

Wolfgang Matzat

Barocke Mythenparodie in Lope de Vegas *Arcadia*

I.

Lope de Vegas 1598 publizierte *Arcadia* erfreute sich im Siglo de Oro, wie zahlreiche Ausgaben bezeugen, großer Beliebtheit¹. Dass sie heute nahezu in Vergessenheit geraten ist, mag nicht überraschen, wohl aber, dass sie auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung vergleichsweise wenig Beachtung gefunden hat. Denn der Text stellt ein höchst interessantes Dokument für die barocke Transformation der literarischen Gattungen der Renaissance dar, und das gerade am Beispiel des Schäferromans, der — wie auch die Eklogen und das dramatische Schäferspiel — als besonders repräsentativ für die Renaissance angesehen werden kann. Darüber hinaus bietet der Roman im Zusammenhang unseres Kolloquiums ein aufschlussreiches Beispiel für die sich wandelnde Rolle der antiken Mythen im literarischen Imaginären der Frühen Neuzeit. Bekanntlich ist die bukolische Inszenierung eines idealisierten menschlichen Naturverhältnisses eng mit der Bezugnahme auf entsprechende mythische Vorstellungen, insbesondere auf die Vorstellung vom Goldenen Zeitalter, verbunden². Lope de Vegas barocke Version des Schäferromans ist somit auch paradigmatisch für die barocke, sich als solche deutlich von der Renaissance abhebende Mythenrezeption.

Lope erzählt in seinem Roman die Geschichte des Schäfers Anfriso und der Entenhirtin Belisarda. Zu Beginn sind sie in gegenseitiger Liebe miteinander verbunden, werden dann jedoch durch eine Serie von Hindernissen voneinander getrennt. Zunächst gelingt es eifersüchtigen Rivalen, zweimal eine Trennung der Liebenden herbeizuführen. Dann wird Anfriso während einer Phase der Trennung selbst von Eifersucht befallen. Aufgrund einer ihm von einem Zauberer ermöglichten Luftreise kann er Belisarda heimlich im Gespräch mit einem anderen Hirten beobachten und interpretiert — irrtümlicherweise — einen ihr von diesem Rivalen abgerungenen Gunstbeweis, das Geschenk eines Bandes, als ein tatsächliches Liebeszeichen. Da Anfriso sich

- 1 Edwin S. Morby, der Herausgeber der hier zugrunde gelegten Ausgabe (Madrid: Castalia, 1975), nennt in seiner Einleitung (S. 14) zwanzig Ausgaben zwischen 1598 und 1675.
- 2 Siehe hierzu die grundlegenden Arbeiten von Bruno Snell, «Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft», in: B. S., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975, S. 257–274; Hellmuth Petriconi, «Das neue Arkadien», in: *Antike und Abendland* 3 (1948), S. 187–200; und Ernst A. Schmidt, «Arkadien: Abendland und Antike», in: *Antike und Abendland* 21 (1975), S. 36–57.

nun einer anderen zuwendet, ohne sie wirklich zu lieben, entbrennt Belisarda ihrerseits in Eifersucht und stimmt daher der von ihren Eltern vorgeschlagenen Ehe mit einem von ihr verabscheuten Mann zu. Erst nach der Hochzeit, also zu spät, erkennen die Liebenden ihren Irrtum, worauf Anfriso sich von der Magierin Polinesta von der Liebe heilen lässt. Allerdings geschieht dies nicht durch einen Zaubertrank wie in Montemayors *Diana*, sondern dadurch, dass er von ihr zum Studium der Künste und Wissenschaften angeleitet wird.

Lope nimmt also auf ein beliebtes bukolisches Handlungsschema Bezug: das Schema einer aufgrund der Ehe der Dame mit einem von den Eltern bevorzugten Rivalen scheiternden Liebe, das auch schon in Montemayors *Diana* eine wichtige Rolle spielt³. Allerdings weicht Lope in wichtigen Punkten von dem durch Montemayor kanonisierten Strukturmuster des frühneuzeitlichen Schäferromans ab. Zunächst betrifft das die Figurenkonstellation und die sich daraus ergebende Handlungsstruktur. Bei Montemayor ist eine ganze Serie von Liebesgeschichten miteinander verknüpft und mehr oder minder simultan zur Darstellung gebracht, da Sireno und sein Freund Silvano, die beide unglücklich in Diana verliebt sind, innerhalb des bukolischen Raums mit einer Reihe von weiteren Figuren — bei Montemayor sind sie allesamt weiblichen Geschlechts — zusammentreffen, die ebenfalls in unglückliche Liebesgeschichten verstrickt sind. Demgegenüber stellt Lope de Vega sehr viel deutlicher ein zentrales Paar in den Mittelpunkt. Zwar ist auch dieses Paar entsprechend der von Paul Alpers besonders hervorgehobenen pastoralen Grundkonvention von einer ganzen Gruppe von Hirten umgeben⁴, doch besteht hier im Gegensatz zu Montemayor eine eindeutige Hierarchisierung im Hinblick auf Haupt- und Nebenfiguren. Auch die Erzählebene ist von Lope ganz anders gestaltet. Montemayor wählte den Eingang *medias in res*, und zwar so, dass alle Figuren sich zu Beginn des *récit premier*⁵ gerade im Zustand des Liebesunglücks befinden. Die in dieses Unglück führenden Geschichten werden dann durch eine Serie von Analepsen nachgeholt, die überwiegend in der Form von eingelegten Ich-Erzählungen präsentiert werden, bevor dann auf der Ebene der Haupthandlung mit Hilfe der Diana-Priesterin Felicia das Glück oder — im Falle von Sireno, der ohne Partnerin bleibt — zumindest wieder ein erträglicher Zustand hergestellt wird⁶. Demgegenüber

3 In Montemayors *Diana* findet die Liebe des Protagonisten Sireno zu Diana keine Erfüllung, da Diana während seiner Abwesenheit auf Geheiß ihres Vaters einen anderen heiratet. Das Schema wird dann auch in Cervantes' *Galatea* aufgenommen, wo die Liebe des zentralen Paares Elicio und Galatea durch die anderweitigen Pläne von Galateas Vater bedroht wird. Aufgrund des unvollendeten Charakters des Romans bleibt der Ausgang allerdings ungewiss.

4 Siehe Paul Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, S. 79 ff.

5 Begriff nach Gérard Genette, «Discours du récit», in: G. G., *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, S. 65–267, hier: S. 90.

6 Diese Kombination einer nur einen kurzen Zeitraum umfassenden primären Handlungsebene mit weiter in die Vergangenheit reichenden eingelegten Geschichten wird auch von Gaspar Gil Polo in *La Diana enamorada* sowie in Cervantes' *Galatea* wieder aufgenom-

ist bei Lope eine überwiegend lineare narrative Struktur gegeben, da er die Geschichte von Anfriso und Belisarda sukzessiv entfaltet und darauf verzichtet, sie in den Kontext von eingelegten Geschichten einzurücken, in denen andere Figuren ihre Liebesschicksale rekapitulieren. Zugleich ergibt sich so eine Akzentuierung der natürlich schon in der Struktur der Geschichte implizierten Inversion des Handlungsschemas: Während Montemayor zeigt, wie seine Figuren vom Zustand des Unglücks in den des Glücks geraten, rückt Lope de Vega den Umschlag vom Glück ins Unglück ins Zentrum. Lope macht so aus Montemayors pastorale Renaissanceutopie einen barocken Desillusionsroman, der daher auch damit endet, dass Anfriso in den Tempel des *desengaño* eingeführt wird.

Ein wichtiger Unterschied besteht schließlich auch im Hinblick auf die Situierung der pastoralen Welt. Montemayor hatte seine Intention einer Modernisierung des Schäferromans unter anderem dadurch verwirklicht, dass er, anders als sein Vorbild Sannazaro, den pastoralen *locus amoenus* nach Spanien in die Umgebung von León verlegte. Gil Polo war ihm darin in seiner Fortsetzung gefolgt, Cervantes in der *Galatea* und Gálvez de Montalvo in seinem *Pastor de Filida* wählten die schon von Garcilaso für die spanische Bukolik entdeckten Ufer des Tajo zum Schauplatz. Mit Lope de Vega kehrt der spanische Schäferroman wieder ins ursprüngliche Arkadien auf dem Peloponnes zurück. Zugleich wird der bukolische Chronotopos auch in zeitlicher Hinsicht zurückversetzt, nämlich in die antike Welt. So heißt es an einer Stelle, die Handlung spiele während der Zeit der ersten römischen Cäsaren (S. 221) — wahrscheinlich ist die frühe Phase der römischen Monarchie gemeint —, eine noch weitere Annäherung an eine mythische Ursprungswelt wird allerdings dadurch suggeriert, dass der männliche Protagonist Anfriso im Ruf steht, ein Enkel Jupiters zu sein. Lope nimmt also eine Re-Antikisierung der bukolischen Welt vor, die, wie die Spekulationen über die Herkunft Anfrisos zeigen, auch eine Re-Mythisierung impliziert. Schon die Eingangsbeschreibung des bukolischen Raums rückt die idyllische Natur des *locus amoenus* in einen mythologischen Kontext ein, da die geschilderten Naturphänomene — etwa die dort wachsenden Pflanzen — mit den durch sie ermöglichten Mythenzitate verknüpft werden: unter anderen die Narzisse mit der Erinnerung an «aquel mancebo que engañó la fuente» und die Rose mit einem Verweis auf das Schicksal des Adonis (S. 65). Diese Antikisierung geht paradoxerweise mit der Akzentuierung einer zeitgenössischen spanischen Perspektive einher. Denn das Publikum, an das sich der Erzähler wendet, besteht aus den «pastores del Tajo», denen er vom «suceso de un pastor extranjero» (S. 68) berichten will. Doch begnügt sich Lope nicht damit, in dieser Weise auf den höfischen Kontext, den Hof des Herzogs von Alba, zu verweisen, in dem

men. Auch Honoré d'Urfé hat sich in seiner *Astrée*, dem bedeutendsten französischen Schäferroman, an diesem Erzählschema orientiert.

der Roman entstand und auf den er verschlüsselt Bezug nimmt⁷; darüber hinaus gibt er auch angesichts der bisweilen sehr gelehrten Unterhaltungen seiner Hirten deutlicher als seine Vorgänger zu verstehen, dass sich Höflinge unter ihrem Hirtenkleid verbergen. Schließlich zeichnen sich auch die Dialoge zwischen den Liebenden durch ein hohes Maß an höfisch geprägter Ingeniosität und Spitzfindigkeit aus. Gleichwohl ist die den spanischen Schäferroman prägende Kontiguität von bukolischer Welt und historischer Welt, die vor allem in den eingelegten Geschichten zutage tritt, deren Protagonisten zumindest teilweise aus der städtischen und höfischen Welt stammen, bei Lope de Vega aufgehoben.

Trotz der Tendenzen zur Aktualisierung ist der von Lope geschaffenen bukolischen Welt also insgesamt eine besondere Form der Distanz eingeschrieben, die den Inszenierungscharakter, der bereits der Renaissancebukolik innewohnt, noch deutlich überbietet. Diese Distanz betrifft auch im besonderen Maße die Thematisierung der mythischen Dimension der bukolischen Welt. Dabei möchte ich im Folgenden drei Aspekte unterscheiden: erstens die Steigerung der Alterität der mythischen Welt, zweitens ihre parodistische Herabsetzung und drittens eine neue Form der Betonung ihres fiktionalen Status.

II.

Seit der Antike ist es ein rekurrentes Merkmal bukolischer Texte, dass sie sich ihren eigenen Gründungsmythos einschreiben⁸. Auch Lope de Vega nimmt dieses in der Frühen Neuzeit bei Sannazaro⁹ aktualisierte Verfahren auf. Dabei zeigt die Art und Weise, wie er das tut, deutlich an, dass es ihm darum geht, das Anderssein der mythischen Welt hervorzuheben. Wie oben schon erwähnt, steht Lopes Protagonist Anfriso im Ruf, göttlicher Herkunft zu sein. Anfriso nämlich gilt als Sohn des Arkas, der seinerseits aus der Verbindung zwischen Jupiter und der Diana-Nymphe Callisto hervorging. Dabei verweist Lope de Vega in Übereinstimmung mit Ovids *Metamorphosen* mit aller Deutlichkeit darauf, dass sich Callisto dem Jupiter nicht freiwillig ergab, sondern von ihm vergewaltigt wurde, nachdem er sich ihr in der Gestalt der Diana genähert hatte: «De aquella fuerza que a la ninfa Calisto hizo [Jupiter]

7 Siehe hierzu Rafael Osuna, *La «Arcadia» de Lope de Vega. Génesis, estructura y originalidad*, Madrid: Aguire, 1972, S. 43–77; sowie Marsha S. Collins, «Lope's Arcadia: A Self-Portrait of the Artist as a Young Man», in: *Renaissance Quarterly* 57 (2004), S. 882–907.

8 Besonders nachdrücklich geschieht dies in Vergils Sechster Ekloge, in der die Hirten-dichtung von Hesiod hergeleitet und dann in ihrer zu Vergil führenden Tradition dargestellt wird.

9 Siehe den zweiten Absatz in diesem Kapitel.

con los vestidos de Diana nació Arcas [...]» (S. 70)¹⁰. Nach Arcas sei Arkadien benannt, so stellt Lope im Anschluss fest — nun im Gegensatz zu Ovid, wo das so nicht gesagt wird und der Namen der Landschaft schon vorher zu existieren scheint. Lope will also offensichtlich die bukolische Welt auf einen gewaltsamen Ursprung zurückführen. Das Thema einer in mythischen Zeiten herrschenden sexuellen Gewalt wird durch zahlreiche weitere Verweise auf die Liebschaften Jupiters ständig präsent gehalten. Unter anderem geschieht dies durch die in Versform vorgetragene Erzählung über Arachne (S. 152 ff.), die mit ihren Webkünsten in einen Wettstreit mit Minerva trat und dabei im Gegensatz zu der Jupiter-Tochter nicht die ruhmreichen Taten der olympischen Götter, sondern ihre lasterhaften Seiten zur Darstellung brachte, bevor sie zur Strafe in eine Spinne verwandelt wurde. In diesem Zusammenhang wird ein ganzer Katalog von Jupiters Liebschaften aufgezählt. Nicht nur Europa, Leda und Danae finden Erwähnung, sondern eine Reihe weiterer Opfer seiner Verwandlungskünste wie zum Beispiel Antiope, der sich Jupiter als Satyr näherte, oder Deolida, mit der er sich als Schlange paarte. Schließlich fehlt auch nicht ein recht unverblümter Verweis auf Jupiters Beziehung zu Ganimed¹¹. Wie wir später sehen werden, kehrt das Thema der Vergewaltigung durch Jupiter auch in einer weiteren eingelegten mythologischen Erzählung, der Geschichte von Alasto und Crisalda, wieder.

Die nicht nur von den Satyrn und von Pan, sondern auch von den olympischen Göttern wie etwa Apollo verfolgten Nymphen sind schon immer ein beliebtes Thema der Bukolik gewesen. Auch bei Sannazaro gewinnen die Erzählungen von göttlichen Lüsten die Bedeutung eines Gründungsmythos. Sannazaro leitet im zehnten Kapitel seiner *Arcadia* die bukolische Dichtung von Pan her, der die Nymphe Syrinx verfolgte, die dann aber noch rechtzeitig in ein Schilfrohr und damit in das Material der Panflöte verwandelt wurde¹². Allerdings zeigt dieser Vergleich auch, dass Sannazaro die bukolische Dichtung in der Sublimierung des Triebs gründet, während Lope sein Arkadien auf den Vollzug sexueller Gewalt zurückführt. Noch deutlicher wird der Unterschied, wenn man berücksichtigt, dass die Pangeschichte bei Sannazaro nur eine Komponente des bukolischen Gründungsmythos bildet. Die andere ist die Vorstellung vom Goldenen Zeitalter, die im Lied des Opico im sechsten Kapitel der *Arcadia* entfaltet wird. Eine zentrale Rolle spielt in dieser Vorstellung das Ideal einer Liebesfreiheit, die nicht in Gewalt mündet, sondern auf dem Einverständnis der Geschlechter beruht. Hier suchen sich die «lieti amanti» und die «fanciulle tenere» gegenseitig, es gibt keine Eifersucht und letztlich herrscht dann auch «pura fede», wenn sich die richtigen gefunden haben¹³.

10 Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, II, 401–495.

11 «[...] que a Júpiter satisfizo» (S. 154).

12 Vgl. die entsprechende Erzählung in Ovids *Metamorphosen* (I, 689–712).

13 Vgl. Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, hrsg. v. Francesco Erspamer, Mailand: Mursia, 1990, S. 114 (V. 103–109): «I lieti amanti e le fanciulle tenere / givan di prato in prato ramentandosi / il foco e l'arco del figliuol di Venere. / Non era gelosia, ma sollacciandosi / movean i dolci

Liebesfreiheit ist hier also gleichbedeutend mit Liebesharmonie und bildet somit eine Idealvorstellung, die, wie Hellmuth Petriconi nachdrücklich betont hat, zur Beliebtheit der Bukolik in der frühen Neuzeit maßgeblich beigetragen hat¹⁴. Lopes besondere Thematisierung der die Ursprünge Arkadiens prägenden sexuellen Gewalt bedeutet somit eine auffällige Akzentveränderung. Sie führt dazu, dass die der Bukolik zugrunde liegende Opposition von Natur und Gesellschaft eine zumindest partielle Umwertung erfährt. Mit der die Gattung prägenden Natursehnsucht verbindet sich nun die Tendenz zu einer Naturphobie, die sicherlich zu den barocken Merkmalen des Romans gerechnet werden kann¹⁵. Die freie Natur wird so zur barbarischen und bedrohlichen Natur, deren ungezügelt Streben nach Lust im gesellschaftlichen Zustand überwunden worden ist. Am Beispiel der Alasto-Crisalda-Erzählung wird sogleich darauf zurückzukommen sein. Im Augenblick bleibt festzuhalten, dass sich schon zu Beginn des Texts bei der Einführung von Anfriso das Selbstdementi des pastoralen Ideals abzeichnet, das am Textende mit Anfrisos Eintreten in den Tempel des *desengaño* dann explizit artikuliert wird.

III.

Einschlägig für den Nexus des Alteritätsaspekts mit dem der Parodie ist die gerade genannte Geschichte von Alasto und Crisalda, die einzige *historia intercalada* von größerem Umfang, die von dem Hirten im Menalca im Kreis seiner Kameraden zum besten gegeben wird und die somit an die Stelle der in Ich-Form dargebotenen Erzählungen bei Montemayor und seinen Nachfolgern tritt. Es handelt sich um eine Variante der Geschichte von Polyphem und Galatea, die ja seit Theokrit einen festen Platz im bukolischen Mythenrepertoire einnimmt und dann im Kontext des spanischen Siglo de Oro von Góngora ihre bekannteste Gestaltung erfahren hat. Wie dann auch Góngora hat sich Lope de Vega vor allem auf Ovid als Quelle gestützt¹⁶. In diesem Fall

balli a suon di cetera, / e'n guisa di colombi ognor basciandosi. / Oh pura fede, oh dolce usanza vetera!»

14 Vgl. Petriconi, «Das neue Arkadien» (Anm. 2), S. 191 ff.

15 Im Zusammenhang mit der Akzentuierung der gefallen, sündigen Natur des Menschen, wie sie dem barocken Pessimismus entspricht, tritt nun auch bei den Darstellungen der äußeren Natur neben den *locus amoenus* vermehrt der *locus horribilis*, etwa in den Dramen Calderóns. Bekannte Beispiele sind die Schilderungen der wilden Naturumgebung, in der Segismundo in *La vida es sueño* und Semiramis in *La hija del aire* aufwachsen. Im letztgenannten Fall verbindet sich damit auch das Motiv der Vergewaltigung. Semiramis ist die Tochter einer Diana-Nymphe, an der sich ein zurückgewiesener Verehrer mit Hilfe von Venus verging (zum *locus horribilis* in der deutschen Barockdichtung vgl. Klaus Garber, *Der «locus amoenus» und der «locus horribilis». Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau, 1974, S. 226–298).

16 Zur Frage der Quellen siehe Rafael Osuna, «Una mitación de Lope de la «Fábula de Polifemo» ovidiana», in: *Bulletin hispanique* 70 (1968), S. 5–19.

heißt der mythische Riese allerdings Alasto, und er wirbt nicht um Galatea, sondern um eine Crisalda, die aus einem kleinen sizilianischen Städtchen stammt, das von spanischen Siedlern gegründet wurde. Sie ist also keine Nymphe wie die Nereide Galatea, sondern ein normales Mädchen, das sich mit einem jungen Mann aus der Stadt vermählen will. Alasto erscheint demgegenüber als Ausgeburd der die Ansiedlung umgebenden wilden Landschaft, die als «tierra [...] rebelde y áspera» (S. 94) in deutlichem Kontrast zur bukolischen Tradition des *locus amoenus* steht und die Tendenz zur Darstellung einer potentiell feindlichen Natur besonders deutlich belegt. Wie Polyphem versucht Alasto vergeblich, die Gunst der von ihm Angeboteten durch die Aufzählung seiner Reichtümer zu gewinnen. Als sie sich nicht mehr, wie versprochen, zum Stelldichein einfindet, sucht er zweimal das kleine Städtchen heim, in dem sie bei ihren Eltern wohnt, das zweite Mal am Abend ihres Hochzeitstages. Im Gegensatz zu der von Ovid kanonisierten Version der Polyphem-Geschichte wird bei Lope nicht der Rivale des Riesen, der im Gegensatz zu Acis auch nur eine Randfigur ist, sondern dieser selbst das Opfer. Es gelingt den Hochzeitsgästen, Alasto zu übermäßigem Weingenuss zu verleiten — hier also eine Reminiszenz an den Auftritt des Polyphem in der *Odysee* — und ihn dann zur Strecke zu bringen.

Wie schon das Resümee erkennen lässt, ergeben sich die parodistischen Effekte in dieser Erzählung vor allem daraus, dass die unglückliche Liebesgeschichte des mythologischen Riesen nicht in einem genuin bukolischen Kontext entfaltet wird, sondern in Kontrast zu einer kleinstädtischen oder dörflichen Alltagswelt — im Text ist sowohl von «ciudad» (S. 93 f.) als auch von «aldea» (S. 167) die Rede — gesetzt wird. Damit liegt also das von Linda Hutcheon als Transkontextualisierung bezeichnete Basisverfahren der Parodie vor¹⁷. Vor allem als Alasto in das Städtchen vordringt, wird dieser Kontrast ausgespielt. So malt Lope genüsslich den Schrecken aus, den der Riese unter den Einwohnern verbreitet. Als er mit Hilfe eines verängstigten Bürgers Crisalda im Haus ihrer Eltern antrifft, ist sie gerade dabei, ein Hemd für ihren Verlobten zu nähen, das sie Alasto in völliger Verwirrung als Liebesgabe mitgibt. Kleinmütiger Bürger- oder Bauerngeist prägt auch den weiteren Verlauf der Geschichte. So wird Crisalda auf Beschluss der Stadtältesten zu Alasto geschickt, um ihn hinzuhalten, obwohl man befürchten muss, er werde ihr Gewalt antun. Als er ihr in seiner Höhle einen Schatz von Edelsteinen zeigt, ist sie trotz der sie quälenden Furcht sehr wohl in der Lage, sich die schönsten herauszusuchen: «que para esto sólo le faltó el miedo» (S. 171). Auch als Alasto an Crisaldas Hochzeitabend ein zweites Mal im Städtchen erscheint und die Hochzeitsgesellschaft stört, bietet das Anlass zu grotesken Szenen. Ein Teil der Hochzeitsgäste versteckt sich unter den Tischen, ein anderer springt über die Gartenmauer, die Eltern und Verwandten schließlich suchen

17 Vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen, 1985, S. 41.

hinter dem Rücken von Crisalda Zuflucht, in der Hoffnung, dass der Riese ihr nichts tun werde. Aus Todesangst ist man bereit, ihm jeden Wunsch zu erfüllen und jedes Mädchen zu opfern: «que [...] con el ansia de morir no dejaran doncella en la aldea que no le dieran» (S. 176). Auch Alastos Tod erscheint völlig stillos. Der betrunkene Riese wird gefesselt und dann besteigen ihn die Bauern wie einen Berg, um ihn mit ihren «villanas armas» (S. 177) zu erschlagen. Der mythische Schrecken angesichts übernatürlicher Mächte wird hier also zum Klamauk herabgestuft. Offensichtlich soll diese Geschichte, die schon im Falle der textinternen Zuhörer zu einigen scherzhaften Einwüfen Anlass gibt, im textexternen Rezeptionskontext zur Belustigung eines aristokratischen Publikums dienen, das sich sowohl über die Figur des zum einfältigen Popanz stilisierten Riesen als auch über die Furcht der *villanos* erheitern kann.

Das Beispiel zeigt, dass Lopes Mythenparodie auch nicht vor der — in seinem Text besonders akzentuierten — bedrohlichen Alterität der mythischen Welt Halt macht. Dies tritt am deutlichsten in einer Passage zutage, die bisher noch ausgespart wurde. Im Kontext der ersten Begegnung zwischen Alasto und Crisalda erzählt der Riese die Geschichte seiner Herkunft, die eine deutliche Parallele zu Anfrisos Herkunftsgeschichte bildet. Sein Vater, so berichtet Alasto, sei Jupiter, seine Mutter eine Nympe der Diana namens Alania, in die sich Jupiter aufgrund einer Racheintrige der auf Diana eifersüchtigen Venus verliebt habe und der er sich, da er keine Gegenliebe fand, gewaltsam genähert habe. Zur Strafe für den Verlust ihrer Unschuld sei Alania dann von ihrer Herrin Diana in einen Berg verwandelt worden, der sich im siebten Monat der Schwangerschaft öffnete, um ihm — Alasto — das Leben zu schenken. Alasto ist also wie Anfriso Frucht einer von Jupiter begangenen Vergewaltigung und damit ein Repräsentant der barbarischen Vorzeit. Allerdings verweisen die Verwandlung der mit dem Riesen schwangeren Nympe in einen Berg und die daraus resultierende «admirable pesadumbre» wiederum auf die parodistische Absicht. Und auch das Crisalda drohende Verhängnis, wie die von Jupiter geschändeten Diana-Nymphen Opfer barbarischer Gewalt zu werden, wird in eine die konkrete Leiblichkeit der in Frage stehenden Vorgänge betonende und daher latent karnevaleske Perspektive eingerückt. So verbindet der Text die Thematisierung der ihrer Unschuld drohenden Gefahr mit Verweisen auf den körperlichen Größenunterschied zwischen Alasto und Crisalda. Schon während der ersten Begegnung der beiden wird scherzhaft die Frage aufgeworfen, ob sie seinen oder er ihren Körper begraben werde (S. 95). Auch als Crisalda am Ende ihres Besuchs in Alastos Höhle angesichts seiner Großzügigkeit etwas Sympathie für ihn zu empfinden beginnt, fehlt nicht ein entsprechender Hinweis: «cobróle alguna voluntad, aunque para tan gran cuerpo era pequeña» (171). Der Text evoziert also die Gewalt der mythischen Mähe nur, um mit diesen Vorstellungen ein frivoles Spiel zu treiben. Die Alterität der mythischen gegenüber der zivilisierten Welt — und dabei natürlich vor allem gegenüber der Welt der höfischen Sitte, die den primären

Rezeptionskontext des Romans bildet — wird als komische Diskrepanz ausgespielt. Dabei mag die komische Perspektive zumindest beim männlichen Teil des Publikums durchaus ein gewisses Einverständnis mit der für die Götter geltenden sexuellen Lizenz implizieren.

Folgt man Hans Blumenbergs Argumentation in *Arbeit am Mythos*, so ist der Umschlag in die Parodie den mythischen Erzählungen immer schon eingeschrieben. Dies ergibt sich aus der von Blumenberg dem Mythos zugewiesenen Grundfunktion: der Ermöglichung eines Distanzgewinns gegenüber dem «Absolutismus der Wirklichkeit»¹⁸, womit Blumenberg die bedrängenden Gefährdungen und Infragestellungen des menschlichen Daseins meint, die den Existenzbedingungen des Menschen — zumal, aber keinesfalls ausschließlich in den primitiven Stadien des menschlichen Lebens — inhärent sind¹⁹. Vor diesem Hintergrund leuchtet unmittelbar ein, dass Parodie «eines der Kunstmittel der Arbeit am Mythos» ist²⁰. Zwar stellt sie offensichtlich eine besonders fortgeschrittene Entlastungsform vom mythischen Terror dar, doch ist sie — so Blumenberg — keinesfalls auf die Spätphasen der «Arbeit am Mythos» beschränkt. Vielmehr setzt die Mythenparodie nur eine «Frivolität» und «Leichtfertigkeit» im Umgang mit dem mythischen Material fort, die den mythischen Erzählungen immer schon eigen war²¹. Gleichwohl kann vor diesem Hintergrund für Lope de Vega behauptet werden, dass er in seiner *Arcadia* die Pole von «Terror und Spiel»²², von «Poesie und Schrecken»²³ in besonders enger Weise miteinander verbindet, indem er einerseits die bukolische Welt in einen von gewaltsamen Göttern geprägten mythischen Kontext zurückversetzt, andererseits aber sehr deutliche parodistische Elemente einbringt. Die Tendenz zur Parodie kann sicherlich als eine im Barock besonders beliebte Form des Umgangs mit dem Mythos begriffen werden, für die sich nicht nur bei Lope de Vega, sondern auch bei Góngora und Quevedo zahlreiche Beispiele

18 Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, S. 13. Hier setzt Blumenberg bei der Einführung seiner These die «Arbeit am Mythos» gleich mit der «Arbeit am Abbau des Absolutismus der Wirklichkeit».

19 Dem entsprechen fundamentale Merkmale des Mythos: seine den Absolutismus der den Menschen beherrschenden Zwänge brechende Vielgestaltigkeit und «Gewaltenteilung» (ebd., S. 25), seine Tendenz zu einer die Allmacht der Götter begrenzenden «Umständlichkeit» (S. 159), seine Vorliebe für das Motiv der Metamorphose. Im Zusammenhang mit dem letztgenannten Merkmal zeigt Blumenberg am Beispiel der Proteus-Geschichten, wie dieses thematische Merkmal die Steigerung zur Parodie provoziert (S. 149 ff.).

20 Ebd., S. 149.

21 Ebd., S. 23 ff.

22 Ich zitiere hiermit den Titel des von Manfred Fuhrmann herausgegebenen Sammelbandes *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München: Fink, 1971 (Poetik und Hermeneutik, 4), der wohl überwiegend von Blumenbergs schon wesentliche Thesen von *Arbeit am Mythos* enthaltenden Beitrag («Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», S. 11–66), inspiriert ist. So spricht Blumenberg dort einerseits von den Polen «Terror» und «Poesie» (S. 13), andererseits aber auch vom «spielerisch-täuschenden» Charakter der Metamorphose sowie vom «Spielraum» des Mythos (S. 44).

23 Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Anm. 18), S. 68.

finden lassen²⁴. Dabei ist wohl gerade auch die Engführung von «Terror» und «Spiel» charakteristisch, wie es etwa der Vergleich von Lopes Gestaltung der Polyphem-Geschichte mit Góngoras Bearbeitung in der *Fábula de Polifemo y Galatea* nahe legt. Auch bei Góngora dient der Rekurs auf diesen Stoff einer in Polyphems Gewalttat kulminierenden Entkultivierung des pastoralen Sujets im Vergleich zu den durch höfische Sitte geprägten bukolischen Welten der Renaissance. Doch verbinden sich damit wiederum parodistische Effekte, etwa wenn der grauenhafte Lärm beschrieben wird, den Polyphem mit seiner riesigen Panflöte produziert (V. 89–96), oder wenn der von Galatea unter der sizilischen Bevölkerung entfachte Liebesbrand dafür verantwortlich gemacht wird, dass auch die Hirtenhunde nicht mehr ihren Dienst tun (V. 169–170). Schließlich verweist neben den parodistischen Elementen auch die extreme sprachliche Stilisierung, wiederum ähnlich wie die barocke Prosa von Lopes *Arcadia*, darauf hin, dass sich im souveränen Verfügen über den mythischen Stoff das moderne Selbstverständnis der barocken Autoren darstellt. Dass diese Souveränität besonders eng mit dem Wissen um die Labilität der menschlichen Existenz verknüpft ist, könnte als spezifisch barocke Form der «Arbeit am Mythos» angesehen werden.

IV.

Lopes freie Bearbeitung der Polyphem-Geschichte lässt keinen Zweifel daran, welchen Status die mythologischen Erzählungen für ihn haben. Es sind erfundene Fabeln, die als solche zu neuen Erfindungen anregen, die dann in Konkurrenz zu den tradierten Mythen treten können. So wird Ovid, dessen *Metamorphosen* ja Lopes wichtigste Quelle bilden, als «gran inventor de fábulas» bezeichnet (S. 350)²⁵. Und in entsprechender Weise wird das Vorgehen des Hirten Menalca charakterisiert, der die Geschichte von Alasto und Crisalda

24 Siehe hierzu Rosa Romojo, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998, S. 159–195.

25 Dies entspricht natürlich der christlichen Sichtweise, wie sie vor allem nach dem Tridentinum wieder stärker in den Vordergrund trat. So erklärt auch Juan Pérez de Moya zu Beginn seiner mit dem Titel *Filosofía secreta* überschriebenen Mythenkompilation, die 1585, also 13 Jahre vor Lopes *Arcadia* erschienen war, ohne Umschweife: «lo que de los dioses de la gentilidad se dice fue todo ficción fabulosa de los antiguos» (*Philosophía secreta*, hrsg. v. Carlos Clavería, Madrid: Cátedra, 1995, S. 65). Zur spanischen Mythenrezeption im Siglo de Oro siehe Sebastian Neumeister, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festschauspiele Calderóns*, München: Fink, 1978, S. 89–102; Suzanne Guillou-Varga, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d'or espagnol*, Paris: Didier, 1986; Aurora Egido, «Mitografía y canon literario en el Teatro de los dioses», in: *Sileno* 17 (2004), S. 17–23. In der umfangreichen Arbeit von Guillou-Varga wird allerdings der gerade bei Pérez de Moya sehr deutliche Aspekt der Mythenkritik kaum berücksichtigt. — Calderóns kritische Auseinandersetzung mit dem Mythenverständnis der Renaissance hat Joachim Küpper am Beispiel des *Divino Orfeo* dargestellt (*Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen: Narr, 1990, S. 131–171).

erzählt. Seine Erzählung wird spontan begonnen, da man einem zu der Gruppe stoßenden Hirten verbergen will, dass man über ihn geredet hat; und der von «la prontitud y artificio de tan peregrino ingenio» (S. 93) geprägte Vortrag erregt gerade aus diesem Grund die besondere Bewunderung der Zuhörer, «que sabían que de improviso iba formando el cuento» (S. 107). Dieser Umgang mit dem mythischen Material impliziert eine Absage an die in der Renaissance beliebten Versuche, in den antiken Mythen verschlüsselte Formen eines höheren, womöglich theologischen Sinns zu entdecken²⁶. Dabei begnügt sich Lope de Vega nicht damit, die Mythen durch die im Mittelalter dominierende allegorische Interpretation oder die in der Renaissance geschätzte historisierende euhemeristische Deutung zu entschärfen, wie das etwa in Pérez de Moyas *Filosofía secreta* geschieht²⁷. Vielmehr entwickelt er eine dezidiert mythenkritische Perspektive. So bezeichnet er etwa den die Allmacht des Eros legitimierende Hermaphroditenmythos an einer Stelle als lächerliche Vorstellung, um sich dann nur unter dieser Voraussetzung zu einer moralisierenden Ausdeutung herabzulassen²⁸. Lope schließt sich somit der posttridentinischen Skepsis gegenüber der heidnischen Mythologie besonders nachdrücklich an, gewinnt daraus aber zugleich eine neue Freiheit der sowohl ästhetischen als auch — folgt man Blumenberg — anthropologischen Aktualisierung.

Allerdings ist es gerade im Falle der Bukolik kaum möglich, die gerade skizzierte Opposition zwischen rinascimentaler und barocker Mythenrezeption strikt aufrecht zu erhalten. Denn die bukolische Dichtung hat sich ja immer schon — auch schon in der Antike, aber in besonders ausgeprägter Weise in der Renaissance — als fiktionale Inszenierung gezeigt. So hat Wolfgang Iser die Schäferliteratur der Renaissance geradezu zum Paradigma frühneuzeitlicher Fiktion erhoben. Durch die Transposition der höfischen Kultur in das fiktive Schäferleben habe die Bukolik «das Fingieren thematisiert und dadurch literarischer Fiktionalität zur Anschauung verholfen»²⁹. Im Falle der bukolischen Mythenzitate lässt sich eine Differenz zwischen Renaissance und Barock also weniger aufgrund unterschiedlicher Auffassungen im Hinblick auf den Wahrheitsanspruch der mythologischen Erzählungen herstellen als ausgehend von ihrem bereits vorausgesetzten fiktionalen Status. Zur Charakterisierung dieses Status ist sowohl der Begriff der Allegorie als auch der der Metonymie herangezogen worden, da die bukolische Dichtung Reales und Imaginäres sowohl als ein Nebeneinander als auch in Formen der Spiegelung anordnet³⁰. Geht man von dieser Begriffsopposition aus, so ist für den

26 Für die spanische Renaissance siehe hierzu Guillou-Varga, *Mythes, mythographies et poésie lyrique* (Anm. 25), Bd. 1, S. 154 ff.

27 Pérez de Moya hält trotz seiner Betonung des Fiktionscharakters der Mythen an diesen Deutungsmöglichkeiten fest; vgl. *Filosofía secreta* (Anm. 25), S. 65 ff., 78 ff.

28 Vgl. S. 353: «Y en este propósito quiero que sea moralidad aquella opinión ridícula [...]».

29 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 60.

30 Während Iser die Kontiguität von Schäferwelt und historischer Welt als Grundzug der neuzeitlichen Bukolik und damit eine Ablösung vom allegorischen Charakter der antiken und

spanischen Schäferroman der Renaissance eine deutliche Dominanz des metonymischen Modus zu konstatieren. Hier wird ja durch die Verlegung der pastoralen Welt ins zeitgenössische Spanien eine Kontiguität der gesellschaftlichen und der arkadischen Welt hergestellt, die ermöglicht, dass der Eintritt in die fiktive arkadische Welt als räumliche Grenzüberschreitung zur Darstellung gebracht wird, wie es etwa im Falle der aus Sevilla stammenden Felismena in Montemayors *Diana* geschieht. Demgegenüber scheint mir in Lopes *Arcadia* eine stärkere Ausprägung des allegorischen Modus vorzuliegen, jedenfalls im Sinne von Verena und Eckhard Lobsien, die damit — in einer relativ weiten Begriffsverwendung — ein nicht-räumliches Verhältnis der Analogie und der Spiegelung sowie der indirekten Bezugnahme meinen³¹. So ist bei Lope sowohl die räumliche als auch die zeitliche Relation zwischen den das Publikum bildenden spanischen Schäfern am Tajo und dem pastoralen Ort auf der griechischen Peloponnes so weit gespannt, dass es — jedenfalls im Falle der Hauptfiguren³² — zu keiner räumlichen Grenzüberschreitung zwischen der gesellschaftlichen und der bukolischen Welt mehr kommt. Anfriso gelangt zwar wie Sannazaros Sincero von Griechenland nach Italien — dabei jedoch in ein Italien der Römerzeit —, und damit keinesfalls ins zeitgenössische Spanien. Um so deutlicher sind hier die natürlich auch bei Montemayor gegebenen Spiegelungsrelationen akzentuiert. Schon im Prolog verweist Lope auf die Bezüge, die seine Schäfergeschichte sowohl zum Liebesschicksal seines adligen Gönners, des Herzogs von Alba Don Antonio Álvarez de Toledo, als auch zu seiner eigenen Biographie aufweist, und auch später unterstreicht er, wie schon erwähnt, die höfischen Züge der von ihm dargestellten Schäfergesellschaft. Eine deutliche Spiegelungsrelation verbindet auch die Haupt-

mittelalterlichen Bukolik konstatiert (ebd., S. 83 ff.), betonen Verena und Eckhard Lobsien den metonymischen Charakter der antiken Bukolik, den sie unter anderem in dem die antike bukolische Welt charakterisierenden Nebeneinander von Hirten und Göttern begründet sehen wollen, um dann einen dominant allegorischen Modus der bukolischen Dichtung in Mittelalter und Früher Neuzeit zu behaupten (Verena Olejniczak Lobsien/Eckhard Lobsien, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München: Fink, 2003, insbes. S. 98 ff., 128 ff.). Dabei wird aber gerade der Schäferroman — mit Ausnahme von Sidneys *Arcadia* — ausgespart. Demgegenüber nimmt Reinhold Grimm wie Iser schwerpunktmäßig auf die Entwicklung des Schäferromans Bezug, um der bukolischen Welt den Status einer «Nebenwelt» zuzuschreiben, der nur noch einen «latenten Allegorismus» erlaube (vgl. «Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman», in: Wilhelm Vosskamp [Hrsg.], *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart: Metzler, 1982, Bd. 2, S. 82–100, hier S. 90 ff.).

31 Lobsien, *Die unsichtbare Imagination* (Anm. 30), S. 130, 189 ff.

32 Einmal ist jedoch die Rede (S. 143) von einem spanischen Schäfer mit Namen Belardo, der auf der Peloponnes geweiht habe. Als Belardo bezeichnet sich dann der Erzähler selbst, als er, ähnlich wie Sannazaros Sincero, am Schluss des Textes Abschied von seiner Hirtenflöte nimmt; und auch in den dem Prolog angefügten Gedichten wird der Erzähler mit Belardo identifiziert. Hier wird also eine Verbindung der spanischen und der antiken bukolischen Welt angedeutet, wobei nicht klar zu erkennen ist, inwieweit die spanische Welt der «pastores del dorado Tajo» (S. 67) als der antiken Welt zeitgleich zu denken ist oder ob die räumliche Grenzüberschreitung auch eine Zeitreise impliziert.

handlung und die eingelegte Geschichte von Alasto und Crisalda, nicht nur im Hinblick auf die Herkunft von Alasto und Anfriso, sondern auch bezüglich der Figurenkonstellation. In beiden Fällen wird die bereits einem Mann versprochene Dame von zwei weiteren Rivalen umworben. Allerdings ist der Spiegel der bukolischen Welt — und hierin besteht der entscheidende barocke Akzent — ein trügerischer Spiegel, der daher im Zerspiegel der Parodie als solcher entlarvt werden soll. Das bukolische Ideal ist ein falsches Ideal, da es ein Glücksversprechen transportiert, das sich als nicht realisierbar erweist. Dabei liegt das nicht nur an der unaufhebbaren Distanz, welche die gesellschaftliche Welt vom Idealzustand des Goldenen Zeitalters trennt und auch nicht durch die bukolische Zwischenwelt überbrückt werden kann, sondern auch daran, dass die Vorstellung von diesem Idealzustand und der in ihm herrschenden schönen Liebesfreiheit auf falschen Voraussetzungen beruht. Ignoriert wird dabei nämlich die triebhafte Grundlage der Liebe, die Lope de Vega in seiner Darstellung der Genese der bukolischen Welt in den Mittelpunkt rückt³³.

Die Reduktion der metonymischen Relation zwischen realer und fiktiver Welt zugunsten einer hierarchischen Beziehung zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen bedeutet in jedem Fall eine stärkere Akzentuierung der Fiktionsschwelle. Zugleich aber bietet die Betonung der kategorialen Differenz zwischen realer und fiktiver Welt die Möglichkeit der Fiktionskritik und damit, wie gerade schon ausgeführt, der Kritik an der bukolischen Welt als trügerischer Illusion. Damit verändert sich aber der Inszenierungscharakter der bukolischen Welt. Bei Montemayor steht die ästhetische Funktion der pastoralen Inszenierung ganz im Vordergrund, wie auch im Kontext der fiktiven Welt immer wieder thematisch wird. So kann beispielsweise Sireno als heimlicher Zeuge beobachten, wie eine Nymphe im Kreise ihrer Gefährtinnen eine Ekloge rezitiert, in der geschildert wird, wie er vor einer längeren Reise an den Hof von Diana Abschied nahm (S. 171–185). Hier wird also vorgeführt, wie die bukolische Dichtung reales Liebeserleben — real natürlich nur innerhalb der fiktiven Welt — zum Gegenstand ästhetischer Praxis macht. Aufgrund des unmittelbaren Kontakts zwischen der durch Sireno repräsentierten Ebene des Erlebens und der durch die Nymphen repräsentierten Ebene der bukolischen Kunst liegt auch hier eine metonymische Relation vor. Betrachten wir nun eine zentrale Belauschungsszene in Lope de Vegas Roman. Anfriso belauscht

33 Dem entspricht die dezidierte Absage an den Neoplatonismus am Ende des Romans, wo die Vorstellung, dass die Liebe in der Seele beheimatet sei, nachdrücklich widerlegt wird (S. 391). — Allerdings ist festzustellen, dass die liebeskritische Tendenz im spanischen Schäferroman schon seit Montemayor — und in der Eklogendichtung seit Garcilaso — angelegt ist. Neben die Vorstellungen einer erfüllten Liebe im bukolischen Raum tritt nämlich immer auch die stoisch inspirierte Idealvorstellung einer von die Seelenruhe störenden Affekten und damit auch von der Liebe freien Existenz. Siehe hierzu Wolfgang Matzat, «Subjektivität im spanischen Schäferroman», in: Roger Friedlein/Gerhard Poppenberg/Annett Volmer (Hrsg.), *Arcadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg: Winter, 2008, S. 21–39.

Anarda, die Schäferin, die er nach seiner Enttäuschung durch Belisarda umwirbt, beim Singen eines Liedes, in dem sie ihrer Liebe zu ihm Ausdruck gibt. Zugleich werden beide von Belisarda belauscht und beobachtet. Zuvor haben sich Anfriso und Belisarda allerdings gegenseitig entdeckt, wobei Belisarda glaubt, von Anfriso nicht bemerkt worden zu sein, während Anfriso sich dessen bewusst ist, von Belisarda beobachtet zu werden. Nun gibt sich Anfriso der tatsächlich unwissenden Anarda zu erkennen und spielt Belisarda mit ihr eine Liebesszene vor, um sie eifersüchtig zu machen. Die Relation zwischen Akteuren und Zuschauern ist hier also durch eine Serie von Täuschungen geprägt. Anfriso spielt den Verliebten, weil er weiß, dass ihn Belisarda beobachtet. Belisarda fällt auf diesen Betrug herein, weil sie nicht weiß, dass Anfriso von ihrer Anwesenheit Kenntnis hat³⁴. Vergleichbar sind diese Szenen der Belauschung und Beobachtung bei Montemayor und Lope de Vega insofern, als es sich jeweils um eine Form des Spiels im Spiels bzw. um eine fiktion-interne Inszenierung handelt: Sireno wird Zeuge der von der Nymphe vorgeführten Abschiedsszene zwischen ihm und Diana; Belisarda ist Zuschauerin einer Liebesszene zwischen Anfriso und Anarda, die sie eifersüchtig machen soll. In beiden Fällen kommt es auf diese Weise zu einer Verdoppelung und Selbstinszenierung der bukolischen Fiktion, die zugleich als ihre *mise en abyme* gelesen werden kann. Bei Montemayor hat die Beobachtungs- und Belauschungsszene die Funktion, die der Imagination innewohnenden Möglichkeiten der idealisierenden ästhetischen Transformation in den Vordergrund zu rücken, bei Lope de Vega hingegen wird die Relation zwischen Fiktion, Imagination und *engaño* thematisiert. Das auch hier vorliegende metonymische Nebeneinander von Akteuren und Zuschauern verbindet sich so mit der vertikalen Oppositionsrelation von Schein und Sein. Die besondere Bedeutung, die diese Situationsstruktur in Lopes Roman hat, wird dadurch belegt, dass die beschriebene Szene eine Parallele zu der Szene bildet, die das Scheitern von Anfrisos und Belisardas Liebe begründet, als er nämlich das von ihm beobachtete Treffen zwischen Belisarda und dem Rivalen Olimpio falsch deutet. Weitere Beispiele für die Lopes Roman charakterisierende Imaginationskritik³⁵ ergeben sich aus den wiederholten Verweisen auf die durch Träume geschaffene Illusion der Wirklichkeit³⁶. Lope de Vegas *Arcadia* ist somit wie

34 Die Situation verkehrt sich, als Olimpio hinzustößt. Nun spielt Belisarda mit ihm dem eifersüchtigen Anfriso eine Liebesszene vor, von der er sich täuschen lässt, obwohl er selbst dafür das Beispiel gegeben hat.

35 Diese Imaginationskritik wird von Barbara Mujica in den Mittelpunkt ihrer Interpretation des Romans gerückt (*Iberian Pastoral Characters*, Potomac: Scripta Humanistica, 1986, S. 211–248).

36 Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang auch die vom Zauberer Dardanio veranstaltete Luftreise, mit der Anfriso von Italien nach Griechenland befördert wird, um dort dann Zeuge von Belisardas vermeintlicher Untreue zu werden. Schon im Hinblick auf den Realitätsstatus dieser Luftreise setzt Lope ein Fragezeichen, indem er Anfrisos Freund Frondoso die Vermutung äußern lässt, diese «*imaginaciones*» seien nur die Produkte eines Traums. Er verbindet dies mit der gelehrten Erklärung, dass im Schlaf der «*sentido común*»

Cervantes' *Don Quijote* eine Fiktion, die den täuschenden Charakter von Fiktionen zugleich feiert und denunziert³⁷. Sie demonstriert den Verführungscharakter der Imagination und wird, indem sie das tut, zum Medium des *desengaño*. Allerdings ist der Akzent bei Lope im Vergleich zu Cervantes sehr viel stärker zum zweiten Pol, dem Pol des *desengaño* verschoben.

Damit geht der zuletzt behandelte Aspekt natürlich weit über die Frage der Mythenrezeption hinaus. Dennoch bilden die Betonung der Fiktionsschwelle zwischen gesellschaftlicher und bukolischer Welt, die Mythenparodie und die Thematisierung des Alteritätspotentials des Mythos insofern einen Zusammenhang, als alle drei Aspekte eine Distanz markieren, die in deutlichem Gegensatz zu den die Renaissance charakterisierenden Versuchen der Annäherung an die pagane mythische Welt steht. Allerdings ist die Differenz zwischen rinascimentaler und barocker Mythenrezeption nicht einsinnig zu interpretieren. Einerseits beruht sie sicher auf einer mit der Gegenreformation einsetzenden Erneuerung der christlichen Mythenkritik; andererseits aber verweist die barocke Mythenkritik auch auf die Kontinuität des neuzeitlichen Rationalisierungs- und Säkularisierungsprozesses, der im Barockzeitalter auch in Spanien trotz der dort besonders offensiv betriebenen Rechristianisierung der Kultur unterschwellig weiterläuft. Man könnte sogar so weit gehen, im souveränen Verfügen barocker Autoren über die mythischen Diskurse einen gewissen Ausgleich dafür zu sehen, dass sie sich den religiösen Dogmen bedingungslos unterordnen mussten. Der oben schon genannte Góngora ist dafür sicher ein besonders suggestives Beispiel. Christliche Autoritätshörigkeit hat so ihr Gegenstück in einer sich gegen die antiken Diskurse richtenden Autoritätskritik, wie sie ja auch die barocke Poetik — besonders deutlich gerade im Falle von Lopes *Arte nuevo de hacer comedias* — charakterisiert. Auch das spannungsreiche Verhältnis zwischen der Mythenkritik und dem Ausspielen der in den Mythen enthaltenen Alteritätsdimension kann als Symptom dieses kulturellen Modernisierungsprozesses gewertet werden. Denn die Alterität der mythischen Ursprungswelt kann nun zum Bild für eine Alterität der eigenen menschlichen Natur werden, die mit der zunehmenden Naturferne der Gesellschaft immer deutlicher ins Bewusstsein tritt.

seine Funktion nicht ausüben könne, nämlich: «desengañar a un hombre de que no son verdaderas aquellas imaginaciones» (S. 321). Zwar versichert Anfriso glaubhaft, das sei nicht der Fall, doch wird er ohne jeden Zweifel dann dadurch ein Opfer seiner Imagination, dass er das aus der Ferne beobachtete Gespräch Belisardas mit seinem Rivalen nicht versteht und daher Belisarda falsche Motive unterstellt, als sie dessen Drängen nach einem Gunstbeweis nur nachgibt, um sich seiner zu entledigen.

37 Zu Cervantes' Auseinandersetzung mit dem Schäferroman im *Don Quijote* siehe Wolfgang Matzat, «Frühneuzeitliche Subjektivität und das literarische Imaginäre. Vom Schäferroman zum *Don Quijote*», in: W. M./Bernhard Teuber (Hrsg.), *Welterfahrung — Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 345–361.