

Idylle in „Arkadien“? Mairet und die französische Pastorale im 17. Jahrhundert

Vorgelegt von Ewa Mayer aus Wrocław



Nicolas Poussin (1594–1665): „Et in Arcadia Ego“, 1629

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Intertextualität bei Mairet	8
3	Dialektik der Liebe	19
3.1	Liebesstrukturen	19
3.2	Hindernisse der Liebe	22
3.3	Liebe als Vorherbestimmung	28
3.4	Körperlichkeit der Figuren – Neuplatonische Liebeskonzeption . .	35
3.5	Liebe und Ehre	44
3.6	Normen und Gesetze	51
3.7	Flucht aus Zwängen	55
3.8	Hylas – Ein Libertin auf der Bühne	59
4	Funktionalität und Funktion der Natur	65
4.1	Der „Lustort“	65
4.1.1	Treffort und Rastplatz	69
4.1.2	Zwiespältigkeit der Natur	74
4.2	Teilnehmende Natur	78
4.3	Natur als Gegensatz zur Stadt	83
5	Welt der Illusionen	89
5.1	Verkleidung und Rollenwechsel	89
5.2	Verstellung	93
5.3	Zauberhafte Schäferwelten: Das Magische	95
6	Schluß	103
	Verzeichnis der benutzten Literatur	106

1 Einleitung

*Ite, voi che chiudeste
l'orribil fèra, a dar l'usato segno
de la futura caccia; ite svegliando
gli occhi col corno e con la voce i còri.
Se fu mai ne l'Arcadia
pastor, di Cintia e de'suoi studi amico,
cui stimolasse il generoso petto
cura o gloria di selve,
oggi il mostri, e me segua
lá dove in picciol giro,
ma largo campo al valor nostro, è chiuso
quel terribil cinghiale, [...] (I, 1; V. 1–12) ¹*

Mit dieser fröhlichen Aufforderung zur Jagd eröffnet Silvio, die Hauptfigur der im Jahre 1595 erschienenen Pastorale *Il Pastor Fido* von Giambattista Guarini, das Stück. Der junge Hirte, der die schöne Amarillis bald heiraten muß, hält nichts von Liebe und verbringt seine gesamte Zeit in den Wäldern, um zu jagen. Die Geschichte dieser Pastorale, welche die französischen Dichter tiefgehend beeinflussen wird, spielt, wie von der Figur zu Anfang selbst angekündigt, in den Hainen Arkadiens.

Entdecker dieses Wunschlandes, in dem Schäfer und Schäferinnen leben und das zum Inbegriff des idyllischen Lebensstils wird, ist Vergil (Gerhardt, 1950, S. 24).² Bruno Snell (1944, S. 26) führt dies darauf zurück, daß Vergil den aus Arkadien stammenden Historiker Polybios gelesen haben muß. Da es nicht viel von dessen Heimat zu berichten gibt, erzählt Polybios von Arkadern, die sich seit jeher im Singen und Dichten zu beweisen versuchten. Als Vergil später an seiner vierten Ekloge schreibt, versetzt er seine Schäfer in das von Polybios beschriebene Land, mit dem Unterschied, daß diese nicht in einer realen, sondern in einer imaginären, „geistigen“ Landschaft leben (Petroni, 1948, S. 187). Der Schritt von einem existierenden Arkadien, dem peloponnesischen Bergland, zum Arkadien als Symbol des irdischen Paradieses, das Jahrhunderte später Dichter und Dramatiker mit Begeisterung aufleben läßt, ist somit vollzogen.

¹ Silvio aus: Guarini (1914).

² Die Autoren sind sich über die Bezeichnung Vergils als „Entdecker Arkadiens“ nicht einig, jedoch zweifeln sie nicht daran, daß er Arkadien als Wunschwelt weiterentwickelt und dessen Symbolcharakter verstärkt (Maisak, 1981, S. 24).

Als Erneuerer der Hirtendichtung wird einhellig der Italiener Jacopo Sannazaro angesehen, der um das Jahr 1480 den ersten modernen Schäferroman *Arcadia* verfaßt (Köhler, 1983, S. 19, Petriconi, 1948, S. 187, Veit, 1961, S. 146).³ Der Autor hält sich in seinem Roman an die klassischen Vorbilder Vergil, Tibull, Ovid, denen er die einzelnen Elemente seiner Schäferwelt entlehnt, was ihm von heutigen Kritikern den Vorwurf mangelnder Originalität einträgt (Petriconi, 1948, S. 188–190). Nichtsdestoweniger zeigt der enorme Erfolg des Romans⁴, daß hier nur die, dem damaligen Publikum fremde moderne Voreingenommenheit spricht. Nicht zuletzt ist der Erfolg ein Beweis, wie groß die Sehnsüchte nach einer utopischen Welt, in der die Liebesfreiheit gilt, bei der gebildeten Bevölkerung Italiens sind. Der Roman, 1504 gedruckt, wird erst 1544 ins Französische übersetzt. Doch der Erfolg bleibt in Frankreich aus. Die französischen Gebildeten schenken dem Werk, das eine regelrechte Mode in Italien auslöst, keine größere Beachtung. Dementsprechend ist auch die Wirkung auf das Schaffen der Dichter nicht bemerkenswert. Nur einige Autoren der „Pléiade“ bedienen sich weniger Details des berühmten Romans (Marsan, 1905, S. 147).

Es scheint, als sei die Zeit für den Hirten und seine idyllische Welt in Frankreich noch nicht reif. Erst mit dem um 1573 erscheinenden Drama *Aminta* von Torquato Tasso, das Petriconi (1948, S. 192) als Fortsetzung und Vollendung der Schäferdichtung bezeichnet, vollzieht sich der Siegeszug der Pastorale auch außerhalb der italienischen Grenzen (Erich Loos aus Nachwort zu Tasso, 1962, S. 162).

Der Weg der Pastorale auf die französische Bühne wird vor allem durch das Stück *Il Pastor Fido* geebnet, das beim Publikum eine unvergleichliche Begeisterung auslöst. Schließlich ist es der Roman von Honoré d'Urfé *L'Astrée*, dessen erster von fünf Teilen im Jahr 1607 veröffentlicht wird und der die französischen

³ Es gab bereits im Mittelalter eine nationale Pastorale, die „Pastourelle“, welche die Form einer „chanson dialoguée“ hat und wenig an die Pastorale des 17. Jahrhunderts erinnert und die Mia Gerhardt (1950, S. 43) untersucht. Sie stellt fest, daß eine dramatische Form der Pastoralen eher rar ist. Auch Köhler (1983, S. 19) spricht von der Entwicklung einer Pastorale und ihrer dramatischen Umformung in die „Bergerie“. Er nennt deren Form jedoch problematisch. Jules Marsan (1905, S. 131) hingegen verneint jeglichen Einfluß der „Pastourelle“ auf die spätere Entwicklung dieses Genres und hält das Schäferspiel *Le Jeu de Robin et Marion* von Adam de la Halle für einen Einzelfall, der nicht fortgeführt wird. Da eine Untersuchung des Einflusses der „Pastourelle“ auf die Pastorale des 17. Jahrhunderts mit zu vielen Schwierigkeiten verbunden wäre, wird dieser Aspekt außer acht gelassen.

⁴ Petriconi berichtet von einer Verbreitung der *Arcadia*, noch bevor sie gedruckt wurde, und von 38 Ausgaben des Buches im Laufe des 16. Jahrhunderts.

Bühnendichter grundlegend inspiriert. D'Urfé beabsichtigt mit seinem Roman nicht nur die italienischen Vorbilder zu imitieren, sondern versucht, eine französische Ausdrucksform für die Pastorale zu finden (Marsan, 1905, S. 319). Auch wenn *L'Astrée*⁵ von allen Gebildeten gelesen wird, ist der entscheidende Schritt vom Roman zum Theater noch nicht ganz vollzogen. Marsan vermerkt, daß die Anzahl der dramatischen Adaptationen von *L'Astrée* erst um das Jahr 1630 ihren Höhepunkt erreicht. D'Urfé selbst gibt ein Beispiel davon, indem er mit *Sylvanire, ou la Morte Vive* eine Episode seines Romans für das Theater umschreibt (Marsan, 1905, S. 315). Die Produktion der Pastoralen ist in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts so angeregt, daß sie zur populärsten Gattung dieser Zeit zählt (Lancaster, 1929, S. 25). Auch ein junger Autor, Jean de Mairet, der aus Besançon nach Paris kommt und ein reges Interesse für das Theaterleben zeigt, folgt dem Geschmack des Pariser Publikums und verfaßt im Jahr 1628 seine erste Pastorale (Dannheisser, 1888, S. 12). Sie trägt den Titel *La Sylvie*. Zwei Jahre später folgt das zweite Theaterstück mit der Gattungsbeschreibung *Tragi-comédie pastorale* und dem wohlbekanntem Titel *La Silvanire, ou la Morte Vive*. Mairet übernimmt quasi unverändert den Titel, aber auch große Teile des Inhalts der zuvor von d'Urfé veröffentlichten Pastorale. Der Autor hat ein Ziel vor Augen: die Schaffung einer vollkommenen Pastorale. Originalität spielt dabei eine sekundäre Rolle (Marsan, 1905, S. 375).

Eine Frage stellt sich nun fast von selbst: Was ist eigentlich eine Pastorale? In der Forschung werden meist die konstituierenden Merkmale genannt und anschließend untersucht.⁶ Die Pastorale als Gattung wird jedoch selten, fast überhaupt nicht beschrieben. Stillschweigend wird die Definition angenommen, daß die Pastorale ein Theaterstück ist, dessen Hauptfiguren Hirten sind und das, ähnlich wie die Tragikomödie⁷, immer gut endet. So eine Definition liefert beispielweise Mia Gerhardt:

⁵ Marsan (1905, S. 314) führt den Erfolg dieses Romans vor allem auf eine günstige gesellschaftliche Situation zurück, deren Basis eine sich nach Frieden und Flucht aus der Realität sehnde Gruppe ist: „La société polie qui, au sortir des convulsions du siècle précédent, veut se constituer, en une France plus calme, trouve un idéal tout tracé, un code poétique et moral auquel il est séduisant de se soumettre, des modèles qu'il suffit d'imiter; elle découvre l'art de sentir avec délicatesse et de s'exprimer finement. Après les brutalités récentes, ou les galanteries outrées de l'Italie, voici une élégance raffinée encore, mais plus légère et française.“

⁶ So verfährt zum Beispiel Jacques Ehrmann in seiner Studie *Un Paradis désespéré*.

⁷ Mairet selbst versucht in seinem Vorwort zu *La Silvanire*, die Tragikomödie zu definieren. Dabei konzentriert er sich in seinen Ausführungen auf die Tragödie und die Komödie, um dann zu vermerken, daß die Tragikomödie eine Mischung aus beiden sei. Auch wenn Mairet die

Une œuvre pastorale a pour personnages principaux des bergers et les présente, dans leur vie, leurs paroles, leurs actes, leurs sentiments, tels qu'ils ne sont pas en réalité (Gerhardt, 1950, S. 22).

Gerhardt weist in ihrer Definition neben dem Auftreten der Schäfer⁸ auf die Tatsache hin, daß es sich bei den Figuren um keine wirklichen Schäfer handelt. Die Schäfer in den Pastoralen kümmern sich weder um ihre Schafe, noch machen sie sich Sorgen um die eigene materielle Existenz. Statt dessen verbringen sie ihre Zeit mit Singen, Ruhen und Reden im Schatten eines Hains, am stillen Bach in der Nähe eines Waldes. In nichts erinnert das ungezwungene und idyllische Leben dieser Schäfer an das Leben der Menschen auf dem Land, das aus der Realität bekannt ist. Diese „unechten“ Schäfer tun eben nur so als ob. In Wirklichkeit sind es kostümierte Adlige, die ihr Liebesleid in der heilbringenden Natur beklagen.⁹

Mit dieser Beschreibung ist bereits der entscheidende Schritt in Richtung auf die so oft in den Pastoralen besungene Darstellung des Lebens in der ersten Epoche der Menschen unter der Herrschaft von Kronos, also des Goldenen Zeitalters, getan (Lipsker, 1933, S. 16). Auch sehen manche Kritiker im Mythos vom Gol-

Tragikomödie nicht ausführlicher bestimmt, so sind seine Ausführungen für die damalige Zeit eine Neuheit. Marsan (1905, S. 337) behauptet, daß sich die Autoren bei der Gattungsangabe ihrer Stücke wenig Gedanken gemacht hätten, so daß die Bezeichnung „Tragikomödie“ nicht immer Auskunft über deren Komposition gäbe. Dennoch ist es schwierig, einen klaren Unterschied in der Bezeichnung – Mairet selbst nennt *La Sylvie* „pastorale“ und *La Silvanire* „tragi-comédie pastorale“ – festzumachen, denn beide Stücke ähneln sich sehr stark in ihrem Aufbau. Dieses Problem wird noch durch die Tatsache erschwert, daß die Tragikomödie viele Elemente der Pastorale im Rahmen der geschichtlichen Umwandlung und der Steigerung des Popularitätsgrades übernimmt, wie Lancaster (1929, S. 450) berichtet: „Already in 1628 and 1629 the tragi-comedy had surpassed the pastoral in popularity and among pastorals the largest number had been those that resembled closely the rival genre and bore the hybrid title of *tragi-comédie pastorale*. The tendency to introduce into the pastoral the material of the tragi-comedy continued in the five years that followed, while the tragi-comedy continued to have the larger vogue.“ Letztlich absorbiert die Tragikomödie die Pastorale völlig (Rousset, 1953, S. 52).

⁸ Petriconi (1948, S. 187–188) zeigt in seinem Aufsatz am Beispiel von Boccaccios *Ameto*, daß nicht jede Art von Literatur, in der Schäfer vorkommen, automatisch der Schäferdichtung angehört.

⁹ Es geht also bei der Pastorale nicht um eine realitätstreue Nachbildung der ländlichen Gesellschaft einfacher Hirten. Marsan (1905, S. 314) erklärt: „Cette ‘simplicité rustique’ n’a rien qui puisse offusquer la délicatesse des courtisans. Il ne s’agit point de parler le langage des champs, de ‘sentir les brebis et les chèvres’ ou de préférer la compagne à la cour“. Vielmehr geht es also darum, dem Publikum, der später als „la cour et la ville“ bezeichneten Gesellschaft, die Illusion von einem besseren, „reineren“ Leben zu vermitteln (Köhler, 1983, S. 28).

denen Zeitalter den Ursprung der Schäferdichtung schlechthin (Petriconi, 1948, S. 279).

Das Motto, oder besser das Gesetz, nach dem die Figuren dieser mit dem christlichen Paradies verglichenen mythischen Zeit leben, lautet: „Erlaubt ist, was gefällt.“ Demnach steht dieser Mythos als Symbol für die völlige Liebesfreiheit, für ein unbeschwertes Zusammenleben von Hirten und Nymphen, die frei von Scham ihre körperliche Schönheit nicht unter Bekleidung zu verstecken suchen. Der Mythos spiegelt den Wunsch nach einer vollkommen von sozialen Zwängen befreiten Gesellschaft wider. Dieses Gesetz herrscht noch in Sannazaros Arkadien: Für ihn verkörpert das Goldene Zeitalter die ursprüngliche Idee des Schäfertums (Petriconi, 1948, S. 191). Aber bereits in Guarinis Dichtung verändert sich dieser Grundsatz so, daß man von einer Liebesfreiheit in seinem *Pastor Fido* nicht mehr sprechen kann. Aus der Analyse Köhlers geht hervor, daß auch die gesellschaftlichen Strukturen in *L'Astrée* nicht mehr an das Ungezwungene und Freie einer Sannazaroschen Schäferwelt erinnern. Vielmehr ist das Werk von d'Urfé als Widerspiegelung der französischen Ständegesellschaft des aufsteigenden Absolutismus zu betrachten (Köhler, 1983, S. 26). Über die Struktur der Schäferwelt in Mairets Pastoralen wird wenig gesagt.

Die Kritiker scheinen sich vor allem auf *L'Astrée* von Honoré d'Urfé zu konzentrieren: Hierzu existieren viele neuere Arbeiten. Mairets Werk bleibt am Rande des Interesses. Für die französische Pastorale am wichtigsten ist die Arbeit von Jules Marsan, die, obwohl hundert Jahre alt, das zu diesem Bereich meistzitierte Werk ist. Läßt man die im 19. Jahrhundert verfaßten Studien zu Mairet außer acht, so bietet sich eine eher überschaubare Zahl kritischer Untersuchungen zu seinen Dramen. Es ist vor allem Giovanni Dotoli, der sich in seinen beiden Schriften aus den siebziger Jahren Mairets Werken widmet. In der ersten Arbeit behandelt Dotoli (1976) alle zwölf Theaterstücke des Autors und prüft sie auf ihre Quellen hin. Er zeigt dabei, wie stark der Einfluß der nationalen, italienischen und auch der spanischen Dichter auf Mairets Schaffen ist. In seiner späteren Studie untersucht Dotoli (1978) Mairets Stücke im Hinblick auf ihre lexikalische Vielfalt. Mit dieser sehr aufwendigen Analyse demonstriert der Verfasser, daß Mairets lexikalischer Reichtum mit dem Corneilles vergleichbar ist, woraus er schließt, daß Mairets Einfluß auf die Bildung der dramatischen Sprache des 17. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen ist. In den siebziger Jahren erscheint die Studie des amerikanischen Autors Burf Kay (1975), die Mairets Werke hinsichtlich der Liebe und Sinnlichkeit untersucht. Kay sucht in den beiden Pastoralen mit Erfolg nach Spuren der Leidenschaft. Seine Studie begrenzt sich jedoch auf diesen Aspekt.

Auch William A. Bunch (1975), ein weiterer amerikanischer Autor, beschäftigt sich mit Mairets Gesamtwerk. Seine Untersuchung faßt lediglich die Stücke des Autors zusammen und ordnet sie in die geschichtliche Entwicklung unterschiedlicher Gattungen ein. Vergeblich sucht man nach weiteren kritischen Arbeiten, die sich explizit mit Mairet auseinandersetzen. Es scheint, als hätten Dotolis, Bunchs und Kays Studien das Interesse an Mairets Theater gesättigt. Seine Werke werden entweder am Rande erwähnt oder, wie es bei Marsan (1905) der Fall ist, in einem weiten Kontext behandelt. Marsan untersucht die französische Pastorale im allgemeinen, ohne vertieft auf Mairets Pastoralen einzugehen. Auch Lancaster (1929) versucht in seinem für die Erforschung des französischen Theaters des 17. Jahrhunderts wohl wichtigsten Werk, Mairet gerecht zu werden und widmet ihm sogar ein ganzes Kapitel. Sein Interesse gilt aber in erster Linie den biographischen Aspekten und den damit verbundenen Ungereimtheiten, die Einfluß auf die Festlegung der Erscheinungsjahre der Stücke haben. Lancaster beschränkt sich auf deren Zusammenfassung, um kurz festzustellen, ob sie einer der üblichen Pastoralen entsprechen. Ein wesentlicher Teil seines Mairet-Kapitels behandelt die Vorrede zu *La Silvanire* und die damit verbundenen Kontroversen und Konsequenzen für das französische Theater. Er unterstreicht die Bedeutung dieser Vorrede, in deren Mittelpunkt die Einheiten und die Gattungbestimmung stehen und die oft wegen ihrer Funktion mit Victor Hugos Vorwort zu *Cromwell* verglichen wird (Lancaster, 1929, S. 379). Die Vorrede zu *La Silvanire* scheint das Stück selbst in den Schatten zu stellen, wobei aber anzumerken ist, daß Mairets Pastoralen sehr erfolgreich waren (Dotoli, 1976, S. 13). Vor allem *La Sylvie*, Mairets erste Pastorale, bringt dem Autor, wie Dotoli beweist, Ruhm, der elf Jahre andauert. Nicht des gleichen Erfolges kann sich die zweite Pastorale rühmen (Marsan, 1905, S. 374). Aber ob man das Stück lediglich als Konkretisierung der theoretischen Ausführungen Mairets bezeichnen kann, ist fraglich.

Anders als die oben vorgestellten Studien, die einen globalen Überblick von allen Stücken des Autors geben, konzentriert sich diese Arbeit ausschließlich auf die beiden Pastoralen Mairets. Dabei gilt es zu untersuchen, wie stark dessen verklärte Hirtenidylle der bukolischen Tradition folgt und in welchem Grad sie von ihr abweicht. Es soll also gezeigt werden, ob die idyllische Welt bei Mairet, bevölkert von in Frieden und Muße lebenden Hirten, tatsächlich frei von Zwängen jeglicher Art ist. Die Analyse stützt sich auf die Ergebnisse, die Köhler im Hinblick auf *L'Astrée* herausarbeitet.

Nach einer kurzen Darstellung der Intertextualität in Mairets Stücken gibt das dritte Kapitel eine Analyse der Liebe, die unter verschiedenen Gesichtspunkten

beleuchtet wird, was zu einem besseren Verständnis der gesellschaftlichen Disposition der Figuren führt. Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Untersuchung der Liebesfreiheit und ihre Eingrenzung. Da die Liebe in den Pastoralen der Hauptantrieb der gesamten Handlung ist, ist dieses Kapitel für die Erkenntnisse der Arbeit von besonderer Bedeutung. Die Wichtigkeit des Kapitels drückt sich in seiner Länge aus. Hinsichtlich der anderen Kapitel besteht diesbezüglich ein unvermeidbares Ungleichgewicht. Das vierte Kapitel behandelt die Funktion der Natur. Hier werden vor allem die Raumdarstellung im Sinne einer idyllischen Landschaft fokussiert sowie die Wechselbeziehung zwischen diesem „locus amoenus“ und den Figuren analysiert. Dabei liegt der Akzent auf der engen Verbundenheit zwischen den Hirten und der von ihnen bewohnten Landschaft unter dem Aspekt der „teilnehmenden Natur“. Einen wichtigen Platz in der Pastoralen nimmt die Illusion ein, was Köhler als „einen spezifischen Aspekt des Barockzeitalters“ (Köhler, 1983, S. 20) deutet. Dieses Element, das in Form der Verstellung, Travestie und des Magischen zum Ausdruck kommt, ist Gegenstand des fünften und letzten Kapitels.

2 Intertextualität bei Mairet

Die Untersuchung der Intertextualität bezüglich Mairets Pastoralen wirft folgende Problematik auf: Zum einen ist die Definition des Begriffs selbst mit Schwierigkeiten verbunden, zum anderen ist Mairets Umgang mit dem Bezugstext bei beiden Pastoralen jeweils ein anderer. Diese Arbeit setzt sich nun in einem bestimmten Rahmen mit dieser Problematik auseinander. Ohne an dieser Stelle den gesamten Streit um den Begriff der Intertextualität seit Michail Bachtin und Julia Kristeva¹⁰ vertiefen und die unterschiedlichsten, seitdem aufgestellten Theorien auf ihre Bedeutsamkeit hin überprüfen zu wollen, machen wir uns vor allem zwei dominierende Konzeptionen des Begriffs zunutze, um lediglich Mairets Pastoralen leichter zu verstehen. Die erste Definition des Begriffs der Intertextualität ist von Julia Kristeva geprägt. Sie besagt, daß jeder Text ein Mosaik aus Zitaten anderer Texte ist (Broich, 1985b, S. 31). Diese bildhafte Darstellung geht davon aus, daß es keinen neuen, im Grunde originellen Text gibt, da es bereits jeden Text gegeben hat. Somit wäre jeder Satz, sogar jedes Wort nichts anderes als die Wiederholung dessen, was bereits existiert. Folglich ist jedes Textelement und jeder Text durchgehend intertextuell. Auch wenn durch diese Definition der Begriff der Intertextualität an Trennschärfe verliert, wie Broich (1985a, S. 48) betont, und somit für die Analyse eines Textes wissenschaftlich nur bedingt brauchbar ist, dominiert sie in der heutigen Literaturkritik (Broich, 1985b, S. 31). Im Sinne eben

¹⁰ Der Terminus „Intertextualität“ ist vor allem von Kristeva und ihrer Arbeit „Sémeiotiké“ geprägt, wie Pfister (1985b, S. 1) vermerkt. Dieser Terminus ist ein Rückgriff auf die früheren Theorien Bachtins, der den Begriff der „Dialogizität“ in den Mittelpunkt seiner Theorie stellt. Sein Konzept bezieht sich auf einen Dialog der Stimmen innerhalb eines Textes oder einzelner Äußerungen. Seine Theorie begrenzt sich somit auf die intratextuellen Aspekte. Der Bezug der einzelnen Stimmen im Text auf vorgegebene Texte wird nur sekundär behandelt, das heißt auch, daß die diachronischen Beziehungen zwischen alten und neuen Texten für Bachtin nicht von Bedeutung sind, sondern die synchronischen zwischen fremder und eigener Rede innerhalb des Textes (Pfister, 1985b, S. 5). Es ist Kristeva, die als erste in den späten sechziger Jahren den Begriff der Intertextualität in den Vordergrund stellt und dabei die ursprünglichen Akzente der Bachtinschen Konzeption der Dialogizität verschiebt. Für Kristeva gilt jeder literarische Text als ein Gebilde aus zitierten Elementen anderer Texte. Durch die Generalisierung und Entgrenzung des Textbegriffs unterscheidet sich ihre Theorie von Bachtins, die zwar von einer Zusammensetzung fremder Wörter in eigenem Text spricht, jedoch dabei zwischen monologischen und polylogischen Texten differenziert, und nicht allgemein jeden Text als einen Flickenteppich aus Zitaten betrachtet (Pfister, 1985b, S. 6).

dieser Definition verfährt z. B. Marsan in seinem Anhang zu *La Sylvie*¹¹. In einem ausführlichen *commentaire historique* versucht Marsan, die Elemente der Pastorale Vers für Vers jeweils anderen Stücken zuzuordnen, um Entlehnungen wie Zitate aus anderen Texten aufzuzeigen. Durch diese sehr systematische Vorgehensweise entsteht der Eindruck, daß *La Sylvie* tatsächlich ein aus mehreren Elementen anderer Texte konstruiertes Gebilde ist. Man kann jedoch bei diesem Vorgehen kaum von Intertextualität sprechen oder in Marsan den Anhänger irgendeiner Definition sehen. Marsans *commentaire* ist ein typisches Resultat der Quellen- und Einflußforschung. Seine Erkenntnis bringt uns jedoch dem Verständnis von Mairets Pastorale nicht näher und scheint lediglich eine gelungene Schilderung der intertextuellen Idee Kristevas zu sein, auch wenn Marsan das selbst nicht beabsichtigt haben mag. Zudem erscheint eine Spurensuche nach gleichen Motiven und ähnlichen Versen in anderen Stücken für unsere Zwecke wenig sinnvoll, da sie lediglich als Beweis für die modeorientierte Schreibweise des Autors fungieren kann.¹² Ansonsten konstituiert sich aus solchen Vergleichen keine zusätzliche Bedeutung des Stücks. Es soll hier von einer viel engeren Bedeutung der Intertextualität ausgegangen werden, wie sie z. B. Broich (1985b, S. 31) vorschlägt. Auch Pfister (1985b, S.25) spricht sich für eine Einengung des Intertextualitätsbegriffs aus:

Für die Analyse und Interpretation ist sicher das engere und prägnantere Modell das heuristisch fruchtbarere, weil es sich leichter in operationalisierte Analysekategorien und Analyseverfahren überführen läßt [...].

Dieser Definition nach liegt Intertextualität erst dann vor, wenn das In-Beziehung-Setzen zweier Texte ein bewußter und beabsichtigter Akt des Verfassers ist, der das Erkennen dieser Beziehung durch den Leser einkalkuliert. Man muß somit unterscheiden, wie Pfister (1985b, S. 23) bemerkt,

[...] zwischen zufälligen und oft unbewußten Reminiszenzen des Autors, die zwar in den Text eingehen, deren Aufdecken diesem jedoch keine zusätzliche oder pointierte Bedeutung verleiht, und der eigentlichen intertextuellen Anspielung, die vom Autor intendiert ist und vom Leser erkannt werden muß, [...].

Im Mittelpunkt dieser Definition steht also ein bewußtes und intendiertes In-Beziehung-Setzen von Texten, welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf die sich

¹¹ Dieser Arbeit liegt die Ausgabe Mairet (1932) zugrunde. Daher wird der Name „Sylvie“ in dieser Schreibweise übernommen, auch wenn in anderen Studien, wie z. B. bei Bizos (1877), die Schreibweise „Silvie“ vorkommt.

¹² Andreas Bieser (1910, S. 76) stellt als Ergebnis seiner Untersuchung fest, daß Mairets Werke sehr stark von dem damaligen Zeitgeist und der herrschenden Mode geprägt sind, und der Autor als ein typischer Vertreter des Marinismus angesehen werden kann.

daraus ergebende, zusätzliche Bedeutung lenkt. Dabei verfügt der Verfasser des Textes über unterschiedliche Möglichkeiten, um zwischen sich und dem Leser diesen Kommunikationsprozeß in die Wege zu leiten. In der Literaturkritik wird von den Intertextualitätssignalen gesprochen, die die vom Leser zu erkennende Intertextualität markieren (Broich, 1985b, S. 31). In seinem Aufsatz über die Formen der Markierung¹³ der Intertextualität stellt Broich einige Intertextualitätssignale vor, anhand derer der Verfasser mit seinem Leser kommunizieren kann und seine Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen zwei Texten lenkt. Broich (1985b, S. 33) bezeichnet die Intertextualitätssignale innerhalb des Textes als Marker, die unterschiedlichste Formen haben können. Zum einen sieht er die Markierung in Nebentexten, d. h. dem Leser wird die Beziehung zum anderen Text, auf den sich der Verfasser bezieht, in Titel, Untertitel oder der Fußnote seines Textes genannt, die Hinweise auf den Prätext¹⁴ geben (Broich, 1985b, S. 35). Zum anderen sieht er die Markierung innerhalb und außerhalb des Kommunikationssystems. Die Markierung innerhalb des Kommunikationssystems kommt dann zustande, wenn die Beziehung zum Fremdtext durch die Charaktere eines literarischen Textes selbst hergestellt wird. Dies geschieht, wenn die Figuren die Bezugstexte lesen oder sie erwähnen. Bei Markierung außerhalb des Systems kann nur der Leser die Beziehung zum Prätext herstellen, nicht aber die werkimmanenten Figuren. Die häufigste Markierung dieser Art sind z. B. Namen der Figuren, einfach die Wahl eines anderen Drucktypes oder ein Stilkontrast (Broich, 1985b, S. 41). Pfister stellt zudem Kriterien für die Intensität intertextueller Verweise dar und unterscheidet dabei zwischen qualitativen sowie quantitativen Kriterien, die später explizit behandelt werden (Pfister, 1985b, S. 29).

Doch bevor die Intensität der Intertextualität gemessen werden kann, muß zunächst geprüft werden, ob überhaupt Intertextualität nach der hier gewählten Definition in Mairets Pastoralen vorliegt. Untersucht man nun die erste Pastorale *La Sylvie*, so wird deutlich, daß hier kaum eine Art von Markierung, wie Broich sie vorstellt, vorliegt. Auch wenn es, wie Marsan in seinem Vergleich feststellt, oft zu Zitaten kommt, sind diese unspezifisch, so daß sie kaum als Intertextualitätssignal interpretiert werden können.¹⁵ Es ist jedoch anzunehmen, daß Mairet

¹³ Unter Markierung wird nichts anderes als eine Wiederholung von Elementen aus dem Prätext in einem neuen Text verstanden (Broich, 1985b, S. 34).

¹⁴ Der Begriff *Prätext* wird in der Intertextualitätsdiskussion als Text verstanden, der als Bezugstext zum anderen Text fungiert.

¹⁵ Das Erkennen von Signalen, die auf den Prätext verweisen, hängt von unterschiedlichen Faktoren ab. Der wichtigste ist wohl der Bekanntheitsgrad des Prätextes, auf den sich der

sich mehr oder weniger unbewußt von zeitgenössischen Autoren inspirieren läßt, ohne zwischen dem Leser und seiner Quelle eine bestimmte, zusätzliche Ebene der Sinneskonstitution anzubieten. Marsans Untersuchung verdeutlicht, daß es vor allem die „modernen“ spanischen, französischen und italienischen Dichter sind, die Einfluß auf Mairets Werke haben. In den Pastoralen erscheinen immer wieder die konventionellen Elemente, wie z. B. das liebende Paar, das, umgeben von einer paradiesischen Landschaft, auf seinem Weg zu einer erfüllten Liebe Hindernisse, Eifersucht und List überwinden muß. Das starre Bild einer Hirtenwelt, in der es nur um das Liebesleid geht, die Druiden, die als Richter über das Schicksal der Figuren entscheiden, all das erinnert an die bekannten Pastoralen aus Mairets Zeit. Die Hauptquelle von *La Sylvie* ist dabei unbestritten der Roman *L'Astrée* von d'Urfé (Dotoli, 1976, S. 9). Lancaster (1929, S. 243) zeigt, daß ein Dialog¹⁶ zwischen Sylvie und dem sie liebenden Schäfer Philène im Hinblick auf Versmaß, Reimschema und Thema sehr dem Dialog zwischen Palemon und Doris aus dem zweiten Kapitel des achten Buchs von *L'Astrée* ähnelt. Mairet bleibt also seiner Quelle treu, denn bereits bei seinem ersten Stück, *Chriséide et Arimant*, das er wahrscheinlich um 1625¹⁷ schreibt und das Bizos (1877, S. 94) als einen „roman dialogué“ bezeichnet, handelt es sich um die Bearbeitung einer Episode aus dem d'Urféschen Roman. Die Anregung, eine Pastorale zu schreiben, ist wahrscheinlich der bemerkenswerte Erfolg des besagten, ein Jahr zuvor veröffentlichten Dialogs, der Mairet Plagiatvorwürfen seitens seiner Zeitgenossen und vor allem Corneilles aussetzt (Lancaster, 1929, S. 243). Die Theorie, Mairet habe sich den Dialog oder gar die gesamte Pastorale des Théophile de Viau angeeignet, wird von heutigen Kritikern einstimmig als wenig wahrscheinlich verworfen (Vorwort von Jules Marsan zu Mairet, 1932, S. XXX). Die ungewöhnlichen Ähnlichkeiten, die das Stück mit den Werken von Théophile de Viau aufweist, sind vor allem auf

Autor implizit oder explizit bezieht. So kann ein wichtiges Signal mit der Zeit von einem bestimmten Publikum nicht mehr wahrgenommen werden, welches für den zeitgenössischen Leser gut sichtbar ist. Broich (1985b, S. 33) weist auf dieses Problem hin: „[...] die Erkennbarkeit der Markierung ist rezipientenabhängig. So wird für einen sehr belesenen Leser die ‚Signalschwelle‘ bei Markierungen von Intertextualität viel niedriger liegen als bei Gelegenheitslesern. Andererseits liegt die ‚Signalschwelle‘ mit wachsendem zeitlichen Abstand zum Text bzw. Prätext bei vielen späteren Rezipienten wieder höher, wenn der zeitgenössische Kontext nicht mehr unmittelbar präsent ist.“ Deshalb ist es schwierig, aus der heutigen Sicht mit ganzer Sicherheit zu beurteilen, wie stark der Text für Mairets zeitgenössisches Publikum markiert ist.

¹⁶ Der Dialog ist in der Ausgabe Mairet (1932) abgedruckt.

¹⁷ Die Angabe zum Erscheinungsjahr stammt aus Lancaster (1929, S. 237).

die enge Freundschaft zwischen den beiden Autoren zurückzuführen. Außer der Freundschaft ist es auch der literarische Geschmack, der sie einander näherbringt und zu einem gemeinsamen Aufenthalt in Chantilly zwischen 1625–1626 führt (Dotoli, 1976, S. 13). Neben Théophile de Viau und seinem zu Mairets Zeiten bekanntesten Stück *Pyrame et Thisbé* ist es Rancan, ein weiterer französischer Autor und seine um 1619 erscheinende Pastorale *Les Bergeries*, die, wie Marsan zeigt, viele Gemeinsamkeiten mit *La Sylvie* hinsichtlich der Struktur und der Hauptideen aufweist.¹⁸ Aber auch wenn Marsan zweifellos von Imitationen sprechen kann, so sind diese, genau wie die häufigen Zitate aus dem Stück *Pyrame et Thisbé*, nach der hier zugrundeliegenden Definition keine Prätexte für Mairets *La Sylvie*, denn es ist nicht zu erkennen, daß der Autor bewußt und intentional den Leser an diese Stücke heranführt und von ihm erwartet, den Bezug zu den beiden Theaterstücken zu erkennen. Die Ähnlichkeiten zwischen diesen Stücken bleiben somit, wie auch Dotoli (1976, S. 15) bezüglich *Les Bergeries* zugibt, unbewußt: „Souvent nous découvrons des procédés identiques de développement, des attitudes semblables, des vers à peu près reproduits textuellement, des réminiscences inconscientes.“

Weiterhin beweisen Dotoli (1976) und Daniela dalla Valle (1980) anhand der Vergleiche mehrerer Elemente, daß die italienischen Werke *Il Pastor Fido* von Guarini und Tassos *Aminta* einen großen Einfluß auf Mairets Pastoralen haben (Dotoli, 1976, S. 20). In Mairets Theater kommen also unterschiedliche Strömungen, nationale sowie italienische, gebündelt zum Ausdruck.¹⁹ Diese Erkenntnis ist für den Zuschauer aber weder Voraussetzung für das Verständnis von *La Sylvie* im Sinne der Intertextualität, noch bietet sie eine neue Deutungsmöglichkeit der Pastorale an. Auffallend ist jedoch Mairets Distanzierung von seinen Vorbildern. Obwohl das Stück ganz im Sinne der konventionellen Pastorale geschrieben ist, läßt Mairet viele „unnatürliche“ und befremdliche Ele-

¹⁸ Mairet selbst bewundert die beiden Stücke und schreibt: „Elle [La Sylvie] parut toutefois en un temps que celles de Monsieur Hardy n'estoient pas encore hors de saison, et que celles de ces fameux Escrivains, Messieurs de Rancan, et Theophile, conservoient encore dans les meilleurs Esprits cette puissante impression qu'elles avoient justement donnée de leur beauté, [...]“ (Aus dem *Epistre familiere du sieur Mayret au sieur Corneille* in Gasté, 1974, S. 286).

¹⁹ Dotoli (1976, S. 8) führt diese unterschiedlichen Einflußlinien in Mairets Werken vor allem auf die besondere Stellung seiner Heimatregion zurück: „Mairet, grâce à la position centrale de sa patrie, la Franche-Comté, espagnole au point de vue politique, française au point de vue ethnique et linguistique, avec quelques caractères allemands, a peut-être senti cet internationalisme baroque.“

mente weg.²⁰ Seine Pastorale entledigt sich der halb menschlichen Figuren, wie z. B. des gehörnten Satyr oder der Nymphen. Die Figuren sind bei Mairet wirkliche Menschen. Auch ein Hirtenchor ist in der ersten Pastorale nicht vorhanden, genausowenig wie ein Prolog, der meistens von einer Gottheit gehalten wird, wie z. B. bei *Aminta* von Tasso. Auch die typischen Echo- und Orakelszenen oder die für die Pastoralen bis dahin sehr üblichen Metamorphosen und Wiedererkennungsszenen sind in *La Sylvie* nicht zu finden (Vorwort von Jules Marsan zu Mairet, 1932, S. XL). Obwohl sich *La Sylvie* der Struktur, der Intrige und dem Rahmen nach ganz in die pastorale Tradition einreicht, wird mit dem Stück ein Schritt in Richtung einer neu aufstrebenden Gattung, der Tragikomödie, vollzogen (Vorwort von Jules Marsan zu Mairet, 1932, S. XXXII). So findet Lancaster (1929, S. 242), daß *La Sylvie* keine für die Zeit typische Pastorale sei, sondern eine mit vielen Elementen der Tragikomödie. Er führt dies vor allem darauf zurück, daß die Hirten richtige Hirten sind, nicht verkleidete Adlige, was sonst in der traditionellen Pastorale der Fall ist.

Untersucht man Mairets zweite Pastorale *La Silvanire* unter den gleichen Gesichtspunkten und bedient sich dabei derselben Definition der Intertextualität, stellt man fest, daß diese sich von der ersten stark unterscheidet.

Anders als bei *La Sylvie* läßt sich hier nicht nur der unbewußte Einfluß von *L'Astrée* erkennen. Mairet stellt, ganz im Sinne der Intertextualität, mit unterschiedlichen Mitteln einen direkten Bezug zu dem Roman her. Dabei hat er eine bestimmte Absicht, die es zu ermitteln gilt. Die Frage nach seinem Bezugstext wird bereits mit dem ersten Marker, dem Titel und dem Untertitel, problematisch, denn Mairet nennt in der Vorrede *L'Astrée* als Bezugstext. Der Titel des Stücks stellt jedoch den Bezug zu einem anderen Prätext her, einem Stück, das d'Urfé zwei Jahre zuvor, auf die Bitte von Marie de Medicis hin, verfaßt: *La Silvanire ou la morte vive*. Es handelt sich um eine in ein Theaterstück umgeschriebene Episode aus seinem Roman (Lancaster, 1929, S. 258). Dieses Verfahren des Transponierens eines Textes in eine andere Gattung²¹ nennt man in der Intertextualitätsdiskussion „Versetzung“. Sie gehört zu den wichtigsten Verfahren der Intertextualität (Broich, 1985c, S. 135). Bei der Versetzung bleibt es dem Autor

²⁰ Dotoli (1976, S. 14) sieht allgemein in Mairets Werken eine deutliche Veränderung in Hinblick auf seine Vorgänger: „L'originalité de Mairet se marque enfin dans la simplicité de l'intrigue, dans le mouvement dramatique et dans l'étude des sentiments.“

²¹ Als Gattung wird an dieser Stelle die umstrittene Einteilung in lyrische, dramatische und erzählende Texte bezeichnet, da wie, Lenz (1985, S. 160) vermerkt, diese klassische Aufteilung eine klarere und überschaubarere Möglichkeit des Gattungswechsels, der im Mittelpunkt seines Aufsatzes steht, bietet.

freigestellt, ob er neben den obligatorischen gattungsabhängigen Veränderungen des Textes auch die Differenzen zwischen seinem und dem Prätext zum Ausdruck bringt. Somit unterscheidet Broich (1985c, S. 137)

zwischen [einer] „bloßen“ Reproduktion und [einer] innovativen Auseinandersetzung mit dem Prätext, wobei Texte, die dem zweiten Pol näherstehen, für die Intertextualitätsforschung von besonderem Interesse sind.

Indem d'Urfé bereits seinen Text dramatisiert, das heißt als Autor des Prätextes den Gattungswechsel vollzieht und Handlung, Figuren etc. einfach in das Stück übernimmt, bringt dieser Gattungswechsel keine Sinnesabweichung mit sich und könnte für die Intertextualität als wenig relevant angesehen werden, denn er erschöpft sich in einer bloßen Reproduktion (Lenz, 1985, S. 167). Aber nun stellt sich die Frage, ob es sich bei Mairets Pastorale um eine auf der Differenz aufbauende Bearbeitung oder lediglich um eine Reproduktion handelt, die als einziges Ziel die genaue Wiedergabe des Prätextes hat. Es ist schwierig, mit Bestimmtheit zu sagen, welcher d'Urfésche Text, *La Sylvanire* oder *L'Astrée*, Mairet als Prätext dient: der Roman oder dessen dramatisierte Episode. Mairet hätte somit zwei Prätexte. Hat Mairet die Pastorale von d'Urfé behandelt, dann liegt kein Gattungswechsel vor, denn das ist lediglich dann der Fall,

wenn zwischen Prätext und Text eine Übereinstimmung in wesentlichen Textmerkmalen und -elementen zu registrieren ist, beispielweise im Figurenarsenal, in den behandelten Themen, im strukturellen Aufbau etc., wobei die Textverarbeitung im Prätext und Text nach unterschiedlichen gattungsmäßigen Kriterien erfolgen muß [...] (Lenz, 1985, S. 162).

Zwar übernimmt Mairet alle Elemente der d'Urféschen Pastorale, an der Gattung ändere sich jedoch nichts. Überprüft man Mairets Pastorale auf ihre Markiertheit hin, so deuten die Intertextualitätssignale im äußeren wie im inneren Kommunikationssystem auf *L'Astrée* als Prätext hin.

Der große Bekanntheitsgrad des Romans dürfte Mairet eine geringe oder weniger explizite Art der Markiertheit ermöglicht haben. Abgesehen von der Markierung der intertextuellen Beziehung durch den Autor in der *Préface*²² und im Titel werden einige wichtige Signale innerhalb des inneren Kommunikationssystems gegeben.

²² Mairet gibt seine Quellen an: „Ce sujet est traité plus amplement dans la troisième partie de *L'Astrée*, où Monsieur d'Urfé en forme une histoire continuée. Le même auteur en a fait encore une Pastorale en vers non rimés, à la façon des Italiens. C'est là qu'on peut renvoyer la curiosité du Lecteur“ (Mairet, 1975).

Es sind oftmals die Figuren selbst, die auf den Roman als Prätext und dessen Hauptfiguren hinweisen. Wie die Zuschauer scheinen auch die Figuren der Pastorale den Roman d'Urfés zu kennen. Bereits in der ersten Szene des ersten Aktes, als Hylas Aglante von der Treue abrät, spielt er auf den Roman an:

Voici de mes esprits qui sottement constants
Sont toujours méprisés, et toujours mal contents;
Voyons, pour ne parler que de cette contée,
Comme il en a bien pris au serviteur d'Astrée.
La constance est un songe, et ce genre d'amants
Ne doit être reçu que dedans les romans; (I, 1; V. 45–50)

Nur einige Verse weiter versucht Hylas, Aglante von seiner Fähigkeit zu lieben zu überzeugen, und zählt in einem Atemzug vier Frauennamen auf, nämlich Chryséide, Alexis, Floriante und Madonte (I, 1; V. 59), die allesamt aus dem Roman stammen. Ein weiteres Beispiel für die Markiertheit innerhalb des Textes selbst befindet sich in der Abschlußszene des ersten Aktes. Wieder ist es Hylas, der an den Bezugstext anknüpft, indem er im Gespräch mit Silvanire Sylvandre, eine der Hauptfiguren aus *L'Astrée*, erwähnt: „C'est de cette façon que l'Amour favorise/Ceux qui suivent la loi que Sylvandre autorise, [...]“ (I, 6; V. 375–376). Auch der Chor, der den ersten Akt abschließt und die vergangene Zeit beklagt, knüpft mit dem Namen „Astrée“ einerseits an die Figur der Astrée als Göttin an, die auf der Erde mit den Menschen im Goldenen Zeitalter gelebt hat, andererseits stellt er den Bezug zum Roman her. Ein deutlicher Marker für die Herstellung einer Beziehung zwischen der Pastorale und dem Roman als Prätext ist auch in der dritten Szene des dritten Aktes sichtbar. In einem Gespräch zwischen Silvanires Vater und Fossinde über die Weigerung einer ungewollten Heirat beklagt Ménandre den Ungehorsam seiner Tochter und knüpft an die Hauptfigur aus dem Roman an:

Que de moralité! qui t'en a tant appris?
Voyez un peu l'orgueil de ces jeunes esprits!
Voilà déjà du fruit des leçons de Sylvandre;
Ce causeur tous les jours leur en conte à revendre. (III, 3; V. 1149–1152)

Diese Markierung deutet darauf hin, daß Mairet den Roman als Bezugstext gewählt haben muß: Die intendierte Dialogizität zwischen den beiden Texten ist für den Rezipienten ein kaum übersehbares Signal. Dotoli (1976, S. 11) beweist aber, daß Mairet die Silvanire-Episode aus dem vierten und nicht dem dritten Teil von *L'Astrée*, wie der Autor selbst angibt, übernimmt, woraus Dotoli schließt, daß Mairets Prätext d'Urfés Pastorale und nicht der Roman ist. Da d'Urfé selbst in

seiner Pastorale den Zuschauer auf *L'Astrée* durch mehrere intertextuelle Signale aufmerksam macht, entsteht nun der Eindruck der Intertextualität auf einer zweiten Ebene. Beide Autoren, sowohl Mairet als auch d'Urfé, bedienen sich des Romans als Prätext, wobei dies bei Mairet nur indirekt geschieht, weil hier die d'Urfésche Pastorale als Zwischenglied fungiert. Obwohl es sich bei Mairets Werk um keinen wirklichen Gattungswechsel handelt, wie Dotolis Untersuchungen ergeben, kann man aber auch nicht von einer bloßen Reproduktion sprechen, da sich Mairet mit der Pastorale von d'Urfé produktiv auseinandersetzt.

Mairet übernimmt in seiner Pastorale fast alle Elemente des gleichnamigen Stücks von d'Urfé: den Verlauf der Intrige, die Figuren, den Ort der Handlung und sogar die Aufteilung der Aktion auf die einzelnen Akte. Ähnlich wie in *La Sylvie* entfernt er sich jedoch von der d'Urféschen Fassung, indem er die Anzahl der Figuren reduziert. Der Satyr tritt nicht mehr auf. Adraste, der aus Liebeskummer wahnsinnig gewordene Schäfer, ist genausowenig vertreten wie die Echo-szenen. Das Stück gewinnt durch diese Reduzierung an Klarheit und scheint sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. In seiner *Préface* gibt Mairet seine Bewunderung für die italienischen Autoren Guarini und Tasso zu, und indem er ihnen nacheifert, entfernt er sich bewußt von seinem Prätext.²³ Im Gegensatz zum unregelmäßigen Versmaß in *La Sylvanire* von d'Urfé überrascht Mairets Stück mit dem bis auf die Stanzas durchgehaltenen Alexandrinervers. Auch im Aufbau und in der Anwendung der drei Einheiten, die er in der *Préface* vorstellt, differiert sein Stück stark vom Prätext. Auch wenn es ihm nicht gelingen mag, alles, was er dem Leser verspricht, bis zum Ende durchzuhalten, wie Weinberg (1884, S. 109) feststellt, so legt er sehr großen Wert auf die Zeiteinheit, die für ihn „la plus rigoureuse“ aller Einheiten ist (Mairet, 1975, S. 484). Durch die vielen, sehr genauen Zeitangaben, die in jedem Akt des Stücks den Zuschauer daran erinnern, daß sich die Aktion innerhalb der vorgeschriebenen 24 Stunden abspielt, hält er im Gegensatz zu seinen Vorgängern die Regel der Zeit ein und distanziert sich somit deutlich von seinem Prätext. Das Stück wird durch die Rede der beiden Figuren Hylas und Aglante eröffnet:

Nous voyons cependant contre toute espérance
D'une belle journée une belle apparence;
Les trônes de nos rois ont-ils rien de pareil
Au vif éclat de feu du berceau du soleil? [...]
Ont-ils cette splendeur qui luit à sa naissance?

²³ Dotoli (1976, S. 18) meint, daß Mairet in seinen Pastoralen nicht nur hinsichtlich des Aufbaus die italienischen Autoren nachahmt, sondern viel wichtiger und vordergründiger sei der ideologische Einfluß der Italiener auf seine Werke.

Son lever aussi chaud qu'il ait jamais été
Promet en son midi le printemps et l'été; (I, 1; V. 8–14)

Die Pastorale beginnt also mit der Beschreibung des Sonnenaufgangs- der Tag bricht an. In der dritten Szene des dritten Aktes erfährt der Leser, daß es bereits Mittag ist, als Silvanires Eltern vorwurfsvoll ihre Tochter fragen: „Silvanire, en quel lieu vous étiez-vous cachée,/Que depuis le matin nous vous avons cherchée?“ (III, 3; V. 1075–1076). Im fünften Akt schließlich, den Aglantes langer Monolog eröffnet, ist es bereits Nacht, die Figur beklagt sich über die im Wald herrschende Dunkelheit: „Mais un certain objet dans la nuit aperçu/A face de tombeau, si mon œil n'est déçu;“ (V, 1; V. 1810–1811). Die letzte Zeitangabe weist auf den Anbruch der Morgendämmerung hin:

Mais déjà les couleurs de la prochaine aurore
Annoncent le retour du soleil qui la suit;
À la confusion des flambeaux de la nuit,[...] (V, 2; V. 2032–2034)

Die Pastorale beschließt jedoch etwas später, also wahrscheinlich genau zu der Tageszeit, zu der sie auch angefangen hat, das heißt am frühen Morgen, so daß die 24-Stunden-Spanne eingehalten wird.

Bei der Untersuchung der Intertextualität in Mairets Pastoralen ist zusammenfassend festzuhalten, daß der Autor in beiden Stücken unterschiedlich vorgeht. Die erste Pastorale, *La Sylvie*, weist keine für heutige Leser expliziten Intertextualitätssignale auf.²⁴ Wie mehrere Kritiker beweisen, unterliegt das Werk dem Einfluß französischer, italienischer und spanischer Autoren. Dieses Erkenntnis bietet aus der heutigen Sicht keine zusätzlichen Deutungsmöglichkeiten des Stücks an. Folglich kann man mit dem Begriff der Intertextualität in bezug auf die erste Pastorale nicht genau genug arbeiten, und es bleibt lediglich die Möglichkeit der Quellenforschung offen.

Auch die zweite Pastorale zeigt deutliche Einflüsse italienischer und französischer Autoren. Unter Heranziehung der intertextuellen Aspekte kann hier gesagt werden, daß es sich dabei nicht um unbewußte Reminiszenzen handelt. Der Autor macht seinen Zuschauer ganz bewußt auf die Beziehung zwischen dem d'Urféschen Roman und seiner Pastorale aufmerksam, mit dem Ziel, die unterschiedliche Bearbeitung des Stoffes als Darbietung der eigenen Theorie der Einheiten zu akzentuieren. Mairet ging es also um eine Neubearbeitung und nicht um eine Nachbildung der bereits existierenden Pastorale. Das von ihm intendierte In-Beziehung-Setzen

²⁴ Es wird weitgehend auf die Anwendung von Kristevas Definition der Intertextualität verzichtet, da sie in unseren Untersuchungen zu einem viel zu ungenauen Ergebnis führen würde.

zwischen seinem und dem d'Urféschen Stück ist deshalb die Voraussetzung, um die Unterschiede zwischen den Texten und so die neu angewandten Regeln zu erkennen. Nun stellt sich noch die Frage nach der Intensität der Intertextualität. Unter Anwendung des Pfisterschen Skalierungsmodells²⁵ ist abschließend zu sagen, daß Mairet sich bei der intertextuellen Markierung in *La Silvanire* ausschließlich des Kriteriums der Kommunikativität bedient, das Stück also eher eine schwache Intensität der Intertextualität aufweist.

²⁵ Das Modell, nach dem Pfister versucht, die Intensität der Intertextualität zu ermitteln, beruht auf qualitativen und quantitativen Kriterien. Zu den wichtigsten qualitativen Kriterien zählt Pfister (1985b, S. 26) vor allem die Referentialität und die Kommunikativität sowie die Autoreflexivität, die mit den ersteren zusammenhängt. Die quantitativen Kriterien beziehen sich als Ergänzung für die qualitativen auf die Häufigkeit der intertextuellen Bezüge und die Zahl der angewandten Prätexte.

3 Dialektik der Liebe

3.1 Liebesstrukturen

Die Liebe spielt in der Hirtendichtung eine prädominante Rolle. Sie ist Handlungsmotiv und Quelle der Intrigen innerhalb der Schäferwelt schlechthin (Gerhardt, 1950, S. 296). Da es in der Schäferwelt an jeglicher Aktivität fehlt, die nicht mit dem Gefühl der Liebe verbunden ist, scheinen die Figuren nur das eine Ziel zu haben, zu lieben und geliebt zu werden. So meint Ehrmann (1963, S. 31): „L’amour prend naissance dans l’oisiveté, ainsi expliqué par l’absence des autres passions. Les bergers sont hors du monde.“ Die Hirten sind nicht nur außerhalb der Welt und des Raumes, wie Ehrmann konstatiert, sondern auch, daraus folgend, außerhalb jeglicher Zeitbestimmung. Durch die in der pastoralen Welt herrschende Zeitlosigkeit ist die Vergänglichkeit, die an das Fortschreiten der Zeit gebunden ist, ebensowenig bedeutend. Damit haben die Figuren keine richtige Vergangenheit, sondern lediglich eine „Liebesvergangenheit“, wie Stammitz (1977, S. 177) betont:

Die gemeinsamen Erinnerungen der Liebespaare erschöpfen sich daher in einigen wenigen konventionellen Szenen, die eigentlich mehr als idyllische Illustration ihres Liebesverhältnisses gedacht sind als wirkliche Erfahrungen, die den Menschen an einer bestimmten Stelle seiner Entwicklung treffen und sein weiteres Leben bestimmen.

So schildert in *La Sylvie* der von der Schäferin verstoßene Philène seine vor zwei Ernten entstandene Liebe zu Sylvie, die ihn seitdem zu ihrem Gefangenen macht (I, 3; V. 237–239). Auch die von Philène verschmähte Dorise beklagt sich über ihre unerwiderte Liebe, die bereits vor langer Zeit ihren Anfang hatte. Der Zuschauer erfährt aber nichts über den Zeitpunkt und die Begebenheiten der Liebesentstehung (III, 1; V. 965). Auch in *La Silvanire* spielen Zeit und Vergangenheit der Figuren keine Rolle. Sie dienen lediglich zur Darstellung einer Liebesbeziehung, deren Wurzeln in der Vergangenheit liegen und somit eine Legitimation der gegenwärtigen Liebe darstellen. So beschreibt Aglante am Anfang der Pastorale im Gespräch mit Hylas, wie unempfindsam er gegenüber der Schönheit der ihn umgebenden Natur werde, da er seit vier oder fünf Jahren Liebesqualen erleide (I, 1; V. 30–35). Aglante, noch nicht wissend, daß Silvanire seine Liebe erwidert, spricht erneut über ihre „Liebesvergangenheit“, genauer gesagt über ihre gemeinsame Kindheit, in der das starke Gefühl entsteht. Indem er seine Liebe personifiziert und seiner Reifung die Reifung des Gefühls gegenüberstellt, betont er vor allem die Langwierigkeit seiner Liebe, die somit an Legitimität gewinnt (III, 2; V. 987–992). Seine Aussage wird von Silvanire, die sich auf dem Sterbebett befindet und

nun ihren Eltern die Wahrheit sagen will, bestätigt. Zwar erfährt man nichts über ihre „Gefühlsvergangenheit“, sie gibt jedoch zu, daß Aglante sie bereits seit vier Jahren auf ehrbare Weise liebt (IV, 4; V. 1603–1606). In den beiden Pastoralen definieren die Figuren nicht wirklich einen Zeitpunkt in der Vergangenheit. Auch die Zukunft der Figuren, die nur im Zusammenhang mit dem Erreichen der angestrebten gegenseitigen Versöhnung der Liebespaare in Erscheinung tritt, kann nicht als eine echte Zukunftsvorstellung angesehen werden, denn:

Das Ziel der Handlung im pastoralen Drama ist die Wiederherstellung des pastoralen Ideals, und dieses ist die Zukunft, eine Zukunft, die dadurch, daß sie alle Ideale schon verwirklicht hat, auch gleichzeitig Gegenwart ist, bzw. durch ihre Zeitlosigkeit diese Begriffe nichtssagend macht (Stamnitz, 1977, S. 178).

Die Figuren besitzen keine Geschichte und sind damit auch ohne Alter. Der Zuschauer erfährt lediglich, daß sie sich in einem Alter befinden, welches das Aufkommen von Verlangen rechtfertigt; es ist jedoch nicht näher bestimmt. Die Figuren sind jung, und vor allem sind sie zur Schönheit vorherbestimmt. Die Frauenfiguren sind immer liebenswert, so daß sie hauptsächlich durch die Fähigkeit zum Lieben und Geliebtwerden definiert werden (Ehrmann, 1963, S. 8). Den älteren, selten in Erscheinung tretenden Figuren, wie Sylvies und Silvanires Eltern oder den weisen Druiden, fehlt die Liebesfähigkeit und somit das wichtigste Merkmal, durch das sich die Figuren in der Pastorale normalerweise auszeichnen. Auf diese Weise von der Realität entrückt, spielen für die Figuren weder Tätigkeit noch Entwicklung eine Rolle. Diese Welt kennt keine Geburt und keine Angst vor dem Tod, denn Vergänglichkeit gibt es nicht. Aus diesem Grund können sie der einzigen „Tätigkeit“, dem Lieben, ihre gesamte Aufmerksamkeit widmen. Deshalb stellt Gerhardt (1950, S. 296) fest: „[...] Le but de leur existence est l'étude et l'expression du sentiment, et avant tout du sentiment de l'Amour.“

Es lenkt also nichts mehr von dem einzigen Ziel ab, das die Figuren verfolgen: die Erfüllung der Liebe oder die Wiederherstellung des zuvor verlorenen Zustandes der gegenseitigen Liebe. Somit wirkt die pastorale Gegenwart, aus der die Zukunft und die Vergangenheit verbannt sind, wie eine Straffung, eine völlige Konzentration auf das Hier und Jetzt (Stamnitz, 1977, S. 178). Die Existenz der in dieser paradiesischen Welt lebenden Hirten wäre von Lebensgenuß und Gelassenheit erfüllt, wenn es paradoxerweise nicht ein Hindernis auf dem Weg zum vollkommenen Glück gäbe: die Liebe selbst. Obwohl den Figuren jegliches Zeit-, Realitäts- und Raumempfinden fehlt, können sie nicht sorglos leben und lieben. Die Liebe ist der Motor des gesamten Handelns, gleichzeitig Quelle der Glückseligkeit und des Leids. Die Ursache liegt zum einen darin, daß sich bereits

am Anfang des Stücks äußere Hindernisse der Erfüllung der Liebe in den Weg stellen, die es zu überwinden gilt. Andererseits wird der Pastorale ein Muster zugrunde gelegt, nach welchem keiner denjenigen liebt, von dem er geliebt wird und umgekehrt (Rousset, 1953, S. 40). Dieses Gefühlsverhalten der Figuren ergibt eine Art Kettenstruktur, die Scherer (1983, S. 58) folgendermaßen beschreibt: „[...] on n'est jamais aimé de celle qu'on aime et on n'aime pas celle de qui on est aimé.“

Diese Art der Liebe, als „l'amour contrarié“ bezeichnet, wird von den italienischen Pastoralen sowie vom Hirtenroman verbreitet und in die französischen Gattungen, sogar in die Komödien übernommen (Scherer, 1983, S. 55). Auch wenn es sich eigentlich nicht um ein typisches Merkmal der Pastorale handelt, wird es dennoch dem Genre zugrunde gelegt. Diese Kettenstruktur ist auch in beiden Pastoralen von Mairet zu beobachten. Die Liebesbeziehungen in *La Sylvie* sowie in *La Silvanire* folgen dem konventionellen Bau. In der ersten Pastorale liebt die Hauptfigur, die Schäferin Sylvie, den sizilianischen Prinzen Thélame und wird von diesem geliebt. Sie verkörpern das sympathische Liebespaar, dessen Liebe, unterschiedlichen Hindernissen ausgesetzt, auf die Probe gestellt wird. Sylvie wird von dem Hirten Philène geliebt, welcher wiederum von Dorise begehrt wird. Hier schließt sich bereits die Liebeskette, denn die anderen Figuren des Stücks, Méliphile, Thélames Schwester, und der sie liebende Prinz Florestan, stehen außerhalb der Liebesbeziehungen. Ihre Liebe steht nicht unmittelbar mit der Liebeskette der Hauptfiguren in Verbindung. In der zweiten Pastorale sehen die Liebesbeziehungen unter den Figuren sehr ähnlich aus. Im Mittelpunkt des Stücks stehen Silvanire und Aglante. Zwar gibt es im Hinblick auf diese Beziehung keine Zweifel, daß die beiden Figuren das sich liebende Paar darstellen sollen, dennoch wird die Liebe der Protagonistin erst im zweiten Akt offenbart. Tirinte ist der andere Hirte, der Silvanire ohne Erwidern liebt. Er wird seinerseits von Fossinde, Silvanires Freundin, begehrt, erwidert ihre Liebe jedoch nicht. Beschlossen werden die Stücke mit der Versöhnung der Liebenden und mit der glücklichen Vereinigung der füreinander bestimmten Paare. Diese Struktur wird zudem in *La Silvanire* dramaturgisch verstärkt: In der siebten Szene des dritten Aktes kommt es zu einem Austausch zwischen den drei Figuren Silvanire, Tirinte und Fossinde, der die Situation der nicht erwiderten Liebe widerspiegelt. So wendet sich Fossinde mit ihrer Klage an den geliebten Tirinte. Dieser, anstatt Fossinde zu antworten, richtet die gleiche Liebesklage an Silvanire. Doch Silvanire sowie Tirinte sind den Klagen der sie Liebenden gegenüber taub, und mit jeweils identischen vierzeiligen Strophen betonen sie deren Aussichtslosigkeit. Bevor al-

lerdings die wahren Gefühle der Figuren zu einem harmonischen Ende führen, sind noch einige äußere Hürden zu überwinden.²⁶

3.2 Hindernisse der Liebe

Auch die Hindernisse der Liebenden, die sich am Anfang der Stücke als unüberwindbar präsentieren, folgen einem bestimmten Muster. Das wohl wichtigste Hindernis innerhalb der Schäferwelt in *La Sylvie* und *La Silvanire* bilden die Eltern der beiden Hauptfiguren. Deren erbitterten Widerstand gilt es also zu überwinden. Das Elternpaar Damon und Macée beurteilt die Liebe zwischen ihrer Tochter Sylvie und dem Prinzen auf unterschiedliche Art und Weise. Damon zeigt sich skeptisch, da er eine nicht standesgemäße Verbindung nicht für realistisch hält. Er sieht in Thélame lediglich den Mann, der seine Tochter ausnutzen will.²⁷ Die Mutter hingegen glaubt an die Ehrenhaftigkeit des Prinzen. Sie ist der Überzeugung, daß seine adlige Herkunft eine Garantie für ein moralisch einwandfreies Verhalten ist. Aus dem Gespräch zwischen den Eltern geht hervor, daß Macée sich nach einem sozialen Aufstieg sehnt. Sie erzählt Damon ihren Traum, in dem Sylvie als Thélames Ehefrau zur Königin erhoben wird. Sie glaubt an den Traum wie an einen Orakelspruch. Deswegen hält sie eine Verbindung ihrer Tochter mit dem Prinzen für möglich und ihrerseits auch für wünschenswert. Somit widersetzt sie sich dieser Beziehung kaum. Diesen Aberglauben macht ihr Damon zum Vorwurf:

Tout grossier que je suis je ne m'attache
A ces sottés erreurs qui touchent le vulgaire,
Les superstitions n'engagent point ma foy,
Mon jugement s'en moque et leur donne la loy. (II, 1; V. 689–692)

Damon glaubt genausowenig an die Macht der Träume wie an eine Durchbrechung der Standesschranken. Er scheint, im Vergleich zu Macée, skeptischer zu sein. Durchaus könnte man seinen Wunsch, einen Hirten als Schwiegersohn zu

²⁶ Nicht immer enden die Pastoralen mit der allgemeinen Versöhnung der Figuren sowie deren Vereinigung. Ein bekanntes Beispiel stellt Corisca, eine Schäferin aus Guarinis *Il Pastor Fido*, dar. Sie ist die einzige im Schäferspiel, die am Ende leer ausgeht, obwohl sie von dem Satyr geliebt wird und ihrerseits Mirtill verfallen ist.

²⁷ Damon glaubt zu wissen, daß den jungen Prinzen keine ernststen Absichten an seine Tochter binden, sondern Freuden, die ihm sein junges Alter diktiert: „[...] Je t'apprens que les grands sont au siecle où nous sommes/En matiere d'amour comme les autres hommes,/Et que ce ne sont pas seulement nos Bergers/Qui sont dissimulez, seducteurs et legers./Dy moy, s'il est certain que cet esprit volage/Suivant les mouvemens et les desirs de l'âge./Et contre la grandeur de sa condition,/Recherche nostre fille avecque passion, [...]“ (II, 2; V. 557–564).

haben, als Ausdruck seines Standesbewußtseins verstehen. So macht er bei der darauffolgenden Begegnung in der zweiten Szene des zweiten Aktes mit dem verzweifelten Philène dem Hirten Hoffnungen, nennt ihn sogar seinen Schwiegersohn. Die Figur der Mutter tritt dabei immer mehr in den Hintergrund. Dieses Verhalten ist, wie Scherer (1983, S. 102) meint, der Pastoral nicht fremd, denn meistens ordnet sich die Ehefrau bei der Entscheidungsfindung der Autorität ihres Ehemanns unter. Nach dem mißlungenen Versuch des Vaters, Sylvie für den treuen Hirten Philène zu gewinnen, ziehen sich die Eltern aus dem Geschehen gänzlich zurück, ohne die Bühne je wieder zu betreten. Da sie zu Anfang des Stücks nur einmal auftreten, ist hier der Widerstand der Eltern im gesamten Stück eher als schwach einzustufen. Der Vater, Vertreter des Standesbewußtseins sowie der Vernunft, stellt ähnlich wie die Mutter kein schwer überwindbares Hindernis für die Liebenden dar.

Das Elternpaar in *La Silvanire* hat hingegen eine viel stärkere Position. Es ist auch mehr in die Handlung involviert als das Elternpaar in *La Sylvie*. Auch Silvanires Eltern wollen ihren Willen uneingeschränkt ausüben, einzig und allein mit der Begründung elterlicher Autorität. Während Damon in *La Sylvie* die beiden jungen Menschen aus Mitleid und Glauben an Philènes Treue verhelichen will, sind Ménandres Beweggründe ganz anderer Natur. Der Grund für die Ehe seiner Tochter mit Théante ist nicht ein emotionaler, sondern ein rationaler: das Geld. Sein Durst nach materiellen Gütern steht in einem extremen Gegensatz zur bukolischen Tradition, in der, ähnlich wie im Mythos vom Goldenen Zeitalter, irdische Reichtümer keine Rolle spielen. Die elterlichen Figuren, Ménandre und Lérice, treten stets als Paar auf. Bereits in der zweiten Szene des ersten Aktes wird aus ihrem Gespräch deutlich, daß vor allem die uneingeschränkte Autorität des Vaters keinen Widerspruch duldet und somit eine Verzögerung der bevorstehenden Heirat nicht in Frage kommt. Der Vater will seine Tochter so schnell wie möglich an Théantes Seite sehen, obwohl Lérice für Verzögerung plädiert, das einzige Recht, das ihr als Mutterfigur in der pastoralen Welt eingeräumt wird (Scherer, 1983, S. 102). Doch ihr Ehemann weist sie in die Schranken und erklärt:

Vous discourez en femme, et ne prenez pas garde
 Qu'on rebute hyménée alors qu'on le retarde,
 Et que malaisément un semblable parti
 Nous viendrait rechercher une fois diverti:
 L'affaire nous regarde avec tant d'avantage,
 Que c'est stupidité d'y songer davantage. (I, 2; V. 143–148)

Aglante, während der Unterhaltung sich versteckt haltend, hört die Entscheidung, die Ménandre bezüglich der Heirat trifft. Das führt zur großen Verzweiflung des

liebenden Hirten. Die Tragweite dieser Entscheidung wird vor allem in Silvanires Monolog deutlich (II, 1). Sie ist sich ihrer Lage bewußt, da sie sich als Frau schwach und unterlegen fühlt und begreift, daß sie sich der väterlichen Autorität zu beugen hat. Aus diesem Grunde verurteilt sie aufs schärfste die Habgier ihres Vaters, die zur Wahl ihres zukünftigen Gatten führt:

Mais ce qui plus nous touche est que ces mêmes pères
Qui devraient établir nos fortunes prospères
Ont usurpé sur nous un tyrannique droit,
Tel qu'aujourd'hui le mien l'exerce en mon endroit,
Vieillard impérieux qu'une avarice infâme
Fait livrer Silvanire à Théante pour femme. (II, 1; V. 487–492)

Silvanire beklagt sich weiterhin über ihre Eltern, die wie Tyrannen über ihr Leben herrschen und sie zwingen, einen einfältigen Mann zu heiraten. Es ist dessen große Herde, die ihn in den Augen des Vaters sehr attraktiv erscheinen läßt, wie Silvanire nicht ohne Trauer feststellen muß:

Mon père cependant le croit comme un oracle,
Ne m'en parle jamais que comme d'un miracle;
Ma fille, me dit-il en me parlant de lui,
C'est bien le plus parfait des bergers d'aujourd'hui;
Cent troupeaux tous les jours errant dans ses prairies
Sont le riche ornement d'autant de métairies;
Que ton bonheur est grand si tu veux m'écouter,
Et que ton sort est doux si tu le sais goûter! (II, 1; V. 511–518)

Silvanires Klage über die Habgier ihres Vaters wird am Ende des dritten Aktes in den Stanzen des Chors als Hauptthema erneut aufgegriffen:

Ne nous étonnons pas de voir si peu battu
Le pénible sentier qui mène à la vertu,
En cet âge ignorant où l'avarice abonde;
Mais plus raisonnablement
Étonnons-nous doublement
De voir qu'un vertueux se trouve encore au monde. (III, 7; V. 1335–1340)

Der Chor knüpft mit diesen Worten an ein traditionelles Thema der Pastorale an: das Leben in der idyllischen Welt, die nur noch als Abglanz des Goldenen Zeitalters fungiert. In der zum Ausdruck gebrachten Trauer über die Veränderungen wird deutlich, daß die der arkadischen Welt unbekanntes Laster jetzt an der Tagesordnung sind. Auch vor der Schäferwelt, der Idylle auf Erden, macht das Verderben nicht halt. Die für das Goldene Zeitalter noch so selbstverständlichen und doch so typischen Tugenden sind in Vergessenheit geraten. Die Habgier und das

Gold regieren nun diese Idylle, bis jetzt der letzte Zufluchtsort vor diesen weltlichen Begierden:

Ô! siècle injuste et maudit,
Non de fer comme l'on dit,
Mais vraiment siècle d'or, puisque l'or y commande. (III, 7; V. 1362–1364)

Das Gold bekommt in dem Chorlied eine doppelte Bedeutung. Einerseits wird es mit dem Zeitalter verbunden, andererseits zeigt es die allgemeine Sucht der Bewohner des Forez nach dem Materiellen, welches immer stärker das Verhalten der Figuren beeinflusst. Es ist anzunehmen, daß es sich um eine Anspielung auf Silvanires Vater handelt, aber die Verallgemeinerung der Aussage läßt auch den Schluß zu, daß der Vater nicht die einzige Figur in der pastoralen Gemeinschaft in *La Silvanire* ist, die der Goldsucht verfallen ist. Nichtsdestotrotz endet das Chorlied mit einer positiven, hoffnungsvollen Sentenz, die bereits den guten Ausklang ankündigt:

Espérons toutefois que d'un change apparent
Amour en sa faveur, Amour se déclarant,
Comme il est tout-puissant, brisera tout obstacle, [...] (III, 7; V. 1365–1367)

Die Liebe wird vom Chor als allmächtig dargestellt. Sie besitzt die Kraft, alle Hindernisse, die sich ihrer Erfüllung in den Weg stellen, zu überwinden. Damit wird vorausgesagt, daß nicht nur die Opposition von Silvanires Eltern, die als eines der wichtigsten Hindernisse in dieser Pastorale figurieren, überwunden wird, sondern auch alle anderen Hürden, die sich der treuen Liebe in den Weg stellen, bewältigt werden. Damit zeichnet sich ein versöhnliches Ende für die Liebenden ab. Es scheint also zu einer harmonischen Lösung in der letzten Szene des vierten Aktes zu kommen, in der Silvanires Eltern der Heirat mit Aglante zustimmen. Dennoch hat die Lösung einen Schönheitsfehler: Silvanire ist bereits im Begriff zu sterben, und somit haben die Eltern bei der Heirat nichts mehr zu verlieren, wie auch Ménandre, nach seiner Zustimmung gefragt, bemerkt:

Oui, nous le voulons tous,
Cette grâce inutile et qui peu nous importe
Ne contente aussi bien qu'une personne morte. (IV, 4; V. 1638–1640)

Silvanires Tod ist folglich die Voraussetzung für die glückliche Vereinigung des Paares. Nachdem Silvanire aber von Tirinte aus ihrem todähnlichen Schlaf geweckt wird, wollen ihre Eltern sich erneut der Beziehung zu Aglante widersetzen. Doch dieses Mal ändert die Mutter ihre Haltung und klagt verbittert den Vater an:

Ô père sans pitié, ton avare faim d'or
Fera tant qu'à la fin nous la perdrons encor.
Veuillent les justes Cieux achever cette affaire
Comme pour notre bien il sera nécessaire. (V, 9; V. 2327–2330)

Sie verurteilt den Geiz ihres Mannes und delegiert die Entscheidung über die Zukunft ihrer Tochter an die Götter. Damit wird ihre Position deutlich. Sie befürchtet einen erneuten Verlust der Tochter und distanziert sich von dem unheilbringenden Vorhaben ihres Mannes, die Zustimmung zur Heirat zwischen Silvanire und Aglante zu widerrufen. Sie ist jedoch zu schwach, um sich wirklich gegen die Entscheidung ihres Mannes aufzulehnen, und scheitert letzten Endes an ihrer passiven, klagenden Haltung. Erst das Ende der Pastorale bringt für die Liebenden die ersehnte Harmonie. Der sich im Recht glaubende Ménandre sucht den Druiden Adamas auf, der die Heirat zwischen Silvanire und Aglante für ungültig erklären soll. Da aber Théante, bei Adamas angekommen, Ménandre aus seinem Versprechen wieder entläßt, stimmt Ménandre endgültig der Heirat zu. Bis zum Schluß verkörpern Silvanires Eltern das Hindernis, anders als in *La Sylvie*, in der das Elternpaar lediglich am Anfang des Stücks erscheint und als Hindernis keine dominante Rolle spielt.

Ein weiteres, in *La Sylvie* vielleicht gewichtigeres Hindernis stellt für das liebende Paar der Standesunterschied dar. Es handelt sich um die ungleiche Verbindung eines Prinzen mit einer einfachen Hirtentochter. Der Standesunterschied zwischen Thélame und Sylvie wird zuerst durch Thélames Schwester Méliphile thematisiert. Méliphile übernimmt in dem Gespräch die Rolle der Vertrauten. Sie ist die erste, der Thélame von seinem Geheimnis, der Liebe zu Sylvie, erzählt. Méliphile versichert sich, ob die Auserwählte ihres Bruders auch seinem Stand entspricht: „J'entends une qui soit de rang/Et de condition sortable à vostre sang“ (I, 4; V. 303–304). Doch berichtet Thélame seiner Schwester, daß Sylvie weit wichtigere Vorzüge hat als die adlige Abstammung. Nicht nur ihr Körper, sondern auch ihre Seele seien rein und vollkommen, so daß sie mit ihrer Schönheit jeden verzaubere. Méliphile glaubt zwar an die Schönheit der Schäferin, zweifelt jedoch wegen des Standesunterschiedes an der Liebe:

Mais de croire qu'un Prince aimât une Bergere
Si ce n'est d'un amour ou feinte ou passagere,
C'est ce qui de mon sens s'esloigne tellement,
Que je n'oserois pas y songer seulement. (I, 4; V. 329–332)

Diese Worte implizieren das gleiche Mißtrauen, das Damon kurz zuvor zum Ausdruck bringt. Die Verbindung könne nicht ernst genommen werden und sie wird

von Méliphile zu einer momentanen Laune ihres Bruders erklärt. Sie macht ihn darauf aufmerksam, daß sowohl seine Pflicht als Prinz als auch seine Abstammung eine solche Beziehung verbieten und daß, vor allem, der König eine Heirat nicht dulden würde. Auch wenn sie ihrem Bruder verspricht, niemandem von der geheimen Liebe zu erzählen, ist der König über die Gefühle des Prinzen im Bilde. In seiner doppelten Rolle als Vater und Staatsoberhaupt stellt dieser eines der größten Hindernisse in der Pastorale dar. Er weiß von der Liebe seines Sohnes zu der einfachen Schäferin und sieht in ihr eine Gefahr für den Thron. Deswegen will er mit der Zerstörung der Liebe seines Sohnes nicht mehr zögern:

L'endurer, ma bonté ne l'a que trop soufferte,
C'est d'où j'ay plus à craindre et ma honte et ma perte,
Je devois estouffer ce monstre en son berceau,
Et tarir ce torrent quant il estoit ruisseau.[...]
Aujourd'huy moy defunt possible que demain
Cette belle Sorciere auroit le Sceptre en main,
Et l'Europe verroit une jeune effrontée
Sur les ailes d'Amour dans mon Trône montée. (IV, 1; V. 1345–1354)

Er hat das Ziel die Liebe seines Sohnes zu Sylvie mit allen Mitteln verhindern, auch wenn er sie töten müßte. Doch nachdem sein Kanzler ihn von diesem Plan abbringt, holt der König den Magier zur Hilfe, der durch einen Zauber der ungleichen Liebe ein Ende setzen soll. Doch der Zauber erreicht das Ziel nicht, im Gegenteil, er vermindert die Härte und Entschlossenheit des Königs. Die beiden Liebenden fallen durch den Zauber in einen todähnlichen Zustand. Dabei erwachen sie abwechselnd und stoßen jeweils, den Partner tot haltend, eine herzzerreißende Liebesklage aus. Der König kann die Klagen nicht ertragen und läßt das Liebespaar aus dem Zauber befreien. Obwohl der König nach der Erlösung nunmehr der Heirat seines Sohnes mit Sylvie zustimmt, wird die Hürde des Standesunterschiedes erst durch den Eingriff eines *deus ex machina* überwunden. Einer Verbindung zwischen den Liebenden steht nun nichts mehr im Wege.

Ein weiteres Hindernis, das eine wichtige Rolle in beiden Stücken spielt, stellen die Rivalen dar. Es sind vor allem die Verzweiflung und die verschmähte Liebe, die diese zur Ausführung einer List veranlassen, die zu einer Störung zwischen den Liebenden führt. In beiden Stücken stehen dem liebenden Paar Rivalen gegenüber. In *La Sylvie* ist es Philène, der mit einem phantasievollen Einfall versucht, Sylvie und den Prinzen zu verfeinden. Philène bittet Dorise, den Prinzen unter dem Vorwand aufzuhalten, eine Fliege sei in ihr Auge geraten. Bestimmt werde er sich ihr nähern und die Fliege aus dem Auge entfernen. Gleichzeitig beabsichtigt Philène, Sylvie an die selbe Stelle zu führen, um anhand der gestellten

Szene die Untreue des Prinzen zu beweisen. Dorise erfüllt ihren Auftrag, und es scheint zunächst, als habe er mit seiner List Erfolg, denn Sylvie glaubt tatsächlich an die Untreue ihres Geliebten. Doch sehr bald klärt sich die Situation, und der Versuch, die Liebenden zu entzweien, endet harmlos: Dorise erzählt Sylvie von ihrem Vorgehen, und das zerstrittene Paar findet wieder zusammen. Dramatischer verläuft Tirintes Versuch, Silvanire von Aglante zu trennen, denn seine List endet damit, daß die Figuren Silvanire für tot halten. Tirinte läßt Silvanire in einen verzauberten Spiegel schauen, der ihre Liebe zu ihm bewirken soll. Dieses Unterfangen mißlingt, denn Silvanire fällt zuerst in einen todesähnlichen Schlafzustand und liebt auch nach ihrer Erweckung durch Tirinte diesen weiterhin nicht. Der Plan scheitert nicht nur, sondern erweist sich sogar als kontraproduktiv, weil Aglante die „Sterbende“ auf dem Totenbett heiraten darf.

In beiden Pastoralen sind die Rivalen eine feste Konstante: Sie dienen als weitere Hürde auf dem Weg zur „wahren“ Liebe, welche die Liebenden zu überwinden haben. Trotz der Hindernisse, die sich jeweils am Anfang der Stücke als unüberwindbar präsentieren, können die Figuren nicht anders, als die oder den „Auserwählten“ zu lieben. Sie scheinen zu dieser Liebe bestimmt zu sein. Die Figuren empfinden die Liebe als ihr Schicksal, dem sie sich fügen müssen.

3.3 Liebe als Vorherbestimmung

In den beiden Pastoralen ist die Liebesauffassung der Figuren ähnlich: Die Liebenden können einfach nicht anders, als den Auserwählten zu verehren, auch wenn sich so viele Hindernisse auf dem Weg zur Erfüllung dieser Liebe befinden. Das Gefühl der Liebe wird so mit dem Gefühl der Vorherbestimmung gleichgesetzt. Dieses Verhalten, das gleichermaßen in Mairets Vorbild *L'Astrée* vorkommt, beschreibt Ehrmann (1963, S. 33) wie folgt:

En d'autres termes l'homme est condamné à aimer; il est déterminé par l'Amour.
[. . .] Les personnages subissent l'amour. Ils ne peuvent s'expliquer l'attirance qu'ils ont pour la personne qu'ils aiment. Hommes et femmes qui éprouvent l'amour, l'éprouvent comme une fatalité.

Auch in Mairets beiden Pastoralen fühlen sich die Figuren der Liebe vollkommen ausgeliefert, wie ihrem Schicksal, auf das sie keinen Einfluß nehmen können. Sie sind machtlos. Aus diesem Grunde versuchen sie nicht, sich gegen die Liebe aufzulehnen. In ihrer Passivität sind sie nur fähig, sich zu beklagen. Daher wird die Liebe meist als Herrscher und Tyrann bezeichnet. So wird sie auch am Anfang von *La Silvanire* vom Chor in negativen Bildern dargestellt. Der Chor erinnert sich des Goldenen Zeitalters, huldigt dem damaligen sorglosen Leben, als noch

die Göttin Astrée²⁸ unter den Hirten weilte. Aber dann tritt die Liebe, die als Ungeheuer bezeichnet wird, in das Leben ein und zerstört das unbeschwerte Dasein der Hirten am Lignon. Mit ihrer Ankunft ist der Frieden in Forez nicht mehr gewährleistet:

Cependant à tout propos
Une disgrâce fatale
Comme une fureur natale
Vient troubler notre repos;
Un monstre sur nos rivages
Tous les jours fait des ravages
Qui nous arrachent des pleurs;
[. . .] Ennemi de notre paix,
Puisqu'il faut que l'on te nomme,
Amour qui du cœur d'un homme
Comme vautour te repais,
C'est toi qui causes nos pertes
Qui seul nos plaines désertes,
Et seul nous fais soupirer. [. . .] (I, 6; V. 399–425)

Die Hirten können nichts gegen die Liebe unternehmen, sind zum Lieben verdammt und leiden an der Liebe wie an einer unheilbaren Krankheit. Dabei spüren die Figuren direkt den Einfluß der Liebe. In dem Gespräch zwischen Hylas und Aglante, das den ersten Akt eröffnet, kommt der schicksalhafte Charakter der Liebe zum Vorschein. Hylas, den die Vorzüge des anbrechenden Frühlings glücklich stimmen, wird zum Vertrauten Aglantes. Ihm verrät Aglante seine große Liebe, die Grund für seine Schmerzen und Qualen ist:

Mais voici la quatrième ou la cinquième année
Qu'aux supplices d'amour mon âme condamnée
Est encore à trouver un moment de loisir
Pour goûter une fois solide plaisir. (I, 1; V. 31–34)

Hylas versucht Aglante aufzumuntern, er rät ihm, seinen Verstand zu nutzen, aber vergeblich. Es scheint, als gäbe es keine Möglichkeit, keinen Ausweg aus dieser hoffnungslosen Gefühlslage. Aglante unterstreicht mehrmals in seinen Gesprächen mit Hylas die schicksalhafte Natur seiner Liebe zu Silvanire. So antwortet er auf die „guten“ Ratschläge seines Freundes:

Je te rends grâce, Hylas, de tes sages avis
Que tout autre qu'Aglante eût peut-être suivis;

²⁸Die Beschreibung der Göttin Asträa oder Dike geht auf Hesiod zurück. Sie ist ein fester Bestandteil des Mythos vom Goldenen Zeitalter. Ihre Figur bleibt im Zusammenhang mit der Schäferdichtung über Vergil bis in das 17. Jahrhundert lebendig (Lipsker, 1933, S. 20).

Mais quoi! puis-je lutter contre les Destinées
Du point de ma naissance à me nuire obstinées? (I, 1; V. 85–88)

Aglantes Antwort deutet darauf hin, daß er die Götter bzw. das Schicksal gegen sich verschworen glaubt. In seinen Augen handeln sie nach einem Plan, der das Ziel verfolgt, ihm zu schaden. Dieses Vorhaben, dem die Götter bereits seit seiner Geburt nachgehen, kommt in seiner unendlichen Liebe zu Silvanire zum Ausdruck. In *La Sylvie* ist es der ungeliebte Philène, der an der Liebe zu Sylvie wie an einer schicksalhaften Krankheit leidet. Er beschuldigt ebenfalls das für ihn so grausame Schicksal, gegen das er sich nicht wehren kann, und folgt seiner geliebten Sylvie auf Schritt und Tritt. Er fühlt sich von ihr angezogen, auch wenn er dadurch noch stärker leidet. Doch als Sylvie ihm sein Verhalten vorwirft, weiß er nur eine Erklärung: „Ainsi veut le destin, ingrater que je t’aime,/Me forçant par mes yeux à rechercher ma mort“ (I, 3; V. 185–186). Auffallend oft wird die Liebe mit dem Tod in Verbindung gebracht, vor allem dann, wenn die Aussicht auf Erfüllung nicht mehr besteht. Die Figuren glauben, ihrem Schicksal, der Liebe, lediglich durch den Tod entkommen zu können. Der Tod wird aber nicht nur als Erlösung aus den Liebesqualen dargestellt, sondern fungiert in der pastoralen Welt auch als der Liebesbeweis schlechthin. So stellt Ehrmann (1963, S. 77) fest: „La mort est un ultime témoignage d’amour. Elle en est une preuve par l’absurde“. Deshalb beklagt sich Aglante über seine aussichtslose Situation, aus der ihn nur noch der Tod retten kann:

Qu’il est facile, ô Dieux! dans la tranquillité,
De payer de conseil et de moralité;
Mais si je t’avais dit le sujet qui m’engage,
Tu changerais bientôt de cœur et de langage;
Toi-même tu verrais qu’Amour fait de ses yeux
Un sort plus absolu que n’est celui des Dieux,
Qu’une âme à son empire une fois asservie
N’en peut jamais sortir qu’en sortant de la vie, [...] (I, 1; V. 97–104)

Die Liebe wird dargestellt als die absolute Macht, die über Leben und Tod der Figuren regiert.

Nicht nur Aglante empfindet die Liebe als Schicksalsschlag, dem er lediglich durch den Tod zu entkommen hofft. Sein Rivale Tirinte leidet ähnlich an der Liebe zu Silvanire. Während der Begegnung mit Silvanire, die Tirinte im Wald schlafend entdeckt, erklärt er ihr seine Liebe. Doch Silvanire will davon nichts hören und berichtet, daß Fossinde für ihn tiefe Liebe empfindet. Tirinte fühlt sich betrogen, weil er das Gefühl hat, daß seine Liebe nicht ernst genommen werde,

und unterbricht enttäuscht die Rede: „Brisons là, Silvanire, hé! je vous en supplie./Et plutôt parlez-moi des beautés de la mort“ (II, 2; V. 732–733). Mit seiner letzten Bemerkung setzt Tirinte ein Zeichen für seine Frustration. Er merkt, daß er Silvanires Herz nicht erobern kann, darum versucht er, sie mit dem geäußerten Todeswunsch zu rühren. Der Tod bekommt somit eine weitere Dimension. Er ist ein Mittel, mit dem die ungeliebten Figuren glauben, den Geliebten erpressen zu können, um wenigstens im Angesicht des Todes Mitleid und vielleicht sogar Liebe in ihnen zu erwecken (Ehrmann, 1963, S. 77). Verstoßen und einsam zerfließt Tirinte in Selbstmitleid und klagt über seine aussichtslose Lage, in der er sich nichts inniger wünscht als den Tod:

Je connais bien qu'enfin je suis hors d'espérance
De te vaincre jamais par la persévérance.
La Parque est maintenant mon unique support,
Et dedans le cercueil je dois trouver le port, [...] (II, 3; V. 743–746)

Tirinte will sterben, da seine Liebe von Silvanire verschmäht wird und sein Todeswunsch keine Wirkung auf sie zeigt.

Am deutlichsten wird der Tod in Funktion eines Erpressungsmittels im Dialog zwischen Philène und Sylvie präsentiert. Philène muß enttäuscht feststellen, daß Sylvie ihm gegenüber hartherzig bleibt. Er versucht, sie mit seinem Todeswunsch zu gewinnen: „A la fin je voy bien qu'il faudra que je meure,/Sans tesmoignage aucun que de ta cruauté (I, 3; V. 193–194).“ Doch als er merkt, daß sie weiterhin ungerührt ist, klagt er sie an: „Quoy! tu n'auras donc pas pitié de la constance/D'un pauvre cœur qui meurt de ton amour espris (I, 3; V. 197–198).“ Er probiert im Verlauf des Gesprächs, weiterhin Mitleid in Sylvie zu erwecken, und bittet sie sogar angesichts seines bevorstehenden Todes um einen Kuß: „Tu veux bien pour le moins avant ma sepulture/D'un baiser seulement ma douleur appaiser (I, 3; V. 201–202).“ Doch auch dieser Versuch hat keinen Erfolg.²⁹ Ebenfalls Aglante hofft, mit der Androhung seines baldigen Todes seine Geliebte zum Weinen zu bringen, denn bereits eine ihrer Tränen an seinem Grab wäre mehr als eine Genugtuung für seine Liebe. Diese Hoffnung bringt er im Dialog mit seinem Freund Hylas zum Ausdruck:

Oh! mort, que tardes-tu de me venir querir?
N'espérons plus en vain, Aglante, il faut mourir;

²⁹ Dieses Verhalten ist jedoch nicht immer vergeblich. In *La Sylvie* gelingt es Dorise, die von Philène verstoßen wird, seine Liebe bzw. Zuneigung durch den angedrohten Selbstmord zu gewinnen. Anders als Philène greift sie wirklich zu einer Waffe. Der „Tod“ Philènes hingegen ist lediglich auf Worte und Klagen beschränkt.

Les maux sous qui déjà ta constance succombe
En dépit du destin finiront sous la tombe;
Heureux si sur tes os elle jette des fleurs,
N'osant pas espérer qu'elle y vers des pleurs. (III, 1; V. 953–958)

Ähnlich wie Aglante hat Tirinte einen Freund und Vertrauten, Alciron, dem er von seiner Sorge und Schwermut in der folgenden Szene berichten kann. Er spricht von der Liebe als einem Tyrann, dessen Macht er unterliegt, gegen seinen Willen und entgegen aller Vernunft:

Alciron, tu l'as dit, c'est l'Amour qui me mine;
Au lieu de la raison ce tyran me domine,
Mon âme est embrassée, et puisque tu le veux,
Les yeux de Silvanire en sont les boute-feux. (II, 4; V. 775–778)

Mit der Metapher bringt Tirinte zum Ausdruck, daß es Silvanires Augen sind, von denen die Liebe ausgeht. Er knüpft damit an das Bild des Liebenden als eines tödlich Verletzten an, dessen Metaphorisierung aus der neuplatonischen Liebessemantik bekannt ist.³⁰ Die Augen sind demnach ein Organ, durch das Eros' Pfeile in den Liebenden eintreten und ihn verwunden. Burton (1983, S. 69) bezeichnet die Augen als „Schleusen“, die darauf sensibilisiert sind, die Liebespfeile zu empfangen.³¹

Die Figuren, deren Liebe unerwidert bleibt oder die sie zumindest unerwidert wähen, können an nichts anderes denken außer an ihre Geliebte und die verschmähte Liebe. Dies führt dazu, daß sie sich in ihrem Verhalten und Aussehen verändern. Die innere Veränderung dringt also nach außen und wird somit auch für andere Figuren sichtbar. Die Symptome der Liebe, die sich wie Vorboten einer Krankheit bei den Liebenden manifestieren, beschreibt Robert Burton (1983, S. 103) in seiner Schrift über die Liebesmelancholie folgendermaßen:

³⁰ Auch Aglante bedient sich der Metapher der Augen als Öffnungen, aus denen die unheilbringenden Liebespfeile strömen. Er verwendet sie zudem in einem Jagdkontext, in dem er selbst zum erlegten Wild wird: „C'est moi qui suis le cerf que ce berger veut dire,/Cerf qui blessé du trait que vos yeux m'ont tiré, [...]“ (I, 4; V. 248–249). Der Liebende als erlegtes Wild stellt selbst eine zu Mairets Zeiten modische Metapher dar (Bieser, 1910, S. 60).

³¹ Burton beschreibt den Moment des Eindringens des Erospfeils, bei dem die Augen eine hervorragende Bedeutung haben: „Die Augen sind Vorboten der Liebe, Anschauen tut den ersten Schritt; sie sind wie zwei Schleusen und lassen die Einflüsse jener göttlichen, mächtigen, seelraubenden und bezwingenden Schönheit eindringen, »die schärfer ist als Dolch und Degen und tiefer ins Herz dringt und uns durch die Augen liebliche Wunden schlägt, so die Seele selber durchbohren.«“

Symptome gelten entweder vom Körper oder vom Geist, vom Körper etwa Blässe, Magerkeit, Dürre etc. *Pallidus omnis amans, color hic est aptus amanti*, wie der Dichter Ovidius sagt: jeder Liebende ist blaß; blaß ist die Farbe der Liebe; [...].

Demnach ist es für den Liebenden nicht möglich, seine Liebe zu verstecken. Bereits die Blässe verrät seinen Zustand.³² In *La Sylvie* ist es die äußere Veränderung des von Sylvie verstoßenen Philène, die von ihren Eltern wahrgenommen wird. Der Mutter fällt zuerst auf, daß der in Gedanken vertiefte Philène das Elternpaar gar nicht bemerkt. Sie vermutet zunächst, daß Philène sie mit Absicht meidet. Doch auch der Vater erkennt die eigenartige Betrübtheit des jungen Hirten:

A dessein, nullement:
Vois-tu que sa veuë aux herbes attachee
Descouure quelque espine en son ame cachee?
Allons le retirer de ce penser profond,
Dont le fiel en son cœur de plus en plus se fond. (II, 2; V. 720–724)

Philène verrät jedoch nicht den wahren Grund seines kranken Aussehens und berichtet den beiden vom Biß einer Schlange. Die besorgte Macée versichert dem Hirten, gegen dieses Leid ein Gegenmittel zu kennen. Ohne wirklich zu erkennen, daß Philène an der Liebe zu ihrer Tochter leidet, rufen die Eltern Sylvie. Doch damit verabreichen sie ihm in direkter Weise das Gift, an dem er glaubt, sterben zu müssen, denn bereits Sylvies Anblick verstärkt in ihm die Liebesqualen, an denen er verzweifelt:

Dieux! pourquoy dressez vous cette embusche à ma vie?
Voila ces mesmes yeux qui d'appas animez
M'ont d'un filtre amoureux les sens envenimez,
A leurs moindres regards je brusle et je frissonne. (II, 1; V. 760–763)

In *La Silvanire* sind es die Freunde der beiden Liebenden Aglante und Tirinte, die ihnen eine „merkwürdige“ Fremdheit vorwerfen. Im Gespräch zwischen Aglante und Hylas betont Hylas die Sinnlosigkeit der Treue seines Freundes und bemerkt nebenbei seine Veränderung: „Solitaire, rêveur, tout défait et tout blême,/Tu commences déjà de n'être plus toi-même“ (I, 1; V. 83–84). Vor allem die physischen Veränderungen verraten, wie Symptome einer Krankheit, den Liebenden. Aglante wird für seinen Freund nicht mehr erkennbar, er ist ihm fremd geworden. In der folgenden Szene, in der Hylas Silvanire milde stimmen möchte, beschreibt er

³² Seit der Hauptfigur des liebenden Céladon aus *L'Astrée* wird im Französischen der Name als Adjektiv benutzt, um Blässe zu beschreiben. Der Grund ist vor allem die Kleidung des Hirten, deren helle Töne im Roman unterstrichen sind, dennoch kann man nicht den Aspekt der Liebesblässe bei dieser Bezeichnung außer acht lassen (Imbs, 1971–1994, Band 5).

ihr den verschmähten Aglante, der, bereits dem Tode nahe, nicht mehr als ein Schatten seiner selbst sei:

Ah! si tu le voyais en l'état qu'il endure,
Ton cœur, fût-il encor d'une trempe plus dure,
À ce dolent objet de parfaite amitié
Donnerait à tes yeux des larmes de pitié;
En effet il ressemble une pâle figure
Dont l'aspect et l'abord sont de mauvais augure;
C'est un fantôme vain qui marche par ressorts,
Et qui rêve toujours comme rêvent sans corps [...] (I, 6; V. 339–346)

Ähnliche äußere, aber auch innere Veränderungen sind bei Tirinte sichtbar. Es ist sein Freund Alciron, der als erster seine Veränderung bemerkt und direkt von einer „Krankheit“ spricht:

Je ne vois rien en toi qui ne me persuade
Que véritablement ton esprit est malade:
Tu n'aimes plus le jeu, tu perds ton embonpoint,
Tu fuis tes amis, tu ne converses point,
Et perdant chaque jour tes bonnes habitudes
Tu te laisses ravir à mille inquiétudes;
Tes troupeaux que j'ai vus si gras, si florissants,
Sont les moindres de tous et les plus languissants;
On les voit sous le soin de la seule nature
Et sur la foi d'un chien errer à l'aventure. (II, 4; V. 755–764)

Alciron's Vorwurf gilt vor allem der veränderten Befindlichkeit seines Freundes. Er erwähnt auch dessen Fehlverhalten in der pastoralen Welt, die mangelnde Sorge für die Herde. Die Liebe hindert den Hirten an der Erfüllung der alltäglichen Aufgaben. Dieser Vorwurf ist in Hinblick auf die bukolische Tradition ungewöhnlich, denn die prädominante Aufgabe der Hirten ist eben die Sorge um die Liebe und niemals um die Schafe, die in der Hirtenwelt kaum vorkommen. Alciron scheint seinen Freund an die „wahre“ Aufgabe eines Hirten erinnern zu wollen. Doch dieser Vorwurf erreicht ihn nicht, denn die Sorge der liebenden Figuren gilt einzig ihrer Liebe. Ihre äußeren Veränderungen führen dazu, daß sie für die Nächsten kaum erkennbar sind und deuten auf den Verlust ihrer selbst und damit ihrer Identität hin. Sie besitzen keinen Willen, denn sie fügen sich der unglücklichen Liebe wie einem Herrscher, der über Leben und Tod entscheidet. Verschmäht, wollen die Liebenden nur noch sterben. Diese Veränderungen und der Verlust der eigenen Identität sind fester Bestandteil von Mairets Liebeskonzeption in *La Silvanire*. Das auffallend veränderte, krankhafte Verhalten grenzt an die Selbstaufgabe der Figur. Der Identitätsverlust kann in der pastoralen Welt auf zweierlei Art erfolgen:

Zum einen verliert der Hirte seine „wahre Identität“ als Ausdruck der Liebesverdrossenheit, wenn er von der geliebten Figur verstoßen wird. Die zweite Art des Identitätsverlusts bezieht sich auf die Selbstaufgabe des Liebenden zugunsten der Geliebten als Hauptvoraussetzung einer absoluten, vollkommenen Liebe. Dieses Aufgeben seiner selbst, die es dem Liebenden erst ermöglicht, in der Geliebten aufzugehen, ist fester Bestandteil der neuplatonischen Liebeskonzeption.

3.4 Körperlichkeit der Figuren – Neuplatonische Liebeskonzeption

Die besondere Konzeption des Ehrbegriffs, welche die freie Liebe in der Tradition des Goldenen Zeitalters verhindert, führt in den Pastoralen zu einer Verneinung des Körpers und zur völligen Konzentration auf die seelischen Merkmale der Figuren. Mit seiner Liebesdarstellung in den beiden Pastoralen greift Mairet die d’Urfésche Konzeption auf, die auf der neuplatonischen Tradition basiert (Ehrmann, 1963, S. 79). Die neuplatonische Liebesauffassung konzentriert sich auf den Gedanken, daß der Eros eine Kraft ist, die das Sinnhafte mit dem Göttlichen verbindet. Dieser Eros ist nicht auf das Körperliche begrenzt, sondern erkennt in der sichtbaren Schönheit lediglich ein Abbild der unsichtbaren. Der Liebende muß also, um an das Urschöne durch unterschiedliche Stufen zu gelangen, die Geschlechtlichkeit zurücklassen, d. h. den Körper nur bedingt wahrnehmen (Werner-Fädler, 1972, S. 35). Auch wenn d’Urfé in seinem Roman, wie Magendie (1927, S. 205) behauptet, Platons Lehre nicht vollkommen durchhält, so verbannt er aus seinem Werk doch alles Triebhafte und Leidenschaftliche, das zur moralischen Erziehung von d’Urfés Zeitgenossen, vor allem der Libertins, gehört. Magendie (1927, S. 205) findet, daß *L’Astrée* nicht als platonischer Roman bezeichnet werden darf, da die Elemente, die für Platons Lehre von großer Wichtigkeit sind, nur rudimentär in dem Roman vorkommen:

Il n’y a plus, chez d’Urfé, sinon d’une façon brève et vague [...] cette ascension, par l’amour, de l’âme jusqu’à Dieu, qui est l’essence de la théorie de Platon. *L’Astrée* en a conservé certains éléments, [...] mais détachés de l’édifice dont ils faisaient partie, [...] privés de leur sens platonicien, généralisés, banalisés. Et cela suffisait, sans doute, au but moins élevé, plus pratique, que d’Urfé s’était proposé. Ce n’est pas une philosophie de l’amour qu’il entendait constituer; il voulait, pour remédier au libertinage de ses contemporains, leur faire connaître et apprécier l’amitié «honnête».

Es handelt sich jedoch, so Magendie weiter, um eine Reduktion von Platons Lehre auf einige Elemente, die bereits vor *L’Astrée* als eine Art *code* bekannt sind (Magendie, 1927, S. 205). Das idealisierte Bild einer reinen und tugendhaften Liebe ist in Frankreich dank Marguerite de Navarre und ihrer Poesie bereits seit Mitte

des 16. Jahrhunderts verbreitet und wird, wie Bochet (1967, S. 97) schreibt, in alle Romane und Liebesbriefsammlungen der Zeit aufgenommen. So wird auch d'Urfé stark von dieser Strömung beeinflusst, was vor allem in seinem Roman zum Ausdruck kommt. Im Mittelpunkt seiner Liebesauffassung stehen der Kult des Liebenden für die Geliebte sowie die Verdammung der materiellen Leidenschaften, deren Wurzeln ebenfalls in Platons Lehren liegen (Magendie, 1927, S. 205). Diese Grundidee der Liebe findet auch in *La Silvanire* Einfluß. Zwar errichtet Aglante seiner geliebten Silvanire keinen Tempel wie einst Céladon seiner Astrée, dennoch vergöttert er sie gleichermaßen. Einen Hinweis darauf gibt Aglante in der vierten Szene des ersten Aktes. Während Silvanire sich den beiden Freunden Hylas und Aglante nähert, bewundert Aglante seine Geliebte wie ein göttliches Wesen und findet, daß ihre Erscheinung einem Wunder und ihre Worte einem Orakel gleichen (I, 4; V. 226–228). Auch in seiner Beschreibung vergleicht Aglante Silvanires Schönheit mit der Aurores und Dianas (I, 1; V. 122–128). Seine Bewunderung für ihren Körper macht deutlich, daß dieser für ihn unerreichbar ist. Ihre Schönheit, die er in seinen Beschreibungen fast zu einer Gottheit erhebt und deren Diener er sein möchte, ist für ihn unantastbar. So wird der Körper mit all seinen Vorzügen zugunsten der seelischen Schönheit verbannt. Diesen Zug verbindet d'Urfé in seinem Roman mit dem Gedanken, daß lediglich die Schönheit der Seele unvergänglich sei, wohingegen der Körper den Tücken der Zeit nicht standhalten könne. Es ist die Vergänglichkeit des Körpers, die den Autor dazu veranlaßt, die unsterbliche Schönheit der Seele an vielen Stellen des Romans zu zelebrieren (Köhler, 1983, S. 24). Die Idee der Vergänglichkeit der körperlichen Reize ist auch in Mairets Pastoralen intensiv verankert und vor allem in der zweiten Pastorale deutlich zu erkennen. Es ist Hylas, der zuerst von der Vergänglichkeit der Schönheit spricht. Im Auftrag seines Liebesqualen erleidenden Freundes Aglante versucht er, Silvanire milde zu stimmen. Doch vergeblich, sie will von der Liebe seines Freundes nichts hören und verläßt mit Fossinde eilig die Szene. Allein gelassen, sinnt Hylas laut über die gnadenlose Vergänglichkeit der Schönheit nach, die auch vor Silvanire keinen Halt machen wird:

Adieu jeune orgueilleuse, adieu malavisée,
 Méprisant tout le monde, et de tous méprisée;
 Quand l'âge effacera tous ces traits délicats,
 Et ternira ce teint dont l'œil fait tant de cas,
 Alors dans ton miroir, ou dans quelque fontaine,
 Voyant de tes beautés la ruine certaine,
 Tu casseras la glace, ou tu troubleras l'eau,
 Et maudiras le peintre à cause du tableau. (I, 6; V. 367–374)

Hylas sagt bereits im ersten Akt den Vorfall mit dem vergifteten Spiegel voraus, der Silvanire, da sie zunächst für tot gehalten wird, gewissermaßen vergänglich macht. Andererseits wird deutlich, daß das Alter und der Prozeß des Alterns in der pastoralen Gesellschaft eine nicht annehmbare Entwicklung bedeuten. Das Alter ist deshalb fast wie eine Strafe zu verstehen. Dennoch ist es unvermeidbar, und so klingt Hylas' Drohung wie ein sicher zu erwartendes Ereignis, denn auch die Schönsten, wie Silvanire, entkommen der Vergänglichkeit nicht. Auch Silvanires Vater unterstreicht in einem anderen Kontext die Unbeständigkeit der physischen Reize und die damit verbundenen Konsequenzen:

Ô filles sans raison, imprudente jeunesse,
 Lorsque pour vos époux vous prenez ces beaux fils,
 Ce ne sont que baisers en délices confits;
 Mais si la pauvreté se met de la partie,
 La plus âpre Vénus est bientôt amortie;
 Votre printemps s'enfuit, les passe-temps s'en vont,
 Et de tant de plaisirs les chaînes se défont,
 Tant qu'Amour bien souvent abandonne Hyménée,
 Triste, et noyant de pleurs sa couche infortunée. (III, 4; V. 1188–1196)

Ménandre, der vergeblich versucht, seine Tochter reich zu verheiraten, zeigt in seiner Tirade die väterliche Fürsorge. Er betont vor allem, daß mit dem Schwinden der Jugend auch die Liebe und die damit verbundene Freude vergehen. Die Desillusion ist um so größer, je leerer die Börse der Liebenden ist, denn die Not kann durch die Liebe nicht verbannt werden.

Der Chor besingt am Ende des vierten Aktes ebenfalls den vergänglichen Charakter nicht nur der körperlichen Reize, sondern des menschlichen Lebens schlechthin. Nachdem er zunächst die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod behandelt, wendet sich das Lied dem für die Dichter der *Pléiade* so teuren Thema der Vergänglichkeit zu, die in der Natur ihren Ausdruck erhält:

Les arbres tous les ans sous l'effort des hivers
 Laissent tomber leur vie en leurs feuillages verts,
 L'océan chaque soir voit mourir la lumière;
 D'un ordre toutefois jamais ne variant,
 Le soleil a toujours son nouvel orient,
 Et le cèdre toujours sa jeunesse première. (IV, 5; V. 1741–1746)

Der ewig sich erneuernden Natur steht das menschliche Leben gegenüber, das mit dem Tod sein Ende nimmt.³³ Mit der adversativen Konjunktion „Mais“ schafft der Chor den Gegensatz zwischen dem menschlichen Leben und der Natur:

³³ Die Herausstellung des Gegensatzes zwischen der Unsterblichkeit der Natur und der Vergänglichkeit des Menschen könnte man als Erbe Marinos in Mairets Werk verstehen,

Mais d'un contraire sort tout ce qui voit le jour
 Passe dans le tombeau sans espoir de retour;
 La vertu seulement immortelle demeure,
 Et malgré le destin son privilège est tel
 Que semant de soi-même un renom immortel,
 Elle fait que de nous la mémoire ne meure.
 C'est la seule beauté qui véritablement
 De l'oubli de la tombe exempte son amant;[...]
 C'est le charme puissant de ce rameau doré,
 Qui partout adorable et partout adoré,
 Fait franchir tout obstacle à quiconque le porte; (IV, 5; V. 1747–1761)

Mit dem Abschlußlied unterstreicht der Chor die überragende Rolle der Tugend, die als einzige den vergänglichen Menschen überlebt. Die Figuren streben demnach ständig nach diesem Idealzustand der Tugend, wobei sie die körperlichen Begierden hinter sich lassen. So dient der Körper dem liebenden Aglante in *La Silvanire* lediglich dazu, dem idealisierten Bild vom perfekten Liebhaber zu genügen. Er muß sich selbst aufgeben, seinen Körper „verlassen“, um in Silvanire weiterzuleben. „Anéantissement de soi dans l'autre“, wie Ehrmann (1963, S. 63) diese Bestrebung der Liebenden nennt, ist Aglantes höchstes Ziel. Das ist der wichtigste Grundsatz des Liebesideals, den jeder Hirte in der pastoralen Welt zu verfolgen hat und der die platonische Liebesauffassung widerspiegelt (Magendie, 1927, S. 204). So bezeichnet Aglante Silvanire in der zehnten Szene des fünften Aktes als sein eigenes Leben (V, 10; V. 2335). Damit identifiziert er seine Existenz mit der seiner Geliebten, er setzt sie auf eine gleiche Ebene, so daß die Grenze zwischen ihm und Silvanire vollkommen verschwindet. Auch am Ende des Stücks, als alle Hindernisse der Liebe aus dem Weg geräumt sind, ist es wieder Aglante, der von einer seelischen Verschmelzung seiner selbst mit der geliebten Person spricht:

Je perdrais et la peine et le temps à crédit
 Si je voulais répondre après ce qu'elle a dit,
 Car gouvernant mon âme, et ne vivant qu'en elle,
 Sa bouche est de mon cœur l'interprète fidèle. (V, 13; V. 2565–2568)

denn wie Charles Cabeen (1904, S. 25) beschreibt, ist dieser oppositionelle Charakter der Natur und des Menschen ein wichtiges Thema in Marinos Naturkonzeption: „Dans la pastorale classique, la nature jouait le principal rôle, mais dans les œuvres de Marin et particulièrement dans *L'Adone*, quoique ses poèmes portent les marques d'un profond amour de la nature, celle-ci est surtout là pour faire ressortir l'homme. Elle forme le lien entre la beauté éphémère des êtres humains et la calme splendeur des dieux immortels, car bien que, dans la nature, la plante semble mourir quand l'été est passé, elle renaît cependant à une vie nouvelle, tandis que l'homme, quand il meurt, disparaît, et nous ne le reverrons jamais.“

Aglante betont in dieser Szene, daß sein und Silvanires Leben eine Einheit bilden, so daß alles, was sie sagt, nichts anderes ist, als was er zu sagen hätte. Dieser Grundsatz, der den Liebenden erst zum „amant parfait“ macht, wenn er die eigene Individualität aufgibt, um in der anderen aufzugehen, wird von Köhler (1983, S. 27) als eine „Harmoniegewißheit“ bezeichnet, die nur dann von zwei Figuren erreicht werden kann, wenn die Beteiligten einem Liebeskodex folgen, der für sie das höchste Gesetz darstellt. Der eigene Wille wird dabei soweit beeinflusst, daß er mit dem allgemeinen Gebot deckungsgleich ist:

Ist der Zustand der restlosen Kongruenz von Neigung und Pflicht erreicht, dann ist die Pflicht nicht mehr Pflicht, sondern Lust – ist freiwilliges Ziel des freien Willens. Es ist der Moment, in dem das *gefallen soll, was vorgeschrieben ist*, so aussieht, als sei es in der Tat ein *Tu, was du willst* oder ein *Tu, was dir gefällt*.

Darin sieht Köhler die Grundidee der absolutistischen Staatsform, in der die Wünsche und Vorlieben des Individuums identisch mit den Wünschen des Herrschers sein sollen (Köhler, 1983, S. 27). Auch wenn diese Theorie in Mairets Pastorale ihre Spuren hinterläßt, so verfolgen nicht alle Figuren das genannte Ziel.

Tirinte ist nicht nur Aglantes Rivale, diese Figur stellt mit ihrer sensualistischen Liebesauffassung vor allem einen Gegenpol zu Aglante dar. Im Gegensatz zu Aglante ist Tirinte voller Tatkraft in seinem sinnlichen Drang; er agiert. Er ist quasi der Widerspruch zur platonischen Liebe, er will sich nicht, wie Aglante, in Silvanire auflösen, das eigene Ich aufgeben. Der Körper wird von ihm wahrgenommen, jedoch nicht wie eine unerreichbare Göttlichkeit abgestoßen, sondern der Anblick des Körpers löst in ihm ein natürliches Verlangen aus. Das wird vor allem in seinem Monolog in der zweiten Szene des zweiten Akts deutlich. Hier erblickt er die schlafende Silvanire und beschreibt sie in einem ausführlichen Porträt ähnlich dem Hohenlied. Er sieht in der zufälligen Entdeckung der Schlafenden eine Gelegenheit, sich ihr körperlich zu nähern:

Mais je ne songe pas pendant que je contemple
Cette divinité dont mon cœur est le temple
Que je puis lui baiser et la bouche et le sein;
Oserai-je achever ce superbe dessein?
Bien loin, honte et respect! vos lois rigoureuses
Font plus de la moitié des peines amoureuses;
Vous n'aurez point assez de persuasion
Pour me priver du fruit de cette occasion. (II, 1; V. 607–614)

Er verbannt die Scham und den Respekt, die ihn an seinem Vorhaben hindern könnten. Auch wenn Tirinte als eine negative Figur im Stück fungiert, so ist er ein

Schäfer, und die sind nach der traditionellen Auffassung niemals böse im Sinne der moralischen Vorstellung der Schäferwelt. Das „Böse“ ist meistens auf die Weise konzipiert, daß es von außen in die Schäferidylle eindringt (Ehrmann, 1963, S. 18). Tirinte gehört jedoch zur Schäfergesellschaft in *La Sylvanire*. Deshalb zeigen sich bei ihm Zweifel und Unsicherheit, die er zu unterdrücken sucht, doch bevor er zur Tat schreiten kann, wird er von der Versuchung erlöst, denn Silvanire erwacht. Die Vergewaltigungsszene ist nur angedeutet und aus Sorge um den Verstoß gegen die *bienséance* ausgespart. Mairet läßt daher den Chor, der durch Silvanires Schreie herbeigerufen wird, auftreten. Zum ersten Mal im gesamten Stück spielt der Chor in dieser Szene eine aktive Rolle und beschränkt sich nicht, wie bis dahin, auf den Kommentar am Ende jeder Szene.³⁴

Da Tirinte in der Pastorale die Rolle des bösen, weil sensualistischen Hirten übernimmt, ist er viel aktiver als Aglante. Man könnte in Tirinte vielleicht die Rolle sehen, die in *Aminta* oder *Il Pastor Fido* der Satyr übernimmt, d. h. die Rolle der erotischen und auch gewaltbereiten Figur, die alles unternimmt, um die geliebte Frau zu erobern, jedoch nicht emotional, sondern, um sie sexuell zu besitzen. Da ein Satyr hier nicht vorkommt, ist es ein Hirte, dem die Funktion zukommt, wie Scherer (1975, S. 1255) meint: „d’incarner l’amour terrestre dans ce qu’il a de violent et de condamné à l’échec [...]“. Sein aktives Streben nach einer erotischen Verbindung mit der geliebten Schäferin wird jedoch aufs schärfste verurteilt. Es wird also deutlich, daß die Schäferwelt von *La Sylvanire* keine Körperlichkeit duldet. Mit Tirintes Todesurteil wird gleichzeitig ein Todesurteil über die Begierde ausgesprochen. Die Vereinigung zweier Körper wird negativ konnotiert, eine solche Liebeserfüllung ist, zumindest vor der Ehe, ausgeschlossen. Betrachtet man die Liebesbeziehung zwischen Aglante und Silvanire, so fällt auf, daß diese keinerlei Anzeichen von Sinnlichkeit aufweist. Zwar beteuert Aglante im gesamten Stück seine Liebe und spricht auch zärtlich von Silvanire, seinen Worten folgen aber keine Taten, wie Ehrmann (1963, S. 19) feststellt: „Puisque l’érotisme des corps et la fusion qui en résulte lui [l’homme] sont interdits, son seul moyen de communication avec la divinité, la femme, c’est [...] la parole.[...] L’amour ne se fait pas, il se parle.“ So spricht Ehrmann von „l’érotisme des cœurs“, und mit dieser Bezeichnung legt er den Akzent auf die Figuren, die kein Körperbewußtsein besitzen. Somit kommt es zwischen den beiden

³⁴ Die passive Rolle des Schäferchors, der lediglich am Ende jeder Szene im Stück auftritt und in Form von Stanzas die Szenen kommentiert, wirft Bizos (1877, S. 132) Mairet vor. In dieser Szene bindet Mairet den Chor aktiv in das Geschehen ein, indem er ihn als erstes auf der Bühne erscheinen und für die Bestrafung von Tirinte plädieren läßt.

Figuren nur bedingt zu einer körperlichen Begegnung und der Zuschauer findet eine Form der Liebesbeziehung in der Hirtengemeinschaft vor, die auf einem den Körper negierenden Ritus basiert (Ehrmann, 1963, S. 25). In *La Silvanire* ist es die Titelfigur selbst, die sich dennoch ihrem Geliebten vorsichtig nähert. Sie ist im Gegenteil zu Aglante viel aktiver. Aglante erinnert mit seiner zur Schau getragenen Machtlosigkeit und der in jedem Augenblick ausgestoßenen Klage an spätere männliche Helden, die Racine auf die Bühne bringt.³⁵ Aglante zerfließt in seinem Jammer, verzweifelt, droht sich umzubringen und handelt nicht. Mit Silvanire spricht er selten über seine Liebe, so schickt er in der fünften Szene des ersten Aktes Hylas als seinen Botschafter zu ihr, der den Auftrag erhält, von seiner Liebe zu sprechen. Er zeigt durch diese Passivität viel Schwäche, die in dem Augenblick offensichtlich wird, als er die Nachricht von Silvanires „Tod“ erhält: Er fällt in Ohnmacht (IV, 1). Die aktivere Silvanire hingegen sucht nach Körpernähe, auch wenn Kay (1975, S. 83) der Figur Entsetzen angesichts der eigenen Sinnlichkeit vorwirft. Zweimal begegnen sich die Protagonisten auf Silvanires Initiative hin körperlich. Beim ersten Mal wird diese Körper-Begegnung von Hylas kommentiert. Während Silvanire ihren Geliebten aus seiner Ohnmacht mit einem Kuß retten will, sagt Hylas:

Ô finesse d'Amour qui n'a point pareille!
 Sous l'ombre d'approcher sa bouche à son oreille,
 Elle le baise. (IV, 3; V. 1471–1473)

Auch als Silvanire den Ehebund mit Aglante eingehen möchte, bittet sie ihn, sich ihr zu nähern, und greift nach seiner Hand:

Helas! je n'en puis plus; Aglante approche-toi,
 Et prends ma froide main pour gage de ma fois;
 Ce doux penser au moins consolera mon âme,
 Que tu vis mon époux et que je meurs ta femme.
 Y consens-tu berger? (IV, 4; V. 1633–1637)

Kurz darauf, nachdem Silvanire aus ihrem todähnlichen Schlaf erweckt wird und sich mit Aglante vereint, bietet sie ihm nicht nur die Hand, sondern erneut ihre Lippen als Versicherung ihrer Liebe an:

[...] Je te veux assurer, quoi qu'enfin il advienne,
 Que jusqu'au monument je demeurerai tienne;
 Et reçois ce baiser pour gage de ma foi. (V, 10; V. 2369–2371)

³⁵ Beispielhaft hierfür ist die Tragödie *Bajazet*, in der die Titelfigur zwischen zwei starken Frauenfiguren entscheidungs- und handlungsunfähig bleibt, was sie als einen verweiblichten Mann erscheinen läßt (Barthes, 1963, S. 96).

Solche Annäherungen als Demonstration der sensualistischen Liebesauffassung sind in dieser Pastorale äußerst selten zu beobachten. Ganz anders verhalten sich die Liebenden in *La Sylvie*. Dotoli sieht in beiden Pastoralen einen sensualistischen Ansatz und stimmt mit Kays Studie im folgenden Punkt überein: „Une sensualité ardente et franche s'étale dans *La Sylvie* et *La Silvanire*“ (Dotoli, 1980, S. 304). Es fällt schwer, dieser Auffassung zuzustimmen, wenn man bedenkt, daß lediglich die „negative“ Figur des Tirinte in *La Silvanire* die Sinnlichkeit verkörpert und diese auch noch mit Gewalt in Verbindung gebracht wird. Zudem wird der erotische Trieb Tirintes nicht geduldet und mit einem Todesurteil aus der pastoralen Welt verbannt. Auch in der Figur der Silvanire erkennen Dotoli und Kay Anzeichen von sexuellen Neigungen und nur eine scheinbare „pureté“ (Dotoli, 1980, S. 304). Dotolis Feststellung beruht vor allem auf der Traumanalyse, die Kay in seiner Studie durchführt. Die Analyse von Silvanires Traum deutet auf eine unbewußte und immer wieder verdrängte Sexualität der Heldin, vor der sie sich selbst fürchtet (Kay, 1975, S. 23). Ohne psychoanalytisches Wissen wäre diese Behauptung nicht möglich, denn ob die zwei von Aglante abverlangten Küsse zu einer solchen Auslegung führen können, ist eher fraglich. Anders sieht es in der ersten Pastorale aus. Die Figuren in *La Sylvie* unterscheiden sich in ihrer Auffassung der Körperlichkeit stark von der in *La Silvanire*. Dies ist vor allem an der Liebesbeziehung zwischen Thélame und der Protagonistin deutlich zu sehen. Thélame ist sich der körperlichen Schönheit der Schäferin bewußt. Als sich seine Schwester Méliophile darüber wundert, wie ein Prinz eine einfache Schäferin lieben kann, beschreibt er Sylvie. Jedoch unterscheidet sich seine Beschreibung sehr stark von der in *La Silvanire*, die Aglante vornimmt (I, 2; V. 114–129).

C'est elle qui m'arreste en des liens dorez,
 Qui mesme par un Dieu devoient estre adorez:
 Les dons d'ame et de corps dont elle est bien pourveü
 Charment à mesme temps et l'esprit et la veuë, [...] (I, 4; V. 311–314)

Der Prinz beschreibt seine Geliebte ohne Umschweife und betont ihren reizvollen Körper, den er stark begehrt. Diese Beschreibung ist lebendig und erinnert nicht an die distanzierte Verehrung einer unerreichbaren Schönheit aus *La Silvanire*. So ist die erste Begegnung der beiden Liebenden von Wärme, körperlicher Präsenz und Nähe geprägt. Bereits die fünfte Szene des ersten Aktes beginnt mit einem Kuß, der voller Begehren von Thélame eingefordert wird: „Et moy qui m'en retiens les espines dans l'ame,/Je te donne en revanche un baiser tout de flame“ (I, 5; 401–402). In derselben Szene kommt es zu einem Austausch, der unterschiedlich interpretiert wird. Als Sylvie ihrem Geliebten die „ame toute nuë“ zeigen möchte,

um die Aufrichtigkeit ihrer Liebe zu beweisen, erwidert Thélame: „Elle m’est trop cognuë,/J’aimerois beaucoup mieux te voir le corps tout nu“ (I, 5; V. 427–428). Bizos (1877, S. 109) sieht in der Antwort des Prinzen eine typische Galanterie und bedauert: „[...] dans les paroles du prince, le sentiment juste et vrai dégénère trop souvent en galanterie et même en grossièreté.“ Es ist jedoch ein strenges Urteil, in den erotischen Phantasien des Prinzen ein Zeichen von Grobheit zu sehen. Auch wenn man Bizos nicht zustimmen will, so ist es doch erstaunlich, daß in dieser Pastorale die körperliche Begegnung der Protagonisten nicht nur angedeutet, sondern benannt wird, was einen klaren Verstoß gegen die *bienséance* bedeutet. Im weiteren Gespräch zwischen den beiden Liebenden kommt es erneut zu einer körperlichen Annäherung. Sie bleiben jedoch fern jeglicher Sexualität, trotz der verlockenden Umgebung und der Abwesenheit moralischer Zwangsinstanzen. Dennoch verhalten sie sich hinsichtlich der Moral der pastoralen Welt wesentlich ungezwungener, denn Thélame fordert mehr, als erlaubt ist:

Souffre sans murmurer que ma bouche idolatre
 Imprime ses baisers dessus ton sein d’albâtre.
 O transports! ô plaisirs du crime separez,
 Où voulez vous ravir mes esprits esgarez,
 Mon Ame, mon Soleil, mon Ange tutelaire? (I, 5; V. 473–477)

Sylvie ist sich bewußt, daß sie gegenüber der Freizügigkeit des Prinzen zu nachsichtig ist und stellt für beide eine eigene Kontrollinstanz dar. Trotzdem ist die gegenseitige Wahrnehmung der beiden Hauptfiguren in *La Sylvie* eine durch und durch sensualistische. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, daß diese sensualistische Einstellung der Figuren sogar im Agoniezustand bestehenbleibt. So stößt Thélame, am Ende seiner langen Klage angelangt, aus:

[...] Cœur que la chasteté tenoit comme sacré,
 De quelle sorte, hélas! je te voy massacré,
 Que ne peut de mon corps la masse toute entiere
 Dans cette grande playe avoir son cimetièr,
 Ma chair avec la tienne ainsi se colleroit,
 Et mon sang amoureux au tien se mesleroit: [...] (V, 2; V. 1955–1960)

In dieser tragischen Stunde kann man in Thélames Klage den Willen nach einer vollkommenen körperlichen Vereinigung mit seiner Geliebten erkennen, auch wenn diese im Tod enden würde. An eine ähnliche Evokation der körperlichen Vereinigung wäre in der zweiten Pastorale nicht mehr zu denken. Denn die Figuren in *La Silvanire* streben nach einer Art „perfekten Liebe“, die lediglich in einer geistigen Dimension zu verwirklichen ist. Diese Liebesbestrebungen werden vor allem von den platonischen Lehren beeinflusst, und damit wird jegliche Art

von Körperlichkeit verbannt. Die Figuren besitzen lediglich einen Körper, um sich umzubringen oder der Geliebten zu dienen, sonst fehlt ihnen das Körpergefühl vollständig. Die Liebe wird zum Kult, und die Liebesobjekte werden zu göttlichen Wesen, die für die männlichen Vertreter der pastoralen Gesellschaft von vornherein nicht erreichbar sind. Die Liebe, in Tassos Pastoralen noch Ausdruck unbeschwerter Daseinsform, den Menschen als Einheit verstehend und nicht zwischen Seele und Körper unterscheidend, nimmt bei Mairet, hauptsächlich in der zweiten Pastorale, eine andere Form an. Sie weist keinerlei Spuren der paradiesischen Stimmung mehr auf: Zwar werden die Schäferinnen und Schäfer stets als schöne, junge Menschen dargestellt, es scheint jedoch, als könnten sie ihre Körper nicht einsetzen. Damit unterliegt die Pastorale wohl dem Einfluß der platonischen Idee der Liebe, wie d'Urfé sie vorstellt. In *La Silvanire* wird der Platonismus als einzige Liebesform angeboten.

3.5 Liebe und Ehre

Die Liebes- und Sexualitätsauffassung, die in der Körperwahrnehmung der Figuren zum Ausdruck kommt, ist in beiden Pastoralen unterschiedlich definiert. Dieser Unterschied spiegelt sich in der Funktion des Begriffs der Ehre wider. Über die Bedeutung des Begriffs *honneur* gibt Furetière (1978) Auskunft:

[honneur] s'applique plus particulièrement à deux sortes de vertus, à la vaillance pour les hommes, et à la chasteté pour les femmes. [...] Une femme de bien et d'honneur, c'est une femme prude et chaste, une fille qui a forfait à son honneur, qui a fait faux bond à son honneur, ne doit plus paroistre dans le monde.

Der Begriff ist damit für Frauen und Männer unterschiedlich definiert: Der ehrbare Mann zeichnet sich durch Tapferkeit, die ehrbare Frau hingegen durch Tugenden wie Keuschheit und Zurückhaltung aus. Die so definierte Ehre ist das höchste Gut der Frauenfiguren der pastoralen Welt. Daher ist es die Aufgabe der sie liebenden Hirten, diese Ehre zu schützen und zu bewahren.³⁶ Der Begriff gewinnt im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung des Genres an Bedeutung. Während der Ehrbegriff bei Tasso nichts anderes als Ausdruck inhaltsloser Konventionen ist, wird er bereits bei d'Urfé derart der Liebe beigeordnet, daß der Schutz dieses Guts zur

³⁶ Diese Aufgabe macht sich auch Aglante zum höchsten Ziel. Er will nichts unternehmen, was der Ehre seiner Geliebten schaden könnte. Das erklärt er seinem Freund: „Il est vrai, je désire, et mourrai satisfait,/Pourvu que mon désir obtienne son effet;/Ses richesses, peut-être? ou bien comme tu penses,/Ses soupirs, ses baisers, trop dignes récompenses?/Non, puisque cet honneur qu'elle eut toujours si cher/Me défend de vouloir ce qui la peut fâcher“ (I, 3; V. 205–210).

hervorragenden Beschäftigung der Liebenden wird (Werner-Fädler, 1972, S. 36). Sie dürfen damit nichts tun, was die Ehre ihrer Geliebten gefährden könnte. Folglich ist die Ehre für die freie Entfaltung der Liebe ein unüberwindbares Hindernis. In *La Sylvie* macht sich eine solche Auffassung des Ehrbegriffs noch nicht bemerkbar. Wie bereits festgestellt, ist die Relation zwischen Sylvie und dem Prinzen von einer sinnlichen Zuneigung geprägt. Diese stark vertretene Körperlichkeit wäre ein klarer Verstoß gegen den definierten Ehrbegriff. In *La Sylvie* herrscht im Gegensatz zu *La Silvanire* eine viel freiere Atmosphäre. Bereits zu Beginn stellt sich die Liebesbeziehung zwischen Sylvie und dem Prinzen als ungezwungen und vor allem auf gegenseitiger Liebe basierend dar. Sylvie hat von Anfang an keine Zweifel an der Liebe ihres Prinzen. So sagt sie, ihr Glück in vollen Zügen genießend:

Après beaucoup d'ennuis en fin l'heure est venuë
 Que sans rendre ma flame ou suspecte ou cognuë
 Je puis entretenir ces rochers d'alentour
 Des plaisirs innocens que me donne l'Amour:
 Amour, ha! que ce mot sensiblement me touche,
 Qu'il plaist à mon esprit, qu'il est doux à ma bouche,
 Et que je fus heureuse alors qu'il décocha
 Ce traict d'or qui mon cœur si vivement toucha,
 Versant d'un mesme coup dans le sein de Thélame
 Une pareille ardeur à l'ardeur qui m'enflame. (I, 2; V. 77–86)

Ihre Rede macht deutlich, daß die Liebe dem Paar Glücksgefühle und Zufriedenheit verschafft. Die Sorge um die moralischen Schranken der Gesellschaft, in der sie leben, trübt sie nicht. Das Paar macht sich auch keine Gedanken über Ehre oder Tugend.

Ganz anders ist das Verhältnis der Figuren in *La Silvanire* bezüglich des Ehrbegriffs. Bereits am Anfang wird ein Prolog von *der* personifizierten Liebe *L'Amour honnête* gesprochen. Die tugendhafte Liebe charakterisiert sich selbst, indem sie einen Gegenpol zur leidenschaftlichen Liebe schafft:

Si pour avoir au dos un différent plumage,
 Un arc à la main gauche, à la droite un flambeau,
 Et tout cet appareil qu'on peint en mon image,
 Quelqu'un avec raison s'étonne qu'un bandeau
 Ne ceigne aussi ma tête,
 Je suis l'Amour honnête,
 De qui les mouvements ne sont point déréglés,
 Ni les yeux aveuglés. (Prolog, V. 1–8)

Die Selbstdarstellung der tugendhaften Liebe hebt in erster Linie das „Anderssein“ hervor, d. h. daß diese Liebe nicht blind ist, nach Regeln vorgeht und nichts

dem Zufall überläßt, wie es die andere, die leidenschaftliche Liebe tut. Die Leidenschaft wird damit bereits an dieser Stelle aus dem Stück verdrängt. Nur die ehrenhafte Liebe will die „wahre“ Liebe sein, die andere hat sich lediglich ihren Namen geliehen, um Unheil anzurichten:

Je sais qu'un faux Amour de terrestre origine,
Dont jamais la vertu ne règle les désirs,
Et qui brutalement comme oiseaux de rapine
Se paît de voluptés et de sales plaisirs,
Profane mes mystères,
Comme mille adultères,
Et dangereux aveugle, aveugle les mortel
Qui lui font des autels. (Prolog, V. 33–40)

In dem Prolog erfährt der Zuschauer weiterhin, daß sich *L'Amour honnête* vor allem auch im Resultat für die Liebenden von der anderen Liebe unterscheidet. Anstatt Bitterkeit und Enttäuschung bringt diese Liebe Glück und Muße. Daher regiert die wahre Liebe dort, wo die ehrenhaften Menschen leben, nämlich auf dem Land, in Forez, die andere treibt bei Hofe ihr Unwesen. Diese Beschreibung, die auf einem Gegensatz zwischen den zwei Arten von Liebe und den zwei unterschiedlichen Orten aufbaut, verdeutlicht, daß im Stück nur die eine, die ehrenhafte und reine Liebe anzutreffen ist. Sie regiert die Liebenden, so werden von vornherein leidenschaftliche, „unvernünftige“ Gefühle und Neigungen ausgeschlossen. Das Gesetz der Ehre, dem sich die Liebenden in Forez widerspruchslos unterwerfen, wird bereits in Silvanires Monolog thematisiert. Die Konsequenz der Anwendung dieses Gesetzes ist, daß Silvanire ihre wahren Gefühle verstellen und ihre Liebe verstecken muß. Dies bringt sie in der Kälte-Wärme-Metapher zum Ausdruck:

[...] Ah! si comme le front ce cœur t'était visible,
Ce cœur qu'injustement tu nommes insensible,
Voyant en mes froideurs et mes soupirs ardents
La Scythie au dehors et l'Afrique au dedans,
Tu diras que l'Honneur et l'Amour m'ont placée
Sous la zone torride et la zone glacée. (II, 1; V. 547–552)

Ihre Klage impliziert, daß sie in sich die zwei Elemente, einerseits die leidenschaftliche Liebe, andererseits die Ehre, vereint. Da die Liebe von der Ehre verhindert wird, verhält sich Silvanire nach außen hin ihrem Geliebten gegenüber abweisend. Vor Silvanire liegt noch ein beschwerlicher Weg, bis sie ihre Liebe offenbaren kann, was der Chor am Ende des zweiten Aktes ankündigt. Das Chorlied behandelt das Thema der Ehre und der Tugendhaftigkeit. Es fokussiert von neuem die verstellte Liebe Silvanires zu Aglante, die sie selbst bereits in ihrem Monolog zugibt,

und versucht noch einmal, ihr Verhalten zu rechtfertigen und gutzuheißen. Mittels der Rosenallegorie drückt der Chor die beiden gegensätzlichen Aspekte aus, welche diese Liebe für das liebende Paar mit sich bringt: den qualvollen Weg zur Erfüllung der Liebe und die wunderbare Ruhe, die sie dem liebenden Paar verleiht.³⁷ In dem Chorlied steht die Rose als Allegorie für die Tugend:

De tant de fleurs dont se compose
La couronne d'une beauté,
Il est vrai que l'honnêteté
En fournit la plus belle rose; [...] (II, 5; V. 883–886)

Es ist also die Tugend, die der Schönheit die Krone in Form der edelsten aller Blumen aufsetzt: der Rose. Doch der Chor betont, daß es sehr schwer sei, sich mit dieser Blume zu zieren, weil zunächst die Liebenden ein Leidensweg erwarte:

Quelles douleurs de corps et d'âme
Ne cèdent avec raison
Aux douleurs sans comparaison
Que souffre l'esprit d'une femme
À qui l'honneur fait cacher
Le brasier qui la fait sécher? [...]]
Aglante seulement à plaindre
Pour ne savoir pas ton bonheur,
Si tu voyais comme l'honneur
Oblige Silvanire à feindre,
Et la contraint de brûler,
De se taire et dissimuler! (II, 5; V. 889–912)

Dieser schmerzhaftige Weg scheint jedoch unvermeidlich zu sein, und die Liebenden müssen die Qualen der ehrenhaften und damit der wahren Liebe akzeptieren, um den Zustand der vollkommenen Zufriedenheit zu erreichen.

In der zweiten Szene des dritten Aktes wird der Ehrbegriff zum Hauptthema des Gesprächs zwischen den vier Figuren Aglante, Fossinde, Hylas und Silvanire. Während des Zusammentreffens wird die Tragweite des Ehrbegriffs und seine direkte Einwirkung auf die Liebesbeziehung zwischen Aglante und Silvanire deutlich hervorgehoben. Als Aglante seiner Geliebten Gefühlskälte vorwirft, klärt sie ihn über den wahren Grund ihres zurückhaltenden Verhaltens auf:

L'honneur, non la rigueur, me rend sourde et muette
Aux persuasions d'une amour indiscreète,

³⁷ Die Rosenallegorie ist in der Literatur bekannt. Bochet (1967, S. 96) beschreibt, daß bereits im *Roman de la Rose* der Autor Guillaume de Lorris durch die Rosenallegorie das für *L'Astrée* so typische Thema des langen und qualvollen Diensts des Liebenden, den er leisten muß, um die Gunst der Geliebten zu gewinnen, auszudrücken weiß.

Qui met le plus souvent en notre déshonneur
Sa plus riche conquête et son plus grand bonheur. (III, 2; V. 1003–1006)

Aglante möchte mit seiner Liebe Silvanire keinen Schaden zufügen möchte, ihre Ehre nicht verletzen. Damit folgt er der d'Urféschen Liebeskonzeption, die besagt, daß ein Liebender der Geliebten dienen solle, indem er vor allem ihre Ehre zu bewahren habe und keine Forderung an sie stellen dürfe, die mit dieser unvereinbar sei (Werner-Fädler, 1972, S. 36). Das ist auch hier das höchste Gebot, dem Aglante als vollkommener Liebhaber folgen will. Dies beteuert er mit dem Schwur:

Je jure par Hésus, par le flambeau céleste,
Par la terre, le Ciel, et l'Amour que j'atteste,
Bref par tous les serments que peut faire un mortel,
Sur le plus adorable et le plus saint autel,
Que je brûle pour vous d'une flamme aussi pure
Que le feu pourrait être au lieu de sa nature.
L'amour que je vous porte a trop de netteté
Pour laisser quelque tache à votre honnêteté. (III, 2; V. 1007–1014)

Seinen Beteuerungen gegenüber bleibt Silvanire jedoch taub. Sie will nicht ihre Liebe, wenngleich sie sie zuvor im Monolog ausgesprochen hat, eingestehen, denn über der Liebe steht die Sorge um ihre Ehre als das höchste Gut, das sie zu besitzen glaubt. In diesem Gespräch dominiert die Angst über ihre Zuneigung zu Aglante. So steht in jeder ihrer Repliken das Wort „Ehre“ im Mittelpunkt. Sie bezeichnet die Ehre als einen Spiegel, um ihre Empfindlichkeit zu akzentuieren (III, 2; V. 1017–1018). Sie hebt auch den Vorbildcharakter der Ehre hervor (III, 2; V. 1030). Die Unantastbarkeit ihrer Ehre ist ihr absolutes Ideal, dem sie während der gesamten Handlung nacheifert. Diese Auffassung der Protagonistin ist stark bei den Frauenfiguren von *L'Astrée* vertreten. Magendie (1926, S. 213) schildert ähnlich das Verhältnis der Frauenfiguren zur Ehre in dem Roman:

La plus part d'entre elles ont plus au plus haut point le souci de leur honneur; ce sentiment est ombrageux, tyrannique; aucune affection, aucun mérite ne justifieraient à leurs yeux un abandon aux sens, une tache à leur gloire; elles sont assez maîtresses d'elles-mêmes pour préférer le contentement d'une réputation vertueuse, aux plus vives jouissances du corps; elles ne connaissent dans ce domaine ni concession ni transaction.

Am Ende des Gesprächs mit den Freunden zeigt sich Silvanire von der Kraft ihrer Vernunft überzeugt. Sie ist sich sicher, vor einer Liebe immer fliehen zu können, die ihrer Ehre schaden könnte. Als Fossinde betont, daß die Menschen machtlos gegenüber Eros' Pfeilen seien, erwidert Silvanire mit Überzeugung:

J'apprendrai par leur chute à me tenir debout,
Et contre ce tyran me servant de la fuite,
Je tromperai toujours son aveugle poursuite;
Quelque rigueur enfin dont on m'aïlle blâmant,
Autre que mon mari ne sera mon amant. (III, 2; V. 1046–1050)

Ihre Worte klingen wie ein Echo auf den Prolog. Ihre Liebe, die keine blinde Leidenschaft ist, will sie stets von der Vernunft steuern lassen. Doch ihre Aussage verrät sie bereits, denn sie tut eben nichts anderes, als sich vor der Liebe zu verstecken. Sie glaubt, mit der Macht der Vernunft und ihrem Pflichtbewußtsein Unmögliches zu schaffen: Eros zu täuschen, wie sie es bei ihren Eltern und bei Aglante versucht, indem sie sich ihnen in den ersten Szenen durch Flucht entzieht.³⁸ Sie kann sich jedoch nicht selbst täuschen.

Hylas ist die einzige Figur, die sich dem Gesetz der Ehre nicht beugen will und nicht beugen muß. Die Ehre als solche spielt für ihn keine Rolle. Er sieht in der Ehre die Antagonistin der freien Liebe. So appelliert er an die zwei jungen Frauen, sich dem strengen Gesetz der Ehre nicht zu unterwerfen:

Bergères, cet honneur est un démon nuisible,
De visibles ennuis artisan invisible,
Un tyran de votre âge, ennemi des plaisirs
Que l'Amour comme fruits présente à vos désirs. (III, 2; V. 1019–1022)

Hylas ist der Auffassung, daß die Ehre und die Beständigkeit, gegen die er angeht, die unbeschwerte Liebe behindern. Doch er bleibt die einzige Figur, welche die Gesetze, die so ungünstige Umstände in der pastoralen Welt schaffen, durchschaut und verurteilt. So bezeichnet er weiter die Ehre als einen Vorwand, eine Erfindung der Alten, welche die Freuden ihrer Jugend vergessen haben und nun mit aller Kraft verhindern wollen, daß ihre Töchter die Frucht der Lust genießen:

C'est une invention de vos mères rusées,
Qui sèches comme cendre et de vieillesse usées,
Par ces enchanteurs d'Honneur et de Vertu,
Vous défendent un bien qu'elles-mêmes ont eu,
Quand plus fines que vous elles l'ont su connaître. (III, 2; V. 1023–1027)

Es ist nicht gerade überraschend, daß diese Worte von Hylas, dem Freigeist stammen. Mit dieser Aussage demaskiert er gewissermaßen die pastorale Gesellschaft

³⁸ Auffällig ist, daß Ménandre und Lérice das erste Mal auftreten, nachdem sie Silvanire verzeifelt den ganzen Morgen vergeblich suchen (I, 2; V. 130–135). Auch als Silvanire Aglante begegnet, fordert sie Fossinde zu gemeinsamer Flucht auf (III, 2; V. 966). Diese Fluchtversuche sind ein Zeichen dafür, daß die Protagonistin der elterlichen Autorität und der Liebe zu entkommen glaubt.

von *La Silvanire*. Er verurteilt die Ehre scharf und entzieht dieser nach seiner Meinung so künstlichen, da gegen die menschliche Natur sprechenden Moralvorstellung jegliche Legitimität. Gleichwohl vertritt Silvanire die Gesetze der Ehre und verteidigt sie vehement bis zum Ende. Auch der starke Gehorsam gegenüber ihren Eltern ist Ausdruck ihres Pflichtbewußtseins und der Ehre. Deswegen gibt sie bis zu dem Augenblick ihres Agoniezustands nicht öffentlich zu, daß sie Aglante liebt. Erst der nahe Tod zwingt sie, ihren Eltern und Aglante die Wahrheit zu offenbaren und den Grund ihrer Verstellung zu nennen:

Or je jure le Styx et le Juge infernal
Qui me cite déjà devant son tribunal,
Lui-même le sait bien, que durant ce long terme
Capable d'ébranler une pudeur moins ferme,
Je n'ai jamais rien dit ni fait nulle action
À le faire durer en cette affection,
Et s'il veut l'avouer, quel regret que j'en eusse,
Il n'a jamais connu que je la reconnusse:
L'honneur, dont le parfum est de si bonne odeur,
Me commandait de vivre avec cette froideur,
Même n'ignorant pas qu'une fille bien née
Ne se fait qu'un portrait d'Amour et d'Hyménée,
Et qu'enfin un mari n'était pas à mon choix,
Je tirais de glaçons du feu que je cachois, [...] (IV, 4; V. 1609–1622)

Silvanire weiß von dem Wunsch ihrer Eltern, sie mit Théante zu verehelichen. Sie möchte sich jedoch diesem Wunsch keineswegs beugen, weil sie Aglante liebt. Da ihre Eltern einer Ehe mit dem mittellosen Aglante niemals zustimmen würden, muß sie ihre wahre Liebe hinter der Maske verbergen. Es geht aus ihrer Erklärung hervor, daß sie bereit ist, ihre Gefühle, ihre Liebe zu Aglante der Pflicht und der Ehre zu opfern. Diese Entschiedenheit sowie der absolute Gehorsam lassen die Heldin jedoch in einem psychologisch wenig plausiblen Licht erscheinen (Scherer, 1975, S. 1256).

Am Ende des Stücks, nachdem der Widerstand von Silvanires Eltern überwunden ist und der Hochzeit nichts mehr im Wege steht, äußert sich Silvanire ihrer Freundin gegenüber: „Allons, chère Fossinde, au sommet du bonheur/Où l'Amour nous conduit par la main de l'honneur“ (V, 15, V. 2645–2646). Mit diesen Worten zelebriert Silvanire die Macht der Ehre. Da dies ihre letzten Worte sind, kann das Ende der Pastorale und damit die Hochzeit als eine Huldigung nicht der Liebe, sondern der Ehre gedeutet werden. So ordnet Mairet dem Ehrbegriff einen wichtigen Platz in seiner zweiten Pastorale zu. Es scheint, als seien die Hindernisse auf dem Weg zur Erfüllung der wahren Liebe nur mit Hilfe der Ehre zu überwinden.

Das Glück, das sie zur Folge hat, ist nur über diesen schweren Weg erreichbar. Dieser wird damit als Notwendigkeit dargestellt, wie auch der Chor abschließend betont:

[...] Amour qui volontiers a d'étranges rigueurs,
Sur de bien dures lois a fondé son Empire.
Un cœur s'y sacrifie à d'extrêmes langueurs,
Longtemps on y gémit, longtemps on y soupire;
Et pour y posséder un repos assuré
Il faut avoir pleuré. [...] (V, 15; V. 2677–2682)

Der innere Frieden, nach dem die Figuren von Anfang an streben, findet seinen Höhepunkt in der wahren Liebe, zu der lediglich ein Leidensweg führt. Das Gesetz der Ehre, das im Stück so stark zum Vorschein kommt und zum Kompaß der Protagonistin wird, ist jedoch nicht das einzige Gesetz, das in der Hirtenwelt von *La Silvanire* regiert.

3.6 Normen und Gesetze

Eines der wichtigsten Elemente der bukolischen Tradition ist die Liebesfreiheit. Der Begriff der Liebesfreiheit wird durch die Vorstellung der ungezwungenen Liebe, die in Verbindung mit dem Goldenen Zeitalter gebracht wird, definiert. Die Freiheit zu lieben gilt mit Sicherheit als Ausdruck für eine Gesellschaft, der Zwänge jeglicher Art, Gesetze und Regeln fremd sind. Der Ursprung der pastoralen Welt kennt keine Gesetze und keine Regeln, die das Funktionieren der Gemeinschaft ermöglichen sollen. Die Devise lautet: Erlaubt ist, was gefällt. Diese Vorstellung, welche die pastorale Dichtung seit Vergil formt, unterliegt einer Veränderung. Sannazaros *Arcadia* ist noch sehr stark vom Gedanken der völligen Freiheit der pastoralen Welt geprägt (Maisak, 1981, S. 62). Doch bereits Ende des 16. Jahrhunderts verändert sich das Bild des idyllischen Arkadien. Zwar ist in Tassos *Aminta* immer noch der Grundsatz der uneingeschränkten Freiheit gegeben, bei Guarini, der nur einige Jahre später *Il Pastor Fido* verfaßt, ist diese aber nicht mehr vorhanden. Das Chorlied aus *Aminta* imitierend, unterstreicht Guarini die Auffassung von der Freiheit, die in seinem Arkadien herrscht. Er lehnt Tassos erotische und moralische Freizügigkeit kategorisch ab und stellt dem vom Chor gepriesenen „Erlaubt ist, was gefällt“ das „Es soll gefallen, was erlaubt ist“ entgegen (Maisak, 1981, S. 69). Diese Umkehrung des Mottos, das die Pastorale bisher charakterisierte, ist als Ausdruck einer starken Reglementierung zu verstehen, die aus der sich verändernden Gesellschaft und ihrer Moralauffassung des anbrechenden 17. Jahrhunderts resultiert (Köhler, 1983, S. 20). So erinnert die

pastorale Welt, die der Leser in *L'Astrée* antrifft, nicht mehr an das Wunschbild des verlorenen Paradieses, an das die Pastorale sonst anknüpft. Auch Mairet, der sich, wie bereits gesehen, in der Konzeption der Liebe stark an d'Urfés Bild anlehnt, entfernt sich von der paradiesischen Stimmung des Goldenen Zeitalters und der damit verbundenen Liebesfreiheit. Der Akzent verschiebt sich damit in seinen Pastoralen, und von der einst so glücklich besungenen freien Liebesentfaltung sind nur noch Rudimente übrig. In der Gesellschaft von *La Sylvie* kann nicht jeder den heiraten, den er liebt, denn eine strenge Hierarchisierung der Gesellschaft verbietet dies. In dieser Pastorale treten Vertreter des höfischen Lebens neben den Hirten auf, was für die Pastorale eigentlich ungewöhnlich ist (Adam, 1997, S. 206). Die beiden so unterschiedlichen Welten prallen hier aufeinander. Sie sind jedoch nicht streng getrennt, denn die Liebe zwischen Thélame und Sylvie verbindet sie. Auch wenn der Standesunterschied zuerst als Hindernis dargestellt wird, so heiraten letzten Endes diese beiden Figuren doch noch. Es scheint, als besiege die Liebe in diesem Stück sogar die Standesunterschiede und als finde der bukolische Gedanke einer zwanglosen Liebe wieder Eingang. Dotoli (1980, S. 302) sieht in diesem Stück den Beweis für den libertären Geist Mairets, der augenscheinlich nichts von Standesschranken hält und seine Utopie der standesfreien Gesellschaft in dem Stück zum Ausdruck bringt.³⁹ Trotzdem wird das Eingreifen eines *deus ex machina* nötig, um die beiden Liebenden zu verbinden, denn durch die göttliche Stimme wird Sylvie in den Adelsstand erhoben. Selbst wenn Dotolis Theorie stimmen sollte und Mairet tatsächlich dem Zuschauer die Utopie einer ständelosen Gesellschaft vorstellt, so vermeidet er durch den Eingriff einer übernatürlichen Macht die Mesalliance. Damit wird das strenge Gesetz der Hierarchisierung eingehalten.

Eine ähnliche Situation bietet sich dem Zuschauer der zweiten Pastorale dar. Hier findet hinsichtlich der Gesetzmäßigkeit des Verhaltens der Figuren sogar eine Steigerung statt. Es wird in dem Stück in unterschiedlichen Situationen von Gesetzen gesprochen, was die Reglementiertheit der pastoralen Welt in *La Silvanire* noch deutlicher in den Vordergrund stellt und somit den Gegensatz zum früheren Bild des ungezwungenen Lebens der Hirten unterstreicht. Der Begriff des

³⁹ Dotoli findet, daß es sich beim dargestellten Standesunterschied nicht unbedingt um einen Topos handelt, der ein fester Bestandteil des Genres ist. Er deutet ihn vielmehr als einen persönlichen Kampf des Autors: „A mon avis, cette révolte de Mairet contre l'inégalité et le droit de naissance stratifiant la société a quelque chose de la lutte des classes (ailleurs, j'ai soutenu que pour l'Ancien Régime il est possible de parler de classes et par conséquent de lutte des classes). On a affirmé avec trop de simplicité que les problèmes de classe présents dans la pastorale sont un topos du genre, mais un topos n'est-il pas une marque sociale plus enracinée que d'autres?“

Gesetzes tritt in dem Stück zunächst in Verbindung mit dem Generationenkonflikt zwischen Silvanire und ihren Eltern auf. Es ist der Vater, der im Gespräch mit der Mutter von seinen Heiratsplänen als von einem *Naturgesetz* spricht, das den Widerstand nicht duldet:

J'en viendrai bien à bout;
Je sais bien le pouvoir que m'a donné sur elle
L'inviolable droit de la loi naturelle;
Elle s'y résoudra de force ou de douceur. (I, 2; V. 150–153)

Diese Situation ist sehr typisch zunächst für die Tragikomödie und später für die Komödie, in der Eltern die Kinder lukrativ verheiraten wollen und dies meistens gegen deren Willen (Guichemerre, 1981, S. 108). Einzig die Tatsache, Vater zu sein, scheint Ménandre uneingeschränkte Macht über Silvanire zu verleihen. Er beruft sich in dieser Szene auf sein fast göttliches Recht, das sich in der Autorität des „pater familias“ begründet, was Dotoli (1980, S. 303) folgendermaßen beschreibt:

[...] la législation de l'époque se préoccupe moins de la liberté des unions que de l'autorité du « pater familias ». [...] Les parents voient dans le mariage de leurs héritiers un moyen pour monter de quelques degrés l'échelle sociale, en les sacrifiant sans aucun scrupule à leurs ambitions et à leurs intérêts.

Gleichermaßen wird in der „Gerichtsszene“ von einem Gesetz gesprochen. In der siebten Szene des fünften Aktes, nachdem Tirintes Vergehen aufgedeckt wird und Silvanire in Aglantes Armen um ihre Zukunft bangt, verlangen die Figuren nach Gerechtigkeit. Das bedeutet für Tirinte, daß er sich dem bevollmächtigten Richter stellen muß, wie der Chor unterstreicht: „Nos juges seulement ont droit de punir,/Et nous droit de le prendre et de le retenir“ (V, 7; V. 2265–2266). Tirinte wehrt sich nicht und wird nicht den Richtern, sondern dem Druiden Adamas vorgeführt. Dieser spricht unverzüglich und ohne Umschweife das Todesurteil über den Hirten. Eine mildere Strafe kommt nicht in Frage, da Adamas nach dem geltenden *Recht* urteilen muß. Auch sein Alter, das die Begierde rechtfertigen könnte, kann Adamas nicht als mildernden Umstand dulden:

Ta faute dont ton âge est l'aveugle complice
Te rend digne de plainte autant que de supplice,
Mais d'autant que Thémis a mis entre nos mains
Le glaive qui punit les crimes des humains,
Tu suivras ses arrêts, victime destinée
Aux autels de la mort par les lois ordonnée; [...] (V, 12; V. 2441–2446)

Tirinte wird also zum Tode verurteilt, aber nicht, wie anzunehmen wäre, weil er durch den giftigen Spiegel Silvanire hätte töten können, sondern weil er sie

vergewaltigen wollte. Dies betont Adamas in der kurzen Verhandlung und macht dabei auf ein Gesetz aufmerksam, von dem bereits Dorise in *La Sylvie* spricht: Die List darf in Sachen Liebe uneingeschränkt und strafflos benutzt werden (III, 4; V. 1213). Da der Spiegel lediglich als Mittel dient, Silvanires Liebe auf sich zu lenken, wird Tirinte nicht aus diesem Grund bestraft. Allein die körperliche Begierde zieht eine harte Strafe nach sich, und die pastorale Welt zeigt sich in diesem Fall gnadenlos. In ihr gelten strenge Gesetze, die von Thémis⁴⁰ stammen sollen, aber sonst nicht näher definiert werden. Trotzdem werden sie von den Figuren nicht hinterfragt, sondern ohne Widerstand und Widerspruch hingenommen. Auch Tirinte selbst spricht von „Gesetzen“ und bemerkt, daß er sich ohnehin, auch bei milderer Ausformung, den Tod gewünscht hätte. Aber es kommt anders für ihn. Fossinde, die der Verhandlung beiwohnt und Tirinte immer noch liebt, rettet ihn vor dem Tod. Denn es gibt noch ein anderes Gesetz, das in dieser Verhandlungsszene Anwendung findet und das nicht näher bestimmt ist. Fossinde fällt auf die Knie mit der Bitte an Adamas:

Père, je vous requiers que ce triste berger,
 Choisi pour mon époux, soit mis hors de danger;
 Vous savez que la loi le permet de la sorte. (V, 12; V. 2463–2465)

Adamas' Antwort ist kurz und deutlich. Er begnadigt Tirinte, betont aber, daß er sich an ein Gesetz hält: „J’y consens volontiers, puisque la loi le porte“ (V, 12; V. 2466). Die Begnadigung Tirintes geschieht also unter Rekurs auf ein Gesetz, das einem zum Tode Verurteilten das Leben schenkt, wenn eine Hirtin sich bereit erklärt, diesen zum Mann zu nehmen. Schließlich wird noch ein drittes Gesetz genannt, welches das gesellschaftliche Zusammenleben regelt. Als Hylas nach den Gründen für die fehlenden Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Aglante und Silvanire fragt, macht ihn Ménandre auf folgendes aufmerksam:

Jamais d’un bien promis le terme n’est trop court,
 Mais la loi ne veut pas qu’un hymen s’accomplisse
 Aux jours qu’un misérable est conduit au supplice. (V, 13; V. 2578–2580)

Da Ménandre noch nichts von Tirintes Begnadigung weiß, verweist er auf ein Gesetz, das eine Hochzeit am Tag der Vollstreckung eines Todesurteils verbietet. Diese beiden Gesetze, nach denen zuerst Tirinte zu Tode verurteilt und dann wieder begnadigt wird, werden von Adamas als seinem Anwalt und Richter nur angewendet, aber nicht näher begründet. Bizo (1877, S. 77) spricht lediglich

⁴⁰ In der griechischen Mythologie ist Thémis die Göttin der Gerechtigkeit (Augé, 1961).

von *loi de pays*, aber um welche Gesetze es sich handelt und von wem sie beschlossen wurden, erwähnt auch er nicht. Auffällig ist die Tatsache, daß sie uneingeschränkt gelten und Ausdruck einer moralisch handelnden Gesellschaft sind. Tirinte widersetzt sich diesen Gesetzen: Er möchte nicht begnadigt werden, Fossindes Rettungsversuch nicht annehmen, sondern lieber sterben, als sie heiraten zu müssen. Die Begnadigung ist für ihn eine schwerere Strafe als der Tod, für den er sich auch ohne das Urteil entschieden hätte. Doch schließlich läßt er sich zur Heirat überreden, denn Fossinde droht mit Selbstmord. Es wird in dieser bewegenden Szene, in der Fossinde Tirinte ihr Leben schenken will und sich bereit erklärt, mit ihm zu sterben, deutlich, daß die Figuren über den Zeitpunkt ihres Todes nicht bestimmen dürfen. Tirintes Entscheidung, voll und ganz für die eigene Tat einzustehen und zu sterben, wird von der Gemeinschaft ignoriert. Nur weil Fossinde ihn heiraten möchte, muß er nun gegen seinen Willen als ihr Ehemann leben. Es scheint dabei, als werde die Liebe vollkommen in den Hintergrund gedrängt; was bleibt, ist der Zwang zum „Glück“, auch gegen den eigenen Willen. Die Hirtengemeinschaft entscheidet also für ihre Mitglieder, was ihr Glück sein soll, was ihnen zu gefallen hat. Aus diesem Grunde findet Köhler (1983, S. 30), daß diese Gesellschaftsordnung einer Diktatur entspricht:

In dieser Welt nun spiegelt die Absenz jeder Sorge ums Dasein, das Nichtstun, eine äußerlich fast vollkommene Freiheit vor. Es gibt [...] weder Strafkammer noch Staatsanwalt, höchstens Liebesgerichtshöfe unter dem Vorsitz duftiger Nymphen; in Wahrheit aber herrscht eine eiserne Disziplin, die ihre Schärfe nur deshalb nicht zeigt, weil sich ihr alle freiwillig zu unterwerfen scheinen, und weil diese ganze Disziplin ausschließlich als Liebesgehorsam in Erscheinung tritt.

Auf dem Weg zur Erfüllung der Liebe werden die Protagonisten mit einigen Hindernissen konfrontiert: Neben den Eltern bzw. den eifersüchtigen Rivalen sind es der strenge Ehrbegriff sowie die „Gesetze“, die das Leben der Hirten regeln und eine echte Entscheidungsfreiheit ausschließen. Nicht zu vergessen ist allerdings eine Ausnahmeerscheinung inmitten der reglementierten Welt: Es ist die Figur des Hylas.

3.7 Flucht aus Zwängen

Obwohl die pastorale Gesellschaft nach außen hin hermetisch abgeschlossen zu sein scheint, gibt es in dieser Welt mehrere Möglichkeiten für die Figuren, der strengen Reglementierung zu entkommen. Das beste und extreme Beispiel für die Loslösung aus gesellschaftlichen Zwängen bietet in *La Silvanire* die Figur des Hylas. Indem er seinen eigenen Gesetzen folgt, entzieht er sich der dort herrschenden Strenge. Er ist aber die einzige Figur, bei der dieses Verhalten geduldet

wird. Die anderen können sich nur bedingt aus den Klauen der Regeln befreien. In diesem Zusammenhang ist die Jagd zu erwähnen. Sie ist für die Pastorale ein typisches Element und wird auf unterschiedlichste Weise interpretiert, jedoch sprechen alle Interpretationen vom Wald als vom Ort des Verstecks. So zieht sich bereits der von Astrée verstoßene Céladon in einen Wald zurück, in dem er ein Leben voller Sehnsucht und Leid erdulden muß. In dem Roman ist der Wald also ein Zufluchtsort und gleichzeitig ein Ort der Isolation, das heißt des Ausschlusses des unglücklichen Liebhabers aus der Gesellschaft. So heißt es bei Ehrmann (1963, S. 94):

Dans le moment où l'amant repoussé a perdu tout espoir, il est exclu non seulement d'auprès de sa maîtresse mais aussi de tout la société. [...] Il cherche alors la solitude, l'isolement: soit qu'il s'enfonce dans la forêt pour y cacher son désespoir, soit qu'il ait recours à une solution radicale: le suicide.

Da der Tod in der pastoralen Welt von *L'Astrée* nicht existiert, wählen die Figuren die weniger tragische Lösung ihrer Liebesqualen und fliehen in den Wald. Auch Silvanire und Sylvie, die beiden Protagonistinnen aus Mairets Pastoralen, begeben sich in eine gewollte Isolation in den Wald, jedoch aus anderen Beweggründen. Beide gehen auf die Jagd, um auf diese Weise der gesellschaftlichen Anforderung zu entkommen, die Rolle einer Ehefrau zu übernehmen. So wirft z. B. Philène Sylvie vor, sich zu lange im Wald aufzuhalten: „Ha! si tu n'aimois rien, ce bois sauvage et sombre/Ne te retiendrait pas dans son sein tout le jour“ (I, 3; V. 169–170). Sylvie gibt daraufhin zu: „Il est vray que je l'aime, à cause que son ombre/Conserve ma froideur contre les feux d'Amour“ (I, 3; V. 171–172). Ihre Antwort verdeutlicht, daß der Wald und die damit verbundene Jagd für sie eine Schutzfunktion erfüllen. Sie will sich der Liebe und insbesondere dem Geliebtwerden, zu dem sie eigentlich von der Gesellschaft vorbestimmt ist, entziehen. Wie jedoch aus dem vorausgehenden Monolog hervorgeht, liebt Sylvie in Wirklichkeit Thélame. Der Wald bietet ihr also den Schutz nicht vor der Liebe als solcher, wie sie vorgibt, sondern vor einer ungewollten Liebe und einer ebenso ungewollten Verhelichung. Eine ähnliche Situation bietet sich in *La Silvanire* dar. Auch Silvanire ist von der Jagd wie besessen und verbringt die meiste Zeit mit ihrer Freundin und Jagdgefährtin im Wald. Bereits in der sechsten Szene des ersten Aktes führt sie mit Fossinde ein Gespräch über die letzte Jagd, an der sie nicht teilgenommen hat. Aufgeregt verlangt sie nach den kleinsten Details der Jagdszene und ruft begeistert am Ende von Fossindes Erzählung aus: „Ô chasse! le plaisir des plaisirs de la vie“ (I, 6; V. 315). Die Jagd scheint für Silvanire die größte Freude im Leben zu sein. Hylas unterbricht die beiden Frauen, indem er sie an ihre wahre Aufgabe erinnert. Er sieht in der Jagd eine reine Zeitverschwendung:

À l'aimable orient du bel âge où vous êtes
Faudrait-il s'amuser à poursuivre des bêtes?
Quel plaisir de suer en brossant les forêts
Sous l'inutile poids de la trousse et des rets;
Ce pénible métier veut la force des hommes. (I, 6; V. 319–323)

Aber Silvanire läßt sich nicht so schnell überzeugen, denn sie ist davon überzeugt, daß die Jagd die einzige Beschäftigung ist, mit der sie den Zwängen, die ihr die Gesellschaft als Frau auferlegt, entkommt. Deshalb fragt sie zögernd: „Et que pourrions-nous faire en l'état où nous sommes?“ (I, 6; V. 324). Silvanire sieht also keinen anderen Ausweg, lediglich die Jagd ermöglicht den beiden jungen Freundinnen eine – wenn auch illusorische – Flucht aus den für sie vorgesehenen Rollen. Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird allerdings die unterschiedliche Position der Jägerinnen deutlich. Während Fossinde sich nach Liebe sehnt und mit Freude ihrer Rolle als Geliebte fügen möchte, wehrt sich Silvanire mit ganzer Kraft gegen diese Situation. Auf Hylas' Vorschlag, doch lieber nach Männerherzen zu jagen, erwidert sie:

L'estime qui voudra, pour moi je la méprise;
J'aime mieux le seul bois ou d'un cerf ou d'un daim,
Que tous vos cœurs ensemble. (I, 6; V. 328–330)

Jedoch erfährt der Zuschauer spätestens in der ersten Szene des zweiten Aktes, daß Silvanire nicht wirklich alle Männer verabscheut. In ihrem Monolog gesteht sie die Liebe zu Aglante. Der Wald ist somit für Silvanire, genau wie für Sylvie, ein Zufluchtsort nicht unbedingt vor der Liebe selbst, sondern vor einer ungewollten, erzwungenen Verbindung mit einem ungeliebten Mann.⁴¹

Es gibt noch weitere Möglichkeiten für die Figuren, den Forderungen der pastoralen Gesellschaft, vor allem der Familie, nicht zu folgen. Da die Protagonistinnen den jeweils ungeliebten Hirten nicht heiraten wollen, aber die Möglichkeit, in den Wald zu fliehen, nicht mehr besteht, versuchen sie sich der Pflicht zu entziehen, indem sie ihr Leben der Göttin Diana widmen wollen. So möchte Sylvie der Welt entsagen, wenn sie Philène heiraten soll, was sie auch ihren Eltern erklärt:

⁴¹ Silvanire ist folglich gar nicht so sehr von der Jagd an sich entzückt, wie sie zunächst darstellt. Ganz anders verhält es sich z. B. mit der Figur des Silvio in Guarinis *Il Pastor Fido*. Ihm wird von der Gemeinschaft der Zwang auferlegt, zu heiraten, da ein Orakel diese Verbindung vorherbestimmt. Silvio liebt aber nur die Jagd, mit der er die meiste Zeit verbringt, von Frauen will er überhaupt nichts wissen. Er verabscheut aus tiefstem Herzen alle Frauen, was er mit seinem Handeln zum Ausdruck bringt. Die Jagd ist für Silvio also, anders als für Silvanire und Sylvie, eine echte Leidenschaft.

„Plustost permettez moy de voüer à Diane/Le reste de mes jours“ (II, 3; V. 866–867). Ähnlich bittet Silvanire ihren Vater, sich dem Gefolge Dianas anschließen zu dürfen, weil, wie sie erklärt, Diana und Venus miteinander unvereinbar seien.⁴² Sie habe ihr Leben durch einen Schwur bereits der Diana anvertraut:

C'est qu'un vœu solennel
M'oblige de lui rendre un service éternel,
De façon que suivant le beau feu qui me guide
Je serai s'il vous plaît ou vestale ou druide;
Ou si mieux vous l'aimez je suivrai dans les bois,
Comme assez d'autres font, la rigueur de ses lois. (III, 3; V. 1121–1126)

Der Vorschlag der Protagonistinnen, sich dem Kult der Diana anzuschließen und damit der Ehe mit dem ungeliebten Hirten zu entgehen, erinnert an viele Töchter aus den Komödien, die, um sich der väterlichen Macht zu entziehen, in ein Kloster gehen wollen. Obwohl die Pastoralen in einer tief heidnischen Welt spielen, ist der geäußerte Wunsch mit dem der christlichen Frauenfiguren der späteren Komödien vergleichbar. Doch wird die in Erwägung gezogene Möglichkeit des Rückzugs aus der Welt als letzte Rettung vor der ungewollten Ehe weder von Sylvie noch von Silvanire realisiert.

Die extreme Form der Flucht aus den Zwängen der Familie und damit der pastoralen Gemeinschaft stellt für die Figuren der Tod dar. Über diese Lösung als den einzigen Ausweg aus der Zwangssituation, sinnt Silvanire nach. In dem langen, den zweiten Akt des Stücks eröffnenden Monolog beklagt Silvanire zuerst die Strenge und die Habgier ihrer Eltern, um dann den Weg aus der Tyrannei in den Tod zu beschreiben:

Parents, par un trépas dès longtemps arrêté
Je vous rendrai le jour que vous m'avez prêté;
C'est ainsi que trompant votre rigueur extrême
Je m'acquitte envers vous et m'oblige à moi-même.
Il est vrai que pensant aux frayeurs de la mort,
Ce qui fait dans mon âme un plus sensible effort
N'est pas tant d'éprouver une fin violante
Que mourir ingrate envers toi, cher Aglante, [...] (II, 1; V. 529–536)

Sylvie zieht diese Möglichkeit nicht in Betracht. Auch wenn sie sich in einer ähnlichen Situation befindet wie Silvanire, denkt sie in ihrer Verzweiflung nie an diese Form der Flucht. Da wie bereits festgestellt, Sylvies Eltern einen viel

⁴² Diana, in Vers 1120 mit dem Namen „Cynthia“ belegt, ist Göttin der Jagd und der Keuschheit. Der Name ist vom lateinischen „Cynthus“, ein Berg bei Delos, wo die Göttin Cynthia geboren ist, abgeleitet (Imbs, 1971–1994, Band 6).

geringeren Widerstand für ihre Liebe darstellen und damit als Hindernis nicht von gleichem Gewicht sind wie die Eltern von Silvanire, löst sich Sylvie leichter aus den familiären Zwängen.

Schließlich gibt es eine weitere Form der Flucht aus den Anforderungen der pastoralen Welt, die aber von den Figuren selbst nicht bewußt eingesetzt werden kann. Rousset (1953, S. 55) nennt z. B. den Wahnsinn, der bestimmte Figuren davon befreit, den gesellschaftlichen Forderungen nachkommen zu müssen. Ein Beispiel ist die berühmte männliche Figur in *L'Astrée*, Adraste, dessen Verhalten keinen Zwängen unterliegt, da er wegen seiner verschmähten Liebe wahnsinnig wird. Daher haben alle anderen Figuren mit ihm viel Nachsicht und dulden alles, was er sagt. Diese Form der Flucht ist in Mairets Pastoralen nicht vorhanden. Trotz der beschriebenen Möglichkeiten, sich der Gesellschaftsordnung mit ihren Ansprüchen zu entziehen, finden sich die Figuren letzten Endes doch in den ursprünglich für sie gedachten Rollen wieder. Die Hochzeiten, mit denen die Pastoralen schließen, sind Ausdruck der Rückkehr in die für eine Zeit verlassenen Bahnen der Ordnung. Das verlorene Gleichgewicht und die Harmonie werden wiederhergestellt. Da die Figuren aber jeweils die geliebte Person heiraten, wird die Illusion erweckt, sie hätten ihren Geliebten auserwählt und seien der Liebe und nicht dem Zwang gefolgt. Jedoch gibt es in den beiden Pastoralen kein Entkommen aus den Zwängen, denn die Liebe selbst ist bereits ein Ausdruck des dort herrschenden Zwangs. Hylas, der Unbeständige, ist die einzige Figur, der es gelingt, der Liebe und damit dem Zwang zu entkommen.

3.8 Hylas – Ein Libertin auf der Bühne

Mairet übernimmt in *La Silvanire* die einzige Figur, die in *L'Astrée* den libertären Geist verkörpert. Es ist Hylas⁴³, der „Wortführer der Unbeständigkeit“ (Köhler, 1983, S. 28). Diese Figur mit ihrem sprichwörtlichen Charakter ist keine Neuheit für das damalige Theater.⁴⁴ Jacques Scherer (1975, S. 1255) sieht den Grund für

⁴³ Der sprechende Name Hylas bedeutet das „Materielle“; Hyle (griechisch) heißt „Materie, Stoff“.

⁴⁴ D'Urfé malt die in anderen Stücken skizzenhaft gezeichnete Figur des Libertin aus und vervollständigt sie lediglich (Marsan, 1905, S. 172). Die Figur beeinflusst das Theater des 17. Jahrhunderts tiefgehend. Kurz nach *La Silvanire* folgt ein Stück gleichen Namens von Rayssiguier, in dem Hylas eine der Hauptrollen spielt. Mareschal macht Hylas sogar zu seinem Protagonisten in dem Stück mit dem Titel *L'Inconstance d'Hylas* (dalla Valle, 1995, S. 21). Außerhalb Frankreichs schreibt der Engländer Joseph Rutter um 1630 das Stück *The Shepherd's Holiday*, in dem Hylas überraschenderweise die Rolle des liebenden und treuen Hirten übernimmt. In der dramatischen Tradition wird die Figur des charmanten Verführers

die Übernahme der Figur in das didaktisch geprägte, Moral und ehrenhafte Liebe predigende Stück, als ein Mittel, um der Eintönigkeit der pastoralen Stimmung zu entkommen. Auch wenn diese Sicht eindimensional zu sein scheint, so kann Scherer nicht wirklich falsch mit seinem Urteil liegen, denn Hylas bringt als einzige Figur Leben und Humor in die von Müßiggang geplagte Hirtengesellschaft nicht nur von *L'Astrée*, sondern auch von *La Silvanire*. Unbeständigkeit bedeutet Bewegung, Veränderung, Themen, die Rousset bei den Dichtern des 17. Jahrhunderts wiederfindet und die für die damalige Zeit von großer Wichtigkeit sind.⁴⁵ Hylas' Liebesauffassung widerspricht völlig derjenigen der ihn umgebenden Gesellschaft, er ist nach der Charakterisierung von Marsan (1905, S. 273): „dans le roman pastoral, la négation de l'amour pastoral“. Dennoch, halb ernst, halb komisch wahrgenommen, wird er von der Gemeinschaft der Hirten akzeptiert (Ehrmann, 1963, S. 49). Er ist ein Teil dieser Gesellschaft.⁴⁶ Auch wenn er durch seinen frivolen Geist dem pastoralen Ideal, d. h. dem unaufhörlichen Streben nach der Vervollkommnung seiner selbst, dem „amant parfait“, nicht naheifert, so bemerkt Ehrmann (1963, S. 9), daß er in seiner Haltung das idealisierte Bild von einer paradiesischen Schäferwelt, in der alle Frauen schön und liebenswert sind, bestärkt: „Son inconstance même est la garantie de l'unicité, de l'intégration parfaite de la société pastorale. Son inconstance assure la constance des critères de l'idéal féminin dans la pastorale.“ Hylas ist also keineswegs eine negative Figur, im Gegenteil. Er ist bei d'Urfé bereits, auf seine Art und Weise, idealisiert. Magendie (1926, S. 222) unterstreicht:

Comme il s'abandonne sans résistance aux impulsions de sa nature, il paraît plus réel, plus humain que Céladon; mais sa nature n'a rien de vulgaire; on chercherait en vain dans le rôle d'Hylas un mot, un geste grossiers; [...].

Ihm nach ist es also falsch, in Hylas den typischen Höfling der Zeit zu sehen, die durch schroffes Verhalten charakterisiert ist. Hylas ist nicht nur gutaussehend, elegant und geistreich, bei Mairet kommt noch ein weiteres Merkmal hinzu, das diese Figur von anderen in der Schäfergesellschaft unterscheidet: der komische

mit Don Juan und Casanova fortgeführt.

⁴⁵ Rousset (1953, S. 46) erkennt einen tieferen Zusammenhang zwischen dem Thema der unbeständigen Liebe und einer Veränderung der Weltsicht: „Cette prédilection pour tous les symboles de la mobilité est fondée en profondeur; on voit s'esquisser chez ces poètes un système homogène qui lie l'inconstance amoureuse à la fois à une vision du monde impermanent et à une psychologie de l'instabilité, de l'écoulement de la vie intérieure.“

⁴⁶ Der aktive Ausschluß des Hylas findet lediglich in *L'Astrée* statt. Nachdem die Hirten den Tempel der Göttin Astrée im Wald finden, ist Hylas der einzige, der den Tempel nicht betreten darf.

Zug. Bereits bei d'Urfé ist Hylas nicht nur der Libertin, der die unendlichen Geschichten über seine Eroberungen erzählt, er verkörpert als einziger in *L'Astrée* auch eine lustige Figur (Ehrmann, 1963, S. 48). Diesen komischen Zug übernimmt Mairet in *La Silvanire*, was bereits in der fünften Szene des ersten Aktes deutlich wird. Hier belächelt Hylas in einem „à part“ die Treue seines Freundes mit einem Augenzwinkern an das Publikum: „Qu'à vrai dire un Aglante est un lâche animal,/Et qu'en lui la constance est une étrange verve [...]“ (I, 5; V. 270–271). Auch als er im dritten Akt von seinem erfüllten Auftrag, Silvanire milde zu stimmen, zurückkehrt, spielt er mit Aglantes Gefühlen und nimmt der Szene ihre Ernsthaftigkeit. Nachdem er Aglante falsche Hoffnungen macht und seinen Freund dadurch entflammt sieht, wendet er sich erneut mit einem Kommentar an das Publikum, diesmal ohne Regiehinweise: „Voyez comme l'amour lui trouble la cervelle [...]“ (III, 1; V. 928). Hylas ist eine vielfältige Figur, geistreich, aber nicht brutal in seinem Witz. Wahrscheinlich erscheint er dem Zuschauer deshalb als eine sympathische Figur, obwohl er während des gesamten Stücks mit seiner Haltung der Wertvorstellung der anderen Figuren widerspricht. Marsan (1905, S. 271) spricht von Hylas als einem Gegenpol zum ständigen Klagen der Liebenden, als einem „compagnon joyeux qui fasse parade de son infidélité, qui réponde aux plaintes par des railleries, qui tienne tête au grave Sylvandre [...]“. Seine Liebesauffassung und sein zur Schau getragener Nonkonformismus werden in *L'Astrée* vor allem in den Gesprächen deutlich, die Hylas mit Silvanire führt, einer Figur, die in *La Silvanire* ausgespart wird. Als Gegenpart zu Hylas' Unbeständigkeitsproklamation fungiert bei Mairet Aglante, der treue Hirte. Hylas dient Aglante als Vertrauter und Freund, deshalb versucht er, ihm in Sachen Liebe gute Ratschläge zu erteilen.

Bereits in der ersten Szene des ersten Aktes kommt es zu einem Gespräch zwischen den beiden Figuren, in dem die gegensätzliche Position der Hirten sichtbar wird. Aglante wirft seinem Freund das vor, was ihn ausmacht: seine Unbeständigkeit und seinen Drang nach einer sinnlichen Liebe. Hylas gibt zu, keine Frau lieben zu können, die ihn nicht liebt, und hat seinerseits kein Verständnis dafür, daß Aglante mehr als zwei Jahre liebt, ohne den entsprechenden Lohn zu erhalten. Er resümiert ihre widersprüchlichen Positionen: „Aglante aime à l'antique, Hylas aime à la mode“ (I, 1; V. 67). Hylas scheint auch eine besondere Sprachbegabung zu haben: Im Gespräch mit Aglante verwendet er sehr häufig Redewendungen, die den Gegensatz zu seinem Freund pointiert herausstellen. So sagt er, als er die Passivität Aglantes hervorheben will: „Un lâche cœur se fait dedans l'adversité/de son peu de courage une nécessité“ (I, 1; V. 89–90). Er ver-

sucht, Aglante, der bereits von den Hochzeitsplänen der Eltern Silvanires im Bilde ist, mit einem Wort aufzumuntern, das wie eine Binsenweisheit klingt und das vor allem Hylas' sorglose Einstellung zur Liebe und zum Leben darstellt: „Qui cesse d'espérer il cesse aussi de craindre,/Et dès qu'on ne craint rien on a tort de se plaindre“ (I, 3; V. 192–193).

Auch wenn der Zuschauer von Anfang an keine Zweifel hat, was Hylas' Einstellung zur Liebe und vor allem zur Beständigkeit angeht, läßt sich in dessen Plädoyers eine steigende Tendenz des Eifers gegen die beständige Liebe erkennen. Er verurteilt die Treue, klagt die Beständigkeit wegen ihres krankheitsähnlichen Charakters an und wendet sich an sie, indem er sie personifiziert:

[...] Combien doit être grand le crime de constance
Qui charge son auteur de tant de pénitence!
Déité sans pouvoir, mystère fabuleux,
Dont nous pense abuser un sexe frauduleux,
Vertu des sots amants qu'à bon droit droit je déteste
N'es-tu point aux esprits ce qu'aux corps est la peste? [...] (I, 5; V. 287–292)

Je größer das Leid seines Freundes Aglante ist, desto heftiger artikuliert sich Hylas' Klage gegen das Beständige, gegen die Treue, bis es im dritten Akt zum Höhepunkt seiner Anklagereden kommt. In der Szene, in der Aglante auf die Nachricht von Silvanires Tod hin ohnmächtig wird, eilt ihm sein Freund zu Hilfe und verurteilt die unheilvolle Wirkung der Treue:

Ô combien justement contre toi je déclame,
Peste qui de l'Amour empoisonne la flamme,
Sorcière dont le nom me fait frémir d'horreur,
Constance qui n'es rien qu'une constante erreur,
Et rien qu'un faux ardent qui ne lui que pou nuire
Aux esprits égarés qui s'y laissent conduire!
Amour, de sa nature, est un enfant bénin; [...]
Mais cette opiniâtre et constante folie
Qui chez tous les amants devrait être abolie,
Cette fausse vertu de constance et de foi
Fait passer pour tyran cet équitable roi. (IV, 2; V. 1429–1444)

Hylas wählt nicht nur die Unbeständigkeit, sie ist für ihn eine Art Schutzmantel gegen das Leiden, das die Liebe in Verbindung mit der Beständigkeit mit sich bringt. Köhler (1983, S. 31), der in Hylas den Vertreter des Sensualismus sieht, bezeichnet seinen Drang nach Wechsel in der Liebe als „eine Art von seelischer Hygiene“. Seine Unbeständigkeit resultiert jedoch nicht aus einer Art Leichtigkeit, sie ist vor allem Ausdruck seines Willens: „Chez Hylas l'inconstance n'est pas légèreté, laisser aller, facilité, faiblesse, elle est idéal (sic), elle est système et

non adaptation aux circonstances. Elle naît d'une volonté [...]“ (Scherer, 1983, S. 104). Hylas vertritt also die Liebesfreiheit, die bisher das Wesen der Bukolik ausmacht (Köhler, 1983, S. 31). Hylas, als Quintessenz der unbeständigen Liebe und nach Rousset (1953, S. 41) als „prince de l'inconstance, [...] l'Amant de toutes, le Don Juan sans tragique, l'homme aux cent masques“, entzieht sich also bewußt den gesellschaftlichen Zwängen, die in Silvanires Welt herrschen. Die bewußte Wahl der Unbeständigkeit ist eine gezielte Wahl der Freiheit (Ehrmann, 1963, S. 55). Losgelöst aus den Ketten der Liebe und damit auch aus den Wertvorstellungen der ihn umgebenden Gesellschaft, bildet die Figur einen starken Kontrast zu den Wertvorstellungen von Mairets Zeitgenossen. Damit schreibt sich *La Silvanire*, darin *L'Astrée* ähnlich, wie ein Sittenkodex für den „honnête homme“ und der „parfaicte amy“ in den Traditionsstrang der moralisierenden Literatur ein (Lipsker, 1933, S. 86). Bei Mairet ist die Figur, wie Scherer (1975, S. 1255) bemerkt, ihrer Authentizität beraubt. Indem sich die Rolle Hylas' auf den Freund Aglantes beschränkt, verkörpert er nicht mehr seine eigentliche Rolle des sinnlichen Verführers, sondern immer mehr die des Vertrauten: „Hylas se trouve ainsi sur la voie de plus en plus étroite qui mène au confident classique, et il ne peut que faire l'éloge de l'inconstance; mais à ces discours ne correspond aucune action.“ Scherer wirft ihm somit das bereits bei Aglante festgestellte passive Verhalten vor. Wie das Verhalten der anderen Figuren beschränke sich auch das des Hylas auf das Reden, dem keine Taten folgten. Es scheint, als sei Tirinte die einzige Figur in Mairets Pastorale, die in ihrem Streben nach antiplatonischer, körperlicher Liebe Hylas und Aglante in den Schatten stellt. Somit ist Hylas als dem Vertreter einer freien und ungezwungenen Liebe in Mairets Werk die Dynamik entzogen. Es bleibt nur noch der Name, wie eine Schale ohne Inhalt, denn wie allen anderen Figuren fehlt es Hylas an Aktion. Er erinnert nur noch in seinen Elogen an sein Ideal: die Unbeständigkeit. Nur dort ist er noch er selbst. Mairet verbannt, in seiner Anpassung an die Verhältnisse der Gesellschaft seiner Zeit, die freizügige Ausgestaltung der Figur aus der Pastorale.

Hylas ist also normalerweise die einzige Figur, die durch ihre antiplatonische Einstellung zur Liebe frei von den gesellschaftlichen Zwängen ist, die innerhalb der Schäferwelt das Leben der Figuren regeln. Am Ende von *L'Astrée* jedoch findet auch Hylas zurück zur pastoralen Ordnung und bindet sich an die Schäferin Stelle. In d'Urfés Figur wird damit eine Entwicklung sichtbar, eine Rückkehr auf den „wahren“ Weg zum Glück. Ehrmann (1963, S. 52) zufolge wird Hylas' Untreue durch Stelles Untreue geheilt, weil die Verbindung von zwei negativen Elementen Positives ergibt. Mairets Figur hingegen macht keine Entwicklung durch und

bleibt damit statisch. Hylas' Unbeständigkeit ist hier weniger eine Überzeugung als eine Reaktion auf das Unglück seines Freundes. Damit bedarf er selbst, lediglich als Vertrauter und nicht als Liebhaber auftretend, keiner Veränderung. Hylas ist auch deshalb nicht wirklich frei von den Gesetzen der pastoralen Welt, denn seine Freiheit reduziert sich auf seine „gesprochene“ Unbeständigkeit. Nichtsdestotrotz gelten für ihn andere Gesetze als für die anderen Figuren. Von den in der pastoralen Welt herrschenden Gesetzen und der strengen Moralvorstellung können die Figuren sich nur bedingt befreien. So verinnerlichen meistens die Frauenfiguren diese Wertvorstellung und empfinden sie als ihre eigenen Gesetze. Dies wird in dem Satz deutlich, mit dem Guarini auf Tassos Aufforderung zur ungehinderten Liebe antwortet: „Es soll gefallen, was erlaubt ist.“ Damit werden die Frauenfiguren zu unerreichbaren Ikonen, die der Liebende verehrt und beschützt und denen er mit der Aufgabe seiner eigenen Identität dienen will, um den in der Pastorele gegebenen Anforderungen eines vollkommenen Liebhabers zu genügen (Bochet, 1967, S. 59). Damit geben Liebhaber und Geliebte ihre Freiheit im Dienste der Idealvorstellung ab. Sie sind Gefangene der Gesellschaft, aber auch ihrer selbst. Die Liebesfreiheit wird bei Mairet nicht einmal mehr durch die Figur des Hylas vertreten. Sie ist aus seinen Pastoralen verbannt.

Die dargestellte Liebe in all ihren Formen ist nur in einem bestimmten Rahmen und unter bestimmten Bedingungen möglich. Diesen Rahmen, den die Autoren auswählen, bietet in den Pastoralen die liebliche Natur, die dort als ein abgeschlossener Ort, ähnlich dem Paradies, dargestellt wird (Maisak, 1981, S. 20). Diese Natur sowie ihre Funktion im Hinblick auf die Liebesdarstellung sollen nun untersucht werden.

4 Funktionalität und Funktion der Natur

4.1 Der „Lustort“

Die Natur nimmt in der Bukolik eine zentrale Stellung ein. Die Naturschilderungen unterscheiden sich in der langen Tradition der Hirtendichtung in ihrer Ausführlichkeit, aber auch in der Realitätstreue voneinander. Die unterschiedliche Konzeption der Natur hängt vor allem mit der Absicht, die der Dichter mit seiner Naturdarstellung verfolgt, zusammen. Für diese Arbeit ist nun die Funktion, die die Naturdarstellung bei Mairet übernimmt, interessant. Zum einen ist sie eng mit dem Aspekt der Liebe verbunden, da sie eine die Liebesstimmung hervorhebende Kulisse schafft, zum anderen wird sie zu einem menschnahen und mitfühlenden Wesen erhoben, das am menschlichen Schicksal teilnimmt.

Auch wenn der Ort der Handlung sich im Laufe der Zeit ändert, wird die Naturkulisse in der Bukolik mit bestimmten Elementen ausgestattet, was zur Stereotypisierung der Naturbeschreibungen führt. In der Dichtung entwickelt sich unter der Nachahmung der Ideallandschaft der Topos des *locus amoenus*, dessen Wurzeln in der Antike liegen und der eng mit Arkadien verbunden ist (Maisak, 1981, S. 18). Die traditionelle, die pastorale Umgebung kennzeichnende Topik fokussiert vor allem zwei Grundformen, die Curtius (1948) vorstellt: den „locus amoenus“, bzw. den „Lustort“, und den „Hain“. Der „Lustort“ ist ein idyllischer Naturausschnitt, meistens mit Bäumen, einer Wiese und einer Quelle oder einem Bach ausgestattet (Curtius, 1948, S. 200). Vergil verwendet das Wort „amoenus“, das „anmutig, lieblich“ bedeutet, als ständiges Beiwort für „schöne“ Natur (Curtius, 1948, S. 197). Die typischen Elemente eines *locus amoenus*, erscheinen bereits bei Homer von dem spätere Autoren einige Landschaftsmerkmale übernehmen (Curtius, 1948, S. 192). Doch erst durch die Hirtendichtung sichert sich der Begriff einen wichtigen Platz in der Literatur, so daß die Bezeichnungen „amöne“ und „pastorale“ Landschaft synonyme Anwendung finden (Garber, 1974, S. 85). Das Motiv des *locus amoenus* entwickelt sich bis in die Moderne, wobei das verbindliche Grundgerüst in der Literatur stets das rauschende Wasser bleibt, dessen Ufer mit Blumen und Kräutern bewachsen und von Bäumen umgeben ist (Maisak, 1981, S. 19). Die Darstellung dieses idyllischen Naturausschnitts ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden, so kann man innerhalb des Genres eine Verlagerung des Geschehens beobachten.

Die Naturdarstellung in den Pastoralen ist fest mit der Idee des Goldenen Zeitalters verankert. Der Mythos preist die vollkommene Muße der damals lebenden Menschen an, die ohne jedes Zutun von Früchten der Natur leben (Petroni,

1930, S. 271). Diese Auffassung von der Natur, die den Menschen nährt und ihm Schutz gewährt, wird von der Pastoralichtung übernommen. Der Ort, an dem sich dieses paradiesische Leben der Hirten abspielt, unterliegt hingegen einer Wandlung. Nicht immer wird in der Hirtendichtung die Natur zu einer Ideallandschaft stilisiert (Garber, 1974, S. 88). Vergil ist der erste, der Arkadien zu einem Paradies auf Erden verklärt. Das Vorbild für seine Gedichte ist Theokrit (Snell, 1944, S. 26), der aus Syrakus stammt und in seinen Gedichten das Leben der Hirten seiner Heimat schildert. Im Gegensatz zu Vergil stellt er das Land realistisch, sogar ironisch dar. Sizilien, zur römischen Provinz geworden, verliert für Vergil die Verklärtheit, die er Theokrits Werken zuschreibt (Snell, 1944, S. 26). Vergil zieht es daher vor, die Handlung ins ferne und vor allem unbekannte Arkadien zu versetzen. Damit sind seine Naturschilderungen als Beschreibungen einer Phantasielandschaft aufzufassen, die an das christliche Paradies erinnern, aber mit den realen Gegebenheiten der Umgebung, wie sie noch bei Theokrit im Vordergrund stehen, nicht viel gemeinsam haben. Die Verlagerung des Handlungsorts in ein fernes Land ist für die späteren Dichter von großer Bedeutung, der erste Schritt für die Konzeption Arkadiens als Paradies auf Erden vollzogen.⁴⁷ Nach Vergil macht sich Sannazaro nach Arkadien auf, um der Erinnerung an seine unerfüllte Liebe zu entkommen (Petroni, 1948, S. 189). Sannazaro hält sich bezüglich der Naturdarstellung in seinem Roman *Arcadia* sehr stark an Vergil. Auch wenn er bei seiner Schilderung des arkadischen Schauplatzes den Berg Parthenius erwähnt, mit dem er eine Assoziation an seine Heimat Neapel und „Parthenope“ herstellt, hat diese Anspielung wenig Bedeutung für die Schauplatzschilderung, wie Garber (1974, S. 147) beweist. Alle antiken Baumarten finden in Sannazaros Roman *Arcadia* Eingang und bilden so den idealen Ort, der seit Vergil das Wunschland Arkadien prägt (Garber, 1974, S. 147). Aber bereits Tasso verläßt zugunsten seiner Heimat den Standort Arkadien und versetzt die Handlung von *Aminta* nach Ferrara, was Petroni (1948, S. 196) für einen gravierenden Kunstfehler hält, denn Tasso findet in diesem Verfahren Nachahmer. Ist Arkadien bis dahin der Pastoralichtung als Handlungsort vorbehalten, ruft die Verlagerung in die dem Leser bekannten und vor allem zum Greifen nahen Örtlichkeiten bei den Autoren Erklärungsnot hervor. Es kann doch nicht sein, daß die dem Leser bekannten

⁴⁷ Garber (1974, S. 96) sieht in Vergils Darstellung der verklärten Natur die Schaffung eines entsprechenden Rahmens für das Leben der sie bewohnenden Hirten, die nunmehr überdurchschnittlich kultiviert sind: „So wie Vergil die Theokritischen Hirten verfeinert und in ihnen versöhntes Dasein in einer nicht länger von Zwietracht beherrschten Welt verkörpert, so erhöht er die pastorale Natur zu einer Chiffre für dieses Dasein. Diese Chiffre bleibt seit Vergil mit der Bukolik verknüpft und heißt ‚Arkadien‘“.

Landschaften mit seinen einfachen Hirten auf einmal als paradiesische Räume mit kultivierten Schäfern auftreten. Eben um diesen Widerspruch zwischen der Illusion und der Wirklichkeit zu umgehen, wählen Vergil und später Sannazaro, das irrealen Arkadien als Ort des Geschehens (Petroni, 1948, S. 196). Niemand kennt dieses Land, das somit als letzter Zufluchtsort auf Erden als Abglanz der Goldenen Zeit fungieren kann. Die Beschreibungen Arkadiens durch Vergil oder Sannazaro haben so wenig mit der Rohheit der griechischen Landschaft gemeinsam, daß das Land zum Sinnbild für die Wunschvorstellung einer Landschaft wird. Diesem Widerspruch zwischen der Wirklichkeit und der Dichtung wirken Tasso und seine Nachfolger mit einem Kunstgriff entgegen. Tasso bedient sich der Gottesfigur des Amor, die einen Prolog am Anfang von *Aminta* hält. Er erzählt von der Flucht vor seiner Mutter in die Wälder von Ferrara, wo er wie ein einfacher Hirte lebt (Maisak, 1981, S. 68). Seine Anwesenheit unter den Hirten ist für die Wandlung der einfachen Gemüter verantwortlich (Petroni, 1948, S. 197). Obwohl Tasso den Handlungsort von Arkadien nach Ferrara verlagert, bleibt seine Naturschilderung, wenngleich sie zugunsten der Handlung in den Hintergrund tritt, unverändert. Es werden keine Eigentümlichkeiten der italienischen Landschaft thematisiert, und wenn der Name Ferrara nicht vorkäme, wüßte der Zuschauer nicht, daß er sich im existierenden Italien befindet. Anders verfährt Guarini. Obwohl er als Handlungsort seines Stücks *Il Pastor Fido* Arkadien nennt, erfährt die Darstellung des Ortes eine Konkretisierung und Erläuterung der geographischen Lage.⁴⁸ Er verlegt sein Arkadien nach Italien an die Mündung der Dora in den Po (Maisak, 1981, S. 69). Aber nicht des Ortes wegen, sondern, wie Maisak (1981, S. 69) meint, um dem Fürsten Gonsaga zu huldigen:

So erhält Arkadien Zeit und Ort, und zwar in der Gegenwart und in der Realität; es steht als glorifizierende Metapher für eine italienische Landschaft in der Regierungszeit eines bestimmten italienischen Fürstenhauses. Der Traum von der irrealen poetischen Hirtenlandschaft, der in dem Begriff Arkadien zum Ausdruck kam, weicht dem aktuellen Herrscherlob und wird zur pastoralen Konvention.

Damit bekommt die Festlegung des Ortes, an dem die Hirtendichtung spielt, eine zweckentfremdete Funktion. Der Zuschauer wird mit Arkadien nicht in eine fremde und idyllische Landschaft versetzt, sondern das Land wird einfach vor die eigene Tür geholt. Dabei verliert Arkadien an Zauber, da es beliebig einsetzbar wird. Lediglich die Landschaftsbeschreibungen bleiben jeweils arkadisch und entwickeln sich somit mehr und mehr zum Stereotyp.

Auch d'Urfé entscheidet sich für seine Heimat als Ort, an dem die Hirten

⁴⁸ Auch hier fehlen in den Landschaftsschilderungen jegliche Details, die diesen Ort von anderen unterscheiden könnten.

seines Romans glücklich leben. Es ist aber nicht Arkadien, das er in seine Heimat versetzt. Er erwähnt diesen Ort nicht einmal. In seinem Roman wird Arkadien einfach gegen Forez substituiert. Wie Garber (1974, S. 154) feststellt, versucht d’Urfé sogar regionale Gegebenheiten in seinen Roman einzuführen: „In der *L’Astrée* liegt der Versuch vor, anstelle der traditionellen amönen Hirtenlandschaft als Schauplatz eine bestimmte Region Frankreichs einzuführen.“ D’Urfés Naturbeschreibungen werden in dem Roman also mit detaillierten Schilderungen der Eigentümlichkeit der Region ausgestattet (Adam, 1997, S. 124). Dennoch ist die von d’Urfé mit großer Genauigkeit beschriebene Gegend von Forez mit ähnlichen Vorzügen versehen, wie zuvor das Wunschland. Auch in Forez herrscht ewiger Sommer und die Hirten ernähren sich von den Früchten der Natur (Garber, 1974, S. 154). Um das Problem des Widerspruchs zwischen der Wirklichkeit und der Fiktion zu umgehen, übernimmt d’Urfé einfach die Rechtfertigung für die Existenz der höchst kultivierten Hirten seiner Heimatregion aus Tassos Prolog.

Mairets erste Pastorale *La Sylvie* spielt auf Sizilien. Zwar beginnt die Handlung auf Kreta, am Hofe des dort herrschenden Prinzen Florestan, doch bereits mit der zweiten Szene des ersten Aktes verlegt Mairet die Handlung nach Sizilien, wo sie bis zum Ende spielt. In dem Hirtenspiel ist es die Titelheldin selbst, die zu Anfang in einem langen Monolog den *locus amoenus*, an dem sie Blumen sammelnd auf ihren Geliebten wartet, darstellt. Die Schönheit dieses einsamen Ortes animiert sie, ihre Liebe zum Prinzen voller Freude und lautstark preiszugeben:

[...] Mais parmy ce discours dont mon ame se flatte
 Le front du jour naissant visiblement esclatte,
 Et les petits oyseaux des forests et des champs
 Avecque la clarté renouvellent leurs chants;
 Ce bois qui de mon heur fut la cause premiere
 Sera tantost forcé des traicts de la lumiere:[...]
 A propos la coustume et le devoir m’obligent
 De lui faire un bouquet, avant que les chaleurs
 Desrobent quelque chose à la beauté des fleurs;
 Il me faut despescher, car desja de l’haleine
 Des chevaux du Soleil fume toute la plaine:
 Là bas dans un vallon où deux petits ruisseaux
 Se coulent dans un pré tout bordé d’arbrisseaux,
 Nature bien souvent produit des fleurs nouvelles,
 C’est là que je pourray faire chois des plus belles: [...] (I, 2; V. 97–114)

Mit dem Standort Sizilien scheint der Autor sich weniger an seine Heimat als an Theokrits Quellen zu erinnern. Der Zuschauer taucht in eine warme, überaus freundliche Atmosphäre eines Frühlingmorgens ein. Die zwitschernden Vögel aus

den benachbarten Wäldern und Wiesen kündigen den Anbruch eines neuen Tages an. Ein kleines Tal mit zwei Bächen, deren Ufer mit Sträuchern bewachsen sind, vervollständigen das ideale Landschaftsbild.

Die zweite Pastorale hingegen spielt in Forez, an dem Fluß Lignon. Diesen Ort wählt Mairet nicht selbst: Da es sich um einen dramatisierten Teil aus d'Urfés *L'Astrée* handelt, ist der Handlungsort bereits vorgegeben. Im Gegensatz zu *La Sylvie* existiert hier keine Einführung in Form einer ausführlichen Beschreibung des *locus amoenus*. Die Atmosphäre stellt sich nach und nach ein und zeichnet mit Hilfe einiger Bemerkungen der unterschiedlichen Figuren die Konturen einer Ideallandschaft.

Mairet legt in seinen Pastoralen keinen Wert auf eine realistische Naturschilderung. Er stellt sie auch nicht zugunsten der Intrige zurück, wie vor ihm Tasso und Guarini (Garber, 1974, S. 173). Während die beiden italienischen Autoren die Handlung in den Mittelpunkt ihrer Stücke rücken und die Naturpartien mit ihr verschmelzen, räumt Mairet den Naturschilderungen einen größeren Raum in seinen Pastoralen ein.⁴⁹ Die Natur bei Mairet bleibt eine Wunschlandschaft, er fügt ihr keine Eigentümlichkeiten hinzu. Die Beschreibungen der lieblichen Natur haben neben der allgemeinen Stimmungsbeschaffung als Ausdruck des glücklichen Lebens der Hirten eine weitere Funktion, nämlich die der Gestaltung eines für die Rast und das Stelldichein entsprechenden Raumes. Bereits in der antiken Mythologie sind die Natur und das Liebesgeschehen miteinander verbunden. Der antike Lustort übernimmt die Aufgabe, kraft seiner sinnlichen Reize die Wonnen der Liebe zu verkörpern (Garber, 1974, S. 174). Wie stark diese Funktion in Mairets Pastoralen zum Tragen kommt soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

4.1.1 Treffort und Rastplatz

Der *locus amoenus* fungiert in der pastoralen Dichtung als Ort, an dem die liebenden Figuren zueinanderfinden. In diesem besonders schönen Naturausschnitt können sich die Liebenden beraten, ihre Zukunft planen und sich gegenseitig ihre Liebe zugestehen. An diesem abseits der schäferlichen Gesellschaft liegenden Ort wird die Liebe ungestört ausgelebt. Es ist der Ort der erfüllten Liebe (Garber, 1974, S. 181). Neben den typischen Elementen des Lustortes werden dem Treffort weitere hinzugefügt, die den Aspekt der Bequemlichkeit akzentuieren. So findet

⁴⁹ Mairet beschränkt sich auch nicht auf einige wenige Anmerkungen oder Regiehinweise, die sonst seine Voränger genutzt haben, um die idyllische Kulisse zu beschreiben, und die, laut Garber (1974, S. 167), ausreichen: Das Schäferspiel sei zur Aufführung bestimmt, so könne der Texte durch das Bühnenbild vervollständigt werden.

Thélame beim ersten Stelldichein mit Sylvie einen Ort, der nicht nur als schön, sondern für die Liebe als besonders geeignet empfunden wird:

Mais desja le Soleil bien haut sur l’Hemisphere
N’a plus que la moitié de sa visite à faire,
Ce bocage prochain nous invite à propos
A la commodité du frais et du repos:
Couchons nous sur ces fleurs, l’herbe et la fueille verte
S’offrent à nous servir de lict et de couvertte:
On diroit proprement que ces beaux myrthes vers
Aux pauvres amoureux tendent les bras ouverts;
Voicy le mesme endroit d’amour et de franchise
Où Venus autrefois embrassoit son Anchise, [...] (I, 5; V. 433–442)

Die liebliche Stelle ist mit allen Vorzügen ausgestattet, die den Ort zu einem Liebesort gestalten. Der Hain ist hier nicht nur eine stimmungsschaffende Kulisse, sondern lädt das Paar regelrecht ein, sich in seinem Schatten niederzulassen. Der Hain bringt die Liebenden in Versuchung, seine Annehmlichkeiten wahrzunehmen und zu nützen. Die Natur bietet mit ihren optischen und olfaktorischen Reizen, was liebesdürstige Liebhaber brauchen: Die Blumen und wohlriechenden Kräuter dienen als angenehmes Lager, als Bett und Decke. Die Bäume spenden Schatten, das Wasser eine angenehme Erfrischung. Die rundherum wachsenden Bäume und Sträucher dienen nicht nur zur Schattenerzeugung; sie schützen die Liebenden vor unerwünschten Blicken, so daß ihr Treiben geheimbleiben kann. Die lustgewährende Natur korrespondiert mit dem sinnlichen Genuß der Liebenden. Der besonderen Atmosphäre der sie umgebenden Natur ist sich vor allem der Prinz bewußt. Indem er beim ersten Treffen eine Verbindung zwischen der Landschaft und dem Aufenthalts- und Liebesort der Göttin Venus herstellt, wird deutlich, daß die Naturelemente und die Liebe unzertrennlich sind. Der Aufenthaltsort der Liebenden ist damit von sinnlicher Kraft durchdrungen. Auch bei ihrem zweiten Zusammentreffen schlägt der Prinz unter dem Vorwand der heißen Mittagssonne einen Rastplatz mitten in der Natur vor: „Le chaud est violent, hastons-nous de choisir/Quelque ombre où nous puissions nous parler à loisir“ (IV, 2; V. 1467–1468). Es ist Sylvie, die dieses Mal einen geeigneten Ort für sich und Thélame entdeckt: „Ce vieux orme escarté nous presente la sienne,/Comme la plus secrette et la plus encienne (IV, 2; V. 1469–1470)“. Unter einer schattenspendenden Ulme an einem Bach sitzend, nimmt Thélame das sich fortbewegende Gewässer zum Anlaß, um laut über die Vergänglichkeit der Zeit und damit des menschlichen Lebens zu sprechen:

Que me servent ces lieux de rafraichissement,
Helas! puisque par tout je brusle egalement?

Vois tu comme cet'eau subtilement se roule,
C'est de mesme façon que nostre âge s'escoule,
C'est ainsi que le temps s'enfuit d'un pied leger,
Si nous n'avons le soin de le bien mesnager,
Ce sont enseignemens qui nous devroient instruire. (IV, 2; V. 1471–1477)

Der schöne Ort, an dem die Liebenden zusammenfinden, wird auf das Element des Wassers fokussiert. Ein melancholischer Ton begleitet das „carpe diem“ des Prinzen, der trotz der Annehmlichkeiten des Ortes an die Vergänglichkeit denken muß. Das Wasser dient nicht nur als Erfrischungsquelle an einem warmen Tag, sondern beeinflusst die Stimmungslage der jungen Menschen, insofern, als sie über ihr Leben und ihre Vergänglichkeit reflektieren. Die Wasser-Metapher steht für die unerbittlich schnell vergehende Zeit. Mit diesem Merkmal bekommt die Natur eine weitere Funktion. Sie schafft nicht nur einen angenehmen Rahmen als Liebesort für zwei Liebende, sondern hat direkten Einfluß auf deren Empfindungen.

Der in sich abgeschlossene, einem Liebesgarten gleichende Raum in der Natur ist nicht nur der Ort, an dem die Liebenden ungestört und ungesehen ihre Unterredungen abhalten. Der *locus amoenus* ist auch ein Ort der Rast.

Weiterhin profitiert Prinz Florestan, der einen Schiffbruch erleidet und durch Zufall auf Sizilien an den Strand gespült wird, von der angenehmen Umgebung, um wieder zu Kräften zu kommen. Doch bevor er sich zum Ruhen niederlegt, schildert er mit Entzücken das ihm fremde Land:

Que ce climat est doux, et que ce beau païs
En sa diversité tient mes yeux esbahis,
Tantost comme les flots m'ont mis sur le rivage
Je croyois estre à bord de quelque Isle sauvage,
Où la faim achevant de perdre ma vigueur
Eust exercé sur moy sa mortelle rigueur:
Mais à ce que je voy cette terre feconde
Doit en fertilité n'avoir point de seconde,
Ces guerets semblent dire à ces coutaux voisins,
Vous voyez nos espics montrez nous vos raisins:
Que l'œil se plaist à voir ce long rang de montagnes
Qui fait une couronne à ces belles campagnes, [...] (V, 1; V. 1653–1674)

In seiner Beschreibung legt Florestan den Akzent auf die Fruchtbarkeit des Landes und vermittelt den Eindruck, Sizilien sei ein dem Schlaraffenland ähnlicher Ort. Er stellt sehr schnell fest, daß seine Sorge zu verhungern unbegründet ist, weil sich das überall wachsende Obst ihm wie von allein anbietet. Ohne weiteres kann er sich in diesem idyllischen Land von der an Früchten überreichen Natur ernähren. Mittels des hier hervorgehobenen Merkmals der ungewöhnlichen

Fruchtbarkeit wird an den paradiesischen Charakter der Natur angeknüpft.⁵⁰ Florestan kann den Reizen der ihn scheinbar zum Schlaf einladenden Natur nicht widerstehen und entschließt sich, dieser Einladung zu folgen. Der schattige Hain und die plätschernde Quelle rufen im Prinzen das Verlangen nach einer Rast hervor. Unter den Bäumen und der kühlen Luft der Quelle will er auf die Inselbewohner warten:

Attendant que quelqu'un en ce bocage arrive
Je vay rêver au bruit de cette source vive:
S'il faut s'en rapporter au jugement des yeux
Je croy que c'est icy la demeure des Dieux,
Car je ne pense pas qu'un si beau paysage
Ait jamais esté peint pour le mortel usage:
Pendant la fraischeur de ce lieu nonpareil
Et le bruit de cette eau m'invitent au sommeil. (V, 1; V. 1681–1688)

Diese Schilderung von Florestans Rastplatz knüpft an den Mythos des Goldenen Zeitalters an, denn Florestan hält das Land seiner Schönheit und Lieblichkeit wegen für den Aufenthaltsort der Götter. Es spiegelt für ihn den Urzustand der Erde wider. Die Natur in ihrer vollkommenen Schönheit sei in keiner Weise von menschlichen Spuren gekennzeichnet, sie erscheine nicht nur unberührt, sondern weise auch keine Zeichen von wirtschaftlicher Arbeit auf. Damit entsteht das Bild einer von Hirten und Göttern bewohnten Landschaft zum Goldenen Zeitalter, in der es an Nahrung niemals mangelt.

Die Funktion der idyllischen Natur, in der die Figuren ihre Ruhestätte vorfinden, spielt auch in der zweiten Pastorale eine herausragende Rolle. Nachdem Silvanire in ihrem Monolog die Ungerechtigkeit ihres Schicksals beklagt, will auch sie dem Ruf der Natur folgen und sich zum Ausruhen niederlegen:

[...] Mais que ce lieu paisible et ces rives fleuris
Excitent puissamment mes tristes rêveries;
Donc en laissant passer l'excessive chaleur,
Rêvons sur le sujet de mon prochain malheur. (II, 1; V. 555–558)

Silvanire wird ebenfalls durch den Anblick der lieblichen Natur zum Schlaf eingeladen. Vor allem der Aspekt der vor der Hitze schutzpendenden Natur ist in ihrer Darstellung hervorgehoben. Der Ort, der auf die Heldin eine melancholische Auswirkung hat, ist nur mit wenigen Details beschrieben. Der Zuschauer erfährt

⁵⁰ Die besonderen Verhältnisse der Südinsel Sizilien, auf der Früchte im Übermaß wachsen, wird auch von Thélame in einem anderen Zusammenhang erwähnt. Als er sich von Sylvie für einen kurzen Augenblick trennen muß, will er sich die Zeit mit einem Spaziergang zwischen den Orangen-, Zitronen- und Granatapfelbäumen vertreiben (IV, 2; V. 1552–1554).

lediglich, daß Silvanire sich neben einem mit Blumen bewachsenen Flußufer niederläßt. Es wird jedoch weder auf das Vorhandensein von Bäumen hingewiesen, noch werden olfaktorische oder akustische Wahrnehmungen dargestellt, wie es in der ersten Pastorale oftmals der Fall ist. Die Stelle, die Silvanire zum Schlaf wählt, wird durch Tirintes Worte mit einem Baum vervollständigt. In der nächsten Szene kommentiert er: „Mais allons plus avant, et voyons qui peut être/Celle-là qui repose à l'ombre de ce hêtre“ (II, 2; V. 579–580). Diese Ergänzung verleiht der Ruhestätte der von Liebeskummer geplagten Heldin einen dem *locus amoenus* typischen Charakter.

Das sogenannte bukolische Lagerungsmotiv ist in ausgeprägter Form in beiden Pastoralen vorhanden. Der Rastplatz wird wegen seiner Schönheit, Fruchtbarkeit und Bequemlichkeit von den Ruhe und Rast suchenden Figuren gepriesen. Der *locus amoenus* bietet ihnen alle Annehmlichkeiten. Der Lustort in seiner Funktion als Ort der Liebe ist lediglich in der ersten Pastorale zu erkennen. Wie bereits im vorausgehenden Kapitel festgestellt, ist die Liebesbeziehung zwischen Sylvie und Thélame von ungezwungenem, sensualistischem Charakter, durch die Naturschilderung noch in seiner Intensität gesteigert. Da der Ort abseits aller Blicke liegt, bildet er innerhalb der abgeschlossenen Schäferwelt eine Zelle für sich, in der die Liebenden ungestört ihre Liebe ausleben dürfen. Der von besonderer Schönheit geprägte Naturausschnitt stellt eine Verbindung zwischen der sinnlichen Liebe der Figuren und den Reizen der Natur her. Es besteht also eine Art Symbiose zwischen den Liebenden und der sie umgebenden Natur. Garber (1974, S. 181) konstatiert:

Der locus amoenus als Ort erfüllter Liebe ist mehr als ein angenehmer Aufenthaltsort. Durch ihn deutet der Dichter eine Entsprechung zwischen den sinnlichen Reizen des Lustortes bzw. der organischen Vitalität der Vegetation und den Liebesfreuden an, die sich in der Erfüllung des Liebestriebs einstellen.

Der Lustort als Ort der Zusammenkunft der Liebenden ist im zweiten Stück nicht von Relevanz. Da es zwischen dem Liebespaar Silvanire und Aglante zu keinem Stelldichein kommt, wird lediglich auf den Rastplatz als Ort des Ausruhens und Klagens Akzent gelegt. Er ist nur in der allgemeinen Funktion der Atmosphärenschaffung zu verstehen sowie als Ort, an dem die von schwerem Schicksal betroffenen Figuren zur Ruhe kommen. Die Naturschilderungen treten in *La Silvanire* gegenüber dem ersten Stück deutlich in den Hintergrund. Die Natur ist hier mehr als Kulisse zu verstehen, die steril, ohne Gerüche und ohne Gesang, dargestellt wird. Zwar werden vereinzelt Wasserquellen und Vögel erwähnt, sie bleiben jedoch immer stumm. Nichtsdestoweniger ist der idyllische Rahmen einer

heiteren Natur für die Liebeshandlung auch in der zweiten Pastorale geschaffen und wird bis zum Ende durchgehalten.

4.1.2 Zwiespältigkeit der Natur

Die Naturdarstellungen haben in *La Sylvie* wie in *La Silvanire* einen freundlichen Charakter. Sie unterstreichen die Schönheit der ländlichen Umgebung und stellen dabei die zwischen ihr und den naturverbundenen Hirten herrschende Symbiose heraus. Beschrieben wird ein Idealzustand vollkommenen Glücks, der an das verlorene Paradies erinnert. Darüber hinaus wird deutlich unterstrichen, daß die Figuren in der Natur und durch sie zu Gleichgewicht und Harmonie zurückgelangen können. Die Natur ist bei Mairet also durch und durch positiv konzipiert. Dennoch sind in den Pastoralen Reminiszenzen einer dämonischen, unheilvollen Natur zu erkennen. Garber (1974, S. 230) spricht diesbezüglich von dem Ort, der in der Pastorale im Gegensatz zum *locus amoenus* alle Züge der Unannehmlichkeiten vereint: dem *locus terribilis*. Er setzt dabei den Akzent auf einen doppelten und widersprüchlichen Charakter der Natur, dessen Spuren vereinzelt auch in den beiden Pastoralen vorhanden sind. In *La Sylvie* modifiziert die Mutter der Titelheldin in ihrem Traum den freundlichen Charakter der Natur. Sie empfindet sie als feindlich und angsterfüllend. Dabei gleicht ihre Naturschilderung zunächst der eines Lustortes. Die angenehme Witterung beschreibend, bemerkt sie die Schönheit des warmen Sommertages:

Il m'a semblé de voir dans une grande plaine
Nostre fille au milieu de ses troupeaux à laine;
Ce jour à mon advis estoit bien le plus beau
Que jamais ait formé le celeste flambeau,
Le Ciel par tout uny sans ride et sans nuage
Sous un éclat d'azur monstroit son beau visage. (II, 1; V. 597-602)

Bereits hier machen sich jedoch Anzeichen der Bedrohung, die den furchterregenden Fortgang des Traumes ahnen lassen, bemerkbar. Obwohl Macée alles wie gewohnt erscheint, merkt sie doch, daß die besonders heitere Szenerie ungewöhnlich ist. Ihre Befürchtung bewahrheitet sich. Sie schildert detailliert die schnelle und überraschende Wendung der Witterungsverhältnisse:

Quand tout à coup voila que l'air triste et fasché,
Dans un nuage noir a le Soleil caché;
Les bocages couverts d'horreur et de tenebres
De plaisans qu'ils estoient sont devenus funebre,
Parmy l'obscurité de cette espaisse nuit
Un soudain tourbillon avec un fort grand bruit

Apres m'avoir en vain deux ou trois fois heurtée
 D'un violent effort a ma fille emportée:
 J'avois beau regarder, le Ciel estoit si noir,
 Qu'à quatre pas de moy je n'eusse peu la voir [...]

Le Ciel s'est allumé d'un feu subit et clair,
 Et la foudre aussi tost a suivy son esclair,
 Un deluge de pluye et de gresle menuë
 Apres cela suivant a fait crever la nuë: [...] (II, 1; V. 603–634)

In Macées Traum bekommen die Naturereignisse eine besondere Bedeutung. Die zuletzt beschriebene Natur spiegelt ihre Ängste und Trauer wider, so daß sogar die personifizierte Luft einen trauernden Ausdruck bekommt. In ihrem Traum wird es am hellichten Tag dunkel, die tiefste Nacht umhüllt die sonst fröhliche Natur. Die Finsternis ist nach Garber (1974, S. 260) ein typisches, den *locus terribilis* charakterisierendes Element, das die negative seelische Verfassung einer klagenden Figur darstellt. Bei Macée kommt hier vor allem die Angst um das Wohlergehen der Tochter zum Ausdruck. Die Unheimlichkeit und Feindseligkeit dieser bis dahin so lieblichen Umgebung wird vor allem durch Wörter wie „horreur“ und „funebres“ verstärkt. Die durch Adverbien wie „tout à coup“ und „soudain“ verdeutlichte Unvorhersehbarkeit unterstreicht die hilflose Stellung der besorgten Mutter gegenüber der Macht der feindlichen Natur. Sie fühlt sich ihr ausgeliefert. Verloren und verängstigt versucht sie, die bekannte Umgebung zu erkennen, vergeblich sucht sie in der Dunkelheit nach ihrer Tochter. Die Beschreibung kulminiert letztendlich in dem Schreckensszenario eines Gewitters mit Regen, Blitz, Donner und Hagel. Die idyllische Landschaft ist in Macées Traum in unerreichbare Ferne gerückt. Die von ihr beschriebenen Ereignisse sind der Pastorale nicht fremd, denn wie Garber (1974, S. 230) berichtet, tritt der *locus terribilis* als Erbe Petrarcas als Ort der Liebesklage im 17. Jahrhundert sehr häufig auf. In den mittelalterlichen Epen und Minneallegorien hat der *locus terribilis* seine nationalen Ursprünge (Garber, 1974, S. 231). Jedoch tritt die Schilderung des *locus terribilis* hier in einem anderen Zusammenhang auf. Es handelt sich nicht um einen unglücklich Liebenden, der vor einer schrecklich anmutenden Natur sein Leid beklagt, sondern um eine Mutter, deren tiefe Beziehung zu ihrer Tochter so zum Ausdruck kommt. In ihrer Sorge um die Zukunft des eigenen Kindes wird der Ansatz eines bürgerlichen Verhältnisses zwischen der Mutter und ihrer Tochter sichtbar. Dieser im Traum bestehende Zustand des Chaos und der Unruhe wird allerdings behoben. Das harmonische und heitere Bild prägen die Natur wieder, als sei nichts gewesen:

J'estois dans ces frayeurs quand un traict de clarté

Passant tout au travers du brouillas escarté,
 Et meslant parmy l'air l'argent de la lumiere,
 A remis les objects en leur couleur premiere:
 Bons Dieux que de plaisirs, et que de toutes parts
 Toute chose s'offroit plaisante à mes regards,
 Les herbes et les fleurs n'estoient non plus couchees
 Que si le tourbillon ne les eust point touchees, [...] (II, 1; V. 643–650)

Ein ähnliches Bild vom *locus terribilis* gibt auch Sylvie selbst. Als sie und Thélame einem Zauberspruch zum Opfer fallen, befinden sich beide in einem lethargischen Zustand, in dem jeweils einer der Liebenden aufwacht und den anderen für tot hält. Als Sylvie erwacht, erblickt sie neben sich den Prinzen. Sie stößt eine Klage in Form einer Zukunftsvision aus, in der die Natur fremde Ausmaße annimmt:

Que cette Isle en ta mort fait une grande perte,
 Qu'on la verra bien tost infertile et deserte,
 Et sur tout que nos champs, de qui les libertez
 Te les faisoient hanter, seront bien desertez:
 Les amoureux oyseaux d'une plainte commune
 N'entretiendront les bois que de ton infortune,
 Les bocages fleuris comme au fort des Hyvers
 Quitteront de regret leurs habillemens verts;
 Mesmes nostre agreable et fidele fontaine
 Sçachant pourquoy le dueil sera parmy la plaine,
 Pour tesmoigner aussi sa tristesse à son rang
 Ne versera sinon ou de l'ancre ou du sang,
 Et ce doux bruit qui rend l'oreille resjouye
 Deviendra lamentable, et blessera l'ouye;
 Les herbes et les fleurs que ces flots toucheront
 De la racine au faiste aussi tost secheront; [...] (V, 2; V. 2013–2028)

Ihre Schilderung erscheint zwar zunächst wie die eines typischen *locus amoenus*, wegen der Grundausstattung wie Brunnen, Wald und Wiesen, doch die Natur ist alles andere als idyllisch. Auch hier spiegelt die Art der Darstellung den Zustand von Sylvies Befinden, d. h. die tiefe Trauer um den Prinzen, wider. Die einst mit Heiterkeit erfüllte Natur trauert nun mit um den Prinzen und verändert dadurch ihr Aussehen. Sie wird zu einer tristen und winterlichen Landschaft. Das Wasser, Fruchtbarkeitssymbol schlechthin, verändert nach dem scheinbaren Tod des Prinzen seine Funktion. Es ist kein lebensspendendes Element der Natur mehr, sondern bringt für sie den Tod. Die Natur nimmt extrem am menschlichen Unglück Anteil, sie hängt fest am Schicksal der sie bewohnenden Menschen und hört, zusammen mit ihrem Tod, auf zu existieren.

Die Schilderung des *locus terribilis*, lediglich im Traum oder in einem lethargischen Zustand vorkommend, findet auch in der zweiten Pastorale Anwendung. In *La Silvanire* berichtet die Titelheldin Tirinte von der Vision einer ihr feindlich gesinnten Natur. In Silvanires Traum nimmt die Natur eine grausame und gleichzeitig mysteriöse Dimension an, jedoch beginnt ihre Beschreibung positiv. Sie berichtet Tirinte, daß sie sich mit ihm in einem Labyrinth befand:

Ayant passé du jour la meilleure partie
À chercher les moyens d'une heureuse sortie,
Nous trouvons un sépulcre ombragé de cyprès
Au bord d'un bel étang qui dormait tout auprès;
À l'aspect de cette eau qu'on eût considérée
Comme le seul plaisir d'une bouche altérée,
Approche, m'as-tu dit, Silvanire, et viens voir
Celle qui sur Tirinte a le plus de pouvoir. (II, 2; V. 647–654)

Auch wenn die Grabstätte, der Silvanire mitten im Labyrinth begegnet, bereits etwas Unheilvolles verrät, erinnert die Darstellung zunächst an die eines Lustortes: Die in ihrem Traum relevante Stelle ist mit einem Teich und einer schatten spendenden Zypresse ausgestattet. Auf einmal unterliegt die Beschreibung einer starken Veränderung. Nachdem Silvanire von Tirinte aufgefordert wird, in den Teich zu blicken, sieht sie nicht, wie erwartet, ihr Spiegelbild, sondern die furchtbarsten Tiere:

Là presque malgré moi jetant les jeux sur l'onde,
J'aperçois des objets les plus affreux du monde;
Quantité de serpents et d'énormes poissons,
De ce perfide étang monstrueux nourrissons,
Ont sauté hors des flots, et la gueule béante
M'ont soufflé le venin d'une haleine puante; [...] (II, 2; V. 655–660)

Der zweite Teil des Traums kontrastiert stark mit dem ersten. Wie in der ersten Pastorale verändert sich in Silvanires Traum die Funktion des Wassers. Der Teich, in den Silvanire schaut, wird zur die Quelle der Bedrohung. Im Gegensatz zum *locus amoenus*, mit all seinen Annehmlichkeiten ist der hier dargestellte *locus terribilis* nicht nur gefährlich, sondern auch abstoßend und ekelregend (Garber, 1974, S. 257). Das Auftreten von negative Assoziationen hervorrufenden Tieren und Wesen, wie z. B. Schlangen, betont die Gefährlichkeit dieses Ortes.

Dieser Ort des Schreckens tritt in Mairets Pastoralen lediglich in den Träumen und Visionen der Figuren in Erscheinung. Der *locus terribilis* als Ort der Klage und der tatsächlichen Bedrohung verliert an Bedeutung, da er in der Atmosphäre eines *locus amoenus* gehalten wird. Obwohl die Liebenden ihr Schicksal beklagen, ändert sich die liebliche Umgebung nicht. So bittet z. B. Aglante die Natur

vergeblich um Hilfe, nachdem er die Nachricht von Silvanires Tod erhält und allein im Wald umherirrt, beschwört den Wald und seinen dämonischen Charakter. Auch wenn sich die Szene in einem nächtlichen Wald abspielt und damit der Rahmen für die unheilvolle Szenerie geschaffen ist, verändert Aglantes Verzweiflung nicht die von Grund auf freundlich eingestellte Natur. In der Realität passt sich der Wald nicht an die trauernde Stimmung des sich nach dem Tod sehnenenden Aglante an, was dieser mit Bedauern feststellen muß:

Ô forêts! que pour moi ne deviennent vos souches
Ou des glaives tranchants, ou des bêtes farouches?
Que ne sont tous vos cerfs en tigres convertis
Pour souler dessus moi leurs sanglants appétits?
Plus je cherche la mort, et moins je la rencontre,
Plus ma douleur l'appelle, et moins elle se montre; [...] (V, 1; V. 1771–1776)

Dadurch, daß sich die Naturkulisse nicht verändert, obwohl die seelische Verfassung der Figur es herausfordert, erscheint bei Mairet die Natur realistischer, als es in der pastoralen Tradition üblich ist, da sie hier nicht lediglich als Abbild der seelischen Verfassung der sie bewohnenden Hirten fungiert. Der *locus amoenus* ist in beiden Pastoralen eine konstant bleibende Realität, an der zwar nicht gezweifelt wird, aber an der die trauernden Figuren verzweifeln können. Der nur im Traum erscheinende *locus terribilis* hingegen zeigt, daß die Natur in Wirklichkeit weder bedrohlich noch den Hirten gegenüber feindlich eingestellt ist.

4.2 Teilnehmende Natur

Da Natur in der Pastoralichtung eines der konstituierenden Elemente ist, stehen die Figuren dieser nicht neutral gegenüber, sondern leben mit ihr. Sie ist ihre wichtigste Lebensmittelquelle. Die Existenz der Hirten hängt aber nicht nur physisch, sondern hauptsächlich psychisch von der Natur ab. Die sentimentale Abhängigkeit der Figuren von der natürlichen Umgebung, in der sie leben, ist sogar wichtiger als die rein ökonomische. Felder sowie Haine sind lediglich Orte, an denen sich die Figuren treffen oder über ihr Schicksal klagen, ein landwirtschaftlicher Nutzen wird jedoch außer acht gelassen. Ebenfalls die Tiere werden am Rande erwähnt, ihr wirtschaftlicher Aspekt ignoriert, z. B. werden die Schafe niemals geschoren oder gefüttert.⁵¹ Alles, was die Hirten umgibt, dient ihnen zur

⁵¹ Erwähnung finden sie aber in *La Sylvie* häufiger als in der zweiten Pastorale. Sylvies Herde ist sogar der Grund für das Abbrechen eines Zusammentreffens mit dem Prinzen. Am Ende des ersten Aktes muß Sylvie zu ihrer Herde zurückkehren, die sie ins Dorf führen will, deshalb verläßt sie den Prinzen für einen kurzen Augenblick. Die Schafe spielen auch im

Schilderung der eigenen Gefühle, der Trauer oder der Freude. So nimmt jede Blume, jeder Strauch, jeder Sonnenstrahl am Innenleben der Hirten teil und spiegelt ihre Verfassung wider (Gerhardt, 1950, S. 294). Die Hirten nehmen die Natur lediglich durch ihre Gefühle hindurch wahr, wie es in der Eröffnungsszene von *La Silvanire* der Fall ist. Hier wird die Stimmung des libertären Hylas mit Hilfe einer Naturschilderung zum Ausdruck gebracht. Hylas erfreut sich an der erwachenden Natur wie an einen beginnenden Bühnenspektakel, dessen Entwicklung er mit Erwartung und Interesse verfolgt:

Nous voyons cependant contre toute espérance
 D'une belle journée une belle apparence;
 Les trônes de nos rois ont-ils rien de pareil
 Au vif éclat de feu du berceau du soleil?
 Et quelque vanité qu'on donne à leur puissance
 Ont-ils cette splendeur qui luit à sa naissance?
 Son lever aussi chaud qu'il ait jamais été
 Promet en son midi le printemps et l'été;
 [...] Certes je cris pour moi que le Ciel entreprend
 Ou médite aujourd'hui quelque chose de grand;
 On dirait qu'il s'entend avecque la Nature,
 Et qu'elle attend de lui quelque étrange aventure;
 [...] De sorte, cher ami, que tout avec raison
 Nous invite à jouir des fruits de la saison;
 De moi, franc de souci, quelque objet que je voie
 Porte insensiblement mon esprit à la joie. (I, 1; V. 5–28)

Hylas, die sinnliche Figur, empfindet die erwachende Natur als eine Einladung zur Liebe. Seine Naturempfindung spiegelt eine sehnsüchtige Atmosphäre wider. Somit handelt es sich nicht einfach um eine Landschaftsschilderung, sondern vielmehr um eine Hymne an die Schönheit der Natur und an das Leben als Hirte, das an dieser Schönheit teilnimmt. Die zahlreichen poetischen Vergleiche, derer Hylas sich bedient, erinnern mehr an ein Gedicht als an eine typische Darstellung des Lustortes. Hylas verinnerlicht die aufsteigende Kraft des Frühlings, der in ihm, wie es scheint, Freude und Liebeskraft weckt. Die Natur animiert ihn zum Lieben und Leben. Dieser Wirkung der Natur bleibt Aglante in derselben Szene verschlossen. In seine trübseligen Gedanken der unerfüllten Liebe zu *Silvanire*

weiteren Verlauf des Stücks eine nicht unbedeutende Rolle. Als Sylvie auf der Suche nach einem verlorenen Schaf die Gegend durchquert, trifft sie auf Dorise, die von Philènes listigem Einfall berichtet und damit die Versöhnung der Liebenden einleitet (III, 4). Dennoch ist das Auftreten der Schafe als Hilfsmittel für den Ablauf der Aktion und weniger als tatsächliches ökonomisches Element der Handlung zu verstehen (Yon, 1980, S. 199).

vertieft, kann er die Freude an diesem Frühlingstag nicht empfinden. So muß der Hirte bedauern :

Ô! s'il m'était permis d'en pouvoir dire autant,
Hylas, mon cher Hylas, que je serais content! [...]
La Nature de pompe et de beauté pourvue
Mille fois plus encor qu'on ne l'a jamais vue
Pourrait tenter mes sens avec tous ses appas,
Que mon cœur au plaisir ne se lâcherait pas. (I, 1; V. 29–38)

Die Natur wird in Aglantes Rede personifiziert. Sie wird gleichgesetzt mit einem weiblichen Wesen, das mit ihren Reizen um Aglantes Aufmerksamkeit und Gunst buhlt. Jedoch vergeblich. Die Natur ist damit eine reizvolle aber vernachlässigte Schönheit, vor der er sich verschließt. Aglante ist jedoch nicht die einzige Figur, die wegen der verschmähten Liebe die Reize der erwachenden Natur nicht erkennen kann. Auch Tirinte, dessen Gedanken lediglich Silvanire gelten, bleibt aus diesem Grund von der Heiterkeit der Landschaft unberührt. Tirinte sieht die frische, frühlingshafte Natur, kann an der Freude, die sie in jedem Wesen weckt, selbst aber nicht teilnehmen:

[...] Beau printemps, que mon mal n'a-t-il sa guérison,
Afin de prendre part comme font toutes choses
Aux plaisirs attachés à la saison des roses?
Si comme ton départ me laissa franc d'amour,
Franc d'amour aujourd'hui me treuvait ton retour,
Je me plairais à voir l'agréable peinture
Qui semble dans nos champs rajeunir la Nature,
Et les petits agneaux par des sauts redoublés
Célébrer en bêlant la naissance des blés,
Où la Mère des fleurs d'une main libérale
En vain à mes regards ses richesses étale;
Tous ces charmes nouveaux qu'elle va présentant
Ne sauraient plaire aux yeux si le cœur n'est content. [...] (II, 2; V. 566–578)

In dieser Darstellung, die den Widerspruch zwischen der leidenden Figur und der Freude der Welt um sie herum akzentuiert, übernimmt Tirinte die Rolle des Verstoßenen. Er wird nicht nur von seiner Geliebten, sondern auch von der lebens- und liebesfrohen Natur zurückgewiesen. Indem die Natur von den Figuren zwar als fröhlich und schön, aber dennoch als unerreichbar beschrieben wird, entsteht ein Gegensatz, der das Leid der Liebenden und das Ausmaß der Qualen noch deutlicher zum Vorschein bringt.

Die Natur spielt in der Pastorale eine weitaus wichtigere Rolle als die der Kontrastbildung zur inneren Verfassung des verschmähten Liebhabers. Sie ist vor

allem den Trauernden ein Zuhörer, ein Vertrauter, dem sie ihre Ängste mitteilen können. Das Motiv einer am menschlichen Schicksal und Innenleben teilnehmenden Natur wird in der Literatur als Sympathie der Natur bezeichnet. Dieses Motiv ist hauptsächlich von Petrarca geprägt (Garber, 1974, S. 278). Diese Funktion übernimmt vor allem ein bestimmter Ort in der Landschaft, an dem die Figuren ungestört ihre Sorgen preisgeben können: der einsame Ort. So ist es die Titelheldin aus *La Silvanire*, die einsam ihr schweres Schicksal verurteilt und ihre Klage an die sie umgebende Natur adressiert:

Car enfin je confesse en ce lieu solitaire,
Où la nature apprend tout chose à se taire,
Que tes rares vertus et tes soins amoureux
Devraient être suivis d'un succès plus heureux. (II, 1; V. 539–541)

Die Klage klingt wie eine Beichte, bei der die sie umgebende Natur zum stummen und geduldigen Zuhörer wird. Sie nimmt an Silvanires Schmerzen, die aus der versteckten Liebe zu Aglante resultieren, teil. Die Natur wird zum mitfühlenden Wesen erhoben, dem das vor Menschen verborgene Leid offenbart wird.

Auch in *La Sylvie* vertraut die Protagonistin der Natur ihr größtes Geheimnis an. Bereits bei ihrem ersten Auftritt wendet sich Sylvie an einem einsamen Ort an die nahen Felsen, um ihnen von ihrem Liebesglück zu berichten:

Après beaucoup d'ennuis en fin l'heure est venuë
Que sans rendre ma flame ou suspecte ou cognuë
Je puis entretenir ces rochers d'alentour
Des plaisirs innocens que me donne l'Amour: [...] (I, 2; V. 77–80)

Sylvie sieht in der Natur bzw. in den Felsen den stummen Zuhörer ihrer verbotenen Liebe zu Thélame. Die Felsen sind für sie ein vertrauenerweckendes und vertrauenswürdiges Element der Natur. Beiden Heldinnen vertrauen also lediglich der Natur und machen sie zur einzigen Zeugin ihres Leides oder ihrer Freude. Dadurch, daß die Figuren nicht nur die Schönheit der Natur bewundern und sie verehren, sondern an ihrem Schicksal teilhaben lassen, entsteht der Eindruck einer großen Naturverbundenheit, besonders in *La Sylvie*: Thélame, der durch Philènes listigen Einfall von Sylvie verschmäht wird, klagt die Ungerechtigkeit seiner Geliebten an. Über sein Schicksal klagend, wendet sich der zu Unrecht des Verrates verdächtige Prinz an mehrere Naturelemente, die für ihn sprechen sollen. Die Natur übernimmt die Rolle der Zeugin für seine Unschuld, aber auch die des Anwalts; sie wird also direkt in die Handlung eingebunden:

Beaux arbres, belles fleurs, et toi claire fontaine
Qui viens comme mon mal d'une source incertaine,

Seuls et premiers tesmoins de ma captivité,
 Qui vistes mon amour en sa nativité,
 C'est à vous que je viens, vous à qui je m'adresse
 Pour me remettre en grace avecques ma Maistresse;
 Car veritablement la mort n'a point de dards
 Que je craigne à l'esgal de ses movvais regards:
 Vous luy direz qu'à tort sa rigueur me querelle,
 Que mon cœur n'a de feu pour elle, [...]

Arbres je vous supplie en vostre escorce dure
 Comme sur de l'airain gravez ce que j'endure;
 Fleurs pour l'amour de moy peignez vous des couleurs
 Dont la mort sur mon front exprime mes douleurs;
 Et toy miroir liquide arreste un peu ta glace,
 Que mon image y treuve une fidele place,
 Afin qu'elle cognoisse et mesme au fond de l'eau
 D'un amant tout de feu le merveilleux tableau; [...] (III, 3; V. 1117–1136)

Die Naturelemente, die gegenüber Sylvie für ihn sprechen und seine Unschuld bezeugen sollen, sind jedoch nur stumme Zeugen. Die Natur zeigt sich gegenüber seinem Schicksal machtlos und kann ihm nicht helfen, Sylvie wiederzugewinnen.

Die Natur steht dem Liebenden also nicht nur mit ihrer Anteilnahme, sondern stets als Zeugin dessen unwandelbaren Liebe bei. So steht sie dem treuen Hirten als Zeugin der Hartherzigkeit der geliebten Person bei. So beklagt sich Philène, zum wiederholten Mal von Sylvie verstoßen, bei der Natur über ihr undankbares Verhalten:

Rochers, arbres, ruisseaux, belles fleurs, solitude,
 Qui voyez ma constance et son ingratitude,
 Quel esprit aujourd'huy sous l'amoureuse loy
 A moins de recompense et plus de mal que moy?
 [...] J'ay cent fois repoussé le loup de son herbage,
 Cent fois j'ay pris le soin de luy faire un ombrage,
 Tesmoin un cabinet tout tapissé de verd
 Fait de mes propres mains pour la mettre à couvert,
 Mesmes dernièrement je luy fis une planche
 En un certain passage où ce ruisseau s'espanche.
 Mais pourquoy rapporter ces soins officieux,
 Puisque sa cruauté ne m'en traitte pas mieux? (I, 3; V. 233–248)

Philène ruft die Natur auf, seine Opferbereitschaft zu bezeugen und damit die Undankbarkeit von Sylvie zu beurteilen. Dabei spricht er zu den Naturelementen, als könnten ihm diese, wie ein guter Freund, einen Rat geben.

Die Natur mit ihrem ausgeprägten Charakter der Freundlichkeit wird aber verkannt, wenn die unglücklich Liebenden trauern. Sie wird nicht in ihrer gesam-

ten Pracht gesehen. Allerdings wird sie um so schöner empfunden, wenn sie durch die Schönheit der Geliebten wie durch ein Prisma gesehen wird. So erkennt und genießt Thélame in seiner Liebe zu Sylvie die Natur mit all ihren Vorzügen. Der Prinz scheut sich auch nicht, diese von ihr konditionierte Schönheit der Natur zu unterstreichen: Als Sylvie den von ihm vorgeschlagenen Rastplatz bewundert, erwidert er:

Loing de la complaisance,
Je croy que sa douceur luy vient de ta presence,
Que tes yeux seulement le font gay comme il est,
Que c'est par ta beauté que la sienne ma plaist,
Que ce bois n'entretient son ameublement
Qu'à dessein de te faire un present de son ombre,
Que le fond verdissant de ces taillis fleuris
Ne tire son esclat sinon de tes sousris:
Mesme que les zephirs du mont et de la plaine
Afin de t'escouter retiennent leur haleine:
Que pour te rejouir parmy ces alisiers
Les petits rossignols exercent leurs gosiers:
Bref il est assuré que tout ce paysage
N'a d'embellissement que de ton beau visage. (I, 5; V. 449–462)

Seine Rede impliziert, daß die Natur nicht nur die Schönheit der Hirtin unterstreicht, sondern daß die Natur durch sie erst reizvoll wird. Damit wird Sylvie zu einem elementaren Merkmal, das die liebliche Natur vervollkommnet. In Thélames Augen scheint die sie umgebende Natur seine Geliebte ebenso zu verehren, wie er selbst es tut. Alle Naturelemente, die Vögel, der Hain und sogar die Brise, verweisen auf die Herrlichkeit der Liebe und die Reize der Schäferin. Die Liebe zwischen den beiden Liebenden schließt also die Natur und den Rastplatz mit ein.

4.3 Natur als Gegensatz zur Stadt

Die schäferliche Idylle ist ein in sich abgeschlossener Raum, in dem vollkommene Sterilität und Autarkie ohne jegliche Beziehung zur Außenwelt herrschen (Maison, 1981, S. 20). Die pastorale Idylle lebt von ihrer Abgeschlossenheit vom Rest der Welt und ist der einzige Ort, der an den Mythos des Goldenen Zeitalters erinnert. Es ist der Garten Eden oder das christliche Paradies, zu dem die Außenstehenden keinen Zugang haben und das niemand freiwillig wieder verlassen will. Die Hirten, die in diesem verklärten Kosmos leben, haben ihr Schicksal als Hirten gewählt, denn nur in Arkadien finden sie den Frieden, nach dem sie sich sehnen (Yon, 1980, S. 200). Das Wahlleben der Adligen als Hirten ist stark in

L'Astrée akzentuiert. Dort sind die Hirten Adlige, die sich der Welt und dem damit verbundenen Streben nach Reichtum und Ruhm bewußt entziehen, um in der idyllischen Landschaft von Forez ihr Leben fortzuführen, denn es ist ein Land: „où l'on peut vivre caché, soit pour protéger le bonheur, soit pour fuir le malheur“ (Zotos, 1980, S. 212). D'Urfé selbst betont, daß seine Hirten keine wirklichen Hirten, sondern Vertreter vornehmen Standes sind, die zurückgezogen im Schäferleben Ruhe und Frieden suchen (Werner-Fädler, 1972, S. 34). Der Rückzug aus der Welt in die Schäferidylle verdeutlicht den Wunsch nach einem Leben mitten in der Natur, d. h. einem Leben ohne jegliche Sorgen um die weltlichen Wertvorstellungen. Dieser geschlossene Raum wird grundsätzlich im Zusammenhang mit einem undefinierten und fast immer austauschbaren „Außen“ gebracht. Dieses „Außen“ ist ein Raum, der sich um die Idylle herum erstreckt und als Quelle des „Bösen“, dem die Hirten entkommen, verstanden wird. Daher stehen jegliche Anzeichen von „Bösem“ für die Existenz dieser äußeren Welt, die mit allen Kräften versucht, die Schranken der Idylle zu durchbrechen. Mit dem durch Verderben geprägten Außen⁵² ist zumeist die Stadt oder der Hof, aus der die Hirten vor langer Zeit geflohen sind, gemeint. Rousset (1953, S. 32) stellt fest, daß die Idee der Pastoralen als Hofliteratur eben auf diesem Gegensatz zwischen der Idylle einerseits und dem verdorbenen Ort andererseits, basiert:

Littérature de cour, elle rappelle aux gens de cour qu'ils sont plongés dans l'artifice et les conventions; la vraie vie est ailleurs, en Arcadie, en Sicile, dans le Forez, où le monde est pur, le cœur à nu, le destin d'accord avec l'amour.

Damit leben und lieben die Hirten in der von diesen weltlichen Lastern verschonten Welt. Der freiwillige Entzug aus der Stadt oder dem Hof ist die Voraussetzung für ein von Liebe und Glück geprägtes Leben. Erst der Blick in Richtung Natur läßt die Menschen die wahren Tugenden erkennen. Diese Idee des „Zurück zur Natur“ und der Entsagung von den weltlichen Werten verkörpert bei Mairet in *La Sylvie* der Prinzen Thélame. Auch wenn der Prinz nicht vor die Wahl zwischen dem adligen Dasein und dem Leben als Hirte gestellt wird, so ist er sich sicher, daß in Anbetracht seiner großen Liebe zu Sylvie der Staat für ihn keine Bedeutung mehr haben wird. So beteuert er, dem Hof und seinem bisherigen Leben als Thronfolger den Rücken zu kehren. Seine Liebe zu Sylvie ist für ihn Grund genug, sein Leben als Hirte fortzuführen. Deshalb antwortet Thélame mit großer Entschlossenheit, als Sylvie ihn an seine Aufgabe als künftiges Staatsoberhaupt erinnert:

⁵² Diese Welt wird von allem durch Begriffe wie Krieg, Verrat, Wollust und Verderbnis beschrieben.

[...] Crois-tu que pour se voir dans un Thrône doré
 D'une presse idolatre à genoux adoré,
 On nage pour cela dans un fleuve de joye,
 Franche des mouvemens que la douleur envoie?
 Non non, fort peu souvent les solides bonheurs
 Se fondent sur l'esclat des biens et des honneurs,
 Les vrais contentemens attachez aux personnes
 Ne suivent que de loing la pompe des Coronnes,
 De moy quand aujour'huy je me verrois changer
 Ma qualité de Prince en celle de Berger,
 Pourveu qu'avecques toy je coulasse la vie,
 Les Roys les plus contents me porteroient envie: [...] (IV, 2; V. 1447–1458)

Thélame ist davon überzeugt zu wissen, was das wahre Glück bedeutet. Der Ruhm bedeutet ihm nicht annähernd soviel wie die Liebe zu Sylvie. Deswegen ist er auch bereit, die Krone abzulegen, nachdem er bereits seine Prinzentracht gegen das Hirtenhemd getauscht hat. Denn seine geliebte Schäferin und das Leben, das er mit ihr führt, sind in seinen Augen gleichwertig mit Echtheit und Natürlichkeit der Gefühle, die er in der Welt außerhalb des Hirtenparadieses nicht erfährt. So erklärt Thélame seiner Schwester, warum Sylvie sein bis dahin unsensibles Herz erobern konnte:

[...] Son visage où jamais ne s'appliqua de le fard
 Ignore les attraits qu'on emprunte de l'art,
 On n'y voit point blanchir la deruse et le plâtre
 Comme en ceux qu'aujourd'huy nostre Cour idolatre:
 Diane dans les bois, Arthuse dans l'eau,
 N'eurent jamais le teint ny plus frais ny plus beau, [...] (I, 4; V. 315–320)

Thélame liebt die Ursprünglichkeit, die Sylvie für ihn verkörpert. Im Gegensatz zu diesem Sinnbild für Natur stehen die Hofdamen, deren Schönheit eine künstliche, unechte ist. Sylvies Schönheit ohne Maske und Schminke symbolisiert das Leben der Hirten schlechthin. Dieses ehrliche und unschuldige Dasein bildet einen Kontrast zum Hof, dem Inbegriff der Künstlichkeit, Hypokrisie und Sinnbild allen Übels.⁵³ Er würde also keinen Augenblick zögern, dem Leben auf dem Hof und damit auch dem Staat den Rücken zu kehren, da sie für ihn keine Alternative

⁵³ Dotoli (1980, S. 308) sieht bereits in der Struktur des Stücks deutliche Anzeichen für die oppositionelle Stellung zwischen Stadt und Landleben: „[...] les deux premiers actes sont un hymne au bonheur parmi la nature, tandis que les deux derniers sont centrés sur la raison d'état que le roi veut imposer coûte que coûte, avec un épilogue qui est comme la proposition d'une autre vie à chercher dans une union non impossible de la nature (Sylvie) et de la civilisation (Thélame)“.

bieten. Das Leben auf dem Land bietet Thélame die größte Erfüllung, die ihn zu einem höheren Wesen erhebt:

Non guere loing d'ici je découvre le lieu
Qui chaque jour m'esleve à la gloire d'un Dieu,
Où dans un petit fons que le fueillage couvre
Je voi des raretez qu'on ne voit point au Louvre. (I, 4; V. 387–390)

Mit dieser Gegenüberstellung des höfischen Luxus und der Reize, die ihm Sylvie zu bieten hat, wird deutlich, daß der Prinz das einfache Landleben der Zivilisation vorzieht.

Die Tatsache, daß die Natur und das mit ihr verbundene Landleben die Funktion der Kontrastbildung zur „anderen“, äußeren, nicht konkret ausformulierten Welt übernimmt, stellt für Dotoli (1980, S. 309) einen klaren Beweis für Mairets libertären Geist dar. Er möchte dem Leser keine Utopie als Lösung der undurchdringlichen Standesschranken anbieten, sondern das „Zurück zur Natur“ als einzig konkrete und erstrebenswerte Alternative für ein Leben unter dem absolutistischen Regime seiner Zeit nennen. Veit (1961, S. 153) beweist, daß es sich bei der Gegensatzbildung zwischen Stadt und Land um einen Topos handelt, der so alt ist wie die Bukolik selbst: Bereits Theokrit und Vergil bedienen sich dieses Kontrasts: „Die Stadt, ohne daß ihr eigentliches Bild entworfen würde, ist der Inbegriff der Welt, und wie sich der Begriff der Welt in seinem Inhalt wandelt, so der der Stadt.“ Aus diesem moralischen Dilemma, so Veit, gibt es für die Autoren nur einen einzigen Ausweg: die Rückkehr zur Natur.⁵⁴ Dieser Antagonismus zwischen den beiden Welten ist in der zweiten Pastorale weniger deutlich zu erkennen. Zunächst wird im Prolog darauf hingewiesen: *L'amour honnête* betont auf dem Land zu weilen, da nur dort die Unschuld herrsche:

Il se plaît à la Cour, séjour de la licence,
Et féconde matière à des actes méchants;
De moi, qui suis ami de la pure innocence
Je ne veux point quitter la demeure des champs, [...] (Prolog, V. 57–60)

L'Amour honnête bildet einen Gegensatz zur leidenschaftlichen Liebe, die bei Hofe ihr Unwesen treibt. Der Hof wird mit Verderbnis assoziiert. Damit begründet die Tugend ihre Präsenz unter den Hirten.

⁵⁴ Auch Garber (1974, S. 83) meint, daß diese Thematik, deren Tradition bis in die Antike zurückreicht, für die Dichter des 17. Jahrhunderts wichtig ist: „Hier wurde im Bild schäferlichen und ländlichen Lebens ein Ideal einfachen, sicheren, genügsamen, unschuldigen, tugendhaften und also „ruhigen“ und glücklichen Daseins entworfen [...] – und diesem Bild ein Bild nichtigen höfischen Daseins entgegengestellt, das man durch Streben nach Macht, Ruhm, Ehre, Glanz, Geld und Wollust gekennzeichnet sah.“

Der Gegensatz zwischen den beiden Liebesarten, der Niederschlag in der Opposition zwischen Stadt und Land findet, wird auch vom Chor am Ende des ersten Aktes aufgegriffen. Der Chor beklagt die Anwesenheit der Leidenschaft in Forez:

Au lieu d'être parmi nous,
Qui sommes des âmes viles,
Que ne vas-tu dans les villes
Faire preuve de tes coups?
C'est là que ta gloire entière
Comme en plus digne matière
Paraîtrait plus dignement;
Va donc entre les rois établir ton royaume,
Après ton éloignement
Ta sœur fera fleurir nos cabanes de chaume. (I, 6; V. 439–448)

Neben der leidenschaftlichen Liebe, die die Liebenden ins Unglück stürzt, existiert also die tugendhafte, die einzig wahre Liebe. Erstere wird als unheilbringend bezeichnet und somit in Forez nicht geduldet. Dadurch, daß sie mit der Stadt und dem Hof in Verbindung gebracht wird, wird sie zum konstituierenden Element für die weltliche Macht und somit zum Inbegriff der damit verbundenen Laster. Es scheint jedoch, als wäre die ursprünglich undurchlässige Grenze zwischen dem paradiesischen Schäferkosmos und der Außenwelt von der Leidenschaft durchdrungen, denn diese bringt Unruhe und Leiden mit sich, die den Bewohnern von Forez bis dahin unbekannt waren. Wegen der Leidenschaft und ihrer unrechtmäßigen Präsenz unter den Hirten leiden die Protagonisten an ihrer Liebe, die den angestrebten Frieden zerstört. Erst das versöhnliche Ende des Stücks, das als ein Sieg der Tugend aufzufassen ist, bringt in Forez die ersehnte Ruhe wieder. In *La Silvanire* ist der eben dargestellte Gegensatz zwischen dem Schäferparadies und der Stadt bzw. dem Hof weniger an der Natur als an der Liebe und ihren unterschiedlichen Wirkungsbereichen festzumachen. So wird die Antithese zwischen Landleben und Liebesglück und der nichterfüllten, verdorbenen Liebe außerhalb des ländlichen Daseins akzentuiert. Dieser Widerspruch wird jedoch lediglich im Prolog und im Chorlied, aber nicht durch die Figuren selbst thematisiert. Dotoli (1980, S. 310) sieht bereits durch diese kleinen Hinweise im Stück eine Polemik gegen das Leben auf dem Hof und vor allem Mairets persönlichen Klassenkampf:

Dans *La Sylvie* et *La Silvanire*, comme pour tout le théâtre de la première moitié du XVII^e siècle, le «mythe» de l'état de nature est strictement lié à la polémique contre la cour et au thème de la beauté fardée. Mais dans *La Silvanire* Mairet ne dédie à ce thème qu'une strophe de Prologue, dans *La Sylvie*, tout en s'agissant d'un «topos», le contraste entre la vie à la cour et la vie à la campagne n'est plus un simple coloris, comme il arrive chez les auteurs de pastorales qui précèdent

notre écrivain, mais il constitue le ton fondamental et l'élément conducteur de l'œuvre, le point de départ de l'intrigue, à voir peut-être dans la problématique de la lutte des classes.

Ob die Darstellung des Widerspruchs zwischen Land und Stadt eines der Hauptanliegen in Mairets Pastoralen ist, wie Dotoli behauptet, ist in Anbetracht der Seltenheit, mit der dieses Thema vom Autor vor allem in der zweiten Pastorale fokussiert wird, zu bezweifeln. Dennoch ist Mairets Forderung nach einer Rückkehr zur Ursprünglichkeit und Authentizität, die lediglich die Natur dem Menschen bieten kann, deutlich erkennbar. Dieser von Mairet aufgegriffene Gegensatz gibt der Natur eine neue, sie ergänzende Gewichtung: Sie wird nicht nur in der Funktion der heilen, in sich abgeschlossenen Welt der Hirten thematisiert, sondern ihre Darstellung als Gegenpol zur „Außenwelt“ erlaubt zudem, die hinter den Grenzen der Idylle existierende Welt zu definieren. In diesem Topos ist bereits die Idee des Widerspruchs zwischen einer „wahren“ Daseinsform auf dem Land und der illusorischen und „unechten“ am Hof verankert. Das Problem der Illusion soll im folgenden untersucht werden.

5 Welt der Illusionen

5.1 Verkleidung und Rollenwechsel

Im Hirtenuniversum ist das Spiel mit der Wirklichkeit und der Illusion eines der diese Welt konstituierenden Merkmale. Das Wort „Illusion“ kommt von „ludere“, was genausoviel bedeutet wie „spielen“, worüber Gutierrez-Laffond (1998, S. 204) Auskunft gibt. Robert (1971) schreibt zu diesem Terminus: „Illusion, erreur de perception causée par une fausse apparence.“ Dieser die Illusion ausmachende Wahrnehmungsfehler entsteht in der pastoralen Welt nicht immer durch Zaubermittel. Die Illusion ist ein immerwährendes Spiel: Die Figuren spielen mit der eigenen und der fremden Realität, indem sie sich verkleiden oder verstellen und vorgeben, etwas anderes zu sein, als sie sind. Sie täuschen und werden getäuscht. Sie wechseln ihre Kleider, und mit den neuen Kostümen nehmen sie eine neue Identität an. Doch dieses Spiel kann zum Ernst werden, und die Figuren halten für Realität, was eigentlich Fiktion ist. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verlaufen in der Hirtengemeinschaft fließend, die Figuren sind nicht mehr in der Lage, die Illusion von der Wirklichkeit zu unterscheiden. Illusion als Realität erscheinen zu lassen und Zweifel über die vorgetäuschte Wirklichkeit hervorzurufen, ist ein Motiv, dessen sich viele Autoren mit Vorliebe bedienen und das zum Grundstein und Markenzeichen des barocken Zeitalters wird, wie Dotoli (1978, S. 64) bemerkt: „On revient toujours au masque, à l'illusion, au dédoublement (sic), à l'ambiguïté qui sont à la base du baroque.“

Die Hauptidee der Verkleidung der Figuren ist der Wille nach Täuschung und Zweifel über die eigene Identität. Mit der das Ich verdeckenden, eine andere Identität vortäuschenden Maske wird in den Pastoralen häufig gespielt. Die Verkleidung ist ein wiederkehrendes Thema (Bertaud, 1986, S. 37). In *L'Astrée* besteht fast die gesamte Gemeinschaft aus Verkleideten. Es sind die Adligen, die die Identität der Hirten annehmen, indem sie ihre Kostüme gegen Leinenhemden austauschen. Nach Zotos (1980, S. 214) wird man in der pastoralen Welt nicht als Hirte geboren, sondern: „on prend l'habit de berger“. Mit dieser Aussage weist er auf die theatrale und religiöse Verwandlung hin.

Auch Mairet bedient sich des Spiels mit der Illusion. Die Täuschung, die mit der Verkleidung zusammenhängt, wird in *La Sylvie* hauptsächlich an der Figur des Prinzen Thélame deutlich. Thélames Verkleidung als Hirte ist zunächst ein Mittel zum Zweck: Er will von den anderen Schäfern nicht erkannt werden und sich so ungestört seiner Geliebten nähern. Da seine Herkunft jedoch allen Figuren bekannt ist, verliert die Verkleidung ihren ursprünglichen Sinn: Sie ruft keine

Illusion mehr hervor. Es scheint, als erübrige sich der Kostümwechsel des Prinzen und als entspringe die Verkleidung lediglich der Gewohnheit. Der Grund für seine Verkleidung könnte also in der nicht explizit erwähnten Liebesvergangenheit des Paares liegen. Die Hirtenkleidung verhilft dem Prinzen dazu, den Widerspruch zwischen seiner höfischen Herkunft und der idyllischen Welt zu beheben, und ermöglicht ihm auf diese Weise ein ungezwungenes Bewegen außerhalb des Hofes. Weiterhin liegt das Hauptmotiv seiner Verkleidung in der Eroberung der schönen Hirtin (Forestier, 1988, S. 113). Der Prinz verschafft sich durch das Kostüm eine neue Identität, die sich schließlich als Selbsttäuschung entpuppt: Er glaubt, auf diese Weise seiner Herkunft entkommen und sich vom verlogenen und verstellten Leben am Hof distanzieren zu können. Dies ist jedoch ein Irrtum, weil Thélame mit der Hirtenkleidung niemanden täuschen kann: weder die Hirtengemeinschaft noch den Hof. Die Strenge des Hofes ereilt ihn selbst in der Idylle, denn letzten Endes ist es Sylvie, die durch die Kleider einer Hofdame eine neue Identität und damit eine neue Stellung annimmt.

Die den Wechsel der eigenen Identität hervorrufende Verkleidung wird hauptsächlich in Form des sozialen Aufstiegs der Heldin thematisiert. Nachdem Sylvies Mutter in ihrer nächtlichen Vision Sylvie in prunkvollen Kleidern sieht, beschreibt sie dem Vater ihre „veränderte“ Tochter:

[...] Son habit rayonnant d'un éclat somptueux
 N'avoit rien que d'auguste et de majestueux;
 Jamais tant de beautez à mes yeux n'esclatèrent
 Ny jamais si long temps mes regards n'arresterent; [...] (II, 1; V. 663–666)

In ihrem Traum ahnt Macée das bessere Schicksal ihrer Tochter voraus, die Kleider, die Sylvie in dem Traum trägt, verraten ihren sozialen Aufstieg. Da Sylvie ihr Schäferkostüm gegen die prunkvolle Kleidung einer Hofdame austauscht, verändert sich ihr Status und ihre Identität. Die Illusion, der sich die Figuren hingeben, funktioniert also auch umgekehrt. Es können nicht nur die Adligen ein Hirtenkostüm überstreifen, um der Hofwelt zu entkommen, sondern auch die einfache Hirtentochter kann mittels neuer Kleider zur Hofdame werden.⁵⁵

Bei der Heirat von Sylvie mit dem Prinzen muß es sich nicht unbedingt um eine Überwindung des Standesunterschiedes und den sozialen Aufstieg einer Hir-

⁵⁵ Mit dem Motiv der Kleider wird in der Corneilleschen Komödie *L'illusion comique* gespielt. Als der Magier Alcandre dem auf der Suche nach seinem Sohn befindlichen Vater die Theaterkostüme zeigt, glaubt dieser an den sozialen Aufstieg seines verlorenen Sohnes, den er an der prunkvollen Ausstattung der Kostüme festmacht (I, 2). Die Kleidung erweist sich jedoch als Theaterkostüm, die genau wie das gesamte Spektakel eine Theater-Illusion ist.

tentochter handeln. Da in der Pastorale nicht mehr einfache Hirten die Zentralfiguren sind, sondern verkleidete Adlige, ist die Vermutung, daß Sylvie mit der Heirat wieder in ihre ursprüngliche Position als Adlige zurückkehrt, nicht abwegig. Von vielen Kritikern wird aber die Figur der Sylvie sowie die der Eltern als tatsächlich dem Hirtenstand angehörend bewertet.⁵⁶ Sylvies Situation ist somit eine Ausnahme, da sie sich nicht zufällig, wie es oft der Fall ist, als adlig entpuppt, sondern in den höheren Stand emporsteigt, obwohl sie eine einfache Hirtentochter ist. Nichtsdestoweniger birgt der Verzicht der beiden Figuren auf das Leben in der Natur einen Widerspruch in sich, denn erinnert sich der Zuschauer an die die Künstlichkeit und die Hypokrisie des Hofes verdammen Worte des Prinzen, so scheint es, als habe das Liebespaar das Leben in der Illusion der Hofwelt der Natürlichkeit der Dorfidylle vorgezogen. Das Liebespaar kehrt, nachdem es die Hirtenkleider ablegt, in den Urzustand zurück. Das illusorische, naturverbundene Leben, das ihnen das Hirtenkostüm bietet, wird gegen die andere, die höfische Realität getauscht, die gleichermaßen die Illusion als Basis hat. Dieses Verhalten kann für Mairets Publikum nicht überraschend sein. Die Verkleidung und die damit verbundene Selbsttäuschung und Illusion ist für das damalige Publikum, die höfische Gesellschaft, von besonderer Selbstverständlichkeit. Die Kostüme der Bauern oder Hirten anzunehmen ist regelrecht zur Mode geworden und wird vor allem vom höheren Stand praktiziert. Wie Maisak (1981, S. 47) berichtet, verkleiden sich die vornehmen Damen und Herren mit großer Vorliebe mit Schäferkostümen und ahmen deren Arbeit spielerisch nach. Ähnlich beschreibt Köhler (1983, S. 20) die Vorliebe, mit der die Salongesellschaft die Kostümierung der Schäfer annimmt. Dabei fokussiert er den realitätsnegierenden Charakter des Spiels mit der Wirklichkeit und der Illusion:

Die Verkleidung als Hirte oder Hirtin, ob literarisch oder bei Gesellschaftsspielen in den Salons, spiegelte die Möglichkeit einer Metamorphose vor, einer beliebigen Verwandlung, einer Flucht in den Frieden des Goldenen Zeitalters, die zwar illusorisch war, aber doch stets wie ein von der Realität ausgesparter geistiger Erlebnisraum offenstand.

Das Spiel mit der als Flucht aus der tristen Realität fungierenden Verkleidung und Vortäuschung einer anderen Identität ist dem Publikum bekannt und wird sogar von ihm selbst gewissermaßen praktiziert. Die idealisierte Wirklichkeit, die in diesen Gesellschaftsspielen zutage tritt, läßt nicht nur die Realität vergessen, sondern stilisiert die Hirtendichtung zu einer allgemein einsetzbaren Maske (Maisak, 1981, S. 47).

⁵⁶ So zum Beispiel Bunch (1975).

Um ein verworrenes Spiel, bei dem die Täuschung für Wirklichkeit gehalten wird und umgekehrt, handelt es sich bei dem Einfall des listigen Philène. Dieser möchte Sylvie anhand eines Kunstgriffs davon überzeugen, daß Thélame ihr untreu ist.⁵⁷ Dafür benötigt er die Hilfe von Dorise, die er für sein Unterfangen nur dadurch gewinnen kann, daß er ihr seine Liebe heuchelt (III, 1; V. 918–920). Mit der Ausführung der Aufgabe soll Dorise unter Beweis stellen, ob ihre Liebe zu Philène echt oder nur vorgetäuscht ist (III, 1; V. 945–949). Das Ziel ist es auch hier, mit Hilfe der Illusion die Wahrheit zu ermitteln. Aus einem Versteck beobachtet Sylvie, daß der Prinz Dorise eine Fliege aus dem Auge entfernt. Sylvie hält diese gestellte Szene für das, was sie zu sein scheint, aber nicht ist. Thélame nähert sich Dorise lediglich mit der Absicht, ihr zu helfen. Für Sylvie ist seine Annäherung der Beweis seiner Unloyalität und Untreue, deswegen fühlt sie sich von ihm betrogen. In ihrer „Enttäuschung“ nennt sie ihren Geliebten „trompeur“ (III, 3; V. 1090) und verurteilt seine Liebe als „feinte“ (III, 3; V. 1094), ohne zu erkennen, daß sie es eigentlich ist, die die gestellte Szene nicht durchschaut und sich täuschen läßt. Philènes „Täuschungsmanöver“ scheint zunächst geglückt, und Sylvie findet sich von tiefen Zweifeln um die Ehrlichkeit der Liebe des Prinzen geplagt. In ihrem Monolog bringt sie die Liebe des Prinzen in Zusammenhang mit seiner Herkunft, dem Hof, und bezeichnet sie als Quell der Unehrlichkeit und Hypokrisie:

Ha Prince! indigne objet d'un vertueux amour,
 Esclave corrompu des vices de la Cour,
 Ame dans la mollesse et la fraude trempée,
 Que tu m'as bien, hélas! que tu m'as bien trompée: [...]. (III, 4; V. 1175–1178).

Sylvies Feststellung bestätigt den im vorausgehenden Kapitel geschilderten Gegensatz zwischen der Liebe auf dem Land und der am Hof. Mit der Untreue wird somit ein weiteres Laster benannt, das den Hof auszeichnet und einen Gegenpol zur Unschuld und Treue des Lebens in der Natur bildet. Ebenfalls der Prinz setzt den Hof mit der Täuschung direkt in Beziehung. Als er sich nach dem Zwischenfall mit Dorise beeilt, da er befürchtet, seine geliebte Hirtin könne ihn für die Verspätung tadeln und einer falschen, unechten Liebe verdächtigen, bemerkt Thélame:

Lors que je l'iray voir elle me pourra dire
 Que je suis un trompeur, un amoureux de Cour,
 Et que je l'irois voir en un mot sans amour (III, 3; V. 1062–1064).

⁵⁷ Dabei ist Philène überzeugt, daß Thélame Sylvie tatsächlich nicht liebt und sie täuscht. Damit ist er sich sicher, die Täuschung als Mittel zum Herausfinden der Wahrheit einzusetzen und Sylvie mit dem Kunstgriff die Augen öffnen zu können (III, 1; V. 883–900).

Mit dieser Bemerkung distanziert sich Thélame von seinem Herkunftsort. Noch nicht ahnend, daß er im nächsten Moment von seiner Geliebten der Untreue und Täuschung beschuldigt wird, streift er diese Eigenschaften, die er nur mit dem zurückgelassenen Hof identifiziert, ab.

Nach der Aufklärung von Philènes List wirft Sylvie ihrem Geliebten vor, er habe die gestellte Falle nicht erkannt: „Ne te doutois-tu point que ce fust une feinte?“ (IV, 2; V. 1394). Die beiden Figuren sind also Opfer der Illusion. Die Täuschung Thélames, welche die selbst von Philène getäuschte Dorise mitverursacht, hat die Täuschung von Sylvie zur Folge. Beide Figuren können die Realität nicht von der Illusion unterscheiden und halten die Illusion für Wirklichkeit, was zur Trennung des Paares führt. Die Illusion verdeckt damit die Realität und wird selbst zur Wahrheit. Die gesamte Szene baut auf Doppeldeutigkeit, Zweifel und Täuschung auf. Jeder täuscht jeden, keiner der Figuren bleibt die Illusion erspart. In Philènes Händen entsteht eine neue, für die anderen Figuren nicht erkennbare Realität. Dennoch wird auch er letzten Endes getäuscht, wie Sylvie nicht ohne Freude feststellt: „[...] Vray’ment qui ne riroit de vostre tromperie?/ Vous le voyez, Berger, les trompeurs sont trompez, [...]“ (IV, 3; V. 1586–1587).

5.2 Verstellung

Die Figur kann mittels Verkleidung über ihre Identität hinwegtäuschen, soweit ihre Umwelt diese Illusion nicht durchschaut. Eine weitere Art der Illusion ist die Verstellung. Auch sie übernimmt die Aufgabe einer Maske, welche die eigene Identität für die anderen unkenntlich macht. Ein hervorragendes Beispiel der Verstellung liefert in *La Silvanire* die Titelheldin.⁵⁸ Wie bereits an anderer Stelle festgestellt, verrät Silvanire ihre wahren Gefühle nicht. Mit ihrer Verstellung gegenüber allen anderen Figuren verhüllt sie sich hinter der Maske, die ihr eine illusorische Sicherheit bietet. Denn die Maske, die Silvanire lediglich im Alleinsein ablegt, hat nicht nur die Funktion des Schutzes vor fremden Blicken und die Tarnung des wahren Ichs, sondern gibt der Figur die Möglichkeit, eine imaginäre Trennung zwischen sich und der Umwelt herzustellen, um sich so der Welt zu entziehen. Daß diese Verstellung nicht der Ausdruck ihres Willens ist und diesen lediglich vortäuscht, wird in der Behauptung von André Grange deutlich, der die These aufstellt, daß die Verstellung zum Ehrkodex der Figuren in *L’Astrée* gehört. Folglich werde die Verstellung der liebenden Frauenfiguren von der Hir-

⁵⁸ Da Silvanires Verhalten bereits im Liebeskapitel ausführlich analysiert wird, soll hier lediglich das Phänomen der Verstellung als weiterer Aspekt der Illusion beispielhaft behandelt werden.

tengesellschaft förmlich erwartet. Es gehöre zum guten Ton, sich zu verstellen und die Liebe hinter der Verstellung zu verbergen. So schreibt Grange (1980, S. 184) über den Verhaltens- und Verstellungskodex der Frauenfiguren in *L'Astrée*:

[...] une honnête bergère ne doit jamais avouer son amour, même à celui qu'elle aime: pour mieux tromper les autres, il lui arrive même d'accueillir plus favorablement les avances de celui qu'elle n'aime pas. Mensonges et illusions font la trame de la vie quotidienne, car, à partir de cette situation, tous les quiproquos sont possibles, et chacun des interlocuteurs est contraint de contrôler sans cesse les sentiments de l'autre.

Der Zweifel der Liebenden über die Gefühle des Geliebten sowie deren Veränderung und Verstellung gehören laut Grange zum festen Bestandteil des Illusionsspiels in der pastoralen Welt. Daher läßt Silvanire ihren Geliebten zweifeln und verzweifeln, bis er dem Wahnsinn nahe ist. Erst durch die Schmerzen des nahen Todes läßt sie die Maske vor Aglante und der gesamten Gemeinschaft fallen. Die pastorale Welt fordert somit ein Extrem, damit die Figuren, die Wahrheit durchdringen lassen, ohne eine Sanktion befürchten zu müssen. Dadurch entsteht der Eindruck, daß alle Figuren vortäuschen, anders zu sein, als sie wirklich sind. Sie werden zu dem, was sie vorgeben zu sein, und verlieren dabei ihr wahres Ich. Damit verschwindet die Wahrheit vollkommen hinter der Illusion (Köhler, 1983, S. 29). Die Verstellung birgt Gefahr des Selbstverlusts, den Rousset (1953, S. 54) folgendermaßen beschreibt:

Tout le monde est masqué; personne ne se reconnaît plus; chacun passe pour autre qu'il n'est, personne n'est ce qu'il paraît. Dans la tragi-comédie se joue d'un bout à l'autre le jeu des transformations et des „fausses apparences“; ce n'est pas là qu'on va à la recherche du moi profond, par le dépouillement et le dénudement; ici, tous s'établissent d'emblée dans la feinte, tous jouent un rôle à l'insu de tous, parfois de l'intéressé lui-même.

Aber gelegentlich kann die Illusion zum Kern der Wahrheit führen. Silvanire, zunächst auf ihre Verstellung und die Tarnung ihrer Liebe vor ihren Eltern und Aglante angewiesen, weist bereits in ihrem Monolog darauf hin, wie sie ihre Eltern, die sie zur Heirat mit dem ungeliebten Théante zwingen wollen, täuschen kann: indem sie sich ihrer Härte durch den Tod entzieht (II, 1; V. 530–532). Silvanire weiht in ihrem Monolog den Zuschauer in ihre Gefühlswelt ein. So kann dieser, anders als die Figuren, aus seiner Position heraus Silvanires verstelltes Verhalten deuten. Ein klares Zeichen ihrer Verstellung gibt sie in der Szene, in der sie auf ihre Eltern trifft, nachdem diese sie bereits seit langem suchen. Als Silvanire sie bemerkt und feststellen muß, daß Flucht sinnlos ist, sagt sie enttäuscht:

Las, que j'éprouve bien qu'il n'est point de martyre
Comme de bien aimer, et de ne l'oser dire.
Mais Dieux, voici mon père, il faut dissimuler;
Maintenant qu'il me voit je ne puis reculer (III, 2; V. 1067–1070).

Die verzweifelten, zu einer großen inneren Zerrissenheit führenden Täuschungsversuche der Heldin gegenüber der pastoralen Gemeinschaft machen sich während des gesamten Stücks bemerkbar. In jeder Konfrontation mit ihren Eltern und ihren Freunden täuscht Silvanire eine ihrem Wesen fremde Kälte vor, um nicht gegen ihre Pflicht und Ehre zu verstoßen. So sind die Schlüsselworte in dieser Pastorale Begriffe wie *déguiser*, *dissimuler* und *feinte*, genau wie in *L'Astrée* (Köhler, 1983, S. 29). Silvanire glaubt, sich hinter der Maskierung gegen die Liebe Aglantes und die Zwänge der Gesellschaft schützen zu können. Lediglich der Zuschauer ist imstande zu erkennen, daß ein Nein eigentlich ein klares Ja bedeutet. Dennoch gelingt es der Heldin, ihre Verstellung unter dem Einfluß übernatürlicher Kräfte selbst zu demaskieren, und in der heuchlerischen, verlogenen Welt der Pastorale tritt ein Schimmer der Wahrheit zutage. Obwohl die Figuren in einer paradisi-schen Welt leben und lieben, sind sie nicht in der Lage, ihren inneren Konflikt allein zu lösen. So ist auch die Liebe auf äußere Kräfte angewiesen, um über Verstellung und Lüge zu siegen, wie Köhler (1983, S. 29) feststellt:

Bis zu dem Augenblick, da höhere, absolute Mächte eingreifen, lebt die Liebe dieser Hirten und Hirtinnen also in der Täuschung, in der Lüge, und das, obwohl in dieser Welt alles so zubereitet ist wie im Goldenen Zeitalter – oder wie im irdischen Paradies.

Diese höhere Macht ist in *La Silvanire* der magische Spiegel. Sein Einsatz ruft eine Illusion hervor, den Scheintod der Protagonistin. Mit Hilfe dieser Illusion wird jedoch die Wahrheit aufgedeckt: ihre Liebe zu Aglante. Silvanire wird damit aus ihrem Zwang, die andere Figuren zu täuschen, erlöst. Die Illusion, die der Einsatz der magischen Objekte hervorruft, sowie dessen Funktion sollen an dieser Stelle genauer betrachtet werden.

5.3 Zaubhafte Schäferwelten: Das Magische

Der Zauber nimmt in Frankreich am Anfang des 17. Jahrhunderts eine wichtige Stellung innerhalb der Literatur ein. Mairets Zeitgenossen sind dem Glauben an die Existenz diverser Geister nicht abgeneigt.⁵⁹ Der Aberglaube und der Glaube an übernatürliche Kräfte ist aber nicht nur unter dem gemeinen Volk stark

⁵⁹ Lebègue (1963, S. 7) schreibt über den Aberglauben der Franzosen, dessen Wurzeln bis in das 16. und 17. Jahrhundert hineinreichen: „En très grande majorité, les Français du XVI^e

verbreitet, wie Lebègue (1963, S. 7) beweist. Auch die Vertreter des liberalen Gedankens, wie Jean Bodin, teilen diesen Glauben. Er veröffentlicht Ende des 16. Jahrhunderts eine Schrift, in der er die Existenz von 1800000 Hexen bestätigt (Lebègue, 1963, S. 8). Dieser stark verbreitete Glaube an die Hexerei findet in die Literatur Eingang und bestärkt die Menschen in der Überzeugung der Existenz magischer Kräfte (Lebègue, 1963, S. 11). Neben dem Ballett, in dem Magier und Hexen eine zentrale Rolle spielen, sind es überwiegend die Pastoralen, die sich der magischen Objekte und Handlungen bedienen, um dem sich nach unheimlichen und illusorischen Spektakeln sehnenenden Publikum gerecht zu werden (Friedrich, 1908, S. 78).⁶⁰

Die Magie als ein Aspekt der Illusion nimmt auch in Mairets Pastoralen einen zentralen Platz ein. In *La Sylvie* sowie in *La Silvanire* kommen magische Objekte wie z. B. ein magischer Spiegel zum Einsatz.⁶¹ Der magische Spiegel ist ein typisches Zauberutensil, das neben dem Ring und der Rute am häufigsten im Theater verwendet wird, um magische Operationen zu vollziehen (Lebègue, 1963, S. 9).⁶²

Der Einsatz der Magie stellt in beiden Stücken ein Schlüsselmoment dar, der zur Unterdrückung oder zur Erweckung der Liebe angewandt wird. In *La Sylvie* findet der Zauber lediglich im letzten Akt Anwendung. Der König, der mit all seiner Kraft verhindern will, daß Sylvie auf den Thron steigt, möchte sich der Kunst der Magie bedienen, um sein Ziel zu erreichen. Er schreckt nicht davor zurück, die

et de la première moitié du XVII^e siècle ont cru à l'existence d'Esprits, avec qui des individus entretenaient d'étroites relations. Ils sentaient près d'eux tout un monde magique et démoniaque.“

⁶⁰ Lebègue (1963, S. 8) zählt seit dem 16. Jahrhundert 75 Theaterstücke, in denen magische Elemente vorkommen, davon sind bis zu 39 Stücke Pastoralen. Erst im 18. Jahrhundert scheint das Publikum des Zaubers auf der Bühne überdrüssig zu sein, denn erst dann verschwindet die Magie aus den französischen Dramen (Friedrich, 1908, S. 7).

⁶¹ Stammitz (1977, S. 90) sieht in der Magie den Angelpunkt zwischen der Natur und den übernatürlichen Kräften, mit der die Natur durchströmt ist: „Die Magie ist ein Element, das besonders eng mit dem Leben in der Natur und der nahen Verbindung zu all ihren Kräften zusammenhängt; sie bietet gute und böse Anwendungszwecke. In ihr liegen folglich Ansätze und Verwirklichungsmöglichkeiten für tragische und komische Entwicklungen.“

⁶² Auch der Traum ist ein Element der Illusion wegen seines prophetischen Charakters. Interessant an dieser Stelle ist allerdings, daß in *Silvanires* Traum ein Moment der Spiegelung im Mittelpunkt der Traumerzählung steht. In ihrem Traum, wie bereits im anderen Kapitel gesehen, wird ihr die baldige Verzauberung durch den Spiegel prophezeit. Der Teich steht hier stellvertretend für den vergifteten Spiegel. Es ist eine Art Verdoppelung der Spiegelung, da der Traum die Spiegelung, die *Silvanire* in den todähnlichen Zustand versetzt, widerspiegelt (Gutierrez-Laffond, 1998, S. 209).

Hirtin als „sorciere“ zu bezeichnen (IV, 1; V. 1352), womit er ihr unterstellt, mit einem Zauber Macht über die Gefühle und somit über die Handlungen des Prinzen gewonnen zu haben. Seine Anschuldigung steht stellvertretend für den allgemeinen Volksglauben an die Hexen und deren Zauberkunst. Aber Mairet beläßt es nicht bei dieser Äußerung und regt im letzten Akt die Phantasie seines Publikums mit einer mysteriösen Szene an, die von Geistern und Phantomen erfüllt ist. Der König sieht in der Kunst eines Magiers die einzige Waffe, die den Gefühlen seines Sohnes gewachsen ist und so die einzige Möglichkeit, das Liebespaar zu trennen. Sein grausames Vorhaben kündigt er an:

[...] A quoy se resoudra mon esprit balancé?
Si je la fais mourir, son trespas avancé
Pourra porter mon fils à des termes tragiques,
Il vaut mieux se servir des remedes magiques,
Ce beau couple amoureux en fin ne mourra pas,
Mais ce qu'il doit souffrir est plus que le trespas;
Car pour rendre la peine à la faute assortie
L'esprit en souffrira la meilleure partie. (IV, 1; V. 1379–1386)

Er entscheidet sich für den Einsatz der Magie, weil ein offensichtlicher Tod der Hirtin den Prinzen ins Unglück stürzen würde. Um diese Möglichkeit auszuschließen, will er eine Illusion hervorrufen, die den Tod lediglich vortäuscht. Um welches Mittel es sich dabei handelt, geht jedoch nicht aus seiner Rede hervor. Dorise ist es, die Auskunft darüber gibt, wer das junge Paar verzaubert hat. Im Hain trifft Florestan auf das Schäferpaar Dorise und Philène. Da er es nicht mehr erwarten kann, ins Schloß zu kommen und endlich Méliphile zu sehen, klärt ihn die Schäferin über die im Schloß herrschende Trauer auf:

C'est que le Roy son pere
Piqué de quoy son fils aimoit une Bergere,
Pour les punir tous deux les a fait enchanter
De la mesme façon que je le vais conter.
Ce maudit sortilege est fait de telle sorte,
Que ce Prince par fois croit sa Bergere morte,
Et dans cette creance il souffre des tourments
Qui ne sont bien conus que des parfaits amants:
Et d'autres fois aussi la plaintive Sylvie
Pense qu'entre ses bras il a perdu la vie,
Elle pleure, elle crie, et forme discours
Qui toucheroient le cœur des Tygres et des Ours. (V, 1; V. 1793–184)

In dieser epischen Beschreibung stellt die Schäferin den unheilvollen Zustand der Liebenden dar. Dorise kennt aber nicht nur das Ausmaß ihrer Qualen, sie berichtet

dem Prinzen außerdem, daß der Zauber lediglich auf einer Illusion basiert. Die Grausamkeit dieses Zaubers besteht also darin, daß die Liebenden sich für tot halten, ohne daß ihre Liebe eine Verminderung erfährt, was aus ihren Klagen hervorgeht. Dorise belehrt den Prinzen auch, wie der Zauber zu brechen sei:

Sept ou huit iours apres que le sort fut jetté
Il eut du repentir de sa severité,
Il voulut les remettre en leur sens ordinaire,
Mais le Magicien ne le peut jamais faire,
Rien ne peut arrester le cours de ce malheur
Qu'un Chevalier doté d'une extreme valeur, [...] (V, 1; V. 1807–1812)

Dorise berichtet Florestan von der machtlosen Stellung des Magiers. Diese Figur ist überhaupt in vielerlei Hinsicht machtlos. Zum einen tritt der Magier im Stück überhaupt nicht auf, zum anderen kann er den selbst zur Wirkung gebrachten Zauber nicht mit seinem Können und Wissen brechen. Der Magier gerät mit seiner Kunst auch deshalb in ein zweifelhaftes Licht, weil sein Zauber, der die Liebenden in seinem Bann hält, nicht die vom König erwartete Wirkung erzeugt. So will der König, von Vorwürfen und Volkshaß verfolgt, die Liebenden in den ursprünglichen Zustand versetzen. Dafür benötigt er einen starken und mutigen Ritter. Florestan, zur geeigneten Zeit ins Schloß kommend, wohnt dem Spektakel des klagenden Paares bei und entschließt sich, gegen den Zauber vorzugehen. Nicht nur aus Mitleid, sondern weil er sich mit der Zerstörung des Zaubers Méliphiles Liebe erhofft. Nachdem er vom König die letzten Anweisungen bekommt, bleibt er alleine zurück. Doch muß er nicht lange auf die Visionen warten. Die äußerst ergreifende Szene, in der Florestan gegen die dunklen Mächte vorgeht, ist in einer Atmosphäre von „nocturne wagnerien“ gehalten, wie Rousset (1953, S. 37) die Stimmung treffend beschreibt.⁶³ Sie ist von einem Zauber, dessen Unheimlichkeit zusätzlich durch akustische Reize verstärkt wird, und von phantastischen Wesen erfüllt. Es ist ein hervorragendes Spiel in der Luft und auf der Erde, welches die Geister dem staunenden Prinzen darbieten. Doch es ist alles lediglich ein Spiel mit der Illusion. Florestan durchschaut den illusorischen Charakter der sich vor ihm abspielenden Szene und macht sich Mut: „L'espouvantable objet,

⁶³Rousset meint, daß sich in dieser Szene der ausgeprägte Geschmack der Dramaturgen des 17. Jahrhunderts für alles Phantastische und Veränderliche manifestiert: „Il leur faut des métamorphoses; les légendes courtoises toujours vivantes leur fournissent à pleines mains magiciennes et enchanteurs, démons, fantômes, charmes, interventions surnaturelles, tous les ressorts aptes à rendre plausible un monde instable, à justifier des formes mouvantes, s'entremêlant et s'évanouissant, à animer le grand jeu d'un théâtre de mouvement“ (Rousset, 1953, S. 38).

l'horrible vision!/Courage, tout cecy n'est rien qu'une illusion“ (V, 2; V. 2071–2072). Dennoch zeigt er sich von dem Spektakel stark beeindruckt. Trotz seiner Entschlossenheit machen sich Zweifel bemerkbar, worauf die häufig verwendeten Frage- und Ausrufezeichen hindeuten:

Que veulent ces nombreux et monstrueux fantomes
Qui volent parmy l'air ainsi que des atomes?
Chimeriques esprits, lutins, fantomes noirs,
Que retounez-vous dans vos sombres manoirs?
O Dieux! secourez moy, ce grand coup de tonnerre
Du troisieme degré m'a renversé par terre
[...] Une gresle de coups me tombe sur la teste,
De piques et de dards une moisson m'arreste:
Mais pourquoy s'amuser à ces objets trompeurs
Qui ne pouvent donner que de legers peurs?
Il faut resolutement briser tous ces obstacles,
Sans s'estonner de voir ces difformes spectacles. [...] (V, 2; V. 2073–2086)

Auch wenn der Prinz den täuschenden Charakter des Geisterspektakels erneut mit der Bezeichnung „objets trompeurs“ unterstreicht, so übt die Vision auf ihn und seinen Körper eine direkte Wirkung aus. Der Prinz befindet sich auf der Treppe, an deren Ende der verzauberte Spiegel steht, der die Liebenden in seinem Bann hält. Die Geister, die sich um ihn herum befinden, verteidigen den Spiegel vor ihm. Die Szene, in der der Prinz gegen die starken Phantome angeht, nimmt einen kampfähnlichen Charakter an. Die dunklen Mächte schaffen es, ihn zu Boden zu werfen und mit dem Hagel, der ihm auf den Kopf fällt, für einen Augenblick aufzuhalten. Die magischen Kräfte, die sich als grausam und stark erweisen, auch wenn sie nur eine Illusion darstellen, verteidigen den Spiegel, den Florestan zerbrechen muß, mit aller Macht. Das furchterregende Spektakel findet in der Zerstörung des Zauberspiegels seinen Höhepunkt und leitet schließlich den Tag und damit die gewohnte Harmonie ein:

Cette ombre devant moy comme un terme plantée
Me defend d'approcher de la glace enchantée.
Mais quoy, souffriras tu que des ombrages vains
T'arrachent aujourd'huy la victoire des mains?
[...] Ce grand bruit qui soudain dans l'air s'est eslevé,
Ces lamentables cris, ces croullemens de voûte,
Et cette obscure nuict, esclairsissent ma doute:
La lumiere revient avec estonnement,
Qui me rendra certain de tout l'evenement. (V, 2; V. 2097–2108)

Die Szene stellt den letzten und entscheidenden Kampf des Prinzen mit den übernatürlichen Wesen dar. Nicht nur hier, sondern in der gesamten Szene han-

delt es sich um eine vorgetäuschte Realität, die vom Prinz durch das Wort „vain“ betont wird. Die den Zauberspiegel verteidigenden Schatten sind nichts anderes als eine Illusion, von der sich Florestan, nachdem er sie als solche entlarvt, nicht mehr einschüchtern läßt. Aber nicht nur durch die optischen Mittel wird der Prinz getäuscht. Es sind auch akustische Reize, mit denen die Zaubermächte operieren und die den Prinzen abschrecken. Dennoch zerbricht er den Spiegel und triumphiert somit über die Zaubermächte. Das Liebespaar erwacht aus dem lethargischen Schlaf und kurz danach erhält es den Segen des Königs. Der Einsatz der Magie bewirkt also, daß die Opposition des Königs, die als Hindernis auf dem Weg zur Erfüllung der Liebe steht, überwunden wird. Der Zauber beruht von Anfang an auf einer vorgetäuschten Wirklichkeit. Sylvie und Thélame sind nicht wirklich tot, sondern befinden sich wegen des Zauberspiegels im Zustand des Scheintods. Sie sind Gefangene einer Illusion. Wie in der Kampfszene zwischen Florestan und den Geistern zu sehen ist, kann die Illusion jedoch, nachdem sie demaskiert und als solche erkannt wird, behoben werden. Wie die magischen Kräfte ist auch der Tod in der Pastorale lediglich eine Illusion, die jederzeit rückgängig gemacht werden kann.

In *La Silvanire* spielt der Ansatz des magischen Spiegels für das Liebespaar eine nicht weniger entscheidende Rolle. Auch hier ist der nur einen scheinbaren Tod darstellende Zauberschlaf das Ergebnis der magischen Handlung, auch hier erscheint das Zauberobjekt mit seiner Wirkung zunächst als lebensbedrohendes Mittel, dessen Einsatz letzten Endes dem Liebespaar zur Überwindung der unterschiedlichen Hindernisse verhilft. Doch zunächst soll der Spiegel dem unglücklich liebenden Tirinte dabei helfen, die Liebe seiner Auserwählten zu gewinnen. In einer Ode an den Zauberspiegel bedient er sich einer Metapher, um mit dem Gegensatz zwischen Feuer und Eis, Leidenschaft und Gleichgültigkeit, mit der *Silvanire* ihn abweist, zu spielen. Dieses geistreiche Wortspiel mit den unterschiedlichen Bedeutungen des Terminus „glace“ ist von besonderem Reiz:

Mais, Ô fragile espoir, et le plus vain du monde,
 Qui sur un peu de glace et de verre se fonde:
 L'apparence qu'Amour, Amour qui n'est qu'ardeur,
 Vive dans cette glace où règne la froideur?
 Et que la glace même agisse sur la glace,
 Si jamais son semblable un semblable ne chasse? (III, 6; V. 1227–1232)

Es ist nicht ein Magier, sondern sein Freund Alciron, der Tirinte den Zauberspiegel gibt, mit der Zusicherung, *Silvanire* werde ihm sehr bald gehören (III, 5;

V. 1203–1216).⁶⁴ Aber es kommt ganz anders: Als Silvanire in den Zauberspiegel schaut, fällt sie in den Scheintod. Tirinte sowie die gesamte Hirtengemeinschaft halten sie für vergiftet. Erst nachdem er Alciron mit racheerfüllten Absichten verfolgt, klärt ihn Alciron über die Wirkung des Spiegels sowie über dessen höchst phantastische Zusammensetzung auf (V, 2; V. 1987–2004). In diesem Fall muß der Zauber, der Silvanire in dem Schlaf festhält, nicht von einem mutigen Ritter gebrochen werden. Alciron gibt Tirinte ein Zauberwasser als Gegenmittel, das seine geliebte Hirtin aus dem Schlaf lösen soll (V, 2; V. 2011–2020). Als Tirinte, voller Hoffnung auf die Wirkung des Gegenmittels, zu Silvanires Grabstätte eilt und die Schlafende erblickt, ergreifen ihn erneut große Zweifel. Er hält sie immer noch für tot: „Ô Dieux! le cœur me tremble,/Ah perfide! elle est morte“ (V, 2; V. 2055). Alciron sieht sich erneut gezwungen, seinem Freund über den wirklichen Zustand von Silvanire Auskunft zu geben: „Au moins il te le semble;/Dis plutôt qu’elle dort“ (V, 2; V. 2056). In dieser Szene kommt es nochmals zu einem Spiel zwischen Schein und Realität. Alciron betont, daß nicht alles, was sein Freund sieht, auch der Wirklichkeit entspricht und versucht, gegen dessen Zweifel anzukämpfen. Doch Tirinte hält die Illusion für Realität, obwohl er eigentlich die Wirkung des Giftes, das den Tod lediglich vortäuscht, kennt. Er kann die Täuschung nicht begreifen. Erst mit dem Erwachen der Hirtin schenkt er Alciron und seinem magischen Mittel Glauben. Doch auch in diesem Stück bringt die magische Operation nicht die erwünschte Wirkung mit sich. Silvanire liebt Tirinte nach ihrem Erwachen genauso wenig wie zuvor. Die Magie und ihre Anwendung hat damit, wie im ersten Stück, wenig Einfluß auf die Gefühlswelt der Figuren. Es ist ein Beispiel für den Triumph der Liebe über den Tod und vor allem über die Magie. In *La Silvanire* dient der Zauberspiegel nur dazu, Tirinte eine bessere Gelegenheit zu verschaffen, ein Verbrechen zu begehen.

Die Illusion, hervorgerufen durch den Einsatz der Magie, trägt zur Lösung des Konflikts in beiden Stücken bei. Die Figuren lösen ihn nicht aus eigener Kraft. Zwar scheint die Magie das notwendige und einzige Mittel zu sein, das den Weg

⁶⁴Ernst Friedrich (1908, S. 35) berichtet darüber hinaus, daß die Schäfer in den Pastoralen oft die Rolle des Magiers übernehmen, da sie allgemein wegen ihrer geheimnisvollen Kenntnisse beim Volk für Zauberer gehalten werden. Friedrich übersieht jedoch, daß Alciron in diesem Stück nicht die Rolle des *magicien* übernimmt, denn er übergibt seinem Freund lediglich den Zauberspiegel, den er von einem gewissen Climante erhalten hat. Climante ist auch eine Figur aus dem d’Urféschen Roman *L’Astrée* (Gutierrez-Laffond, 1998, S. 194). Er verkleidet sich dort als Druide und benutzt diese Position zu niederen Zwecken. Er besitzt jedoch keine magischen Kenntnisse, sondern täuscht sie lediglich vor. Er ist ein Betrüger, der am Ende das Land verlassen muß, um nicht demaskiert und bestraft zu werden (Bertaud, 1986, S. 44).

zum Glück ebenen kann (Friedrich, 1908, S. 91), dennoch ist sie in den Pastoralen kein entscheidender Motor für die Aktion. Anders als bei Corneille und seinem Frühwerk *L'illusion comique*, in dem die gesamte Aktion auf einer illusorischen Vorstellung basiert, ist bei Mairet die Magie und die damit erzeugte Täuschung vielmehr ein Hilfsmittel, das endgültig die starken Hindernisse bekämpft. Der Zuschauer von *La Sylvie* gewinnt den Eindruck, Mairet wolle lediglich den Anforderungen des Publikums entsprechen, indem er die Lösung des Konflikts durch eine Verzauberung verschönert, wie dalla Valle (1995, S. 118) beschreibt:

[...] le surnaturel magique en général a des manifestations isolées, déclenche des péripéties, complique parfois le nœud et le déroulement de l'action, mais il est rare qu'il en représente le moteur initial ou l'élément décisif; d'autre part, il a une fonction décorative très évidente: les enchantements et les sorcelleries qui se déroulent sur la scène poursuivent toujours le but d'étonner le public par leur caractère spectaculaire; [...]

Auch wenn Mairet auf die konventionelle und vom Publikum geliebte Figur des Magiers verzichtet, findet die Magie doch Eingang in seine Stücke. Er läßt das Spiel mit Doppeldeutigkeit, Täuschung und Illusion also nicht völlig außer acht. Seine Figuren tragen eine Maske, hinter die der Zuschauer gelegentlich blicken kann, nicht aber die anderen Figuren. Diese Maske, die zu Konflikten führt, entpuppt sich ebenfalls als eine Illusion. Realität und Illusion verschmelzen zu einem zwiespältigen Spektakel, das den Zuschauer bis zum Ende zweifeln läßt. Es ist auch dieser Zweifel, der die Pastorale für das Publikum attraktiv macht.

Schließlich ist die pastorale Welt selbst nichts anderes als eine Spiegelung, eine Spiegelung der Träume der Aristokraten, die sich nach vollkommener Liebe und Zufriedenheit sehnen, wie Aurore Gutierrez-Laffond (1998, S. 212) behauptet:

La pastorale est un miroir où se reflète le désir d'un monde de paix et d'amour; elle englobe dans une même illusion le rêve et la réalité: le paysage de l'Ile-de-France apparaît dans le miroir magique d'Alciron, de sorte que l'illusion s'accroît de cet effet de réel.

Die illusorischen Effekte, mit denen die Pastorale operiert, werden dem Publikum bald nicht mehr ausreichen. Durch die Mechanisierung der Bühnentechnik ergeben sich neue Darstellungsmöglichkeiten des Phantastischen, weswegen die Oper, die diese neuen Möglichkeiten nutzt, die Pastorale in der Gunst des Publikums ablöst (Gutierrez-Laffond, 1998, S. 213).

6 Schluß

Die Untersuchung zeigt, daß die Hirtengesellschaft, die Mairet in *La Sylvie* und *La Silvanire* darstellt, nicht wirklich frei ist. Die Freiheit, insbesondere die Liebesfreiheit, eines der konstituierenden Merkmale der Bukolik, ist hier eine illusorische. Die liebenden Figuren werden von äußeren Zwängen, die sie Liebe, Ehre oder Tugend nennen, dominiert. Diese Begriffe diktieren in der Hirtengemeinschaft ein bestimmtes Verhalten, dem sich die Figuren fügen müssen, auch wenn ihr eigener Wille darunter leidet. Da die Liebe in der Pastorale eine zentrale Rolle spielt, ist sie ein hervorragendes Beispiel für die Reglementiertheit der Hirtenwelt. Der Wille und damit die Handlungsfreiheit der Figuren wird von dem Glauben an die Vorherbestimmtheit der Liebe paralytisiert. Die Figuren leiden an dieser Liebe wie an einer unheilbaren Krankheit. Sie klagen und beklagen ihr hartes Schicksal und bleiben untätig. Den Tod betrachten sie als einzigen Ausweg aus ihrer aussichtslosen Situation. Allerdings wählen sie dieses Mittel als „ultima ratio“ dann doch nicht, und die Pastoralen enden mit der Rückkehr zu Harmonie und allgemeiner Zufriedenheit. Die Figuren leben in einer von Regeln und Gesetzen geprägten Ordnung, aus der es lediglich Hylas gelingt zu entkommen. Aber auch seine Flucht ist bedingt, denn Mairets Figur des traditionsreichen Libertins ist auf die äußere Hülle des Charakters reduziert. Nichtsdestotrotz ist Hylas die einzige Figur in *La Silvanire*, die sich den Zwängen entzieht, indem sie sich von dem von der Gesellschaft aufoktroyierten Ehrbegriff distanziert. Er plädiert gegen die beiden Antagonistinnen der ungezwungenen Liebe, die Ehre und die Beständigkeit, und fungiert in der Hirtengemeinschaft als deren Gegenpart, indem er ihre künstlich auferlegten Gesetze demaskiert und negiert. Er ist auch die einzige Figur, die allgemeingültige Gesetze zur alleinigen Quelle des Unglücks und Unzufriedenheit in der Hirtenwelt erklärt. Zu diesem Schritt sind die anderen Figuren nicht fähig. Willenlos ordnen sie sich den Gesetzen der Hirtenwelt unter. Vor allem Silvanire, die Titelheldin, verinnerlicht den Begriff der Ehre stark und macht aus ihr das höchste Gut, das zum Lebensprinzip der liebenden Figur erhoben wird. Unter Zurücklassung jeglicher Sensualität strebt die Heldin diesem Ideal entgegen, auch wenn es ihre Selbstaufgabe bedeutet. Das einzige Ziel der Hirten ist es, dem fest definierten Bild eines „Amant parfait“ zu entsprechen d. h. der Geliebten widerspruchslos zu dienen und sich zu fügen. Nicht einmal die Liebe verschafft den Figuren die ersehnte Freiheit. In dieser Welt bedarf es einer göttlichen Stimme oder magischer Objekte, um an die illusorische Freiheit zu gelangen.

Anders verhält es sich mit den Figuren in *La Sylvie*, die nicht viel von der platonischen Liebeskonzeption verstehen. Diese Pastorale ist in einer sinnlichen und

natürlichen Stimmung gehalten. Das liebende Paar lebt und liebt in gegenseitigem Einverständnis. Aber auch in dieser noch an die ursprüngliche Liebesfreiheit erinnernden Welt gibt es gesellschaftliche Zwänge, die das Verhalten der Figuren vorschreiben. Trotz allem streben sie nach einer realistischen Befreiung aus den Ketten der antithetischen Welten, aus denen sie stammen, auch wenn am Ende doch das „verlogene“ höfische Leben siegt.

Die Naturdarstellungen spiegeln die unterschiedlichen Stimmungen in den beiden Pastoralen wider. Mairet ändert nicht viel an den Schilderungen der Natur, die den typischen *locus amoenus* darstellen. Er zeigt seine Landschaft als einen lieblichen Naturausschnitt, der einem fruchtbaren Garten gleicht. Der Zuschauer begegnet in seinen Werken stets einer positiven, heiteren Natur, aus welcher der *locus terribilis* in die Träume und Visionen der Figuren verbannt ist.

In beiden Pastoralen wird eine tiefe innere Beziehung zwischen den Hirten und Hirtinnen mit der sie umgebenden Landschaft sichtbar. Die Natur wird von den Figuren zum mitfühlenden Wesen erhoben und nimmt an ihrem Leben teil. Dabei dient sie als Zeugin der Beständigkeit des Verschmähten und der Undankbarkeit der Geliebten.

Die Pastoralen unterscheiden sich hinsichtlich der Funktion, die der liebliche Ort übernimmt, voneinander. In *La Sylvie* ist die Natur vordergründiger und natürlicher. Die Figuren empfinden mit ihr und durch sie wie durch ein Prisma. Sie verkörpert das Glück der Liebenden und dient ihnen als ein entsprechend reizvoller Lagerplatz, an dem sie sich ungestört und ungesehen vom Rest der Gemeinschaft treffen können. In der zweiten Pastorale übernimmt die zurückhaltender wirkende Natur diese Funktion nicht mehr. Sie dient den Klagenden lediglich als ein mitfühlendes Wesen, als ein stummer Zuhörer und kühler Ort für die Rast, sie kommt in der Funktion der reizvollen, zur Liebe einladenden Natur in diesem von platonischen Gedanken geprägten Stück nicht zur Geltung. Deshalb wirkt die Natur in *La Silvanire* viel gedämpfter. Sie ist sparsam mit ihren akustischen und optischen Reizen und entfaltet sich nur bedingt zu einer die Liebe widerpiegelnden Kulisse. Deutlich herausgestellt, vor allem im ersten Stück, ist der Topos der Natur als Gegensatz zur Stadt. Indem Mairet die Natur als Quell der Unschuld und des glücklichen Lebens im Gegensatz zur Stadt bzw. zum Hof als Sinnbild des Lasters hervorhebt, entscheidet er sich für den Weg zur Natur als einzig mögliche Daseinsform des Menschen.

Obwohl die Hirten mitten in der idyllischen Natur leben, ist ihr Leben alles andere als idyllisch. Sie bedienen sich der Illusion, indem sie sich verkleiden oder verstellen, sie können in ihrer Gemeinschaft nicht sie selbst sein. Dies ist ein

weiterer Aspekt der strengen, reglementierten Welt, deren Teil sie sind. In seiner Studie zu *L'Astrée* drückt Ehrmann (1963) die Verzweiflung der Figuren in dem bezeichnenden Titel „Un paradis désespéré“ aus und stellt fest, daß sie vergeblich versuchen, sich gegen die in ihre Welt eindringende Realität zu wehren. Auch Mairets Pastoralen sind keine Idyllen mehr. Diese Wunschwelt pervertiert in eine streng geregelte Gesellschaft, die ein Abbild der emporsteigenden absolutistischen Ordnung ist. Sie ist das „travestissement idéalisé“ der gegenwärtigen Gesellschaft, die eigentlich nichts Paradiesisches an sich hat, wie Gerhardt (1950, S. 258) meint. Das, was die Pastorale einst mit Tassos „Erlaubt ist, was gefällt“ verkörpert, ist in Mairets Pastoralen nicht mehr zu erkennen. Bei ihm könnte es heißen: „Erlaubt ist, was die Gesetze vorschreiben“. Diese Welt ist kein Abglanz des Goldenen Zeitalters, in dem die Figuren sich sonnen. Sie ist nunmehr eine Hölle, die die Figuren voller Verzweiflung und Zweifel zu einem Paradies hochstilisieren. Bei Mairet wird die Grenze zwischen dem Hirtenparadies und der Außenwelt mit all ihren Lastern längst durchlässig. Seiner Hirtengemeinschaft bleibt Eifersucht, Gewalt und Gier nicht mehr erspart. Deshalb erlaubt die Pastorale Mairets Zeitgenossen eine Flucht in die idyllische Wunschwelt nur bedingt. Denn dort treffen sie auf ähnliche Verhältnisse, wie sie in ihrer Realität vorherrschen, nur daß deren adlige Akteure Schäferkleider tragen. Da der Name „Arkadien“ zum Inbegriff des irdischen Paradieses geworden ist, hätte lediglich Sannazaro noch mit vollem Recht sagen können: „Auch ich war in Arkadien“ (Petriconi, 1948, S. 199). Hingegen legen Mairets Pastoralen Zeugnis davon ab, daß der Dichter Arkadien nie gekannt hat.

Verzeichnis der benutzten Literatur

Primärliteratur

- BURTON, ROBERT, (1983). *Schwermut der Liebe*. Manesse Drucke, Zürich.
- D'URFÉ, HONORÉ, (1627). *La Sylvanire, ou la Morte-Vive*. Robert Fouet, Paris.
- D'URFÉ, HONORÉ, (1964). *L'Astrée*. Bussière, Saint-Amand.
- D'URFÉ, HONORÉ, (1973). *Les Epistres Morales et Amoureuses*. Slatkine Reprints, Genf.
- GUARINI, GIAMBATTISTA, (1914). *Il Pastor Fido*. Gius. Laterza & Figli, Bari.
- MAIRET, JEAN, (1932). *Sylvie*. E. Droz, Paris. Kritische Ausgabe mit einer Einführung und Anmerkungen von Jules Marsan.
- MAIRET, JEAN, (1975). La Silvanire, ou la Morte Vive. In: Scherer (1975), S. 475–593.
- SCHERER, JACQUES (Hg.), (1975). *Théâtre du XVII^e Siècle*, Bd. 257 von *Bibliothèque de la Pléiade*. Gallimard, Paris.
- TASSO, TORQUATO, (1962). *Aminta*, Bd. 57 von *Exempla Classica*. Fischer, Frankfurt a. M. Zweisprachige Ausgabe: Italienisch/Deutsch. Deutsch von Otto von Taube.

Sekundärliteratur

- ADAM, ANTOINE, (1997). *Histoire de la Littérature Française au XVII^e Siècle*, Bd. 24 von *Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité*. Albin Michel, Paris.
- BACHELARD, GASTON, (1942). *L'Eau et les Rêves*. José Corti, Paris. Nachdruck von 1947.
- BACHELARD, GASTON, (1960). *La Poétique de la Rêverie*. Presses Universitaires de France, Paris.
- BARTHES, ROLAND, (1963). *Sur Racine*. Editions du Seuil.
- BERTAUD, MADELEINE, (1986). *L'Astrée et Polexandre*, Bd. 237 von *Histoire des Idées et Critique Littéraire*. Droz, Genf.

- BIESER, ANDREAS, (1910). *Die Metapher bei Jean de Mairet, verglichen mit ihrer Verwendung bei A. Hardy und P. Corneille*. Inaugural-Dissertation, Universität zu Tübingen.
- BIZOS, GASTON, (1877). *Etude sur la Vie et les Œuvres de Jean de Mairet*. Ernest Thorin, Paris.
- BOCHET, HENRI, (1967). *L'Astrée – Ses Origines, son Importance dans la Formation de la Littérature Classique*. Slatkine Reprints, Genf.
- BROICH, ULRICH, (1985a). Bezugsfelder der Intertextualität: Zur Einzeltextreferenz. In: Broich und Pfister (1985), S. 48–51.
- BROICH, ULRICH, (1985b). Formen der Markierung der Intertextualität. In: Broich und Pfister (1985), S. 31–48.
- BROICH, ULRICH, (1985c). Zu den Versetzungsformen der Intertextualität. In: Broich und Pfister (1985), S. 135–137.
- BROICH, ULRICH und MANFRED PFISTER (Hg.), (1985). *Intertextualität*. Max Niemeyer, Tübingen.
- BUNCH, WILLIAM A., (1975). *Jean Mairet*. Twayne, Boston.
- CABEEN, CHARLES WILLIAM, (1904). *L'Influence de Giambattista Marino sur la Littérature Française dans la Première Moitié du XVII^e Siècle*. Frères, Grenoble.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, (1948). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. A. Francke, Bern.
- DANNHEISSER, ERNST, (1888). *Studien zu Jean de Mairets Leben und Wirken*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Erstes Kapitel.
- DOTOLI, GIOVANNI, (1976). *Matière et Dramaturgie dans le Théâtre de Jean Mairet*. A. G. Nizet, Paris.
- DOTOLI, GIOVANNI, (1978). *Le Langage Dramatique de Jean Mairet*. A. G. Nizet, Paris.
- DOTOLI, GIOVANNI, (1980). L'Idéologie Baroque et Libertine des Pastorales de Jean Mairet. In: Longeon (1980), S. 299–310.

- DUVIGNAUD, FRANÇOISE, (1994). *Terre Mythique, Terre Fantasmée – L'Arcadie*. L'Harmattan, Paris.
- EHRMANN, JACQUES, (1963). *Un Paradis Désespéré*. Yale University Press, New Haven.
- FORESTIER, GEORGES, (1988). *Esthétique de l'Identité dans le Théâtre Français*, Bd. 259 von *Histoire des Idées et Critique Littéraire*. Droz, Genf.
- FRIEDRICH, ERNST, (1908). *Die Magie im französischen Theater des 16. und 17. Jahrhunderts*. Deichert, Erlangen.
- GARBER, KLAUS, (1974). *Der locus amoenus und der locus terribilis*. Böhlau, Köln.
- GASTÉ, ARMAND, (1974). *La Querelle du Cid*. Georg Olms, Hildesheim.
- GERHARDT, MIA IRENE, (1950). *Essai d'Analyse Littéraire de la Pastorale*. Dissertation, Universität Leiden, Niederlande.
- GRANGE, ANDRÉ, (1980). Le Langage des Gestes et des Attitudes dans la Pastorale Romanesque aux XVI^e et XVII^e Siècle. In: Longeon (1980), S. 183–191.
- GROSSE, ERNST ULRICH, (1968). *Sympathie der Natur: Geschichte eines Topos*, Bd. 14 von *Freiburger Schriften zur romanischen Philologie*. Fink, München.
- GUICHEMERRE, ROGER, (1981). *La Tragi-Comédie*. Presses Universitaires de France, Paris.
- GUTIERREZ-LAFFOND, AURORE, (1998). *Théâtre et Magie dans la Littérature Dramatique du XVII^e Siècle en France*. Dissertation, Université de Toulouse Le Mirail.
- KAY, BURF, (1975). *The Theatre of Jean Mairet*. Mouton, Den Haag.
- KOERTING, HEINRICH, (1885). *Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert*. Eugen Franck, Leipzig. Erste Abteilung.
- KÖHLER, ERICH, (1983). *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*. W. Kohlhammer, Stuttgart.
- LANCASTER, HENRY CARRINGTON, (1929). *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century – Part 1: The Pre-Classical Period 1610 – 1634*, Bd. 1, 2. Johns Hopkins Press, Baltimore. Bd. 1: Nachdruck von 1966, Bd. 2: Zweiter Druck von 1951.

- LAVOCAT, FRANÇOISE, (1998). *Arcadies Malheureuses*, Bd. 12 von *Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée*. Honoré Champion, Paris.
- LEBÈGUE, RAYMOND, (1963). Le Merveilleux Magique en France dans le Théâtre Baroque. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 15(1):7–12.
- LENZ, BERND, (1985). Intertextualität und Gattungswechsel: Zur Transformation literarischer Gattungen. In: Broich und Pfister (1985), S. 158–178.
- LIPSKER, ERIKA, (1933). *Der Mythos vom goldenen Zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens, Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*. Inaugural-Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.
- LONGEON, CLAUDE (Hg.), (1980). *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e Siècle*. Centre d'Etudes de la Renaissance et de l'Age Classique, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- MAGENDIE, MAURICE, (1926). *La Politesse Mondaine*, Bd. 1, 2. Félix Alcan, Paris.
- MAGENDIE, MAURICE, (1927). *Du Nouveau sur l'Astrée*. Honoré Champion, Paris.
- MAISAK, PETRA, (1981). *Arkadien – Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Peter Lang, Frankfurt a. M.
- MARSAN, JULES, (1905). *La Pastorale Dramatique en France*. Hachette, Paris.
- MAURI, DANIELA, (1996). *Voyage en Arcadie*. Honoré Champion, Paris.
- NIES, FRITZ (Hg.), (1978). *Genres Mineurs*, Bd. 78 von *Kritische Information*. Wilhelm Fink, München.
- PABST, WALTER, (1977). Funktionen des Traumes in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: *Themen und Texte*, herausgegeben von Eberhard Leube und Ludwig Schrader, S. 143–162. Erich Schmidt, Berlin.
- PETRICONI, HELLMUTH, (1930). Über die Idee des Goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtungen Sannazaros und Tassos. *Die neueren Sprachen*, 38(4):265–283.
- PETRICONI, HELLMUTH, (1948). Das neue Arkadien. In: *Antike und Abendland*, herausgegeben von Bruno Snell, Bd. 3, S. 187–200. Marion von Schröder, Hamburg.

- PFISTER, MANFRED, (1985a). Bezugsfelder der Intertextualität: Zur Systemreferenz. In: Broich und Pfister (1985), S. 52–77.
- PFISTER, MANFRED, (1985b). Konzepte der Intertextualität. In: Broich und Pfister (1985), S. 1–30.
- PFLAUM, HEINZ, (1926). *Die Idee der Liebe / Leone Ebreo*. J. C. B. Mohr, Tübingen.
- RICHARDS, K. R., (1967). Joseph Rutter's „The Shepherds Holiday“ and the „Silvanire“ of Jean de Mairet. *Anglia*, 85:404–413.
- ROUSSET, JEAN, (1953). *La Littérature de l'Age Baroque en France*. José Corti, Paris.
- ROUSSET, JEAN, (1976). *L'Intérieur et l'Extérieur*. José Corti, Paris.
- SCHERER, COLETTE, (1983). *Comédie et Société sous Louis XIII*. A. G. Nizet, Paris.
- SNELL, BRUNO, (1944). Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: *Antike und Abendland*, herausgegeben von Bruno Snell, Bd. 1, S. 26–41. Marion von Schröder, Hamburg.
- STAMNITZ, SUSANNE, (1977). *Prettie Tales of Wolues and Sheepe*. Carl Winter, Heidelberg.
- DALLA VALLE, DANIELA, (1980). Le Thème et la Structure de l'» Écho « dans la Pastorale Dramatique Française au XVII^e Siècle. In: Longeon (1980), S. 193–197.
- DALLA VALLE, DANIELA, (1995). *Aspects de la Pastorale dans l'Italianisme du XVII^e Siècle*. Honoré Champion, Paris.
- VEIT, WALTER, (1961). *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit: von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Inaugural-Dissertation, Universität Köln.
- WEINBERG, GUSTAV, (1884). *Das französische Schäferspiel in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*. Gebrüder Knauer, Frankfurt a. M.
- WERNER-FÄDLER, MARGARETHE, (1972). *Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Institut für romanische Philologie der Universität Salzburg.

YON, BERNARD, (1980). Sens et Valeur de la Symbolique Pastorale dans l'Astrée.
In: Longeon (1980), S. 199–205.

ZOTOS, ALEXANDRE, (1980). De l'Astrée d'Honoré d'Urfé à La Carithée de
Gomberville: réflexions sur le dépaysement pastoral. In: Longeon (1980), S.
207–221.

Lexika

AUGÉ, PAUL (Hg.), (1961). *Larousse du XX^e Siècle*. Larousse, Paris.

FURETIÈRE, ANTOINE, (1978). *Le Dictionnaire Universel de Antoine Furetière*.
Robert, Paris.

IMBS, PAUL (Hg.), (1971–1994). *Trésor de la Langue française: Dictionnaire
de la Langue du XIX^e et du XX^e Siècle*. Éditions du Centre Nationale de la
Recherche Scientifique, Gallimard, Paris.

ROBERT, PAUL (Hg.), (1971). *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la
Langue Française*. Société du Nouveau Littré, Paris.

Erläuterung

Die vorliegende Arbeit ist 2001 an der Universität Hamburg, Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft, Institut für Romanistik als Masterarbeit eingereicht worden. Seit Wintersemester 2003 bin ich im Rahmen meines Dissertationsprojekts Teilnehmerin am Internationalen Promotionsprogramm Literatur- und Kulturwissenschaft des Gießener Graduiertenzentrums Kulturwissenschaften an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Ewa Mayer, Hamburg