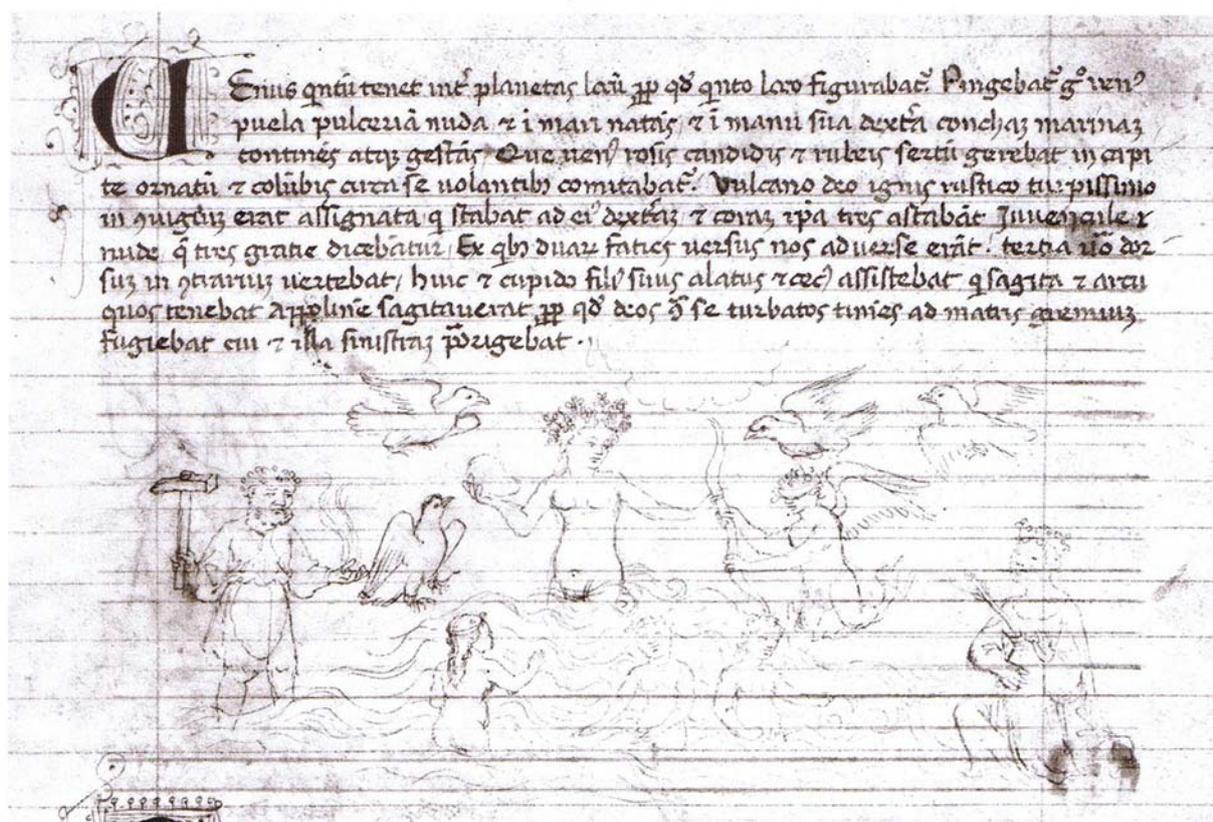


Abb. 1: „Venus“; Ill. in John Riderwall's *Fulgentius metaforalis* (14. Jh.); *Bibl. Vat. REG. LAT. 1250.F. 2R*

Würde man ihre Gestalt aus dieser Mythographie entfernen, käme das Elementarereignis Arkadiens schlechthin zum Vorschein: Die drei Grazien hätten sich zwanglos in badende Nymphen verwandelt. Die Stelle des liebenden Sängers Apoll, Inbegriff ästhetischer Vergeistigung, präfigurierte dem feinsinnigen, musischen Schäfer. Und wie Cupido vor allem vor dem Zorn der Götter flüchtet („*deos contra se turbatos timens*“, S. 118), werden die Nymphen vor der Inbrunst der Schäfer fliehen und die Liebeshermeneutik Arkadiens in Gang setzen.

Bis sie jedoch historisch zu ihrem innewohnenden Potential fand, bedurfte es einer langen, bedeutsamen Inkubation. Einen richtungsweisenden Moment in dieser Bildentfaltung bezeichnet dabei Boccaccios protoarkadisches Gedicht *Ninfale fiesolano* (1344-46)³², insbesondere, weil es unter der Patenschaft von Ovids „Metamorphosen“ Venus ausdrücklich bereits als das Lebenselixier des pastoralen Raumes bezeichnet. Mehrfach erscheint sie dem liebeskranken Schäfer und Jäger Africo (Okt. 42ff., S. 48); mehrfach ruft er sie um Hilfe an. Sie ist es auch, die ihm eine List eingibt, um sich der Nymphe Mensola zu nähern (Okt. 47f.). Schon zu Beginn des Quattrocento wurde die heftige Liebesgeschichte ikonographisch übersetzt – ganz so, wie es die mediale Doppelung des *Fulgentius metaforalis* vorgemacht hatte (Abb. 2). Das Stationenbild erzählt in vier Szenen (von links nach rechts) den ersten Teil der Liebesgeschichte von Africo. Es wird auf 1415 bis 1420 datiert. Aufsehen erregt hat es, weil das Metropolitan Museum of Arts in New York 2006 glaubte, es Fra Angelico als Jugendwerk zuschreiben zu können³³. Es ziert die Vorderseite eines Cassone, einer Hochzeitstruhe für das Schlafgemach neu Vermählter. Im Mittelpunkt, unverkennbar, von einem Nimbus umgeben wie eine Heiligenfigur, Venus, die dem Schlafenden im Traum erscheint. Danach erhebt er sich, verläßt seine Eltern, um ihr Traumbild zu ‚realisieren‘. Dazu begibt er sich gleichsam metonymisch nach Arkadien (rechts). Venus selbst ist dort zwar abwesend; der ganze Prospekt aber spricht ihre Zeichensprache. Er ist umgrenzt von den Unorten des Waldes und der Berge, die sich in der Mitte auf ein amönes Gefilde mit Uferwiese und Wasser öffnen. Dazu, bildgerecht, die badenden Nymphen, denen Africo – hier endet allerdings die Anbahnung Arkadiens – brachial zusetzt (er reißt die Nymphe an sich, wie es später ins Programm des triebhaften Satyr fällt).



Abb. 2: Fra Angelico (formerly attributed to the Master of the Griggs Crucifixion), Cassone nach Boccaccios *Ninfale fiesolano* (ca. 1415-1420); Bowdoin College Museum of Art

Abermals wird Venus doppelt kodiert: figurativ, als mythische Gottheit (mit christlicher Prädikation) und performativ – scholastisch gesprochen – als Übersetzung

³² Giovanni Boccaccio: *Ninfale fiesolano*, hg. von Pier M. Forni, Milano ⁴1994, S. 8ff.

³³ Vgl. Laurence Kanter/Pia Palladino: *Fra Angelico. Published in conjunction with the exhibition „Fra Angelico“, Metropolitan Museum of Art, New York, october 26, 2005-january 29, 2006*, New York/New Haven 2005, Kap. I, S. 3-25 (L. Kanter).

ihrer *potentia* in *actus*. Erst vor diesem Hintergrund enthüllt sich die brisante neuzeitliche Wendung Arkadiens in der Literatur: Keine seiner namhaften Inszenierungen läßt Venus noch *in persona* auftreten. Ihre leibhaftige Präsenz ist ganz hinter ihre zeichenhafte Repräsentation zurückgetreten. Auf der anderen Seite feierte sie um so sinnfälligere Wiederauferstehung in den großen Bilddialogen etwa Botticellis, Giorgiones oder Tizians³⁴. Eine der einflußreichsten arkadischen Vorschulen in dieser Hinsicht bilden die *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano de' Medici* (1475-78) des Angelo Poliziano. Es ist ein raffiniertes und elegantes Huldigungsge-dicht. Der Schüler von Marsilio Ficino und Cristoforo Landino stellt darin seine umfassende humanistische Gelehrsamkeit in den Dienst der Fürstenerziehung. Dazu schickt er Giuliano im passenden Lebensalter, der Adoleszenz, auf allegorische Herzensbildungsreise nach Arkadien. Dort regieren Venus und ihr Stab. Poliziano nimmt zwar Boccaccios Vorgaben auf, läßt aber Venus nur noch als Mythenremi-niszenz auftreten: in der Erzählung von Erato, der Muse der Liebesdichtung (st. 70ff.), ganz so also, wie in Sannazaros *Arcadia* der alte Schäfer Opico ans Goldene Zeitalter erinnert. Venus ist Bildungsgut geworden und insofern, als mythische Macht, historisiert³⁵.

Die Raumentfaltung der *Arcadia* selbst bedeutet, von der Seite ihrer Anschau-lichkeit her gesehen, gleichermaßen Anknüpfung und Wendepunkt. Denn Venus, das *signifié*, ist seitdem ganz hinter ihre stellvertretenden *signifiants* zurückgetreten. Die Libido, die der Mythos in ihr verkörperte, ging dadurch in eine sich selbst tragende Welt der Natur ein und wurde gleichsam natürlich. Wenn sie elementare Macht über die Menschen hat, dann nicht mehr heteronom, im Sinne einer Fremd-einwirkung, wie sie Amor in ihrem Namen oder, in christlicher Lesart, sie selbst als Dämon der Sündhaftigkeit ausübt. Dies verändert ihren Repräsentationswert grund-legend: Er leitet sich nicht mehr unmittelbar aus ihrer mythologischen und allegori-schen Unvorgreiflichkeit, sondern aus ihren anschaulichen Eigenschaften her. Dadurch kann an ihrer Statt jetzt die entgegenkommende Natur Arkadiens unmittel-bar für das Entgegenkommen der Natur eintreten. Genau in diesem Sinne setzt Sannazaro bereits in der ersten Prosa (I, 2) ein unübersehbares Lesezeichen. Nicht Venus – die Natur (mit Majuskel) sei die *maestra* dieses schönen Landstrichs. Selbst

³⁴ Vgl. den Ausstellungskatalog *Venus. Bilder einer Göttin, Katalog zur Ausstellung der Alten Pinakothek, München, 1. Feb. bis 22. Apr. 2001*, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesamm-lungen, München 2001.

³⁵ So hatte bereits Erwin Panofsky argumentiert (*Renaissance und „Renaissancen“*, in: Erwin Panofsky: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, hg. von Gregor Paulsson, übers. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1979, S. 55-117). Frage aber ist, ob dadurch die Antike tatsäch-lich als „Ganzes“ sichtbar wird oder nicht vielmehr gerade als ein enzyklopädisches Dispositiv, das sie wohl als Bibliothek materialisiert, aber nicht eigentlich im Sinne einer Rekonstruktion ihres *telos*, sondern einer *réécriture*, die im Umgang mit dem Überlieferten eine *inventio* der eigenen, neuen, im Gegensatz zur verstetigten Antike, laufenden Zeit ermöglicht. Am Beispiel von Sannazaro hat dies Giuseppe Velli in einer detaillierten Studie zur Genese der *Arcadia* anschaulich gemacht (*Sannazaro e le „Partheniae Myricae“: Forma e significato dell' Arcadia*, in: ders.: *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padua 1983, S. 1-56).

Apoll, er darf nicht fehlen (wie im *Fulgentius metaforalis*), würde sich, verführt von der Schönheit des arkadischen Gartens, nicht gescheut haben, sogar in einer Zypresse, in einem Substitut der Venus also, statt in ihr selbst aufzugehen (Prosa I, 5): eine subtile Umkehrung der Apollo-Daphne-Mythe. Arkadien beginnt für sich selbst zu sprechen. Wer aber seine neue Sprache verstehen will, muß seine mythologischen und allegorischen Lesegewohnheiten überschreiten. Verlangt ist ein grundlegend anderer Zeichenbegriff. Venus, die Himmelsmacht, will im Land der Schäfer metonymisch erfahren werden, als Umschrift für ein Lebensprinzip, das in der Natur liegt.

IV

Doch so sehr Arkadien sich damit dem menschlichen Wesen nahebringt: Seine verlockenden Aussichten mögen wohl den Wünschen entgegenkommen; die Herrschaft über die Realität kann es jedoch nicht übernehmen. Unverhohlen hat es sich stets zu seinem Irrealis bekannt. Die Faszination, die dennoch davon ausging, mußte also woanders als in der Erwartung eines schäferlichen Paradieses liegen. Knappe Einlassungen – Vorworte, Exkurse, Exklamationen – helfen dem ideellen Anliegen deshalb begrifflich nach. Ihre Hinweise plädieren, im Einklang mit der amönen Umgebung, dem schönen Körper der Nymphe und dem anmutigen Gesang der Schäfer, für eine geradezu kopernikanische Wende der Anthropologie. Dies ist es, was die pastorale Wunschwelt in ihrem Innersten zusammenhält. Die Frage nach dem Menschen neu zu stellen, hieß damals allerdings, die rechtgläubige, institutionell überwachte Antwort der christlichen Religion riskant zu unterlaufen. Unmittelbar neben Arkadien hatte sie einen fundamentalistischen Verfechter gefunden, dessen Sprachgewalt sich kaum ein Zeitgenosse entziehen konnte: Savonarola. Unerbittlicher als Martin Luther verteidigte er den Glauben eines ursprünglichen Christentums auf scholastischer Grundlage.

Ihm liegt eine fest umrissene Zentralperspektive zugrunde: Die spannungsreiche Doppelnatur von *animal/rationale* findet ihre – christliche – Ausrichtung in der „Artähnlichkeit“ der Geschöpfe mit dem Schöpfer (wie Thomas von Aquin argumentiert hatte)³⁶. Sie legt die menschliche Natur auf die Ausarbeitung ihres Geistprinzips fest (*intellectus sive mens*). Umgekehrt muß es deshalb seinen kreatürlichen Antrieb als ungeistig-tierisch abweisen. Notorischen Anlaß zu dieser ‚Degeneration‘ (Pico della Mirandola)³⁷ gibt die erste unter den menschlichen *passiones*, die Liebe. Einen Wendepunkt in dieser orthodoxen Auffassung hat Marsilio Ficinos Kommen-

³⁶ Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der *Summa theologica*, Bd. 7: *Erschaffung und Urzustand des Menschen*, u.d.L.v. Heinrich M. Christmann, hg. vom Katholischen Akademikerverband, München/Heidelberg 1941, 93. Frage, 6. Art., S. 67.

³⁷ Pico della Mirandola: *De hominis dignitate / Über die Würde des Menschen*, S. 28.

tar zu Platons Gastmahl *De amore* (1469) bewirkt³⁸. Er ist einer der großen humanistischen Schlüsseltexte, der antike Weisheit mit christlichem Offenbarungswissen vermählen will, indem er eine spirituelle Anthropologie auf einem naturphilosophischen Fundament aufruhen läßt. Unausgesprochen kam dadurch eine wahrhaft epochal neue Frage nach dem Menschen auf: Welche Spur zum Glück ist in der *conditio humana* als solcher bereits vorgesehen?

Ficinos Dialoge beginnen damit, daß er vom platonischen Eros her der sinnlichen Liebe philosophischen Rang einräumt. Ihr lateinischer Begriff ‚Venus‘ tut ein Übriges: Sie löst sich von ihren dunklen mythischen Schatten. Ihre Attribute kommen dadurch unter einen philosophischen Gesichtspunkt – ein Akt der Entmythisierung. Ihr Werden und Wirken ist es, welche das in „Starrheit schlummernde“ Chaos durchdringen und ihm kosmologisches Leben verleihen. Mehr noch: ihr wohnt ein ureigenes Bewegungsziel inne. „Dies ist nämlich die Eigenschaft von Venus, daß sie [...] das Ungestaltete dem Schönen zuführt“ (22f.). Welch ein ideelles Patenschaftsangebot für das schöne Land und die schönen Menschen Arkadiens! Da Eros/Venus aber „in allen Dingen“ herrscht (79), durchdringt ihr Wesen auch den Menschen. Als Leibnatur veranlaßt sie ihn, den Liebesdrang materiell zu erfahren: durch Zeugung, Hervorbringung, Vervielfältigung gehorcht er ihrer „vis generandi“ (62). Als Geistnatur hingegen spricht sie zugleich seine höheren, immateriellen Verbindungen an, die ihn zum „Abbild der göttlichen Herrlichkeit“ (63) machen. Die Gefahren der Liebe liegen also in ihm selbst. Es ist seinem freien Willen überlassen, wie er seine Teilhabe am Venus-Prinzip ausübt: als „vita contemplativa“ oder „vita voluptuosa“ (219).

Ficino hat damit zum einen das menschliche Begehrungsvermögen – mit dem Sündenwort der Kirche: seine *concupiscentia* – als urwüchsigen Beweggrund menschlichen Lebens anerkannt. Von sich aus ist es weder gut noch böse, nur vital. Erst die menschliche Doppelnatur macht es – so oder so – moralisch. Ficino glaubt, diese Naturenergie dadurch ins Tugendhafte wenden zu können, daß sie auf ihren eingeborenen – platonischen – Sinn fürs Schöne angesprochen wird. Doch die Liebe, die von einem schönen Wesen ausgeht – setzt sie untergründig nicht bereits auf eine Religiosität des Ästhetischen? Es hat nicht lange gedauert, bis sie an die Oberfläche kam.

Noch eine andere, latente Implikation deckt Arkadien auf. Das urwüchsige Interesse der Venus äußert sich in (generativem) „Verlangen“, lehrt Ficino, „im schönen Objekt – sagen wir: der Nymphe – zu zeugen und immerwährendes Leben

³⁸ Ausgabe: Marsilio Ficino: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl – Commentarium in Convivium Platonis de amore*, lat. u. deutsch, hg. von Paul R. Blum, übers. von Karl Paul Hasse, Hamburg 1984. Zur Vorgabe bei Platon Manuel Baumbach: *Poetische Ausdrucksformen erotischen Begehrens im Platonischen Liebesepigramm und seiner Rezeption*, in: *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, hg. von Maria Moog-Grünwald, Heidelberg 2006, S. 1-16. Zur Wirkungsgeschichte in einem weiteren Kontext Sabrina Ebbesmeyer: *Sinnlichkeit und Vernunft – Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München 2002.

in sterblichen Wesen zu erhalten“ (255)! Ausdrücklicher formuliert: Das Prinzip der Venus kennt nichts weniger als eine Unsterblichkeit eigener Art³⁹. Wo der Tod Leben vernichtet, vermag sie ihn zu überwinden, indem sie auf ihre liebreizende Weise neues, mehr Leben erzeugt. Nicht nur im Aufstieg zur Vergeistigung, auch in der Körperlichkeit bietet sich damit eine ebenerdige, syntagmatische Unendlichkeit an. Im Zeugen – und Erzeugen – feierten, recht verstanden, die Geschöpfe mithin einen kreatürlichen Gottesdienst zu Ehren des Schöpfers aller Dinge. So gesehen bereitet Ficinos philosophische Anthropologie den Boden für eine neuzeitliche Ideengeschichte des schöpferischen Menschen.

Was Ficino noch unter dem Dach einer christlich-platonischen Seelenlehre zu halten wußte, setzte sich wenige Jahrzehnte später autonom und erklärte seine naturrechtliche Unabhängigkeit. Ereignis geworden ist dies in einem der strahlendsten Zeugnisse der Renaissance, in Botticellis „Geburt der Venus“ (ca. 1483-85; Abb. 3)⁴⁰. Es ist ein gemaltes Manifest, Ideographie, die in Ficinos Vorleistung gerade ihre verdeckte Konsequenz sichtbar macht. Sie stellt nichts Geringeres als eine neuzeitliche Kulturtheorie des Schönen vor⁴¹. Bereits der erste Blick offenbart die anthropologische Fragestellung. Das Bild baut ein Triptychon auf, das dem Seelenkampf der *anima duplex* Gestalt verleiht. Die Windgötter links stehen im Zeichen

³⁹ Ausdrücklich für Arkadien reklamiert im bedeutsamen Monolog von Egle, der Titelfigur in Giraldi Cinthios Satyrspiel *Egle*, Nachdr. d. Ausg. von 1545, Urbino 1980, f. 14v-16r.

⁴⁰ Zum platonistischen Einfluß vgl. insbes. Ernst H. Gombrich: *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945), S. 7-60. Er bringt die triadische Komposition in Verbindung mit Florentiner Taufszenen Jesu in gleicher Konstellation; wieder aufgenommen von Jan Lauts: *Sandro Botticelli: „Die Geburt der Venus“*, Stuttgart 1958, S. 7.

⁴¹ Die literarische Vorgabe, Polizianos *Stanze per la giostra*, bildet einen festen Bezugspunkt der Interpretation, nicht nur ikonographisch, sondern auch ikonologisch. Poliziano war unmittelbar Schüler Marsilio Ficinos, dessen Gedankengut (namentlich wie in *De amore* entwickelt) ihm wohl vertraut. Von hier aus jedoch für die *Stanze* und von ihnen aus für Botticellis „Nascita di Venere“ auf eine neuplatonistische Inspiration zu folgern (vgl. Lauts: *Sandro Botticelli*, S. 17-25), läßt die humanistisch gebildete Mythenrezeption der *Stanze* nicht zu. Den Kontext des ganzen Gedichts dominiert zunächst eine enkomiasische Perspektive. Sie projiziert das Liebesverhältnis von Giuliano de' Medici zu Simonetta Cattaneo (Vgl. dazu Charles Dempsey: *Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's Stanze per la Giostra*, in: *Renaissance Quarterly* 52, 1 (1999), S. 1-42) auf eine raffinierte Mythenparaphrase der Venus. Wenn man so will, praktiziert Poliziano eine verbale Cassone-Malerei. Sie verleiht der illegitimen Beziehung eine naturphilosophische Legitimation. Selbst wenn von Simonetta über Amor zu Venus (in ihrem himmlischen Palast, st. 96ff.) eine erotische Stufenleiter führt: In ihrer höchsten Stelle befindet sich kein platonischer Eros, wie ihn Ficino – mit Orpheus – versteht: „uralt, durch sich selbst vollkommen und von großer Klugheit“ (Ficino: *Über die Liebe*, I, 2, S. 19). In die Mitte des Venuspalastes setzt Poliziano ein Mosaik, das den Ursprung der Venus aus der Verstümmelung des Uranos bezieht; mithin daran erinnert, daß sie ‚abgeschnitten‘ ist von einem letzten, ideenhaften Uranfang. Vielmehr dominiert ihre – mythische – Doppelheit (I, 87f.). Und den Weg zu ihr bereitet Amor mit den illusionistischen Mitteln der Kunst (st. 34 und 69), die seinerseits Poliziano anbietet, um die höhere Aspiration des menschlichen Liebestriebes zu wecken. Die Schönheit der Venus ist mithin eine Kulturleistung. Dies vor allem konnte Botticelli den *Stanze* entnehmen.

eines ‚stürmischen‘ *fervor concupiscentiae*, wie Ficino die animale Seite der menschlichen Natur versteht. Männliches und weibliches Wesen paaren sich und verkörpern das ungezügelte, generative Interesse der *Venus-Urania* bzw. -*Pandemos*.

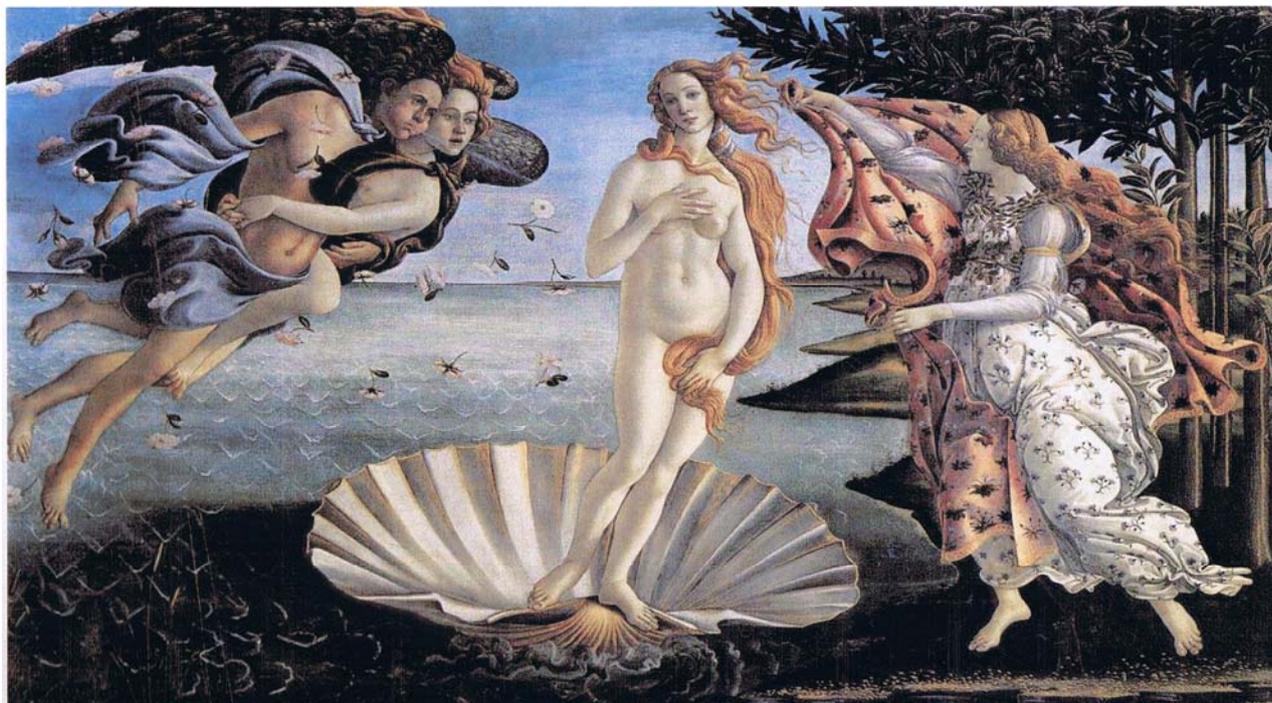


Abb. 3: Sandro Botticelli, *Die Geburt der Venus* (ca. 1485/86); Galleria degli Uffizi, Florenz.

Ihnen gegenüber die Frühlingsshore oder Nymphe der vier Jahreszeiten. Sie trägt das anthropologische Gegenspiel vor. Wenn sie, wie angenommen, schwanger ist, legt auch sie ein Bekenntnis zur generativen Natur ab. Doch während in den Windgöttern sich der *élan vital* entfesselt zeigt, ist er in ihr gänzlich domestiziert; ihre zierreiche Kleidung zeigt es an. In ihr ist gerade getilgt, was dem mythischen Bild einer Venus genuin erscheint: ihre Nacktheit, das Bekenntnis zu ihrem Lustprinzip. Die künstlichen Blumen auf Kleid und Umhang, von den Windgöttern noch anarchisch durcheinandergewirbelt, sind hier zur Ruhe eines ornamentalen Beiwerks gebracht. Aber – auch diese kultivierte Version der Venus kennzeichnet Botticelli als einseitig. Denn die Mitte zwischen triebhaft entfesselter und zivilisatorisch gebändigter Naturenergie nimmt programmatisch die Gestalt ein, deren Nacktheit sie als die wahre verherrlicht. Doch wofür steht diese Venus in dieser Konstellation?⁴² Ihre mythographischen Personalien – freie Körperlichkeit; Wasser; Muschel – sind auffällig umgewidmet. So wie sie sich verhält, scheint ein metaphysischer

⁴² Ob diese Venus auf ‚litteraler‘ Ebene ein idealisiertes Porträt der Simonetta aus Polizianos *Stanze* ist und/oder zugleich die Funktion hat wie Beatrice für Dante, mag in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben. Vgl. aber die Diskussionsverweise bei Charles R. Mack: *Botticellis Venus: Antique Allusions and Medicean Propaganda*, in: *Explorations in Renaissance Culture*. 28, 2 (2002), S. 207-237, hier insbes. S. 213, 226.

Überstieg wie bei Ficino ausgeschlossen. Unverkennbar steht sie in derselben horizontalen Linie wie ihre Grenzwerte zur Linken und Rechten. Dafür hat Botticelli ihre anthropomorphen Züge verstärkt: Sie sieht aus wie eine Nymphe im Idealfall⁴³. Ihre Schönheit – dafür steht sie auch hier – hat, gerade von der Wirkungsgeschichte Ficanos her, einen ganz anderen Grund. Dessen platonische Theologie sah in ihr gleichsam den Appetit auf die Liebe Gottes versinnlicht. Alle, die in den Bann von Eros geraten, sollten dadurch zur vollkommenen Idee von Liebe fortgerissen werden. Botticelli hingegen stellt sie als Mitte *zwischen* Sinnennatur (links) und Geistnatur (rechts) dar. Ihre Schönheit geht dadurch als Projekt der Vermittlung aus ihrem Seelenkampf hervor. Hier äußert sich keine christlich-platonische Idee mehr, sondern ein menschenmögliches Ideal von Vollkommenheit. Dessen Kultus fällt dann allerdings nicht mehr ins Gebiet der Theologie, sondern der Ästhetik⁴⁴.

Botticelli folgt also durchaus der kreatürlichen Wegweisung Ficanos: daß menschliche Lebensprojekte vom ungestümen Naturdrang ausgehen; die Windgötter geben ihm Ausdruck. Alles an ihnen – Geste, Blick, Hauch – hat seinen Zweck ebenfalls nicht in sich. Vehement sind sie auf Venus gerichtet und anerkennen sie als Ziel ihrer elementaren Bewegtheit. Auf der anderen Seite die Frühlingshore: Auch ihre kultivierte Geste strebt in allem zur Venus hin. Die Dramaturgie des Bildes weist ihr jedoch die Rolle der – des – Hinzukommenden zu. Insofern sie Natur ungleich mehr repräsentiert als verkörpert, spricht sie bildlich die Überzeugung aus, daß Kultur ohne Natur leblos wäre. Dies schließt aber auch die Umkehrung mit ein: Natur ohne Kultur wäre formlos, verwildert wie die Windgötter. In Venus aber wäre ihr Gegensatzzusammenhang zu schönem Ausgleich gebracht. Sie ist einerseits nackt, ganz Natur; andererseits gleicht ihre Gestalt einer klassisch gedämpften Statue. Ihre Bewegtheit kommt von außen; ist ihr äußerlich. Sie selbst geht im Schauen auf, als blickte sie in der Art der *vita contemplativa* nach innen.

Etwas anderes kommt hinzu. Traditionell hält Venus deutlich-eindeutig eine Muschel in der Hand. Botticelli hat ihr zwar dieses Emblem belassen, aber dessen erotische Semantik geändert. In seiner Deutung avanciert sie von einem Accessoire zur Basis gestalteter Schönheit. Sie verleiht Venus einen eigenen, tragenden Grund. Auf der Grenze der Lebendigkeit des Wassers und der Luft sowie der Festigkeit der Erde räumt sie ihr gewissermaßen einen dritten Ort ein, der an beidem teilhat. Auf dem Höhepunkt der Renaissance verkündet Botticelli daher (wie auch Pico della

⁴³ Daß der Bild- und Vorstellungsbereich der Nymphen eng mit dem von Venus zusammenspielt und damit ein metonymisches Wechselverhältnis bilden kann, hat Gregor J. M. Weber nachgewiesen. Vgl. *Töchter der Giorgione-Venus*, in: *Venus. Bilder einer Göttin*, S. 17-31.

⁴⁴ Indirekt bereits von Aby M. Warburg vertreten, der Botticellis Bild von einer Homer-Philologie her erschließt, die es mit Polizianos stoff- und motivgeschichtlicher Gelehrsamkeit der *Stanze* in Verbindung bringt. Poliziano hatte sich darin aber kompositorisch über jede literarische Archäologie hinweggesetzt und aus Venus ein ästhetisches Concetto gemacht. Dieses, nicht seine mythographischen Quellen, kommt wohl als Gegenstand der ‚Beratung‘ in Frage (Aby M. Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden²1980; darin: *Die Geburt der Venus*, S. 15-31).

Mirandola) ein neues Credo von Schönheit im Zeichen des Menschen. Es behauptet: Eine Vermittlung der widerstreitenden anthropologischen Interessen von Instinkt und Intelligenz ist ästhetisch, in der Idee des Schönen⁴⁵ möglich, unterhalb einer alles übersteigenden Liebe, die Sonne und Gestirne bewegt: „amor che move il sole e l'altre stelle“ (Dante, *Paradiso*, 33, 145).

V

Doch wer leistet, wer leitet diese ästhetische Anthropologie? Das schöne Bild der Venus ist nicht – mehr – gegeben: Es will hervorgebracht werden. Eine der maßgeblichen kulturgeschichtlichen Antworten formuliert Arkadien. In diesem Land spricht alles für Venus; sie selbst aber ist gerade abwesend (*Arcadia*, Ecl. 7, v. 14-18). Ihre Präsenz hat sich ganz hinter ihre Repräsentate zurückgezogen. Für die Arkadier heißt dies: Sie haben ihre Naturgläubigkeit einer Reformation zu unterziehen. Wenn sie jetzt auf ihren tiefsten Beweggrund, die Liebe, zu sprechen kommen, ersetzen sie das Bild der Venus durch das der Mutter Natur – ein epochaler Übergang. Kaum hatte der alte Schäfer Opico das Goldene Zeitalter, das pastorale Paradies beschworen, verneigt er sich zur lebensspendenden Erde („chinato ad terra“, Ecl. 6, v. 99). Und ‚heilig‘ spricht er sie, weil sie noch – zumindest in Arkadien – gleichsam das Gedächtnis an das liebende Einvernehmen („colombi“, Ecl. 6, v. 108) wahrt, das die Mythologie in der Gestalt der ‚Venus magna‘ ehrt⁴⁶. Keiner, behauptet Sannazaros Wortführer Sincero, leidet mehr unter unerfüllter Liebe als er. In seiner höchsten Not wirft er sich auf die Erde, seine *ultima ratio*. Sie fleht er um die Gabe der Liebe an, so wie seit Boccaccio Venus beschworen wurde:

O Allmutter, gütige Erde, soll es nie geschehen, daß ich mich ausruhe auf grüner Wiese [...] solange bis die Sonne käme, ihr Licht den erloschenen Augen zu zeigen und mich aufweckte von so langem Schlaf?⁴⁷

Im raffinierten Satyrspiel *Egle* (1545) wird Giraldis Cinthio so fortfahren. Die Titelnympe Egle verkündet programmatisch, das Lustprinzip sei die unsterbliche

⁴⁵ Eine Vorstellung, die in idealistischer Philosophie schließlich zu systematischer Entfaltung gebracht wird. Hegel: „Die Kunst in dieser Idealität ist die Mitte zwischen dem bloß objektiven bedürftigen Dasein und der bloß inneren Vorstellung“, Georg W. F. Hegel: *Ästhetik*, Bd. 1, m. e. Einf. von Georg Lukács, hg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a. M. o. J., S. 164f.

⁴⁶ Vgl. Giovanni Boccaccios gelehrtes Hauptwerk mit großer Wirkung, *Genealogie deorum gentilium*, hg. von Vittorio Zaccaria, in: Boccaccio: *Tutte le opere*, Bd. 7-8, 1, hg. von Vittore Branca, 1998, Libro III, Kap. 22 und 23, S. 336-359, wo Boccaccio aus den antiken Überlieferungen die „Venus magna“ bzw. „pudica“ (sowie die verwerfliche „Venus secunda“) rekonstruiert.

⁴⁷ „O madre universal, benigna terra, / fia mai ch'io posi in qualche verdi piagge / [...] per fin che 'l sole / vegna a mostrar sua luce agli occhi foschi / e mi risvegli da sí lungo sonno“, Ecl. 7, v. 12-18; Übers. Vf.

Quelle aller Dinge (Akt II, 1; f. 14v-15v). Dabei übersetzt sie ihrerseits den Namen von Venus programmatisch als *alma Natura* (Prolog, f. 7v) und preist ihre Fülle („ampiezza“; „abbondantia“, ebd., f. 6v/8v) als die ihr zustehende Art von Erfüllung des Lebens⁴⁸.

Sich auf Natura statt auf Venus zu berufen, verändert die Frage nach dem Menschen grundlegend. Sie wird dadurch an eine Anthropologie von unten verwiesen. Solange die urwüchsige Libido im Bilde der Liebesgöttin und ihres Sohnes verhandelt wurde, erschien sie zu einer heteronomen Himmelsmacht entrückt, die Macht über das menschliche Begehren hat. Als Natura hingegen ist sie ihm gleichsam auf den Leib geschrieben, zumal in Arkadien: Schäfer und Nympe haben zwar die paradiesische Natürlichkeit verloren. Doch nirgendwo läßt sich ihr Wunschbild besser evozieren als hier. Das Goldene Zeitalter ist ihr Pendant zu Botticellis sinnlich-übersinnlicher Nympe.

Das weltferne Leben, dem sie nachhängen, weiß jedoch kein transzendentes Obdach mehr über sich: Die schöne Idee der Venus hat sich zu einem Menschheits Traum verflüchtigt. Sie ist dem Prozeß der Kultur zum Opfer gefallen: Alle wissen es. Gerade dieses Bewußtsein aber stiftet ihre produktive Melancholie. Sie wird umgetrieben von der Frage: *Wie* lassen sich ursprüngliches Begehrens- und spätkulturelles Denkvermögen noch vereinbaren? Der paradiesische Urzustand der Natur vermag ihnen zwar ein illusionäres Maß anzugeben. Lösbar in seinem Sinne ist ihr Konflikt jedoch nicht mehr. Der Sündenfall der Zivilisation kann, nach arkadischer Ansicht, nicht mehr rückgängig gemacht werden. Das pastorale Land ringt deshalb mit der unerhört neuzeitlichen Aufgabe, wie man mit den Mitteln der Kultur noch natürliches Empfinden zu wecken vermöchte. Trieb- und Geistnatur wollen dabei als gleichberechtigte Bildungskräfte zugelassen sein. Überdies sind sie mit dem Spiel des freien Willens zu vereinbaren. Dadurch lassen sie sich nicht mehr von vornherein auf eine vorbestimmte Mitte verpflichten. Verlangt ist vielmehr ein Akt selbstbestimmter Ermittlung. Er steht zwar unter der humanistischen Frage: ‚Was ist der Mensch?‘, leitet seinen Begriff jedoch nicht länger von einem einheitlichen Wesen her, sondern entläßt ihn gerade in die (anstrengende) Freiheit der Selbstfindung – nicht umsonst haben auch die Schäfer aus diesem Grund so anhaltend zu klagen. Selbst wo, wie in den Pastoralspielen nach Sannazaro, in Casalios *Amaranta* (1538) etwa oder in Beccaris *Sacrificio* (1554), Lollios *Aretusa* (1564) und Guarinis *Pastor fido* am Ende eine – konventionelle – Befriedung des Seelenstreits herbeigeführt wird: Das versöhnliche Ende dieser Stücke kaschiert nur die Brisanz der neuen anthropologischen Fragestellung selbst. Ihr vor allem gilt die

⁴⁸ Er nimmt damit anthropologisch einen Zusammenhang auf, dessen ästhetische Konsequenz bereits Boccaccio richtungweisend aus seinen antikisierenden Studien erschlossen hatte. Vgl. Sebastian Neumeister: *Boccaccios Literaturbegriff* (Genealogie deorum gentilium XIV), in: *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14.-16. Jahrhunderts, 17.-18. Sept. 1996 in Mainz*, hg. von Ute Ecker und Clemens Zintzen, Hildesheim 1997, S. 233-243.

arkadische Wunschwelt. Gemessen an den idealen Verhältnissen im Goldenen Zeitalter sind ohnehin nur historische Kompromisse zu erwarten.

Dieser Absicht dient die pastorale Konfliktordnung. Ihre Hauptdarsteller, Nymphe und Schäfer, nehmen dieselbe anthropologische Konstellation ein wie die Windgötter auf der einen und die Frühlingshore auf der anderen Seite im Schaubild Botticellis. Nymphen sprechen, wenn sie sich entkleiden, unverhüllt die Sprache des Venus-Prinzips. Ihre hinreißende Schönheit macht sie, zumindest in den Augen der verliebten Schäfer, zu Göttinnen in irdischem Format. Das ihnen innewohnende Begehren enthüllt sich elementar, wenn sie sich im Bade mit dem Wasser, ihrem natürlichen Element, vermählen. So plötzlich, so bestürzend wirkt ihr Bild, daß etwa Ergasto, eine der Ich-Varianten in der *Arcadia*, zeichenhaft wie tot zu Boden stürzt (Ecl. 1, v. 80), als ihm seine Nymphe ins Auge fällt. Sie löst in ihm einen Sturm der Lebensgeister aus. So sehr, daß er, wie später sein Double Sincero ausführt, angesichts eines solch unwiderstehlichen Lustgefühls (*fervente desio*; Ficanos *fervor!*), um sein anthropologisches Gegenüber, seinen Verstand fürchtet („la *ansietà de la mente*“, Prosa VII, 19). Die Nymphe weckt in ihm eben die vitalen Antriebe, die sich der Mythos in der Gestalt von Venus vorgestellt hat. Unterstrichen wird dies auch durch ihr Verhalten im Raum. Das bezwingende Begehren, das von ihr ausgeht, informiert auch ihren Bewegungsdrang. Als Jägerin ist sie ständig unterwegs. Im Blick darauf gäbe ihre Raumerfahrung, postmodern gesprochen, ein hinreißendes Beispiel für nomadische, rhizomatische oder transversale Denkbewegungen. Um so mehr, als sie von sich aus gerade kein festes Ziel verfolgt (sieht man von ihrem widernatürlichen Gelübde ab, sich im Namen der Gegengöttin Diana allem venerischen Begehren zu enthalten). Ihre Richtung bestimmt das Wild, dem sie nachjagt – ein Zeichen dafür, daß die Wirkung, die sie auf den Schäfer ausübt, selbst ‚wild‘ ist. Deshalb auch tötet sie, spiegelbildlich, die Tiere.

Zwischen der idealischen Venus Botticellis und ihrem arkadischen Abbild öffnet sich mithin ein großer, programmatischer Gegensatz. Im Lande der Nymphen enthüllt sich kreatürliche Lebensenergie als gefährliche und gefährdende Vereinseitigung der menschlichen Natur. Hier wird ihr kein eigenes, ihr innewohnendes Entfaltungsziel eingeräumt. Naturwidrig verweigern die Nymphen sich deshalb den Wünschen der Schäfer, die in ihrer reizenden Erscheinung gerade einen generativen Appell der Venus vernehmen. Instinktiv entziehen sie sich ihnen an Orte, die ihrer ideellen Obdachlosigkeit entsprechen – in die Unwegsamkeit des *locus horribilis*.

Dramatisch spannt sich diese Situation an, weil es dem Schäfer seinerseits nicht anders ergeht. Auch er ist – zumindest gedanklich – auf der Flucht vor den lebensfeindlichen Gesellschafts- und Tugendbegriffen, wie sie in Stadt, Hof und Gesellschaft herrschen. Sie unterliegen dem Diktat des Ehrbegriffs. Der Chor in Tassos *Aminta* weiß ein Lied davon zu singen:

Welch leerer Name ohne Inhalt, Welch ein Abgott von Irrtum, Welch ein Abgott von Trug, was da vom dummen Volk später „Ehre“ genannt wurde, Tyrann über unsere Natur.⁴⁹

Diese moralische Kultur aber mußte, mit Freud zu sprechen, durch Triebverzicht erkaufte werden. Der Schäfer empfindet diese *scienza civile* als bedrohliche Vereinseitigung, die ihn aus dem anthropologischen Gleichgewicht gebracht hat. In dieser Not wendet er sich nach Arkadien. In der Nymphe und ihrem Ambiente sieht er eben das auf das Schönste verheißen, was ihm elementar fehlt: *naturalizza*. Doch genau hier beginnt sein Drama. Sein Kummer steigert sich dort zu einem Bild des Jammers, weil genau das, was ihm kompensatorisch nahe ist, sich ihm vehement entzieht. Mit anderen Worten: Sinnlichkeit, das Prinzip der Nymphe, und sein Prinzip, Verstand, weisen wohl auf ein verlockendes Ideal der Versöhnung – das Goldene Zeitalter. Doch es ist ein verlorenes Paradies, das ihre Gegenwart nicht mehr erreicht. Sannazaro und andere in seinem Gefolge halten zwar daran fest, daß das Heil einer überzogenen kulturellen Raison im Rückgang auf die Natur liegt, die allem gestalteten Leben zugrunde liegt. Doch der Kulturschadensbericht Arkadiens weiß auch: Vom Schäfer aus gesehen hat sich die Welt, aus der er kommt (an seiner Sprache kann man ihn erkennen), inzwischen so weit der Natur entfremdet, daß ihr zivilisatorischer Sündenfall nicht mehr rückgängig zu machen ist. Die turtelnden Tauben, der Efeu, der die Bäume umarmt – sie sind ins nostalgische Licht von ‚Es war einmal‘ getaucht. Arkadien bezeichnet jenen Moment der kulturgeschichtlichen Entwicklung, dem immer dann eine Peripetie droht, wenn die Disziplinierung der menschlichen Natur ihre animale Seite ganz aus ihrem Begriff zu verdrängen droht. Davon kündigt die Nymphe: Alles an ihr verspricht venerische Lebenslust; sie selbst aber ist dem Orden der Diana verschrieben, der Sinnenglück tödlich bestraft. Davon kündigt auch der Schäfer. Die Gesellschaftskunst zwingt ihn zur Selbstverleugnung seiner natürlichen Regungen. Seine Flucht ist Ausdruck einer kulturellen Grenzerfahrung. Ein restlos gedanklich in Zucht genommenes Naturempfinden schlägt auf seine Weise in selbstverschuldete Unnatur um. Als „Barbarei der Reflexion“ hatte Giambattista Vico sie dann an die Wand der Kulturgeschichte gemalt⁵⁰.

VI

Doch was haben die Arkadier davon, sich ein Goldenes Zeitalter zu erträumen und doch zu wissen, daß dieser Menschheitstraum unwiederbringlich dahin ist? Sie haben sich der fundamentalen Einsicht zu stellen, daß ihnen dann nur die Flucht nach vorne bleibt: verlorene Natürlichkeit mit ihren, den kulturellen Mitteln aufzurufen. Es ist dies die vielleicht kühnste Perspektive, deren sich das schäferliche

⁴⁹ „[...] quel vano / nome senza soggetto, / quel idolo d’errori, idol d’inganno, / quel che da ‘l volgo insano / Onor poscia fu detto, / che di nostra natura il feo tirano“ (Chorlied I, 2, v. 578-583); Übers. Vf.

⁵⁰ Vgl. Vf.: *Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft*, S. 166f.

Wunschland bewußt zu werden beginnt. Die *vis generandi*, der kreatürliche Zeugungswille der Venus, könnte, kultiviert, als künstliches, kunstvolles Erzeugen, die Zivilisation daran hindern, an ihren eigenen Errungenschaften zugrunde zu gehen (wie Nietzsche dies später für seine Zeit befürchtet hat).

Schauen wir auf Ergasto, Sannazaros Modellschäfer. Was tut er, um Verbindung zu seiner Nymphe, seiner verschütteten Naturidentität aufzunehmen? Was alle Schäfer tun: Er klagt und singt und hält seine Liebe in der Rinde der Bäume fest (*Arcadia*, Prol., 2). Im Gegensatz zum Satyr, seinem Gegenbild, der mit Gewalt nehmen will, wonach es ihn drängt, übt er Tatenthaltung bis zum Äußersten: Lieber legt er Hand an sich als an die Nymphe. Er macht, wie Aminta bei Tasso oder Crisostomo in der *Diana* Montemayers, ernst mit dem petrarkistischen Motiv des Liebestodes. Aktiv ist er nur in semiotischer Hinsicht, indem er seinen Liebeswunsch im höchsten Maße domestiziert, in der sublimierten Zeichensprache der Gesten, der Schalmeien und Verse vorträgt. Und damit will er die unzivilisierte Nymphe erreichen?⁵¹ Die Autoren Arkadiens, zumindest die anspruchsvolleren, haben die Schäfer eine Entdeckung von kulturanthropologischer Tragweite machen lassen. Auch diese Naturwesen haben eine ihnen gemäße Sprache. Sie ist ihrer rauhen Art angemessen, wie Ergasto in Vertretung seines Autors von der ‚Accademia pontaniana‘ in Neapel zu verstehen gibt, ein *rozzo stil* (Ecl. 11, v. 99).

Dieses arkadische Stilprojekt stützt sich auf eine grundlegende Beobachtung des Ich-Erzählers, die er bereits im Prolog gemacht hatte. Dort heißt es (Prol., 5), die schmucklos derben Eklogen der Schäfer würden die Nymphen so sehr ansprechen, daß sie, selbstvergessen, von ihrer Jagd, ihrer Flucht vor sich selbst, ablassen und Pfeil und Bogen, ihre Waffen, unter den einträchtig versammelten Bäumen ablegen. Denn als Ergasto seine Nymphe zum ersten Mal erblickt, steht sie venushaft unbekleidet im Wasser – und singt („in voce alta cantando“, Ecl. 1, v. 74). Die Musik der Hirten, die Melodie der Lieder, der Klang der Worte: Dieser Melos also ist die Sprache, die Zugang zu diesen sonst so unzugänglichen Wesen hat. Ihr einfaches Herz will mit einem *stilus humilis* angesprochen werden. Um es zu gewinnen und die Erfahrung der Natürlichkeit zu machen, müssen die Schäfer also diese *questione della lingua* lösen⁵². Daß es so lange dauert, bis sie, falls überhaupt, darauf eingeht,

⁵¹ Diese arkadische Kommunikation ist ausführlich entwickelt in: Vf.: *Menschwerdung in Arkadien. Die ‚Wiedergeburt‘ der Anthropologie aus dem Geist der Kunst*, in: *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen*, hg. von Winfried Wehle, Frankfurt a. M. 2001, S. 83-106.

⁵² Ein sehr sensibler Übergang in der Episteme der Sprachlichkeit zu einer neuzeitlichen Schriftlichkeitskultur, die außersprachliche, unartikulierte Kommunikation über Stimme, Klang und Laut dem rinascimentalen Willen zur alphabetisierten Schrift zu unterwerfen trachtet. Ob dies (im Sinne Derridas) als Herrschaftsanspruch eines Logozentrismus – kritisch – zu deuten ist, oder aber – aus Sicht der Sprachkünstler – poetische Gegenwehr ist, um innerhalb eines grammatikzentrierten Sprach- und Gattungsverständnisses eine phonozentristische Enklave offen zu halten, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Zur Erschließung der Fragestellung vgl. Bernhard Teuber: *Sprache, Körper, Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen 1989, insbes. Kap. 1.1.2, S. 26-36.

zeigt, wie schwer es ihm fällt, seinen semantischen Logos mit dem sonoren Melos der Natursprache („da naturale vena uscite“, Prol., 4) zu versöhnen, die sie versteht. Sannazaro kleidet diesen sprachlichen *retour à la nature* in das Kontrastbild von machtvoller Tuba („sonora tibia“) und bescheidener Hirtenflöte („umile fistula“).

Im Grunde hatte ihnen diese Sprachschule bereits das Goldene Zeitalter nahegelegt. Sannazaro, Giraldi Cinthio, Tasso haben dort das Urbild einer ursprünglichen Kommunikation studiert. Pflanzen, Tiere, Menschen – die ganze belebte Welt – stimmten sich gegenseitig zu. Ihr Verstehen ereignete sich vorsprachlich, ursprachlich, als kreatürlicher Einklang. Mit Ficino zu sprechen: in der emphatischen Liebesprache der Natur, in der sich Venus semantisch auslebt⁵³. Ihr mythischer Funktionsträger aber, auf den sich auch Ficino beruft, ist der Sänger Orpheus⁵⁴. Er gab für die humanistisch Gebildeten das performative Vorbild, wie sie neu zu erwecken wäre. Poliziano hatte ihm eine pastorale *Fabula di Orfeo* gewidmet und dazu die Kronzeugen poetischer Bildung, Vergil und Ovid, aufgerufen⁵⁵, Sannazaro ihn zum Patron des arkadischen Gesangs bestellt (Ecl. 11, v. 64ff.). Er bürgt für eine Macht der Sprache jenseits ihrer begrifflich gesicherten Diskurslandschaft. Sie setzt gerade die ‚beflügelnden‘ Mittel Amors, Wohlklang, Bilder und Stimme ein. Außerhalb Arkadiens wird differenziert und dissimuliert. Hierzulande helfen keine Erklärungen weiter (obwohl die Schäfer auch das versuchen). Im Land der Venus kommt es auf Konkordanz und Synästhesie an. Die Schönheit der Liebesgöttin, die das Auge für sich einnimmt, äußert sich, wenn sie sich verlauten läßt, in orphischer Klangmagie.

Bot sich Orpheus deshalb nicht als Patron der pastoralen Sänger an? Vermochte seine Kunst nicht unüberwindlich scheinende Grenzen zu überschreiten, die Unterwelt, den Tod? Die tränenreichen Verse und lieblichen Laute seiner Lyra („lacrimosi versi, o dolce cetra“, *Fabula di Orfeo*, v. 209f.) hatten, wie Poliziano erinnerte, das ‚harte Schicksal‘ (v. 208), wilde Tiere und selbst Steine zu erweichen gewußt (v. 211ff.). Ergasto beschwört es seinerseits eindringlich (Ecl. 11, v. 64ff.) – aus gutem Grund. Standen die arkadischen Sänger nicht vor dem gleichen Problem: die kulturelle Schwelle zu überwinden, die sie von den Nymphen trennt, die wild sind wie die Tiere, die sie jagen, unzugänglich wie der Wald, in dem sie sich verbergen, mit einem Herzen, hart wie Stein? Anders gesagt: In ihrer Empfänglichkeit für anmutige Klänge, wie sie Arkadien durchdringen, liegt eine letzte, ursprüngliche Möglichkeit für einen Einklang der Herzen. *Pietà* wäre sein sozialpsychologisches Erkennungszeichen. Selbst Filaura, eine spätzeitliche Nymphe Giovan Battista Marinos, inzwischen durch und durch *sophisticated* und Herr ihrer Fiktion, empfiehlt ihrem Schäfer Fileno, wenn er etwas von ihr wolle, möge er ihr doch gefälligst

⁵³ Ficino: *Über die Liebe*, III, 1, S. 78f.

⁵⁴ Zum antiken mythischen Umriß vgl. Claudia Klodt: *Der Orpheus-Mythos in der Antike*, in: *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart. Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg, Sommersemester 2003*, hg. von Claudia Maurer-Zenck, Frankfurt a. M. 2004, S. 37-98.

⁵⁵ *Fabula di Orfeo*, in: Poliziano: *Stanze; Orfeo; Rime*, v. 205ff.

– noch immer – neue „Verse singen, die ihren Ohren schmeicheln“ (*La Sampogna*)⁵⁶.

Um so mehr muß auffallen, daß Arkadien zwar ein Programm, aber strenggenommen damit keinen Erfolg hat. Gerade Sannazaro, der der Naturfrömmigkeit der *pietà* so ausdrücklich huldigt, läßt im Grunde keinen seiner unglücklichen Schäfer aus eigenem, ästhetischem Recht mit sich (und der Nymphe) ins Reine kommen. Selbst Carino, die Ausnahme, erlangt die Schönste aller Schönen nicht aufgrund seiner arkadischen Sprachkunst. Sie wird ihm letztlich als unvorgreifliche Gabe der Götter, als Werk von Fortuna (Prosa VII, 7) zuteil. Nach ihm scheint es, als ob eine dialektische Antinomie über die schäferliche Welt gekommen wäre: Je offener sie das natürliche Begehren der Venus preist, desto schärfer werden die Vorkehrungen, um es am Ende in moralisch korrekte Bahnen zu lenken – und ihm jeden Anspruch auf die Lebenswelt zu nehmen. Ein Beispiel: Giraldi Ginthios Satyrspiel *Egle* (1545). Die triebhaften Waldgötter wollen die Nymphen mit List und Gewalt nehmen; sie scheitern demonstrativ. Der arkadische Liberalismus wird lebhaft beschworen und am Ende konformistisch wieder kassiert. Die Schlußsentenz lautet: „Man darf nichts begehren, was der Himmel verweigert, noch was dem Anstand entgegensteht“ („Non si deve desiar cosa, che neghi / Il ciel, ne cosa à l'honestà contraria“, f. 47v). Ein anderer Fall: Agostino Beccaris Tragikomödie *Il Sacrificio* (1554)⁵⁷. Drei Paare tragen nach Art des pastoralen Landes ihre Liebeshändel aus. Sie werden zwar nach arkadischer Art liebeseinig, sind aber nicht liebesmächtig. Beccari setzt das ganze Arsenal unverantworteter Fremdbestimmungen ein, um ihre Einigung nicht als arkadisches Naturereignis zuzulassen: magische Rituale (314), Zauber (337), Träume (307), Fortuna (336), einen Deus ex machina (323), den Himmel insgesamt (261/335). *Onore*, der gesellschaftlich korrekte Wert, entmündigt auf der ganzen Linie die Lebensinteressen von *natura*. Gipfel dieser moralischen Palinodie ist Guarinis *Pastor fido* (1590). Er stellt den Triumph des Venus-Prinzips in Tassos *Aminta* gezielt auf den Kopf. Er entzündet das Feuer Amors in der Absicht, es gegenreformatorisch, im Namen von Ehre, Treue und Gesetz zu ersticken. Statt Natur herrscht wieder der Himmel (v. 592ff.). Am Ende verläßt auch Sincero, Sannazaros Wortführer, das Land so, wie er gekommen war, mit gekränktem Gemüt. War also von Anfang an alles umsonst? Kulturhistorischer Schwanengesang auf eine erdnahe, weltferne Glücksvision?

Keineswegs. Das Fiktionsland Arkadien hat, so unwirklich es sich gibt, auf der Landkarte menschlicher Selbstausslegung einen Ort anberaumt, der den kulturellen Mangelerscheinungen der Zeit doppelt gedankliche Zuflucht gewährte. Zum einen: Nirgendwo sonst durfte der Liebeswunsch im Sinne der Venus so sehr um seiner

⁵⁶ Giovanni Battista Marino: *La Sampogna*, hg. von Vania De Maldé, Parma 1993, in Kap. X (*La ninfa avara*), v. 190-300, S. 505f.; Übers. Vf.

⁵⁷ Agostino Beccari: *Il Sacrificio. Favola pastorale* (1554); in: *Parnaso italiano ovvero Raccolta de' Poeti classici italiani*, Bd. 17: *Teatro antico, tragico, comico* [...], Venedig 1785; Seitenzahlen nach dieser Ausgabe.

selbst willen geäußert werden wie hier. Das Publikum konnte es nicht oft genug hören. Das arkadische Menschenbild anerkannte sein natürliches Begehren als den wichtigsten Beweggrund des Lebens. Zumindest in der Anthropologie der Schäfer darf es bereits die hohe Würde eines Naturrechts annehmen. Es erhebt damit Einspruch gegen die rigorose Zwangsbewirtschaftung der menschlichen Sinne im Namen von Religion, Stand und Familie⁵⁸. Dem widerspricht nicht, daß die arkadischen Liebeshändel am Ende, nachdem sich ihr Begehren eine lange und offene Aussprache verschaffen durfte, in aller Regel konventionell eingeebnet werden: in der Ehe und gerne mit Hilfe der *dea ex machina* Fortuna.

Zum anderen setzt dieses pastorale Anderswo Zeichen, die auf eine neue, neuzeitliche Syntax der Kultur schließen lassen. An wen wenden sich die Schäfer, um ihre zivilisatorischen Nöte zu lindern? An die ‚Mutter Natur‘. Sich Glück in ihrem Sinne auszumalen, heißt jedoch im – unausgesprochenen – Umkehrschluß: den stets bedürftigen *élan vital*, der immer etwas will und nie ganz zufrieden zu stellen ist, nicht länger mit Argumenten, Geboten oder Drohungen niederzuhalten, von seinen kreatürlichen Interessen abzusehen und sich in jenen höheren Dienst der Spiritualisierung zu stellen, die die *Natur des Geistes* zum Vorschein bringt. Im Vergleich dazu vertritt das arkadische Kulturprogramm die genaue Gegenthese. Nach seinem Zivilisationsschadensbericht zu urteilen, leidet die historische Gegenwart nicht, weil sie den spontanen Antrieben des Menschen zu wenig, sondern zu viel Zucht zumutet. Das spricht allerdings kaum für eine Überlegenheit des Verstandesurteils. Im Gegenteil: Es muß sich in den Planstädten Utopiens seinerseits einer strengen Revision unterziehen lassen⁵⁹. Die Schäfer Arkadiens behaupten deswegen: Die krankende *scienza civile*, in der es von allen Seiten nach Reformen und Reformation drängt, läßt sich am ehesten heilen, wenn ihre Kultur sich wieder rückversichert am *Geist der Natur*, an dem sie sich ja bedenkend, bearbeitend selbst erst ausgebildet

⁵⁸ Da und dort wird allerdings bereits ausdrücklich, daß diese Verdrängung eine Wiederkehr der Libido als Sexualität zur Folge hat, wie Michel Foucault argumentiert (*Histoire de la sexualité*, Bd. 1: *La volonté de savoir*, Paris 1976, S. 25-67). Literarische Gestalt wird sie vor allem im Satyr. In seiner Triebhaftigkeit zeichnet sich jedoch noch keinerlei ‚Ermöglichung‘ von Sexualität als Vorankündigung einer modernen Form von Liebe ab, wie Foucault will. Er verkörpert, wie im Prolog von Giraldi Cinthios *Egle* thematisiert, allenfalls vitalistische Naturenergie als Basis eines anthropologischen Neuaufbaus des Menschenbildes. Und wenn Satyr und Nymphe sich – später – gelegentlich geschlechtlich einig werden, dann als ‚wilde‘, phantastisch-groteske Sonderwesen im Außenseitermilieu des *locus horribilis*. Vgl. dazu Alfons Reckermann: *Amor mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln u. a. 1991. Nach Etienne Simon de Gamaches' *Système du cœur, ou Conjectures sur la manière dont naissent les différentes actions de l'âme, principalement par rapport aux objets sensibles*, Paris 1704, bedurfte es, um gesellschaftlich zugelassen werden zu können, eines stabilen Liebescodes (eines „système du cœur“), der die Sexualität in einen geordneten Affekthaushalt einbaut und sie diskursfähig macht. Vgl. dazu allgemein: Kirsten Dickhaut/Dietmar Rieger (Hgg.): *Liebe und Emergenz. Neue Modelle des Affektbegreifens im französischen Kulturgedächtnis um 1700*, Tübingen 2006.

⁵⁹ Vgl. Francis Bacon: *Neu-Atlantis*, in: *Der utopische Staat*, S. 222f.

hat. Kulturelle Fortschritte im Horizont natürlicher Interessen zu halten – nicht umgekehrt: Dies ist das sanfte Gesetz, mit dem die Arkadier glauben, auf der Spur von Venus eine neuzeitlich menschenfreundliche Kultur zu ‚generieren‘.

VII

Doch wer soll sie wahrnehmen, wie und wo? Die Rückkehr Sinceros in die ‚Stadt‘ setzt Zeichen vor allem in dieser Richtung. In einem mythologisierenden Traum (Prosa XII, 45) geleitet ihn eine Nymphe entlang eines unterirdischen Wasserlaufs zum Ausgang nahe Neapel (Prosa XII, 34f.). An der Grenze zur Zivilisation endet jedoch das Prestige der Venus. Dem Rückkehrer aber geht draußen eine fundamentale Entdeckung auf: Er trifft an diesem Übergang auf zwei singende Schäfer. Noch ist er von den arkadischen Klängen ganz erfüllt (Prosa XII, 49). Mit Erstaunen stellt er daher fest, daß hier, jenseits der pastoralen Welt, Eklogen erklingen, die denen innerhalb in nichts nachstehen. Warum sich also dorthin begeben, wo jeder Baum, jede Blume und jeder Windhauch von den Freuden der Venus kündigt, sie aber doch nicht, auch nicht in Arkadien, lustbringend bewilligt werden und deshalb die Schäfer, die in Gestalt der Nymphen ihr Begehren vor Augen haben, in tödliche Melancholie treiben? Sincero hatte verschiedene Arten des Liebestodes erwogen (Prosa XII, 44). Sollte man sie daher nicht vielmehr hier besingen, ohne die illusorische Erwartung einer Liebeserfüllung – wie die beiden neapolitanischen Stadtschäfer? Auch sie tragen pastorale Lieder vor, lassen Arkadien aber, in genauer Umkehrung zu Sincero, gerade aus ihrem Gesang selbst erst entstehen. Zwar bietet es so nur ein – kunstvolles – Abbild des pastoralen Wunschlandes, das seinerseits nur Abbild eines Goldenen Zeitalters war. Es kommt jedoch auf die damit verbundene Einsicht an: Das Arkadien der Neuzeit ist demnach – die Kunst; der in freier Liebe zu erlangende Körper der Nymphe – das Gedicht.

Als solches aber verwandelt sich das schäferliche Anliegen in ein Sprachprojekt. Der *rozzostil*, der die einfache Art von Land und Leuten wiedergeben soll, meint mehr als nur eine schlichte, zu Herzen gehende Redeweise. Er macht einem niederen Stil- und Bildraum Platz, der sich unterhalb der gesellschaftlichen und poetologischen Standards ausbreitet und jedem, der auf ihn eingeht, erlaubt, sich ungleich unvermittelter auf das einzulassen, was ihn am Grund der menschlichen Natur bewegt. Und so wie der Liebende sich hier narzißtisch ganz seinem Liebesbegehren hingeben darf, ist es auch der Sprache gestattet: Arkadien räumt ihren Klängen und Bildern eine Selbstverliebtheit⁶⁰ ein, die gewissermaßen Venus auf der Ebene der

⁶⁰ Die intratextuellen Bezüge namentlich der letzten Ekloge im Zeichen von Orpheus deutet David Quint seinerseits als verschlüsselte Selbstreferentialität des Textes, aber als Vorzeichen einer (modernen) Autonomie der Sprachkunst, die ihren Rückbezug in der Geschichte verloren habe. Daß sie sich jedoch statt dessen systematisch von Anfang an in der Natur einen neuen, kulturellen Begründungszusammenhang erschließt, kann daher nicht in Betracht kommen, solange nicht das Wechselverhältnis von Kultur und Natur als Ausgangspunkt angesetzt wird.

Textur wieder auferstehen läßt. Barcinio und Summonzio, Sannazaros neapolitanische Schäfer der letzten Ekloge, bezeugen es. Sie beklagen darin die Nymphe Filli, die den Tod der Beatrice und der Laura gestorben ist. Sie heben ihren Verlust jedoch mit einer bemerkenswerten Wendung im Geiste der Venus auf. Filli mag zwar ins Reich des Todes eingegangen sein. Doch die Liebe zu ihr, in poetischen Versen konserviert, vermag die Welt erneut in der Art von Orpheus ‚ergrünen‘ zu lassen (Ecl. 12, v. 319-325). Poesie, Kunst allgemein, erscheint mithin als immerwährender Frühling der Kultur.

Der Epilog Sinceros vertieft es. In einem Selbstgespräch wendet er sich an seine Schalmei und resümiert seine pastorale Spracherziehung: „Du warst meinem Mund und meinen Händen für einige Zeit angenehmer Zeitvertreib“ („Tu a la mia bocca e a le mie mani sei non molto tempo stata piacevole esercizio“, *A la Sampogna*, 1). Was ist ihm am Ende geblieben? Er habe, sagt er nicht ohne Stolz, unter Anleitung der Antike der zeitgenössischen Bildungselite („coltissimo“) wieder einen Sinn für die Muttersprache der Natur vermittelt. Um ihren „rozzostil“ jedoch vor seinen gelehrten Verächtern („detrattori“) in Schutz zu nehmen, empfiehlt er ihm die List der Fiktion. Wirklich authentisch bleiben könne er nur, wenn er sein wahres Motiv, die kreatürliche Lebenslust, hinter antiken Autoren versteckt hält. Dadurch würde er sich den Gemeinplätzen der Menge ebenso entziehen können wie den Forderungen nach Größe und Erhabenheit. Allein so ließe sich „beherzt ihr Recht verteidigen“ („animosamente difendere la [sua] ragione“, *A la Sampogna*, 16).

Doch was bliebe unter dem Mantel antiker Gelehrsamkeit von Venus als treibender Kraft des Lebens noch übrig? Wird sie dadurch nicht kunstvoll zum Schweigen gebracht? Hat nicht die Diskursgeschichte Arkadiens, je länger sie anhielt, das *piacere*, das *diletto* wieder kassiert, dem die schäferliche Welt zugetan war? Doch Venus, einmal zugelassen, hat seitdem durch ihre Diener, die Dichter und Künstler, noch immer eine Metamorphose gefunden, um sich auch schärfsten anthropologischen Zensurmaßnahmen zu entziehen. Ganz und gar, wie Arkadier es sich wünschten, war sie fraglos nicht zu haben⁶¹. Immerhin aber wußte sie sich in eine kulturelle Lebensform zu kleiden: in die bewegte Sprache der Schäfer über die Nymphen. Die Dichter Arkadiens machen, in der Konsequenz ihrer fiktiven Welt, die Entdeckung, daß das neuzeitliche, ihnen effektiv noch eingeräumte Arkadien die Welt der Imagination und ihrer kulturellen Statthalterin, der Fiktion, ist⁶².

Vgl. David Quint: *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven/London 1983, Kap. 3, S. 43-69.

⁶¹ Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*, Bd. 3: *Le souci de soi*, Paris 1984.

⁶² Zweifellos vorbereitet durch die Venus-Dichtungen Boccaccios, die eine poetologische Selbstreflexion in diesem Sinne enthalten. Vgl. Rainer Stillers: *Ametos Verwandlung: Poetik der Bildlichkeit in Boccaccios Comedia delle ninfe fiorentine (1341/42)*“, in: *Metamorphosen/Metamorfori. Akten der 6. Jahrestagung des Deutschen Italianistenverbandes DIV-Fachverband Italienisch in Wissenschaft und Unterricht, Dresden 8.-10. November 2001*, hg. von Peter Kuon und Barbara Marx, Frankfurt a. M. 2005, S. 51-73.

Mit moderner Ästhetik hat diese neuartige Selbstreferentialität allerdings nichts zu tun⁶³: Sie muß sich noch doppelt negativ legitimieren. Die Inszenierungen Arkadiens fühlen sich durchgehend verpflichtet, ihren fiktiven Charakter ausdrücklich zu affichieren. Er sorgt jetzt für die ästhetische Differenz, die bisher von einer allegorischen Schreibweise wahrgenommen wurde. Wo Götter – und Bäume – schäferlichen Klängen lauschen (*Arcadia*, Prol., 4f.), Satyrn Reden halten (*Egle*, f. 6v), Amor (und Venus als häßliche Alte) vors Publikum treten (*Aminta*, Prol.; Epilog, „Amore fuggitivo“), der Spielleiter, um Arkadien zu evozieren, auf die gemalten Kulissen zeigt (im *Sacrificio*, Prol., S. 231), von den fabulösen Nymphen ganz zu schweigen – wo solche Strategien der Derealisierung aufgeboten werden, war Palinodie der Preis, der für die Zulässigkeit fiktionaler Kreativität⁶⁴ und damit des Naturprogramms der Venus entrichtet werden mußte.

Die List der Negativität bestimmte auch deren Entfaltung. Ihre Liebeslust sieht sich zwar beständig unter die Aufsicht von Liebesleid gestellt. Ihre ganze Gefährlichkeit wird jedoch, so scheint es, vor allem beschworen, um unter dem Schutz moralischer Korrektheit ihr Produktivvermögen zu vergegenwärtigen. So verschafft sich Venus Lebensanteile selbst in naturwidrigen Zeiten. Gewiß, ihre Macht darf nicht schon in der Lebenswelt selbst soziale Ansprüche stellen. Doch nimmt sie seitdem einen festen Platz in der Vorstellungswelt der Zeit ein⁶⁵. Das scheint nicht wenig. Das Reservat der Kunst sichert ihr innerhalb der herrschenden Kultur immerhin einen Raum, wo sie sich ein ästhetisches Vergnügen daraus machen kann, die gesollten, erwarteten, überwachten Gedankenverbindungen unter arkadische

⁶³ Wie Reinhard Brandt auf anderem Argumentationsweg nachweist (*Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*, Freiburg i. Br./Berlin 2006, dazu S. 153). Ausgehend von den beiden perspektivischen Zentren „ego“ und „Tod“ in arkadischer Malerei im Umkreis von „Et ego in Arcadia“, führt er eine weit gefaßte kulturgeschichtliche Diskussion um den Nachweis, daß die größten Arkadienkünstler, von Vergil angefangen (allerdings: Sannazaro, Tasso oder Montemayor spielen keine Rolle) ihre Werke benutzt haben, um die Kunst selbst zu thematisieren. Ihre Selbstreflexion bringe eine Kunst im Dienste der Kunst (16/17) hervor – eine wünschenswerte Parallele zur Entstehung des neuen Arkadien in der Literatur. Daß die Selbstvergewisserung der Kunst als eigenwertige kulturelle Institution ihr Motiv in anthropologischen Begründungsbedürfnissen hat, findet neben den ästhetisch-philosophischen Fragestellungen allerdings kaum Beachtung.

⁶⁴ Vgl. dazu Wolfgang Iser: *Renaissancebukolik als Paradigma literarischer Fiktionalität*, in: ders.: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1993, S. 60-157.

⁶⁵ Repräsentativ beispielsweise in *Tirsi* (1506), der *Ecloga lirica dialogata* des Baldassar Castiglione. Er hat die arkadische Fiktion ganz in die höfische Festkultur überführt. Unter ihrer zivilisatorischen Bedingung kann Venus (Okt. 12) Herzogin (Elisabetta Gonzaga) und Hofdamen als Nymphen ‚naturalisieren‘, die wiederum in einem venerischen Naturprospekt aufgehen, dort in Liebe – aber vergeblich – besungen werden, so daß der Ertrag Arkadiens fiktionsgerecht in der Erweckung (orphischer) Sangesmacht besteht, die das Liebesbegehren zu einem festen ‚Traum‘ (Okt. 32) des neuzeitlichen Imaginariums erhebt. Text in: *Il libro del Cortegiano, con una scelta delle opere minori di Baldasar Castiglione*, hg. von Bruno Maier, Turin 1973, S. 557-579.

Fremdperspektive zu stellen und ihnen eine libidinöse Syntax einzuräumen. Sie erlaubt ihnen, die heftigen inneren Bewegungen, die das Phänomen ‚Liebe‘ auslöst, anders anzuordnen – zu ‚paaren‘ –, als es die herrschende Vernunft verlangt; der Sinnlichkeit eine ‚natürliche‘ Repräsentation zuzugestehen, in der sich die Beweglichkeit des Geistes niederschlägt⁶⁶. Das wäre die *vis generandi* von Venus.

Diese Entdeckung konnte den Schäfern im arkadischen Wunschland aufgehen. Sie lernten dort, wie Tasso es im Prolog des *Aminta* dicht und elegant zusammenfaßt, eine neue Präsenz der Sprache, gewonnen aus einer entmythologisierten Repräsentation der Venus. So läßt er Amor dort selbst sagen, hierzulande sei er ganz in seinem neuzeitlichen Element „und klar wird hervortreten, daß meine Gottheit in eigener Gestalt gegenwärtig ist“ („e ben parrassi che la mia deità sia qui presente in se medesima“, Prol. v. 77ff.). Der vitale Antrieb, den er verkörpert, findet, nachdem der Mensch vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, ein Ersatzparadies in der Welt der Kunst. Hier ist die Lust (*piacere*) seiner kreatürlichen Sinnlichkeit zwar sublimiert. Dafür kann er sie aber als kreative Sinnstiftung kulturell vergegenwärtigen. So macht sich Venus im Gewand ästhetischer Anthropologie auf, um ihren Rang als *magistra vitae* der Neuzeit zu erobern.

⁶⁶ Eine unabhängige, aber gerade darum faszinierende Parallele zur Kunstreflexion und -praxis bei Leonardo da Vinci. Zwar wertet er die Zeitkunst ‚Dichtung‘ als „langwierig und höchst langweilig“ ab (Leonardo da Vinci: *Libro di pittura*, hg. von Carlo Pedretti, Florenz 1995, § 15), begründet aber den Vorrang der Malkunst mit eben den naturphilosophischen (venerischen) Wirkungen, die in Arkadien zu kulturellem Kunstrang aufsteigen: Lebendigkeit und Beweglichkeit, die mit dem Begehrungsvermögen korrespondieren. „Doppelt tot ist das Werk, wenn es nicht körperliche und ‚mentale‘ Bewegungen zum Ausdruck bringt“ (§ 297). Beziehungsreich entwickelt von Frank Fehrenbach: *Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo*, in: *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, hg. von Frank Fehrenbach, München 2002, S. 169-206.