

Hans-Jürgen Lüsebrink
Hans T. Siepe
(Hrsg.)

Romanistische Komparatistik

Begegnungen der Texte –
Literatur im Vergleich



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Romanistische Komparatistik : Begegnungen der Texte -
Literatur im Vergleich / Hans-Jürgen Lüsebrink ; Hans T. Siepe
(Hrsg.). - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ;
Wien : Lang, 1993
ISBN 3-631-45318-3

NE: Lüsebrink, Hans-Jürgen [Hrsg.]



Umschlagentwurf: Hans T. Siepe

ISBN 3-631-45318-3

© Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1993
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 3 4 5 6 7

Inhalt

Hans-Jürgen L ü s e b r i n k (Passau) /
Hans T. S i e p e (Duisburg):
Einleitung: Romanistische Komparatistik -
Arbeitsmodelle und Frageperspektiven 9

Europäische Romania der Frühen Neuzeit: eine komparatistischer Perspektive

Gisela F e b e l (Stuttgart):
Du Bellay zwischen Petrarca und Aristoteles -
eine subversive Poetik durch intertextuelle Begegnungen? 17

Gerhard P e n z k o f e r (München):
Die Ohnmacht der Zauberer: zum intertextuellen Aufbau des
Schäferromans von Sannazaro und Montemayor bis d'Urfé 33

Michael R ö s s n e r (München):
Von "goldenen Zeitalter" zum "arkadischen Endspiel".
Das Schäferspiel in Italien und Frankreich zwischen Tasso
und Du Ryer 49

Europäische Romania der Moderne: Textfiliationen und Paradigmen produktiver Rezeption

Günter B e r g e r (Bayreuth):
Zwischen den Gattungen - zwischen den Stühlen?
Gregorio Leti und Courtilz de Sandras oder die Geburt des
historischen Romans aus der Not der Geschichtsschreibung 65

Rudolf N o a c k (Halle):
Die Theokraten in Frankreich und Spanien -
Louis de Bonald (1754-1840) und Donoso Cortés (1809-1853) 79

Michael Rössner

Vom "goldenen Zeitalter" zum "arkadischen Endspiel".
Das Schäferspiel in Italien und Frankreich
zwischen Tasso und Du Ryer

Daß das klassische Schäferspiel, das in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Triumphe feierte, ursprünglich aus Italien stammt, wird man heute ebensowenig in Zweifel ziehen wie die Behauptung, daß die gelungensten Texte dieses Genres und die bevorzugten Vorbilder der französischen Autoren Tassos *Aminta* von 1573 und Battista Guarinis *Pastor fido* von 1590 gewesen sind, zumindest, seit Daniela Dalla Valle in wohl-dokumentierter Form den Nachweis dieser fruchtbaren Rezeption beider Texte in Frankreich geführt hat.¹ In diesem Sinne könnte mein Thema epigonenhaft klingen; ich habe freilich nicht vor, noch einmal die verschiedenen gelungenen und weniger gelungenen Nachahmungen Revue passieren zu lassen und dies allenfalls mit Hinweisen auf die ebenfalls wesentliche Wechselwirkung mit dem spanischen und französischen Schäferroman zu garnieren. Ich möchte vielmehr zeigen, wie die strukturellen Möglichkeiten der Gattung nach dem "goldenen Zeitalter" der Pastorale am Este-Hof in Ferrara zu Ende des 16. Jahrhunderts in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts in Paris im Sinne von Hans Blumenthals *Arbeit am Mythos* "zu Ende" gebracht werden,² und zwar in einem Stück, das man herkömmlicherweise nicht als Schäferspiel auffaßt, das sich aber nur im intertextuellen Bezug auf die Tradition der klassischen und der französischen Pastorale ganz verstehen läßt: in Pierre Du Ryers 1633 oder 1634 entstandener Komödie *Les Vendanges de Suresnes*, die also aus jenen Jahren stammt, in denen der junge Corneille mit seiner *Mélite* und den unmittelbar folgenden Stücken das in der Literaturkritik bisher frei-

1 Vgl. Daniela Dalla Valle, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna (Longo, Il Portico 42), 1973 und dies., "La pastorale dramatique baroque et l'influence de l'Aminta", in: *L'italianisme en France au XVII^e siècle* (Actes du VIII^e Congrès de la Société Française de Littérature Comparée), Turin S.E.I., 1968.

2 Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979. In Blumenbergs historischer Darstellung der Verwendung des Prometheus-Mythos geschieht dieses Zu-Ende-Bringen, etwa bei Gide, ebenfalls sowohl in parodistischer als auch in ästhetisch-innovativer Form (vgl. v.a. S. 695 ff.)

lich nur wenig beachtete Genre der sittenkritischen Pariser Komödie begründet hat.³

Pierre Du Ryer wird meist, wenn überhaupt, nur als die Klassik vorbereitender Tragödienautor und Übersetzer genannt;⁴ ihm kommt jedoch meiner These zufolge, wenn man sich das frühe Entstehungsdatum vor Augen hält, mit diesem Stück eine Pionierrolle zu, die sowohl Corneilles Komödienentwicklung (etwa in der *Galérie du palais*, der *Place royale* und den übrigen bürgerlichen Pariser Komödien der Frühzeit), vor allem aber auch das Verhältnis zwischen Pastorale und Komödie in ganz neuem Licht erscheinen läßt. Um diese These zu untermauern, ist es freilich zuerst notwendig, anhand der beiden erwähnten italienischen Schäferdramen die Struktur des "klassischen Schäferspiels" in Erinnerung zu rufen.

1. Das klassische Repertoire des Schäferspiels in Italien

Die Uraufführung des *Aminta* 1573 auf der Insel Belvedere im Po ist nach übereinstimmenden Berichten⁵ einer der größten Theatererfolge aller Zeiten gewesen; und dennoch ist dieses erste große Schäferspiel der neuzeitlichen Literatur bei genauerer Betrachtung noch sehr wenig dramatisch:⁶ Dem

3 Dies gilt freilich mit der rühmlichen Ausnahme der Habilschrift Peter Bürgers: *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630: Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt/M. 1971.

4 So schon bei Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* (ich zitiere die 18. Auflage Paris 1924), S. 443, wo er nur als Autor der "römischen Tragödien" *Alcionée* und *Scévole* (1640 bzw. 1647) erwähnt wird. Die wenigen Monographien sämtlich älteren Datums (H.C. Lancaster, *Pierre Du Ryer Dramatist*, Washington 1912 und Kurt Philipp, *Pierre Du Ryers Leben und dramatische Werke*, Zwickau 1904) stellen ebenfalls vor allem die Tragödien und Tragikomödien in den Vordergrund.

5 Vgl. dazu etwa Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, hg. B. Croce, Bari 1939, Bd. 2, S. 179: "A' contemporanei parve un miracolo di perfezione"; über den Erfolg berichtet auch Karl Vossler, "Tassos *Aminta* und die Hirtendichtung", in: *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* 6/1906, 26-40. Vergleiche auch Hellmuth Petriconi, "Das neue Arkadien" (1948), in: Klaus Garber (Hg.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976, S. 181-201.

6 Auch das ist von späteren Generationen immer schon so empfunden worden: vgl. etwa Alfieris ("Se l'*Aminta* come teatrale componimento esamino, mi par cattivissimo; se poi come semplice poema, una raccolta di belle elegie lo giudico", vol. II, c. 223 der Manuskripte Alfieris in der Biblioteca Laurenziana, Florenz) und später De Sanctis' Urteil: "L'*Aminta* non è un dramma pastorale e neppure un dramma. Sotto nomi pastorali e sotto forma drammatica è un poemetto lirico, narrazione drammatizzata, anzi che vera rappresentazione." (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a.a.O., Bd. , S. 178).

Happy End (der Verbindung des zentralen Liebespaares) steht von Anfang an nur die Sprödigkeit der schönen, Diana und der Jagd ergebenen Silvia entgegen, die ihrem Liebhaber Aminta auf der Bühne nie begegnet. Die Auseinandersetzungen finden lediglich als "Stellvertreterkrieg" mit dem jeweiligen Vertrauten oder im Botenbericht statt. Der letzte der fünf Akte besteht überhaupt bloß aus einer Erzählung; klassische *bienséance* antizipierend, verlegt Tasso auch die möglicherweise schockierenden Aktions-szenen wie den Überfall des Satyrs auf Silvia in solche Erzählungen. Das Stück verrät durch diese Statik noch deutlich seinen Ursprung aus der Lyrik, aus der dialogisierten Ekloge.⁷ Dennoch hat Tasso damit nicht nur ein allgemein als "perfekt" gerühmtes⁸ Werk geschaffen, sondern auch einige wesentliche Topoi des Schäferdramas späterer Zeiten begründet (die freilich auch bei ihm zum Teil auf weniger "perfekte" Vorläufer von Giraldis Cinzio bis Agostino Beccari zurückzuführen sind). Dazu gehört insbesondere die Koppelung von mit neuplatonischer Theorie angereicherter ritterlicher Liebesethik (verkörpert in Amintas Bereitschaft zum Dienen, seiner Zurückhaltung, ins Extrem gesteigert auch in seinem Selbstmordversuch) mit Schäferfiguren, wie sie vielleicht die Beschäftigung mit der ritterlichen Welt im *Rinaldo* und im *Gerusalemme*-Epos nahelegen mochte und wie sie in dieser Konsequenz in Sannazaros *Arcadia* noch nicht erreicht wird. Dieser Verbindung entspricht auch der eigentümliche Schwebekarakter seines Arkadien, in dem die Hirten nicht nur sprachlich eine Doppelrolle als Arkadier und Ferrareser Höflinge spielen. Diese Doppelrolle offenbart sich nicht bloß in dem durch zahlreiche Kommentatoren herausgestellten und aufgelösten Schlüsselcharakter der Figuren an und für sich, sondern in ihrer tatsächlichen Verankerung in beiden Welten, die vor allem bei Tirsi deutlich zutage tritt, wenn er sein mit dem Vergil-Zitat "a me quest'ozio ha fatto Dio" eingeleitetes Fürstenlob (vv. 994 ff.) vorträgt. In diesem Augenblick ist er tatsächlich Tasso, sind die "Hirten" tatsächlich die mit der Verwaltung der fürstlichen Güter, mit politischen und militärischen Aufgaben ("Wölfe verjagen, Mauern bewachen") beauftragten Mitglieder des Ferrareser Hofes. Damit ist Tassos Arkadien

7 Wo die Erzählung ja auch sehr häufig vertreten ist, so schon bei Theokrit, wo in der ersten Ekloge der Hirt Thyrsis den Mythos des von einer Nymphe in den Tod getriebenen Daphnis erzählt, und danach sowohl in der lateinischen Bukolik des Mittelalters (etwa Dante, Petrarca) als auch bei Sannazaro in der *Arcadia*, wo auch die Gedichte, nicht nur die *Prose* weitgehend erzählerischen Charakter tragen.

8 Vgl. etwa die Urteile von Gioberti und Carducci aus dem 19., von Flora, Bosco und Getto aus dem 20. Jahrhundert, die in der Einleitung zu Bruno Maiers *Aminta*-Ausgabe (Milano 1976), nach der hier auch zitiert wird, zusammengefaßt sind; oder Voßler, a.a.O.

nicht bloß unterirdisch mit seiner Lebenswelt verbunden wie jenes des Sannazaro, es *ist* auch Ferrara, und von daher ist es nicht weiter verwunderlich, daß im *Aminta* die für bukolische Literatur fast obligatorische Zivilisations- (Hof- oder Stadt-) Kritik in den Mund der einzig negativen Figur Mopso (Sperone Speroni) gelegt und als Lüge entlarvt oder von dem eo ipso lächerlichen Satyr vorgetragen wird ("e veramente il secol d'oro è questo, / poiché sol vince l'oro e regna l'oro", vv.780 f.). Die wenige Kritik an den "Großen" und "Mächtigen" übernimmt der als unwissend gekennzeichnete Chor, aber selbst dieser deutet den großen Gegensatz zwischen der idealen Naturwelt und der korrumpierten Realität der Zivilisation in der berühmten Canzone auf das "Goldene Zeitalter" in einen chronologischen Gegensatz um: die paradiesische Natur ist somit zwar ein verlorenes Paradies, dieses Paradies kann aber wenigstens teilweise zurückgewonnen werden, wenn man das Glück hat, einem "dio" wie Alfonso II. von Este zu dienen.

Dementsprechend ist die Liebeserfüllung in diesem Arkadien auch durch nichts behindert als durch die spröde Keuschheit Silvias: kein göttliches oder menschliches Verbot trennt die Liebenden, im Gegenteil, die beiden Ratgeber bemühen sich nach Kräften, sie zu verkuppeln, und die einzige Rivalenfigur, der Satyr, spielt nichts als die traditionelle lächerliche Rolle, kann aber nie eine ernsthafte Gefahr oder gar ein Hemmnis ihrer Liebe darstellen. Die Welt wartet also nur darauf, zum Paradies zu werden, das Gesetz des "S'ei piace, ei lice" scheint ohnedies zu gelten, wenn das "piace" nur für beide Seiten zutrifft. Allenfalls kann man das lebensgefährliche dramatische Ringen bedauern, das dieser Paradieswerdung vorangeht, wie es der Schlußchor ein bißchen augenzwinkernd tut. In dem dort geäußerten Wunsch, statt so große Seligkeit nach so großem Leiden lieber ein rasch errungenes bescheidenes Glück zu genießen, kann man aber auch so etwas wie einen Widerschein der theoretischen Differenzierung zwischen Tragödie und Komödie erkennen. Damit aber werden die Figuren des *Aminta* endgültig in die höfische Sphäre gehoben, zu den Großen, die in der Tragödie exemplarisch leiden, während sich die Kleinen in der Komödie rascher und problemloser eines Happy End erfreuen könnten.

In einem Aspekt freilich wird die paradiesische Perspektive von Ferrara-Arkadien doch in Frage gestellt, und zwar paradoxerweise eben in der Tasso-Figur Tirsi und seinem weiblichen Gegenstück Dafne, die beide in unterschiedlicher Weise durch Erfahrung desillusioniert, ja bisweilen geradezu

zynisch geworden sind.⁹ Aber zumindest im Falle Tirsis wird diese bittere Erfahrung kompensiert durch den "ozio", den ihm der Fürst gewährt, durch die Hingabe an die Musen und die Dichtkunst. Damit soll nicht behauptet werden, daß nicht da und dort ein Rest von Kritik und desillusionierter Sicht der außerarkadischen Wirklichkeit verbliebe, daß die Anklage des Satyrs nur lächerlich und ganz ohne Konsequenz wäre - aber all diese Perspektiven bleiben in der Schwebelage, sind aufgehoben in dem tatsächlich auf mehreren Ebenen feststellbaren "Zwischenreichcharakter" von Tassos Arkadien.¹⁰

Das *Pastor fido* seines Freundes Guarini ist in vielerlei Hinsicht und auch in dieser Tassos *Aminta* diametral entgegengesetzt: sein Arkadien trägt Züge primitiven Griechentums und ist so nicht frei von einem gewissen zeitlichen und räumlichen Exotismus; die Bedeutung von Orakel und Blutopfer scheint sogar aus den mythologischen Tragödien entlehnt zu sein. Trotzdem ist auch in diesem "echten" Arkadien die Welt noch einigermaßen im Lot, während sie anderswo (d.h. in der als Gegensatz zum arkadischen Innenraum gesetzten "Außenwelt") aus den Fugen geraten zu sein scheint: Obwohl auch bei Guarini in den Figuren (zumindest aufgrund ihrer Sprache) verkleidete Höflinge gesehen werden können, läßt sich nämlich im *Pastor fido* die topische Hofkritik in durchaus ernstzunehmender, ja sogar besonders scharfer Form anbringen: "Quel ch'altrove è virtù, quivi è difetto" berichtet ein zurückkehrender Arkadier (V. Akt, vv. 131 ff.)¹¹ von den "reali alberghi"; dort wohne "l'ingannare, il mentir, la frode, il furto", und in dieser Tonart geht es ganze 42 Verse lang weiter. Einer so verderbten Welt gegenüber ist selbst das menschenopfernde Arkadien ein Idyll; zwar wird - als Replik auf Tasso - der Chor des goldenen Zeitalters weiterhin bei der historischen Entrückung des Paradieses bleiben, aber auch dieses vergangene Paradies kennzeichnet sich - in Aktualisierung des Topos "O tempora o mores!" als eine Welt, in der die natürliche Tugend und Zurückhaltung den Menschen mit dem gegenüber Tasso ins Gegenteil verkehrten Gesetz ("Piacchia se lice") noch vor den Ausschweifungen der Gegenwart bewahrt hat. Zu Recht mag man hier den verschärften Moralanspruch der Gegenreformation ins Spiel bringen oder in dem Gegensatz Tasso/Guarini den Gegensatz Renaissance/Barock schlecht-

9 So lehnt Tirsis die Liebe ab: "A bastanza ho già pianto e sospirato./ Faccia altri la sua parte" vv. 964 f.

10 Damit beziehe ich mich auf Erich Köhlers Formulierung vom Zwischenreich Arkadien: E. Köhler, "Wandlungen Arkadiens. Die Marcela-Episode des D. Quijote", in: K. Garber (Hg.), *Europäische Bukolik und Georgik*, a.a.O., S. 202-230.

11 Ich zitiere nach der Ausgabe von Ettore Bonora: Battista Guarini, *Il pastor fido*, Milano, Mursia 1977.

hin sehen wollen; entscheidend ist jedenfalls, daß die Welt im *Pastor fido* nicht mehr in ein Paradies rückverwandelbar ist. Sie ist vielmehr außerhalb Arkadiens ein Jahrmarkt der Eitelkeit, der List und des Betrugers, innerhalb Arkadiens eine streng hierarchisch gegliederte, von den "Gesetzen der Götter und der Menschen", die dem Gesetz der Natur auch durchaus einmal entgegenstehen können (IV. Akt, 5. Szene, vv. 620 ff.), geregelte Gemeinschaft, in der das "Paradies" durch Verzicht und Leid erkaufte werden muß - auch das wieder eine Replik auf Tasso, insbesondere auf den Schlußchor des *Aminta*, denn in Guarinis Schlußchor heißt es, durchaus in Form eines Mottos für das ganze Stück: "Quello è vero gioire,/ Che nasce da virtù dopo il soffrire." (V. Akt, vv. 1612 f.)

Die hier angedeutete Intertextualität scheint mir überhaupt die wichtigste - und gattungsbildende - Neuerung Guarinis zu sein. Nicht, daß Intertextualität im Sinne der horazischen *imitatio* nicht seit jeher zum Repertoire des bukolischen Genres gehört hätte (von Vergils Anklängen an Theokrit bis zu Tassos Vergil-Zitaten); aber die Dichte der intertextuellen Bezüge im *Pastor fido* stellt noch einmal einen qualitativen Sprung auf eine ganz neue Ebene dar, so sehr, daß der *Pastor fido* eigentlich nur von guten Kennern des *Aminta* in seiner ganzen ästhetischen Wirkungsmöglichkeit erfaßt und genossen werden kann. Das beginnt mit der Doppelung der Eingangsszenen, in denen zuerst ein männlicher spröder Silvio von einem Ratgeber zur Liebe überredet, dann die Aminta-Figur Mirtillo von einem Tirsi-ähnlichen Ratgeber Ergasto in ihrem Liebeskummer getröstet wird; es setzt sich fort in zahllosen Tasso-Zitaten wie dem Bericht von dem erschlichenen Kuß zwischen den Liebenden, wobei Guarini die bei Tasso den Vorwand bildende Biene wenigstens noch als Metapher einsetzt (II. Akt, 1. Szene, vv. 210 ff.), in zahllosen direkten und indirekten Anspielungen (als Beispiel sei nur angeführt, daß der aus Liebeskummer in den Tod gegangene Schäfer, dessentwegen nun Menschenopfer zur Versöhnung dargebracht werden müssen und somit auch der stückbildende Konflikt möglich wird, ausgerechnet Aminta heißt), und es endet in den bereits zitierten Chören zum Thema des Goldenen Zeitalters bzw. am Schluß des Stückes. Diese verstärkte Intertextualität hat, wie ich meine, die weitere Gattungsentwicklung (etwa Bonarellis *Filli di Sciro*, 1608) und vor allem die französische Pastorale bestimmt, und sie findet sich auch noch in dem hier zu betrachtenden Werk von Du Ryer.

Die übrigen Neuerungen Guarinis sind so elementar wie einfach: in der Handlung geht auf ihn die zuvor nur im spanischen Schäferroman verwendete Liebeskette zurück (der Satyr liebt Corisca, die liebt Mirtillo, der liebt

Amarilli, die ihn zwar heimlich wiederliebt, aber abweisen muß, weil sie mit Silvio verlobt ist, der nur die Jagd liebt, aber seinerseits von Dorinda geliebt wird), die an die Stelle des einfachen zentralen Liebespaares bei Tasso ein kompliziertes Beziehungsgeflecht setzt; im Dramatischen liegt deshalb zwischen *Aminta* und dem *Pastor fido* der Sprung von der dramatisierten Ekloge zum Drama. Eine komplexe Handlungsstruktur aus mehreren Strängen und daraus resultierend mehreren Intrigen (der des Satyrs gegen Corisca, der Coriskas gegen die Liebenden), die sich selbständig machen und durchaus gegen ihre Auslöser kehren können; ein echter dramatischer Konflikt (der Liebe von Mirtillo und Amarilli steht scheinbar ein mit Todesstrafe sanktioniertes Gebot ebenso entgegen wie die Eifersucht der Konkurrentin Corisca, im Inneren der Amarilli spielt sich der archetypische Konflikt zwischen Pflicht und Neigung ab); schließlich durch das Orakel als "Inszenator" des ganzen Dramas ein Rest von der Fatalität der mythologischen Tragödie. Man sieht, die Pastorelle in Gestalt des *Pastor fido* steht nicht nur theoretisch zwischen den Gattungen der (Intrigen- und Liebes-) Komödie¹² und der klassischen Tragödie nach antikem Vorbild. Der Unterschied zur Tragikomödie liegt eigentlich nur noch in der Tatsache, daß hier ständisch niederes Personal eingesetzt wird, das freilich im hohen Stil spricht und somit zu einer gewissen Unsicherheit bezüglich der sozialen Zuordnung Anlaß gibt, die später in Frankreich für eine neue, "hohe" Komödie genutzt werden konnte.

2. Das Schäferdrama in Frankreich

Die italienische Pastorelle in Gestalt der beiden eben besprochenen Stücke ist in Frankreich beinahe unverzüglich rezipiert worden, vor allem in den Vorführungen der *Gelosi*, die auch schon bei der *Aminta*-Uraufführung tätig waren. So erscheinen bereits in den 80er- und 90er-Jahren des 16. Jahrhunderts die ersten französischen Pastorellen, die sich selbst als *Aminta*-Imitationen deklarieren (Nicolas de Montreux, *Athlette*), und in der Folge

¹² So verweist etwa Ettore Bonora auf die Parallelen der Darstellung des Satyrs mit der des liebestollen Alten in der *commedia erudita* (Presentazione der in Anm. 11 zitierten Ausgabe, S. 9). Unbestreitbar komödienhaft und zugleich in Bezug auf Tassos Erzählung parodistisch ist die Szene II, 6, in der Corisca, die der Satyr wie einst bei Tasso Silvia am langen Haar festzuhalten sucht, mit der Perücke in der Hand zurückbleibt und auf den verlängerten Rücken fällt. Dagegen stehen die Szenen, in denen die Liebenden sich füreinander aufopfern wollen, der Tragödie nahe.

entwickelt sich die Pastorale zu einem der beliebtesten dramatischen Genres, so daß sogar ein Alexandre Hardy, dessen Werk man beinahe unter die moderne Formel *action & crime* bringen könnte, jeden Band seiner dramatischen Werke mit einer mehr oder minder idyllischen Pastorale beschließt. Die Pastorale des 17. Jahrhunderts ist zudem bestimmt durch den übermächtigen Einfluß des französischen Schäferromans *par excellence*, der *Astrée* von Honoré d'Urfé, in der sich natürlich vor allem der Einfluß der spanischen *novela pastoril*, aber auch Spuren der Tasso- und Guarini-Lektüre finden. Als Beispiel für diese Entwicklung der französischen Pastorale will ich kurz auf einen der bekanntesten Texte eingehen, auf den auch Du Ryer ständig anspielt: auf die um 1620 entstandenen *Bergeries* des Marquis de Racan.

Die *Bergeries* sind in der Struktur eindeutig nach dem Modell Guarinis gebaut,¹³ zu dem lediglich zwei Komponenten hinzutreten: 1) die Transposition aus dem griechischen Arkadien in ein keltisch-gallisches Suresnes, was sicherlich auf den Einfluß der *Astrée* zurückzuführen ist, wo dieselbe Transposition nicht zuletzt dem nationalen Anliegen der kulturellen Emanzipation von den Italienern entspricht; und 2) als barockes Element der Zauberer mit den entsprechenden Illusionseffekten zeitgenössischer Theater-technik.

Die zugrundeliegende Liebeskette entspricht jedoch auf den ersten Blick genau Guarinis Modell: der Vereinigung der beiden Liebenden Arténice und Alcidor steht ein vom Orakel ausgesprochenes göttliches Verbot (Arténice soll nur einen Einheimischen heiraten dürfen, der einzige solche ist Tisimandre, der eine andere liebt) entgegen; dazu kommt eine in einen der beiden verliebte Intrigantenfigur (der Arténice verehrende Lucidor), deren Intrige auf der Vortäuschung der Untreue des Partners (diesmal allerdings mit magischen Mitteln, aber immer noch in einer Grotte) beruht. Die einzige kleine Veränderung stammt erst aus der späteren, wohl durch die Kälte des Arténice-Vorbilds Cathérine Chabot verursachten Überarbeitung¹⁴: die bereits an Alcidents Treue zweifelnde Arténice wird schwankend und bietet sich Tisimandre an, scheitert aber an dessen treuer Liebe zu seiner Ydalie, die ihrerseits Alcidor liebt, wodurch Racan die Guarini'sche Liebeskette erweitert hat. Aus dieser Erweiterung ergibt sich übrigens die Möglichkeit, die Rolle des *Pastor fido* zu doppeln: da Tisimandre nicht wie Silvio nur die

13 Daniela Dalla Valle (a.a.O.) führt denn auch nicht weniger als acht Parallelen mit Motiven aus dem *Pastor fido* an. Den Text der *Bergeries* zitiere ich in der Folge nach dem Band: Jacques Scherer (éd.), *Théâtre du XVII^e siècle I*, Paris, Gallimard 1975.

14 Einen Hinweis darauf gibt Racan selbst in seinem Widmungsbrief an Malherbe vom 15. Januar 1625 - vgl. die zitierte Ausgabe, S. 289.

Jagd, sondern seinerseits eine Frau liebt, kann die Rolle Mirtillos in einen glücklich Liebenden (Alcidor) und einen sich Aufopfernden geteilt werden. Diesen zweiten Part übernimmt Tisimandre, indem er sich nach der Verurteilung Ydalies, die durch die Zaubertricks des Magiers Polistène im Auftrag Lucidors fälschlich der unerlaubten Beziehungen mit dem von ihr tatsächlich verehrten Alcidor beschuldigt worden ist, ebenfalls an ihrer Stelle als Opfer zur Verfügung stellt, wodurch er endlich doch ihre Liebe zu gewinnen vermag; durch die Doppelung der Rolle wird auch möglich, daß anders als bei Guarini die Rettung dadurch stattfindet, daß sich der Intrigant selbst verrät, als er seine eigentliche Sache verloren sieht (angesichts der Nachricht von der Verlobung von Arténice und Alcidor, für die Tisimandres Tod bedeutungslos wäre). Andererseits wird deren im letzten Moment durch die Erinnerung an das göttliche Verbot noch einmal in Gefahr geratene Heirat ganz analog zu Guarini durch den "alten Alcidor", Alcidors Ziehvater, gerettet, der, seine idyllische Heimat an der Oise lobend und Paris abschwörend ("Heureux qui... demeure chez lui comme en son élément/ Sans connaître Paris que de nom seulement", vv. 2307 ff.), nach Suresnes kommt und Alcidor als durch die Wellen entführten Sohn von Arténices Onkel identifiziert, der somit als alter Suresnes-Bürger auch auf den "Orakelspruch" der "Bonne Déesse" paßt.

Zu dieser sicherlich als bewußte und für ein "schäferlich vorgebildetes" Publikum gedachte Imitation der Struktur kommen zahlreiche kleinere Anspielungen auf Guarinis Stück; als ein Beispiel sei nur zitiert, daß Arténice, als die Hochzeit doch noch zu scheitern droht, dem zum Selbstmord neigenden Alcidor wie Amarilli ihrem Mirtillo befiehlt, für sie zu leben (v. 2515). Demgegenüber sind die Tasso-Reminiszenzen spärlicher, aber dennoch deutlich spürbar: etwa die Befreiung Ydalies aus den Händen des Satyrs durch ihren unglücklichen Liebhaber Tisimandre, der keine Belohnung, sondern nur eine noch härtere Ablehnung folgt (bei Racan behauptet Ydalie sogar, auf den Satyr gemünzt: "J'en aurais moins d'horreur que je n'aurais de vous", v. 724), und schließlich der Selbstmordversuch des Liebhabers Alcidor, der nach D'Urfés Vorbild vom Felssturz (Aminta) zum Sprung in den Fluß modifiziert wird. Sind die *Bergeries* also nichts anderes als ein Mosaik intertextueller Bezüge, eine mehr oder minder geistreiche Variation über die Elemente der italienischen Pastorale im von D'Urfé bereitgestellten gallisch-französischen Gewand?

Eine solche Annahme hieße übersehen, daß zu den zahlreichen originalen Detailelementen der *Bergeries* eine grundlegende Neuerung tritt. Neben den

beiden aus der Tradition stammenden Hindernissen für die Liebenden gibt es nämlich nun ein drittes, das, wenn überhaupt, eher aus der Tradition der Komödie bekannt ist: es ist Arténices Vater Silène, der weder für die Liebe (Alcidor) noch für das "göttliche Gesetz" des Orakels (Tisimandre), sondern für sehr materielle Erwägungen eintritt und dem Intriganten Lucidor die Hand seiner Tochter versprochen hat, weil er den größten Viehbestand der Gegend besitzt. In seinen Ermahnungen zeigt er denn auch weder eine arkadisch-religiöse noch eine nach adeligen Werten (Abstammung oder vertu) ausgerichtete Einstellung, sondern eine sehr pragmatische, die Du Ryer wenig später als typisch bürgerlich kennzeichnen wird: "Vous êtes grande assez, vous devriez être sage,/ et plutôt projeter quelque bon mariage/ que de vous amuser à ces folles amours" (vv. 357 ff.). Deshalb ist er gegen den "pauvre inconnu" Alcidor ebenso wie gegen Tisimandre, dessen Auswahl durch die "Bonne Déesse" er lediglich für einen Vorwand Arténices hält, um der Eheschließung mit dem reichen Lucidor zu entgehen. Wir sehen schon: in Silène ist die komische Klage von Tassos Satyr ("e veramente il secol d'oro è questo,/ poiché sol vince l'oro e regna l'oro") zur "arkadischen" Realität geworden, und es ist deshalb kein Wunder, daß von Tassos Gesang auf das "Goldene Zeitalter" nur noch die Anklage gegen "Honneur, cruel tyran des belles passions" der Arténice übrig geblieben ist. Das natürliche Paradies Arkadien scheint fast vollständig verloren gegangen zu sein, ein letzter Schimmer davon ist nur noch als Selbsttäuschung im "Frieden" des (heidnischen) Klosters vorhanden, in dem Arténice im 3. Akt kurzfristig Zuflucht sucht, und in der idyllischen Seine-Landschaft, die die Kulisse abgibt, aber es kann keinen Zweifel geben, daß schon bei Racan das "Zeitalter des Goldes" das mythische "goldene Zeitalter" weitgehend verdrängt hat. Immerhin ist es noch in der Liebesethik wenigstens der männlichen Helden gegenwärtig, die einander an Treue und Opferbereitschaft geradezu überbieten; und der Zeit-Exotismus tut ein übriges, um den Rest von Idylle zu erhalten, der die (auch von der Tradition konditionierte) Rezeption des Werkes bestimmt hat.

3. Du Ryers *Les Vendanges de Suresnes* als komödienhaftes Zu-Ende-Bringen des pastoralen Genres

Die *Vendanges de Suresnes* sind, wie gesagt, eine *Comédie* und keine *Pastorale*, aber sie sind, mehr noch als die meisten anderen "neuen" Komödien der Corneille-Generation, mit einer erstaunlichen Dichte intertextueller Bezüge

zu den Pastoralen ausgestattet, wie man sie sonst nur in einem Schäferdrama erwarten würde. Selbst Corneilles *Mélite* von 1629 - deren Strukturschema in die Folgekomödien *La veuve* und *La galerie du palais* übernommen wird und die dadurch die enge Beziehung der Handlungsstruktur zwischen Pastorale und Komödie begründet hat, läßt sich in dieser Hinsicht nicht mit Du Ryer vergleichen. Der erste Bezugspunkt ist natürlich, schon vom Schauplatz her, Racan; dem mythisch verklärten Suresnes seiner *Bergeries* wird das reale Suresnes der 30er Jahre des 17. Jahrhunderts gegenübergestellt, ein Weinbauerdorf, das zur beliebten Sommerfrische und zum Grundstückspekulationsobjekt der Pariser Bürger geworden ist. An die Stelle der Schäfer könnten also allenfalls idyllische Weinbauern bzw. sich als solche verkleidende Adelige treten; tatsächlich sind es jedoch vermögende Bürger, die in Sprache und Umgangsformen Adelige nachahmen, die ihrerseits Schäfer/Landleute spielen. Mit diesen doppelt verkleideten Figuren kontrastiert nun in den teils der spanischen und italienischen Komödie, teils der französischen Farce entlehnten Figuren Guillaume und Lisette der "echte" Weinbauer, der wie der spanische *gracioso* durch Bauernschläue und Bodenständigkeit, nicht zuletzt aber auch durch Verfressenheit und Liebe zur Flasche anstatt zur Schönheit gekennzeichnet ist.

Das allein ergäbe bereits einen ästhetisch reizvollen Kontrast. Er wird jedoch noch verstärkt durch die Tatsache, daß auch die Handlungsstruktur dieses Stückes weitgehend dem Aufbau Guarinis bzw. Racans folgt: auch hier gibt es ein zentrales Liebespaar (Polidor und Dorimène), deren Glück als Hindernis ein geldgieriger Vater bzw. eine Intrigantenfigur entgegenstehen. Da durch die zeitliche Transposition in die Gegenwart das Orakel als drittes Hemmnis ausfällt, ist die Intrigantenfigur verdoppelt: zu dem reichen, vom Vater begünstigten Intriganten Tirsis (bei Racan Lucidor) kommt die "falsche Freundin" (Guarinis Corisca) in Gestalt der in Polidor verliebten Florice. Nur sind mittlerweile die Liebenden selbst nicht mehr so naiv-idealistisch wie in der Pastorale, sondern entlarven die Intrige, noch ehe die Intriganten das bemerken, und machen sie sogar ihrer eigenen Strategie dienstbar (so wird die vorgebliche Untreue des Liebhabers Polidor nun nicht von der Intrigantenfigur Tirsis erfunden, sondern von Polidor selbst in Absprache mit Dorimène (was im übrigen das Eingangsmotiv aus D'Urfés *Astrée* aufnimmt), denn Polidor kann ihr so unter dem Pseudonym einer inexistenten fremden Schönen seine Liebeserklärungen direkt durch den ihn denunzierenden Rivalen zukommen lassen). Und Tirsis' an Corisca gemahnender Versuch, sich gegenüber Polidor als Helfer seiner Liebe aufzuspielen, um dann in

Wahrheit für sich selbst zu wirken, wird durch die Umstände schon so früh aufgedeckt, daß er keine ernsthafte Wirkung entfalten kann. Nur Florices Bemühung, wie Corisca die Rivalin durch eine "Anzeige" (mittels eines anonymen Briefes an den Vater) auszuschalten, hat zumindest die Wirkung, daß Dorimène der Verkehr mit Polidor untersagt wird. Angesichts dieses Verbotes bleibt dem Liebhaber nur übrig, sich nun tatsächlich als "Quasischäfer", nämlich als Weinbauer, zu verkleiden und solcherart heimlich mit der lustwandelnden Dorimène zu plaudern. Diese schäferliche Verkleidung ist freilich zuvor schon einmal sozusagen als literarisches Zitat angeklungen, denn Polidor leitet seine erste Liebeserklärung explizit mit einem Racan-Zitat ein: "C'est ici qu'autrefois la divine Arténice/ Du parfait Alcidor recevait le service" (vv. 493 f.). Somit wird die traditionelle Travestie der Schäfer, die zugleich Höflinge und Schäfer waren, in diesem Stück vollends zum Theater auf dem Theater, zur Komödie, von der auch Tirsis bei seinen bescheidenen Intrigen spricht (v. 318). Damit aber bekommt die Intertextualität einen anderen Sinn: nicht mehr nur um Wiedererkennen an sich, um produktive *Imitatio* im horazischen Sinne geht es, sondern auch, ja vor allem, um Parodie einer Gattung, die die Nebenfigur Philémon als oberflächliche Mode der Pariser *jeunesse dorée* brandmarkt (vv. 69 f.: "Pourvu qu'il sache un mot des livres de *L'Astrée* / c'est le plus grand esprit de toute une contrée."). Ähnlich wie die Zitate der Ritterromane im *Don Quijote* stellen die Zitate der italienischen und französischen Pastoralen also mehr Ironiesignale als identifizierende Hommages dar: der geraubte Kuß (im *Aminta* wie im *Pastor fido* in der Erzählung präsent) wird nicht von Polidor, sondern von Tirsis satyrgeleich der schlafenden Dorimène aufgedrückt, die ihn, kaum erwacht, wütend zurückweist, während der die beiden beobachtende Polidor im Weinbauerkleid für einen Augenblick die Qualen leidet, die bei Racans Arténice immerhin durch magische Täuschung bewirkt werden mußten. Da wird nun sogar der grobschlächtige Guillaume mit einem weiteren, metaphorischen Tasso-Zitat Aufklärung schaffen: "Dorimène dormait quand Tirsis l'a baisée,/ Et j'ai pour bons témoins et mes yeux et le Ciel/ qu'il irrita l'abeille en recueillant le miel." (vv. 1106 ff.)

Daß diese Zitate nur noch parodistische Funktion haben, resultiert wie bei Cervantes aus dem Kontrast mit der völlig unidyllischen Wirklichkeit, in der die Feststellung von Tassos Satyr über das Zeitalter des Goldes nun endgültig Wahrheit geworden ist. Die vollendete Verkörperung dieser Einstellung ist Dorimènes Vater Crisère, schon von Tirsis als "moins ami des vertus que de l'or" (v. 147) gekennzeichnet. Er hebt sich auch programmatisch von den

Werten der bisher Schäfer spielenden Hofgesellschaft ab, wenn er im Dialog mit seiner Frau, die den Adligen Palmédor als Schwiegersohn bevorzugen würde, den Geld- über den Geburts- oder Tugendadel stellt: "Un homme est assez noble alors qu'il a de l'or." heißt es da und "L'or en bourse vaut mieux que le fer au côté" (vv. 676 bzw. 680). Diese ausschließliche Orientierung am Geld als Wert geht so weit, daß er seine Beurteilung Polidors sofort ändert, als dieser eine reiche Erbschaft macht, was einen entfernten Reflex der plötzlich aufgedeckten veränderten Abstammung der Liebhaber in den bisher besprochenen Pastoralen darstellt. Wo sich etwa Mirtillo als "semidio", Alcidor wenigstens als "Einheimischer" erweist, wird Polidor einfach zum "Reichen" und das genügt, um festzustellen: "Si Polidor est riche, il n'est pas sans mérite,/ L'on remarque en ses yeux sa bonne humeur écrite", was sich bis zu dem der Ausgangsthese widersprechenden Paradox steigert: "Ses bonnes qualités me font dire sans cesse/ Que le bien de son oncle est sa moindre richesse" (vv. 1683-1688).

Aber der Verfall der ritterlichen Tugenden im Schäfergewand beschränkt sich nicht allein auf den Triumph des Goldes über das goldene Zeitalter. Auch das Liebesverhalten orientiert sich eher an Werten der *Celestina* (die auch in der *Nourrice* in Corneilles *Mélite* präsent ist¹⁵) als an jenen der unschuldig sinnlichen Arkadier: so rät Lisette ihrer Herrin Florice, ihre Galane ruhig zu Küssen und Petting herauszufordern, um deren Interesse neu zu beleben, denn "c'est ainsi dans le temps où nous sommes/ Que les filles d'esprit savent prendre les hommes" (vv. 361 f.) und zitiert später die Lehre einer "Dame aus Paris", man sollte stets so viele Liebhaber um sich scharen wie nur möglich (vv. 585 ff.). Der dort offenbarten männerfeindlichen Einstellung ("Pour te faire estimer, n'estime point les hommes") entspricht die frauenfeindliche, die Philémon in seinem Urteil über "ce sexe volage et rempli d'artifice" (vv. 53 ff.) formuliert. Daß das keine Basis mehr für eine als veredelnden Dienst aufgefaßte Liebe abgeben kann, erscheint nur zu offensichtlich.

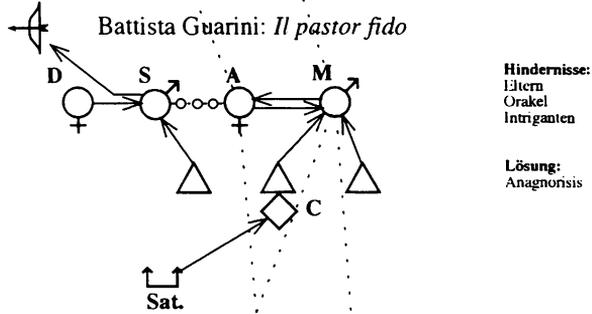
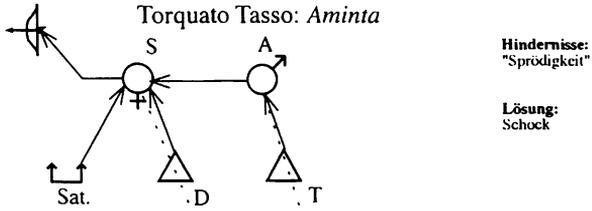
Man könnte nun in Du Ryers Werk sozusagen ein schäferliches Satyrspiel sehen, in dem der Autor, Molières *Bourgeois Gentilhomme* vorwegnehmend, sich über die Adelige spielenden Bürger lustig machen wollte; dabei ist freilich zu berücksichtigen, daß auch der Zusammenbruch der adeligen Werte total ist und selbst die einzige adelige Figur, den nie auftretenden Palmédor, umfaßt. Das negative Urteil Crisères über ihn und seine

15 Überhaupt ist der Einfluß der *Celestina* auf die italienische und französische Renaissance-Komödie deutlich feststellbar und bislang noch zu wenig untersucht worden.

Standesgenossen wird nämlich indirekt dadurch bestätigt, daß ausgerechnet er die traditionelle Rolle des Satyrs übernimmt und Dorimène mit Gewalt zu entführen sucht, dafür jedoch (wenn auch hinter der Bühne) von den eben noch in einem "pseudo-adeligen" Duell kämpfenden Rivalen Tirsis und Polidor, ja sogar von dem Diener Guillaume in höchst farcenhafter Weise verprügelt wird ("Tout le bras me fait mal du coup que j'ai donné", v. 1765). Auch der wenigstens polemische Wert, der in der Gegenüberstellung eines "goldenen Zeitalters" adeliger Tugenden gegen die rein materielle Ordnung der Bürger bestehen könnte, fällt also aus. Die negative Bilanz ließe sich ad infinitum fortsetzen: Selbst die Hochzeit ist für Crisère kein Anlaß zur selbstlosen Freude, sondern nur zur Genugtuung darüber, daß er von der "niemals leichten Bürde" einer zu unterhaltenden Tochter befreit wird (v. 1803 f.). Und noch das letzte Residuum der arkadischen Idylle bei Racan, die frühlingshafte Natur, ist in den *Vendanges* dem Herbst als Weinlesezeit gewichen: kein *locus amoenus* nimmt die Hochzeitenden auf, sondern die Herbststürme treiben sie in die Stadt zurück: "déjà cette saison un peu froide et malsaine/ Semble avecque ces vents nous chasser de Suresnes" (v. 1827 f.). Da nimmt es nicht wunder, daß die realen Landleute selbst den liebenden "pseudoadeligen Pseudoschäfern" nur mit einer gewissen Verachtung begegnen: "Le métier d'amoureux vaut bien moins que le nôtre" (v. 446). Das "goldene Zeitalter" des schäferlichen Arkadien ist hier nun endgültig verschwunden: man reist daraus ab wie aus der "Sommerfrische" Suresnes. Mit der Welt der ritterlichen Schäfer ist es ebenso vorbei wie mit jener der *caballeros andantes*. Aber so wie aus dem parodistischen Zu-Ende-Bringen des Ritterromans bei Cervantes nach übereinstimmender Meinung der Kritik der erste moderne Roman der Neuzeit erwachsen ist, so glaube ich, daß man in der parodistischen Abwandlung der Pastorale, die Du Ryers *Vendanges de Suresnes* zugrundeliegt, einen wesentlichen Ansatzpunkt für eine neue Gattung, eben die "hohe", sitten- und sozialkritische Pariser Komödie des jungen Corneille und seiner Generation, sehen kann, die an die Stelle der allzu sehr mit der Farcentradition verbundenen Komödien der Renaissance getreten ist.¹⁶ Diese "neue" Komödie aber ist, gerade auch in dem hier besprochenen

16 Die Entwicklung der französischen Komödie bis 1629 ist tatsächlich ausschließlich von den beiden Polen Anlehnung an die Farce (etwa Jodelles *Eugène* zur Zeit der Pléiade [1553] oder die primitiv-derbe Komödie *Les cornivaux* von Pierre Troterel 1612) oder Imitation der italienischen *Commedia erudita* (im Extrem bei den nachdichtenden Übertragungen von Pierre de Larivey, 1579) bestimmt gewesen. Erst mit der Hebung des Personals und damit der Verfeinerung der Komik in der Generation Corneilles gelang es, die Komödie eigenständiger (obwohl nun wenigstens in der allgemeinen Dramaturgie von der spanischen *Comedia ge-*

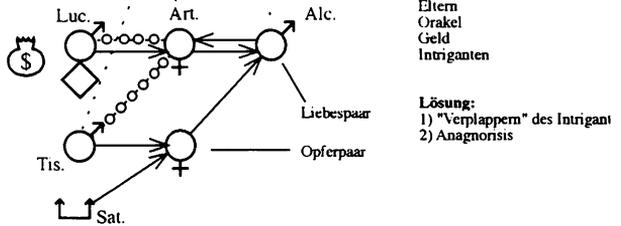
Personenkonstellation in den Pastoralen und bei Du Rycr



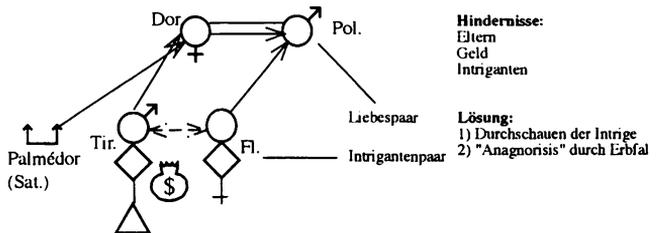
Marquis de Racan: *Les Bergeries*

Zeichenerklärung:

- = Liebesbeziehung
- → = Frühere oder spätere Liebesbeziehung
- = von einer Autorität (Eltern, Orakel) bestimmte Verbindung
- △ = Vertraute(r)
- ◇ = Intrigant(in)
- ♀ = Jagd Diana Keuschheit
- Ⓢ = Reichum



Pierre Du Rycr: *Les Vendanges des Suresnes*



Stück, zu einer Schärfe der Kritik und einer ästhetischen Vollendung gelangt, die viel zu oft verkannt und im Dienste eines normativ gesetzten ästhetischen Ideals verschwiegen worden ist.

prägt) und "hoffähig" zu machen - wovon noch das Theaterlob in der *Illusion comique* Zeugnis ablegt. Siehe dazu meinen Aufsatz "Theater auf dem Theater und Bühnen-Pikareske bei Corneille und Cervantes. Zur *Illusion comique* und zum *Pedro de Urdemalas*", in: *Romanische Forschungen*, H. 1/1989, S. 42-59.

Autoren und Herausgeber

Günter Berger, geb. 1946, Professor für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Bayreuth. Monographien, Sammelbände und Editionen zum komischen Roman Frankreichs im 17. Jahrhundert, zur empirischen Rezeptionsforschung, zur Kanonbildung, byzantinischen Lexikographie und Diderots Enzyklopädie; Aufsätze und Rezensionen zur Humanismusforschung, Antikerezeption und romanischen Literaturwissenschaft in Sammelwerken und Fachzeitschriften; Übersetzungen (Enzyklopädie, Alexandre Dumas).

Ottmar Reinhard Ette, Dr. phil., geb. 1956. Seit 1987 Lehrtätigkeit an der Katholischen Universität Eichstätt im Bereich Romanische Literaturwissenschaft. 1987 Heinz-Maier-Leibnitz-Preis für die Bearbeitung der *Relation historique* A. v. Humboldts (Frankfurt-Leipzig: Insel Verlag 1991, 2 Bde.). 1990 Promotion an der Universität Freiburg i. Br. Nachwuchswissenschaftler-Preis für Romanische Literaturwissenschaft 1991 der Universität Freiburg für eine Arbeit über José Martí (Tübingen: Niemeyer 1991). Veröffentlichungen zu Intertextualität, Mythenrezeption, Reiseliteratur und lateinamerikanischen Literaturen in deutschen wie ausländischen Fachzeitschriften. Edition von Sammelpublikationen zu Reinaldo Arenas (1992), zur französischsprachigen Karibik (1992) sowie zur Reiseliteratur im Spannungsfeld Europa - Amerika (1993).

Gisela Febel, geb. 1955, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Stuttgart (Romanische Literaturen und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft). Monographien zu Mythos und Nouveau Roman sowie Aphoristik; Aufsätze zur französischen Frührenaissance, Klassik und Gegenwartsliteratur, lateinamerikanischen und Chicanoliteratur, Rhetorik; Mitarbeit am historischen Wörterbuch der Rhetorik; Übersetzungen von Gegenwartsliteratur und -philosophie; Rezensionen.

Marga Graf, geb. 1928, Forschungsarbeiten, Publikationen und Lehrtätigkeit, mit dem Schwerpunkt Lateinamerikanistik. Seit 1984 vorwiegend im Bereich

der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft (Komparatistik) tätig. Untersuchungen zu Literatur- und Geistesbeziehungen (Beziehungs- und Imageforschung, Probleme kultureller Identität im historischen und soziokulturellen Kontext) im Bereich Europa-Lateinamerika (Spanisch-amerika und Brasilien) und im speziellen Bereich der afroamerikanischen Literatur im spanischen, portugiesischen und französischen Sprachbereich der Karibik und Brasiliens Untersuchungen zum kulturellen und rassischen Selbstverständnis. Verlagstätigkeit als freie Mitarbeiterin (u.a. bei der Erstellung von Kindlers und Hardenbergs Lexikon der Weltliteratur 1990-92).

Cornelia Klettke, geb. 1958, Dr. phil, Romanistik (Schwerpunkt: französische und italienische Literaturwissenschaft), Wiss. Ang. an den Universitäten Stuttgart und Rostock. Dissertation über den postmodernen Mythenroman Michel Tourniers, Artikel und Aufsätze zur französischen und italienischen Gegenwartsliteratur und zu Jorge Luis Borges. Wissenschaftliche Übersetzungen. Arbeit an einer Habilitation über Wahrnehmung und Erzählen in der italienischen und französischen Literatur des 20. Jahrhunderts.

Hartmut Köhler, geb. 1940, Privatdozent, lehrt romanistische Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br.; Schwerpunkte: neuere französische, italienische und spanische Literatur. Hauptarbeitsgebiet: Paul Valéry (zahlreiche Veröffentlichungen; Mitherausgabe der *Cahiers/Hefte* in deutscher Übersetzung); weiterhin Veröffentlichungen zur französischen Lyrik des 20. Jahrhunderts, zur französischen Komödie des 17. Jahrhunderts, zur italienischen und lateinamerikanischen Lyrik, zur Librettistik, Rhetorik u.a.

Peter Kuon, geb. 1953, Professor für Romanische Philologie (Schwerpunkt: französische und italienische Literaturwissenschaft) an der Universität Mannheim. Monographien zur literarischen Utopie zwischen Humanismus und Aufklärung und zur kreativen Aneignung der *Divina Commedia* in der Erzählliteratur der Moderne. Aufsätze und Rezensionen zur vergleichenden und romanischen Literaturwissenschaft (Gattungstheorie, Ästhetik, Utopie, Sade, Vittorini, Calvino, Manganelli) in Fachzeitschriften und Tagungsakten.

Paola Luciani, geb. 1948, Dozentin an der Universität Florenz. Monographie über Francesco de Sanctis und die Kritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Aufsätze über den historischen Roman und den Landroman im 19. Jahrhundert, über Tragödie und Poesie zur Revolutionszeit, über Alfieri, über die Tragödien von Gravina und Pindemonte. Rezensionen zu diesen Forschungsgebieten und zur Literaturtheorie in Fachzeitschriften.

Hans-Jürgen Lüsebrink, geb. 1952, Studium der Romanistik, Geschichte und der Vergleichenden Literaturwissenschaft in Mainz, Tours, Salamanca und Paris; seit 1988 Professor für Romanische Literaturwissenschaft und Landeskunde an der Universität Passau. Schwerpunkte in Lehre und Forschung: Französische Literatur des 18.-20. Jahrhunderts; deutsch-französische Literatur- und Kulturbeziehungen; frankophone Literaturen außerhalb Europas; spanisch- und französischsprachige Literaturen des karibischen Raums. Buchpublikationen u.a.: *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts* (München 1983); (Hg. mit J. Riesz): *Feindbild und Faszination. Vermittlerfiguren und Wahrnehmungsprozesse in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen, 1789-1983* (Frankfurt/M. 1984); *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas* (Tübingen 1990); (zus. mit R. Reichardt): *Die "Bastille". Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit* (Frankfurt/M. 1990); (Hg. mit M. Tietz): *Lectures de Raynal. La réception de l'"Histoire des Deux Indes" en Europe et en Amérique au XVIII^e siècle* (Oxford 1990).

Wolfgang Matzat, geb. 1948, Professor für Romanische Philologie (Schwerpunkte: französische und spanische Literatur) an der Universität Erlangen. Monographien zum Theater der französischen Klassik und zur Leidenchaftsdarstellung im französischen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts. Aufsätze u.a. zum spanischen Barocktheater, zur spanischen Literatur des 20. Jahrhunderts und zum modernen lateinamerikanischen Roman.

Horst Nitschack, geb. 1947, Gastdozent und DAAD-Lektor an der Universidad Católica del Perú für Vergleichende Literaturwissenschaft und Literaturtheorie (seit 1988). Lexikon-Artikel zur brasilianischen Literatur des

20. Jahrhunderts, sowie Veröffentlichungen zur brasilianischen und hispano-amerikanischen Literatur und zur Komparatistik in Sammelbänden und Zeitschriften.

Rudolf Noack, geb. 1935, Studium der Galloromanistik, Hispanistik und Italianistik in Leipzig, Promotion 1962 zum französischen Aufklärungsjournalismus, 1966-1969 Leiter der Abteilung "Neuere Literatur der romanischen Länder" an der Akademie der Wissenschaften in Berlin, ab 1970 an der Universität Halle als Dozent und Forschungsleiter, 1973 B-Promotion zu Fragen der Rezeption und Wirkungsgeschichte auf dem Gebiet der spanischen, lateinamerikanischen und französischen Literatur (Aufklärung - Nachaufklärung), nach Berufung zum ordentl. Professor (1976) Konzentration auf komparatistische Arbeiten mit Forschungsschwerpunkten im Bereich der Aufklärung und der Renaissance. Veröffentlichungen u.a.: mehrere Voltaire-Ausgaben (Philosophisches Wörterbuch, Sämtl. Romane u. Erzählungen, Korrespondenz 1749-1760), 18 Beiträge zur Geschichte des französischen literarischen Journalismus und der kleinen Genre in der Aufklärung, Editionen u.a. von Prévost, Brantôme, Maupassant, mehrere Beiträge zur Renaissance, zur Spätaufklärung und Revolution, zur Aufklärung und Restauration in Frankreich und Spanien, zur Geschichte und Wirkung des spanischen Liberalismus; ab 1985 Mitarbeit am Wörterbuch der Weltliteratur für den Bereich der Hispanistik.

Daniel-Henri Pageaux, geb. 1939, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Sorbonne Nouvelle (Université de Paris III), mit Forschungsschwerpunkten im Bereich der modernen Literaturen und Kulturen im französisch-, spanisch- und portugiesischsprachigen Raum. Publikationen zu A. Carpentier und E. Sábato, zum lateinamerikanischen und afrikanischen Roman, zu M. Yourcenar, zur Methodologie der Komparatistik und zur Literaturtheorie.

Gerhard Penzkofer, geb. 1950, Privatdozent für Romanische Philologie an der Universität München. Habilitationsschrift über Madeleine de Scudéry und den französischen Barockroman. Vorträge und Veröffentlichungen zur französischen Literaturgeschichte (mittelalterliche Literatur, Molière,

Marivaux, Flaubert, Koltès) und zur *Nueva Novela* Lateinamerikas (Vargas Llosa). Neben dem romanistischen Bereich Beschäftigung auch mit slawistischen Themen; Veröffentlichung einer Monographie über Cechov.

Michael Rössner, geb. 1953, Professor für Romanische Philologie (Schwerpunkte: Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Lateinamerikanistik) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Monographien über Pirandello (*Pirandello Mythenstürzer*, 1980) und das Paradiesmotiv im 20. Jahrhundert bzw. die Wechselwirkungen zwischen europäischer und lateinamerikanischer Literatur (*Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, 1988). Editionen von Sammelwerken (u.a. *Aufstieg und Krise der Vernunft* [Festschrift Hinterhäuser]) und der Werke Pirandellos in deutscher Sprache. Ein Roman (*Gefangenschaft oder Freiheit der Negation der Freiheit*, 1981), ein Hörspiel, mehrere Theaterstücke und literarische Übersetzungen (Pirandello, Nicanor Parra, etc.). Aufsätze und Rezensionen zur romanischen Literatur- und Kulturwissenschaft in Fach- und Kulturzeitschriften, Feuilletons im Wiener Journal.

Konrad Schoell, geb. 1938, Professor für Romanistik/Literaturwissenschaft an der Universität -GH- Kassel. Monographien zu Beckett, zum Gegenwartstheater in Frankreich, zum mittelalterlichen Theater und zur Farce, zur Geschichte der Komödie in Frankreich. Editionen von Sammelwerken über Themen der Vergleichenden Literaturwissenschaft (u.a. *Klassiker-Renaissance in der Gegenwartsliteratur*). Zahlreiche Aufsätze zur französischen und frankophonen, zur italienischen und spanischen Literatur in Fachzeitschriften und Sammelbänden.

Karin Sekora, geb. 1952, Studium der Anglistik und Romanistik in Würzburg und London (Schwerpunkt: frankophone Literaturen Afrikas und der Antillen). Prüfung für das Lehramt an Gymnasien. Z. Zt. Unterricht an der Volkshochschule Marktheidenfeld (Englisch, Französisch und Literatur) und Arbeit an einer Monographie über Aimé Césaires *Cahiers d'un retour au pays natal*.

Hans T. Siepe, geb. 1947, Professor für Romanistik (Schwerpunkt: Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften) an der Universität - GH-Duisburg. Monographien zum Surrealismus und zum Populärroman; Editionen von Sammelwerken (u.a. zur Intertextualität, zu deutsch-französischen Kulturbeziehungen, zu André Gide und Deutschland) und von Texten französischer Autoren (George Sand, Alain Robbe-Grillet); Aufsätze und Rezensionen zur französischen, italienischen und portugiesischen Literatur in Fachzeitschriften; Literaturkritik in den Medien.

Roumiana L. Stantchéva, geb. 1951, Forschungen im Bereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft (Rumänien, Frankreich, Bulgarien) am Institut für Balkanforschung der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, Lehre im Bereich der modernen rumänischen Literatur an der Universität Sofia. Promotion mit einer Dissertation über die moderne rumänische Poesie (19./20. Jahrhundert) in komparatistischer Perspektive, Werkeditionen, Lyrikübersetzungen und mehrere Fachbeiträge.

