

ACHIM AURNHAMMER

Torquato Tassos zudringlicher Satyr im deutschen
Barockdrama

Torquato Tassos zu dringlicher Satyr im deutschen Barockdrama

Achim Aurnhammer (Heidelberg)

Torquato Tasso, der schon zu Lebzeiten zum italienischen Nationaldichter aufstieg, hat auf die europäische Barockliteratur maßgeblich gewirkt. Insbesondere in Frankreich, aber auch in Spanien und England, hat Tassos Werk, wie wir aus gründlichen rezeptionsgeschichtlichen Studien wissen, Furore gemacht und zahlreiche Übersetzer, Bearbeiter und Nachahmer gefunden.¹

Vergleichsweise schlechter erforscht ist die Tasso-Rezeption in Deutschland vor Goethes Künstler-Drama. Zu sehr überschattete dessen *Torquato Tasso* mit einer eigenen Wirkungstradition die Vorgeschichte.² Gut unterrichtet sind wir lediglich über Diederich von dem Werders Übersetzung der *Gerusalemme Liberata*, die wegen Merians ganzseitiger Kupferstiche zu den schönsten deutschen Barockbüchern gezählt wird.³ Doch eine zufriedenstellende Geschichte der Tasso-Rezeption in Deutschland gibt es nicht, nicht einmal die Wirkungsgeschichte einzelner Werke oder Werkgruppen ist erkundet.⁴ Dieses Defizit trifft insbesondere auf Tassos Schäferspiel *Aminta* aus dem Jahre 1573 zu: während die Bukolik-Forschung in Spezialstudien zu Guarini, Montemajor und Honoré d'Urfé die Abhängigkeit der deutschen Schäferdichtung von der Romania nachgewiesen hat, fehlt eine entsprechende Untersuchung zur Aufnahme des *Aminta* in Deutschland.⁵ Aus Unkenntnis der Sachlage konnte sich wohl die *Opinio communis* bilden, daß Tassos Schäferspiel – verglichen etwa mit dem *Pastor fido* seines Rivalen Giovan Battista Guarini – weit weniger wirkungsvoll gewesen wäre. Dabei läßt allein schon die Zahl der Übersetzungen des *Aminta* zwischen 1600 und 1750, immerhin neun verschiedene Versionen, seine hervorragende Wertschätzung beim literarischen Publikum in Deutschland erkennen.

Drei fremdsprachige Übersetzungen eröffnen den Reigen der *Aminta*-Übertragungen: zwei lateinische und eine französische. Ob allerdings die

lateinische Übersetzung des Tübinger Dichterhumanisten Friedrich Hermann Flayder jemals in Druck gegangen ist, scheint zweifelhaft.⁶ Dagegen ist die lateinische Version des pommerschen Arztes Andreas Hildebrand von 1616 im Jahre 1624 ein zweites Mal aufgelegt worden.⁷ Aus dem Jahre 1618 datiert die französische Übertragung des Catharinus Dulcis, Professor am Kasseler Mauritianum und an der Universität Marburg.⁸ Das italienische Original hat Dulcis in seine *Schola italica* aufgenommen, die das maßgebliche Italienisch-Lehrbuch an den deutschen Ritterakademien des 17. Jahrhunderts war.

Wird das Gefälle lateinisch-deutscher Dichtung schon in den holpernden deutschen Akt-Periochen, die Hildebrand seiner eleganten lateinischen Version beigegeben hat, deutlich spürbar, so ist die Rückständigkeit nationalsprachlicher Poesie in Deutschland in den frühen *Aminta*-Verdeutschungen nicht zu übersehen. Eine Sammlung von Spieltexten englischer Komödianten aus dem Jahre 1630 enthält die wohl früheste volkssprachliche Adaption von Tassos Schäferspiel.⁹ Der anonyme Verfasser der *Comedia von den Aminta und Silvia* wendet sich nicht an ein höfisches, sondern an ein stadtbürgerliches Publikum: dementsprechend vertauscht er die mittlere Stillage des Pastorals mit dem niederen Stil der *Comedia* und verzichtet auf Vers, Reim und Chor. Dessen Funktion übernimmt eine Komische Person, die unter dem Namen *Schrämmgen* als Amintas Diener schon im ersten Akt eingeführt wird und das Publikum mit derben Späßen – etwa dem Fallenlassen eines Uringlases – bei Laune hält. Inhaltlich besetzt der deutsche Verfasser das gesamte bukolische Referenzsystem bürgerlich um: so wird aus Tassos leidenschaftlicher Jägerin Silvia eine geradezu manische Näherin und Hausfrau.

Auch die Prosaübersetzung des frühverstorbenen Buchner-Schülers Michael Schneider aus dem Jahre 1639 bleibt formalästhetisch noch weit hinter dem Original zurück.¹⁰ Schneider hat sich weniger an das italienische Original als an eine französische Übersetzung gehalten, und so wimmelt sein Text von Gallizismen. Da dies dem Purismus der Sprachgesellschaften zuwiderlief, unternahm es der besonders *deutsch-gesinnete* Philipp von Zesen, gleichfalls ein Schüler August Buchners, Schneiders Prosa-Version inhaltlich und sprachlich zu verdeutschen und zu verbessern.¹¹ Zudem nähert sich Zesens *Roselieb* – erschienen 1646 – durch die metrische Fassung der Chöre der lyrischen Form des Originals. Hieran anknüpfend unternahmen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrere Dichter den Versuch, einzelne Partien aus Tassos *Aminta* metrisch adäquat wiederzugeben: unter den Verfassern sind Autoren von Rang und Namen wie Daniel Casper von Lohenstein, Christian Hölmann und Fürer von Haimendorff.¹² Ihre Madrigalversuche ebnen den Weg für die erste vollständige metrische Übertragung des *Aminta* ins Deutsche im Jahre 1711 durch Georg Wilhelm von R(h)einbaben.¹³

Reinbaben übersetzte zwar nicht versgetreu, bemühte sich aber, die freie madrigalische Form nachzuahmen. Tassos eleganter Versbehandlung kommt Reinbaben zwar näher, dennoch bleibt seine Fassung durch die Dominanz des Alexandriners insgesamt schwerfällig. Erst in den folgenden metrischen Übertragungen des Johann Kirchhoff (1742) und eines anonymen Übersetzers (1766), die um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen, entfalten sich langsam die formästhetischen Qualitäten des Deutschen als hochentwickelter Dichtungssprache.

Die deutsche Rezeption des *Aminta* bleibt jedoch nicht auf die Übersetzungen begrenzt. Tassos Schäferspiel galt bei den deutschen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts als so mustergültig, daß sie Teile daraus isoliert übernahmen und nach entsprechender Bearbeitung in andere Kontexte einfügten. Diese Form partieller Rezeption und ästhetischer Assimilation soll im folgenden exemplarisch an der charakteristischen Episode vom zudringlichen Satyr erläutert werden.

In seiner Funktion einer konkurrierenden Gegenkraft zu dem Protagonisten verkörpert der Satyr ein typisches Element des bukolischen Genres. Nach Voßler gehört der Gewaltanschlag eines Faunes zu der idealtypischen »Folge erschütternder Ereignisse«, die spröde Nymphen zur Gegenliebe des zuvor verachteten Hirten bekehren.¹⁴ Auch Tassos Satyr ist antiken und modernen Vorbildern (Theokrit, Ovid und Becari) verpflichtet. Doch trägt seine Rolle im *Aminta* individuelle und unverwechselbare Züge, die ihn von den Vorgängern unterscheiden. Die Satyr-Episode beschränkt sich auf lediglich zwei Szenen des Dramas: II 1 (Monolog des Satyrs) und III 1 (Tirsis Botenbericht von dem Versuch des Satyrs, Silvia zu vergewaltigen). Die Geschichte der *Aminta*-Illustrationen belegt das große Interesse der zeitgenössischen Leser am zudringlichen Satyr:¹⁵ in den illustrierten Aldinen etwa sind die beiden Satyr-Szenen jeweils mit einem Holzschnitt bedacht (Abb. 1 und 2 auf S. 168 und 169). Das Personenverzeichnis kennzeichnet den namenlosen *Satiro* mit denselben Worten wie seinen Rivalen Aminta: *innamorato di Silvia*.¹⁶ Der Monolog des Satyrs in der ersten Szene des zweiten Aktes bildet mit 97 Versen die zweitlängste geschlossene Redeeinheit in dem Drama, fast genauso lang wie sein Pendant: der aitiologische Bericht Amintas von seiner Liebe zu Silvia. Doch während Aminta lyrisch-sentimental resigniert, steigert sich der Satyr aus lyrischer Reflexion in einen Konflikt- und Entschluß-Monolog. Zunächst beklagt er in einer Reihe rhetorischer Fragen und anaphorischer *Ohimè* seine unglückliche Liebe zur spröden Silvia. Denn diese verschmähe seine frugalen Gaben (Blumen, Äpfel und Honig) ebenso wie ihn selbst, obwohl er doch, wie er in einer Narziß-Parodie erläutert, über natürliche Schönheit verfüge: mit seinem roten Gesicht, seinen Muskeln und pelzbedeckten Schenkeln, allesamt Beweise seiner Virilität, fühlt er sich den weibischen Schäfern



Abb. 1: Anon. Holzschnitt zu II 1. In: Torquato Tasso: *Aminta. Favola boschereccia. Di nuovo corretta, & di vaghe figure adornata.* Venedig (Aldo Mannucci) 1583, 44.

überlegen, die von der Krankheit städtischer Mode angesteckt seien. Den Vorwurf der Dekadenz dehnt der Satyr auf das Goldene Zeitalter aus, das die freie arkadische Liebe den Gesetzen des Marktes unterworfen, zum *amor venale* korrumpiert habe und ihn als Armen benachteilige. Aus diesem Konflikt leitet der Satyr das natürliche Recht zum Einsatz seiner männlichen Kraft ab, da ihm *natura* diese verliehen habe, und er beschließt, Silvia zu vergewaltigen:

Sforzerò, rapirò quel che costei
mi niega, ingrata, in merto de l'amore. (vv. 804 f.)

[Ich werd erzwingen, rauben, was mir diese / Undankbar
weigert als der Liebe Lohn.]

Abschließend verkündet der Satyr, seinen Gewaltanschlag an einer von Silvia gern aufgesuchten Quelle ausführen zu wollen. Daß er dort nicht



Abb. 2: Anon. Holzschnitt zu III 1. In: Torquato Tasso: *Aminta. Favola boscareccia. Di nuovo corretta, & di vaghe figure adornata.* Venedig (Aldo Mannucci) 1583, 61.

nur Silvia, sondern auch seinen zarten Rivalen Aminta treffen wird, erfährt der Zuschauer aus den folgenden Szenen. Denn Dafne und Tirsi haben für ihre befreundeten Schützlinge Silvia und Aminta ohne deren Wissen ein Treffen an diesem einsamen Ort eingefädelt, um beide zur Liebe zu bewegen.

In der ersten Szene des dritten Aktes schildert Tirsi als Bote den Vergewaltigungsversuch des Satyrs. Er berichtet dem Chor, wie die aufgelöste Dafne ihm und Aminta verzweifelt den Anschlag auf Silvia gemeldet habe:

– Ah, correte, – gridò – Sivlia è sforzata. – (v. 1230)

[»Ach lauft!« so rief sie, »Sivlia ist vergewaltigt!«]

Doch sei es ihnen gerade noch rechtzeitig vor der Vergewaltigung, insbesondere dank Amintas beherztem Eingreifen, gelungen, den Satyr in die

Flucht zu schlagen, der für sein Vorhaben die nackte Nymphe mit ihren eigenen Haaren an einen Baum gebunden und gefesselt hatte. Dem Retter in der Not erweist sich die spröde Nymphe allerdings als undankbar. Sobald er ihre Hände von den Fesseln befreit hat, stößt sie Aminta verächtlich zurück:

– Pastor, non mi toccar: son di Diana;
per me stessa saprò sciogliermi i piedi. – (vv. 1286 f.)

[»Hirt, rühre mich nicht an! Ich bin Dianens, / Weiß schon allein die Füße freizumachen.«]

Damit stellt die Nymphe ihren Befreier fast auf eine Stufe mit dem Satyr, denn in beiden sieht sie nur die männliche Bedrohung ihrer Jungfräulichkeit. Obwohl Tasso die Gewaltanwendung des Satyrs eindeutig verwirft, so hat er doch die beiden Liebhaber Silvias bis zu einem gewissen Grad parallelisiert. Aminta und der Satyr verkörpern konkurrierende Liebeskonzepte: während Aminta mit der Gleichberechtigung der Geschlechter die Reziprozität als Erfüllung der Liebe sieht, wünscht der Satyr in mythischer Primitivität nur, seinen von keiner urbanen Zivilisation verfälschten Geschlechtstrieb zu befriedigen. In dieser Hinsicht entspricht er dem bukolischen Gesetz: »Erlaubt ist, was gefällt«. Die Tatsache, daß die sexuelle Gewalt die Willensfreiheit des anderen ignoriert, steht allerdings in unauflöselichem Widerspruch zu dieser Devise. So zeigt der Satyr als Grenzgänger zwischen Mensch und Tier, Kultur und Natur, Liebe und Trieb, welch schwierigen Balanceakt das Liebesleben den arkadischen Hirten abverlangt.

Als drei wesentliche Merkmale der Satyr-Episode in Tassos *Aminta* seien festgehalten:

1. Mißbilligung der Zivilisation und der Galanterie;
2. Narzißtische Selbstgefälligkeit;
3. Natürliches Recht zur Gewalt gegen die Objekte der Begierde.

Schon in der Reihe der Verdeutschungen ist eine verändernde Aneignung der Satyr-Episode festzustellen. Der anonyme Verfasser der Wanderbühnenfassung behält zwar den Botenbericht vom Vergewaltigungsversuch des Satyrs bei, doch da er an Stelle des Entschlußmonologs des Satyrs ein Satyrballett auf die Bühne bringt, bagatellisiert er den Gewaltanschlag. Schneiders Übersetzung, die den *Satiro* zum *Waldgott* verändert, mindert dadurch dessen mythologischen Status. In seiner Zuordnung zum Wald als Lebensraum erscheint der *Waldgott* als ein Nachfahre der Wilden Männer des Mittelalters und als ein Vorläufer von Goethes *vergöttertem Waldteufel*. Noch stärker entmythologisiert Zesen den *Satiro*: zum einen reduziert er Schneiders *Waldgott* weiter zum *Wald-man*, zum anderen lastet er den Vergewaltigungsversuch einem *Kriegs-beamten* an. Damit gewinnt die Satyr-Episode eine zeitgenössische Wirklich-

keitsnähe.¹⁷ Erst in den Teilübersetzungen um 1700 und in den vollständigen metrischen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts erhält Tassos Satyr wieder seinen antiken Rang als göttliches Wesen im Gefolge des Bacchus zurück.

Die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts nutzt Tassos Satyr-Episode zur Darstellung gewaltsamer sexueller Beziehungen auch in ganz anderen dramatischen Kontexten.

Beispiel für die Transposition der Episode in das gleiche Genre ist das Schäferspiel *Rosetta*, das der Hamburger Heinrich Elmenhorst im Jahre 1653 als jugendlicher Theologiestudent veröffentlichte.¹⁸ Titelgestalt dieses fünftaktigen Dramas ist die sizilianische Schäferin Rosetta, um deren Gunst die beiden Hirten Sylvander und Strephon werben. Auch der arkadische Prinz Clearchus verliebt sich in die schöne Schäferin. Um ihre Liebe zu gewinnen, versucht er im pastoralen Kostüm und Inkognito als Schäfer Fillidor den Standesunterschied und seine politischen Pflichten aus der Welt zu schaffen. Darüber hinaus ist auch noch der Hirtengott Pan in Liebe zu Rosetta entbrannt. Als schließlich Rosetta Fillidor alias Clearchus ihre Gegenliebe bezeugt, kann dieser Schäferdasein und Inkognito aufgeben und mit Rosetta als Gemahlin sein *Arcadisches Regiment* antreten.

Schon diese knappe Inhaltsskizze läßt erkennen, daß Elmenhorsts *Rosetta* nicht die Konfiguration einer spröden Geliebten zwischen zwei rivalisierenden Liebhabern zugrundeliegt. Die schöne Schäferin ist Objekt der Begierde mehrerer Männer: der Hirten Sylvander und Strephon, des Fürsten Clearchus und des Gottes Pan. Die beiden letzteren sind öffentliche Würdenträger, die mit ihrer Liebe zu Rosetta an Standesgrenzen rühren. Elmenhorst nutzt das bukolische Genre zu einer frühbürgerlichen Infragestellung der Standesunterschiede. Die Problematik sozialer Grenzziehungen – schon die Vorrede konfrontiert *Fürstliche Häuser* und *Bauer-Hütten*¹⁹ – wird an der grenzüberschreitenden Macht der Liebe exemplifiziert. Besonders im Fall des Clearchus, der sich aus maßloser Liebe zu Rosetta selbst erniedrigt und im schäferlichen Inkognito seinen privaten Neigungen nachgeht, wird der moderne Konflikt zwischen Privatheit und Öffentlichkeit auf die Spitze getrieben. Daß Pflicht und Neigung zu guter Letzt miteinander vereinbart sind, ist die genretypische Lösung des Problems.

Der andere Würdenträger unter den Liebhabern Rosettas, der Hirtengott Pan, leidet ebenfalls unter der Last seines Amtes. Die Hirten, die den Gott in langen Ehrbezeugungen um Gunst und Gnade bitten, versichert Pan in formelhaften Geboten seiner göttlichen Gunst, bescheidet sie aber kurz – *was mehr zu beobachten ist / soll euch ander Zeit wissend werden*.²⁰ Kaum haben ihn die dankbaren Hirten verlassen, frönt der Gott seiner Einsamkeit, da sie ihn von zeremoniellem Sprechen und repräsentativen Zwängen befreit:

Diese [scil. die Hirten] sind hin / und ich bin nun freyer meinen Gedancken ihren Lauff / und meinen Reden ihren ungezwungenen Willen zu lassen: Ach wie habe ich doch mich so lange in dieser Knechte Gespräch verweilen / und meinem verbulten Begierden den Lauff hemmen können. Du schöne Syrinx du bists nicht allein die meine Liebe flieheth / hier ist noch eine Hirtin die nicht weniger unbarmhertzig ist als du.²¹

Die folgende Klage des Gottes über die hartherzige Schäferin Rosetta unterscheidet sich durch die Häufung von Invektiven und Interjektionen auch sprachlich von der vorausgegangenen öffentlichen Ansprache. Pans privater Monolog ist dem Monolog von Tassos Satyr nachgebildet. Wie dieser beklagt Elmenhorsts Pan zunächst das mangelnde Entgegenkommen der Schäferin, dann bezichtigt er den *verkleideten Buben* Fillidor alias Clearchus mangelnder Männlichkeit, um mittels der Narziß-Parodie auf seine virile Attraktivität hinzuweisen.²² Und ebenso wie sein Vorbild verkehrt er die Klage über die spröde Geliebte in eine Androhung von Gewalt, die er apostrophisch an Rosetta richtet:

Und du bist so stolz meine treue Liebe mit stolztzer verachtung zu verschmähen. Schäferin bedencke dich / ehe denn ich dir erweise / was einem Hirten oder Hirtinne daran gelegen sey den mächtigen Pan zu entrüsten: hörstu dieses du stolzte Rosetta.²³

Durch das mythische Exemplum der Syrinx, das Pan eingangs erwähnt, ist deutlich, daß er an sexuelle Gewalt denkt. Elmenhorsts Übertragung der Satyr-Episode auf den Gott Pan erscheint wegen des ähnlichen Erscheinungsbildes beider Bockwesen und der ausgeprägten Lusternheit, die ihnen gemein ist, naheliegend. Eine erhebliche Bedeutungsverschiebung ergibt sich jedoch aus dem unterschiedlichen Kontext und der unterschiedlichen Funktion der Mythologie. Elmenhorst demonstriert mit dem Satyr-Monolog, daß die archaische Triebhaftigkeit Pans in dem ritualisierten Repräsentationsdasein eines Gottes keinen Platz mehr hat. Seine Gewaltdrohung in die Tat umzusetzen, kann sich Pan als etablierter Schutzgott der Hirten nicht leisten. Die sentimentale Erinnerung an Syrinx illustriert die Beschränkung, die ihm sein göttliches Amt auferlegt. Insofern ist Pans Neid auf seinen Nebenbuhler Clearchus verständlich. Denn während dieser im schäferlichen Inkognito sein privates Glück findet, bleibt Pan diese Möglichkeit versagt, ist er doch selbst ein konstitutiver Garant dieses idyllischen Fluchtraums. Indem Elmenhorst das zukunftsweisende Problem seines Dramas, das Auseinanderklaffen privater Wünsche und öffentlicher Pflichten, nicht auf weltliche Würdenträger begrenzt, sondern auch auf Götter überträgt, radikalisiert er das Dilemma zur Unvereinbarkeit: zudringlicher Satyr und schützender Gott in einer Person.

Andreas Gryphius verwendet die Satyr-Episode in seinem *Schertz-Spill Die gelibte Dornrose*, das er als komisches Gegenstück dem *Gesang-Spil Verliebtes Gespenste* untermennt hat.²⁴ Das Doppelstück wurde 1660 anlässlich einer herzoglichen Hochzeit im schlesischen Glogau uraufgeführt. Titelheldin des an Vondels *Leeuwendalers* orientierten bäuerlichen Lustspiels ist Lise Dornrose.²⁵ Sie unterscheidet sich durch ihre Bildung von den übrigen Personen des Stücks: statt schlesischer Mundart spricht sie, die Lesen und Schreiben gelernt hat, Hochdeutsch. Ihre beiden Verehrer, zwei Bauernburschen, sind im Personenverzeichnis – wie der Satyr und Aminta bei Tasso – fast gleichlautend charakterisiert: *verlibt in Dornrosen* heißt es von dem schüchternen Greger Kornblume und *verlibt auff Dornrosen* von dem dumm-derben Matz Aschewedel. Dornrose ist aber trotz ihres sprechenden Namens im Gegensatz zu Silvia keine spröde Geliebte; ihre Zuneigung gilt Kornblume, doch steht dem Liebespaar ein Familienzweist im Wege. Der ungeliebte Aschewedel will die Gelegenheit nutzen und macht Dornrose im zweiten Aufzug einen Heiratsantrag. Wie Tassos Satyr verurteilt er Dornroses Ablehnung als Folge weiblicher Bildung:

[...] doß hot ma dervon / we me de Maidlen lest in die Schule gihn / unde buchstabiren lärnen. Do machen se den Buler Brife unde singen Zschäntscher Lider [Spottlieder] vum schine Schaffer und der falschen Sylviges.²⁶

Trotz der Verballhornung läßt sich unschwer erkennen, daß Aschewedel auf Tassos Aminta und die widerspenstige Silvia anspielt, um mit dieser Konfiguration als warnendem Beispiel weibliche Emanzipation anzuprangern. Ihm selbst kommt dabei die Rolle des Satyrs zu: wie dieser sucht Aschewedel Dornroses Gunst durch Geschenke zu gewinnen und betont seine physischen und ökonomischen Vorzüge. Und – eine weitere Parallele – schon vor der Unterredung verkündet Aschewedel in einem Monolog, daß er Dornrose auflauere, damit er *se mit gewalt wäg krigte*.²⁷ Als Dornrose ihn abschlägig bescheidet, setzt Aschewedel seinen Vorsatz in die Tat um:

Aschewedel fasset Dornrosen mit Gewalt und wil mit ihr nach dem Pusche lauffen / sie wehret sich mit reissen und schlagen und ruffet überlaut.²⁸

Der Bedrohten kommt ihr Aminta in Gestalt Greger Kornblumes zu Hilfe: *er schlägt auf Aschewedeln*.²⁹ Doch anders als sein italienisches Vorbild kann er auf den Dank der Geliebten rechnen, die ihn im Kampf anfeuert: *Mutig mein Kornblume / mutig / errettet mich von dem Ehrenschänder*.³⁰

Tassos Satyr-Episode bleibt in dieser Szene als Vorbild durchaus konturiert; dennoch hat Gryphius sie eigenständig umgedeutet. Die Ersetzung des Satyrs durch einen Bauern ist sicherlich eine weitere Etappe auf dem Weg zur Profanierung des mythologischen Fruchtbarkeitsdämons.

Andererseits gewinnt die Episode dadurch an sozialer Realistik und psychologischer Glaubwürdigkeit. Dieser realistischen Dramenkonzeption trägt Gryphius Rechnung, wenn er den Vergewaltigungsversuch aus der Distanz des Botenberichts, in die ihn Tasso gerückt hatte, auf die Bühne bringt. Gerade an der Inszenierung der Satyr-Episode läßt sich die beträchtliche kulturelle und formalästhetische Differenz ablesen, die die schlesischen Bauern des Andreas Gryphius von Tassos verklärter Idylle trennt.

Drittes und letztes Beispiel einer Rezeption von Tassos Satyr im deutschen Barockdrama sei das Trauerspiel *Sophia* von Johann Christian Hallmann, das 1671 im Druck erschien. Hallmann, der mit seiner Vorliebe für »heikle Situationen« und diskontinuierliche Szenentechnik an der Veroperung des barocken Dramas mitwirkte,³¹ gestaltete in seiner Tragödie eine Märtyrerlegende aus dem zweiten Jahrhundert. Dersufolge war die adlige römische Witwe Sophia wegen ihres christlichen Glaubens zusammen mit ihren drei Töchtern Fides, Spes und Charitas unter Kaiser Hadrian vor ein kaiserliches Gericht gebracht worden. Da sie sich aber weder durch Geschenke, noch durch Folter, noch durch die Hinrichtung ihrer Töchter von ihrem christlichen Bekenntnis abbringen ließ, wurde sie schließlich zu ewigem Gefängnis verdammt. Ein sanfter Tod erlöste sie bald von ihrem Martyrium.

Auch in diesem Märtyrerdrama gestaltete Hallmann die Szenen als relativ selbständige Einheiten, die Stationen von Sophias Leiden und Erlösung vor Augen führen. In der dritten Szene der vierten Abhandlung sieht man die standhafte Christin Sophia, in die sich Kaiser Hadrian heimlich verliebet hat, an einen Baum im kaiserlichen Lustgarten gebunden. Das Geschehen dieser »heiklen Situation« von IV 3 hat Hallmann selbst folgendermaßen zusammengefaßt:

Der im höchsten Grad verliebte und in gestalt eines Schäffers erscheinende Hadrianus wil Sophiam erstlich durch List / hernach mit Gewalt entehren; wird aber mit einem grausamen Donnerschlage / welcher den Baum zerschmettert / und Sophiam von den Stricken befreyet / hiran verhindert.³²

Die Konfrontation von Tugend und Laster kommt in dieser Szene auch formal zum Ausdruck. Von den 88 Versen, die der Dialog zwischen Tyrann und Märtyrerin umfaßt, wechseln 84 der paarweise gereimten Alexandriner in strenger Stichomythie. Mit dem Donnerschlag, der Sophia vor der Vergewaltigung durch Hadrian rettet, steigert sich die Erregung in den letzten vier Versen gar zu zweimaliger Antilabe und schließt mit einem Paarreim, in dem der zitternde Kaiser seine Trabanten um Hilfe ruft. Die erste Hälfte des stichomythischen Hauptteils spricht der Kaiser in pastoraler Maskerade: *Hadrianus, in Gestalt eines Schäffers* lautet die Szenenanweisung. Er lädt Sophia zu einem bukolischen Rollenspiel ein, indem er sie mit gespielter Verwunderung fragt:

Jst meine Chloris dann an diesen Baum gebunden? (v. 175)

Daß diese bukolische Selbstinszenierung freilich in erotischer Absicht geschieht, verhehlt er nicht:

Holdseel'ge Schäfferin! Ach! liebe deinen Slaven! (v. 179)

Während Hadrian mittels der pastoralen Illusion Sophia zur Liebe bewegen will, übernimmt sie unbeirrbar den Standpunkt einer geistlichen Schäferin: die diesseitigen Naturmotive werden von ihr zu jenseitigen verklärt. Diesen weltlich-geistlichen Dialog möge folgendes Beispiel veranschaulichen:

Hadr. Der schönste Himmel ist in diesem Paradiese!
Soph. Diß Paradies vergeht / doch nicht deß Himmels Wiese.
Hadr. Was dorten Sternen sind / das sind die Blumen hier.
Soph. Die Himmels-Blumen sind der Menschen höchste Zier.
Hadr. Du Himmels-Blume bist die Fürstin meiner Blumen!
(vv. 195-199)

Nach 42 Versen, genau nach der Hälfte des stichomythischen Hauptteils der Szene, ändert der Kaiser seine Strategie, wie aus folgender Szenenanweisung zu erkennen ist: *Er* [scil. Kaiser Hadrian] *entkleidet sich*. Hadrian kommentiert seine Demaskierung mit folgendem Vers:

Hier ist kein Satyrus! Sie schau den Kaiser an! (v. 217)

Dieser Satz ruft mittels Negation das literarische Vorbild dieser Konfiguration auf: Tassos zudringlichen Satyr. Hadrian versucht nicht mehr, wie in der ersten Hälfte des Dialogs, Sophia schmeichlerisch zur Liebe zu bewegen, sondern er droht ihr mit der Willkür seiner kaiserlichen Macht. Doch weder der zarte Schäfer noch der drohende Kaiser können Sophia umstimmen. Als sie sich zu Jesus Christus, ihrem himmlischen Bräutigam, bekennt, will Hadrian sie vergewaltigen:

Hadr. So nehm Jch mit Gewalt / was mir dein Mund versagt! (v. 257)

Doch der bedrängten Sophia kommt ihr himmlischer Bräutigam zu Hilfe, indem er sie mit einem Theaterdonner vor dem zudringlichen Kaiser schützt:

Soph. Mein JESUS! Schütze doch itzt sichtbar deine Magd /
Die man entehren will!
Hadr. Welch Donner fährt hernieder!
Soph. Dieß ist der Geilheit Lohn!
Hadr. Mir beben alle Glieder!
(vv. 258-260)

Diese Szene zeigt eine eigenständige Umdeutung der Satyr-Episode und der bukolischen Tradition: Schäferkostüm, natürliche Einfalt und rhetorisches Liebeswerben werden als versteckte Lüsternheit entlarvt. Der liebende Hirt wandelt sich zum skrupellosen Satyr, der *Locus amoenus*

des kaiserlichen Lustgartens zum *Locus terribilis*.³³ Indem Hallmann den Kaiser die Rolle des Satyrs einnehmen läßt, brandmarkt er den monströsen Gegensatz zwischen höchstem Amt und niedersten Beweggründen in der Person des Tyrannen. Seine Verwandlungs- und Verstellungskunst vom schmeichlerischen Verführer zum weltlichen Fürsten und lüsternen Satyr rücken Hadrian zudem in die Nähe des Teufels, der ja seit dem Mittelalter häufig in der Gestalt eines Satyrs dargestellt wurde. Damit wird die christliche Kontrafaktur der Satyr-Episode vollständig: statt der spröden Nymphe die christliche Märtyrerin, an Stelle des Satyrs der teuflische Kaiser, und die Funktion des hilfreichen Aminta erhält Christus als Retter aus der Not.

Zusammenfassend sei festgehalten, daß die Rezeption von Tassos Satyr-Episode im deutschen Barockdrama zeigt, daß man sich im Deutschland des 17. Jahrhunderts eines motivlichen und ästhetischen Nachholbedarfs bewußt ist, den man durch *imitatio* ausländischer Vorbilder zu kompensieren sucht. Dabei gewinnt Tassos Satyr-Episode den Rang einer mustergültigen Gestaltung des problematischen Zusammenhangs von sexueller Gewalt und Liebe. Unabhängig von der Stilhöhe des Zieltextes – niedere Komödie, gemischtes Schäferspiel und hohe Tragödie – wird die Episode übernommen, dem eigenen Stil angeglichen und dem anderen Kontext eingepaßt. Diese produktive Aneignung literarischer Vorbilder geht mit der übersetzerischen Assimilation einher und trägt wie diese wesentlich zur Entwicklung der deutschen Literatur bei.

Anmerkungen

- 1 Hier seien nur die wichtigsten komparatistischen Arbeiten zur Tasso-Rezeption in Europa genannt. Die große Resonanz, die Tasso in Übersetzungen und Nachahmungen in Frankreich gefunden hat, gefördert durch den italianisierenden Hof (Freskenzyklen nach der *Gerusalemme Liberata*: »Le Cabinet de Clorinde« in Fontainebleau, Olindo-Sofronia-Episode im »Cabinet de la Reine« im Louvre), haben Chandler B. Beall: *La fortune du Tasse en France*, Eugene 1942 (=University of Oregon Monographs: Studies in Literature and Philology, 4), und Joyce G. Simpson: *Le Tasse et la Littérature et l'art baroques en France*, (Diss. Lyon 1958) Paris 1962, untersucht; dem Einfluß des *Aminta* auf die französische Barockkunst und -literatur (z.B. Honoré d'Urfé) sind Jules Marsan: *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle*, Paris 1905, und Isidora Cremona: *L'influence de l'Aminta sur la Pastorale dramatique française*, Paris 1977 (=De Pétrarque à Descartes, 35), nachgegangen.

Über Tassos Aufnahme in Spanien (die spanische Übertragung von 1587 ist die erste vollständige Übersetzung der *Gerusalemme Liberata* überhaupt, und

Lope de Vegas *Jerusalem Conquistada* (1609) gehört zu den wenigen Beispielen einer Wirkung der *Gerusalemme Conquistata* und Portugal sind wir durch die Studien von Joseph G. Fucilla, Giovanni Maria Bertini: »Torquato Tasso e il Rinascimento Spagnolo«, in: *Torquato Tasso. Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso* (Ferrara 1954), Mailand 1957, 607-671, Joaquin Arce: *Tasso y la poesia española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona 1973, und Helena Puigdomènech: »Le Tasse en Espagne. Quelques considérations sur sa fortune«, in: *RCL* 62 (1988), 509-520, recht gut informiert.

Die englische Tasso-Rezeption haben Alberto Castelli: *La Gerusalemme Liberata nella Inghilterra di Spenser*, Mailand 1936, Mario Praz: »Tasso in Inghilterra«, in: *Torquato Tasso*, Mailand 1957, 673-709, und C.P. Brand: *Torquato Tasso. A study of the Poet and of his Contribution to English Literature*, Cambridge 1965, erforscht.

Im übrigen sei auf die *Studi Tassiani* verwiesen, die in ihren Jahresbibliographien auch komparatistische Studien zur außeritalienischen Tasso-Rezeption erfassen.

- 2 Vgl. dazu Werner Gaede: *Goethes Torquato Tasso im Urteil von Mit- und Nachwelt*, (Diss. München 1929) Essen 1931.
- 3 Über Diederich von dem Werders *Gottfried von Bulljon* (1626) und die revidierte Neuausgabe *Gottfried* (1651) informieren die Monographien von Georg Witkowski: *Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1887, Ida-Marie Cattani: *Studien zum deutschen Tassobild des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg (Schweiz) 1941, Bruna Ceresa: *Dietrichs von dem Werder deutsche Übersetzung von Tassos »Gerusalemme liberata«*, Diss. Zürich 1973, Gerhard Dünnhaupt: *Diederich von dem Werder. Versuch einer Neuwertung seiner Hauptwerke*, Bern 1973 (=Europäische Hochschulschr., I/82) und dess. Nachwort zu: D. von dem Werder: *Gottfried von Bulljon, Oder Das Erlösete Jerusalem*, (Frankfurt 1626) Tübingen 1974 (=Dt.e Neudrucke: Barock, 24).
- 4 Die Arbeit von Hedwig Wagner: *Tasso daheim und in Deutschland*, Berlin 1905, die bislang einzige Studie zur Tasso-Rezeption in Deutschland, ist aus literarhistorischer Sicht unzulänglich. Die ca. 40 Seiten, die sie dem 17. Jh. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts widmet, beschränken sich fast ausschließlich auf Diederich von dem Werders Übersetzung und auf die Schäferdichtung; doch gelangt Wagner kaum über eine Paraphrase von Witkowskis Werder-Monographie (wie Anm. 3) hinaus, noch gelingt ihr eine auch nur annäherungsweise hinreichende Würdigung der *Aminta*-Rezeption: von den neun (!) Übersetzungen, die in diesem Zeitraum in Deutschland erschienen, wird keine einzige erwähnt. Vf. hofft, demnächst eine größere Studie zur Tasso-Rezeption in Deutschland vor Goethe abschließen zu können, die auch eine vollständige Bibliographie aller in Deutschland erschienenen Tasso-Ausgaben und -Übersetzungen enthalten wird.
- 5 Die Guarini-Rezeption in Deutschland ist schon mehrfach untersucht worden: Leonardo Olschki: *G. B. Guarinis Pastor Fido in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1908, Alba Schwarz: »Der teutsch-redende treue Schäfer«. Guarinis »Pastor Fido« und die Übersetzungen von Mannlich, Ackermann, Hoffmannswaldau, Abschatz, Bern 1972 (=Europ. Hochschulschr., I/49), Elida Maria Szarota: »Deutsche »Pastor-Fido«-Übersetzungen und europäische Tradition«, in: *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock*, hrsg. von Gerhart Hoffmeister, Bern und München 1973, 305-327, Judith P. Aikin: »Guarini's »Il pastor fido« in Germany: Allegorical and figural aspects«. In: *Studi germanici* N. S. 16 (1978)

- 125–148. Die neueren Arbeiten verdanken ihren Beispielvorrat Olschki; auch ihnen ist die lateinische Übersetzung durch Valentin Winther: *Pastor fidus*, Stettin 1607, entgangen. Diese erste Übertragung im deutschen Sprachraum überhaupt ist im Jahre 1609 anlässlich der Hochzeit des Pommernherzogs Philipp II. in Stettin aufgeführt worden. Zur Rezeption Montemajors vgl. Gerhart Hoffmeister: *Die spanische Diana in Deutschland. Vergleichende Untersuchungen zu Stilwandel und Weltbild des Schäferromans im 17. Jahrhundert*, Berlin 1972 (=Philologische Studien und Quellen, 68), zur Rezeption d'Urfés vgl. G. Heetfeld: *Vergleichende Studien zum deutschen und französischen Schäferroman. Aneignung und Umformung des präziösen Haltungsideals der »Astrée« in den deutschen Schäferromanen des 17. Jh.s*, Diss. München 1954, und Renate Jürgensen: *Die deutschen Übersetzungen der Astrée des Honoré d'Urfé*, (Diss. Osnabrück 1987) Tübingen 1989 (=Frühe Neuzeit, 2).
- 6 Flayders *Amyntas. Versa ex Italico* ist im Katalog seiner schriftstellerischen Arbeiten und Projekte aufgeführt, der seiner Rede *De arte volandi* (Tübingen 1627, 70-79, hier 74) als Appendix beigegeben ist. Gustav Bebermeyer (Hrsg.): *Hermann Flayders ausgewählte Werke*, Leipzig 1925 (=BLV, 267/268), 192, hält Flayders *Amyntas* für, »falls vollendet, wahrscheinlich nicht gedruckt und verloren«. Dennoch spricht Richard Newald: *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570-1750*, München 1960 (=Geschichte der dt.en Literatur, 5), 51, von Flayders Tasso-Übersetzung wie von einem existenten Werk. Alba Schwarz (wie Anm. 5), 46, schreibt fälschlicherweise Kaspar von Barth eine lateinische *Aminta*-Übertragung zu.
 - 7 Torquato Tasso: *Amynta. Comoedia pastoralis* [*Aminta*, lat.]. Übers. von Andreas Hildebrand, Frankfurt/Oder (J. Eichhorn) 1616, die zweite verbesserte Auflage erschien im Jahre 1624 bei Aubri und Schleich in Frankfurt am Main.
 - 8 Torquato Tasso: *Aminte. Pastorale* [*Aminta*, frz.]. Übers. von Catherin Le Doux, Marburg (J. Saur) 1618.
 - 9 [Torquato Tasso:] *Comedia. Von den Aminta und Silvia* [*Aminta*, dt.] Anon. Übers. und Bearb. In: *Liebeskampff Oder Ander Theil Der Englischen Comoedien und Tragödien*, o.O. 1630. Neudruck: *Spieltexte der Wanderbühne*, hrsg. von Manfred Brauneck u. Mitw. von H. Brauneck, Bd. 2: *Liebeskampff (1630)*, Berlin 1975 (=ADL, 57), 91-210. Zur literarhistorischen Bewertung des Stücks vgl. die Studie von Werner Richter: *Liebeskampff 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1910 (=Palaestra, 78).
 - 10 Torquato Tasso: *Amintas oder Waldgedichte* [*Aminta*, dt.]. Übers. von Michael Schneider, Wittenberg (J.W. Fintel für den Autor) 1639. 1642 verlegte der Hamburger Buchhändler Valentin Paulmann eine Titelaufgabe der *Editio princeps*.
 - 11 Torquato Tasso: *Der herzlich-verliebte schmerzlich-betrübte beständige Roselieb: oder Wald-spiel* [*Aminta*, dt.]. Übers. von Philipp von Zesen, Hamburg (H. Werner) 1646.
 - 12 Vgl. etwa Daniel Casper von Lohenstein: »Dafne sucht die Sylvia zur liebe zu bewegen« [entspricht *Aminta*, I 1, vv. 213-257], in: Benjamin Neukirchs Anthologie *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher noch nie zusammen-gedruckter Gedichte*, Bd. 4, hrsg. von Angelo George de Capua und Erika Alma Metzger, Tübingen [1704] 1975 (=Dt.e Neudrucke: Barock, 24), 63f., Christian Hölmann hat vier Teilstücke übersetzt: 1. [entspricht *Aminta*, I 1, vv. 117-131], 2. »Die von einer biene gebißne Fillis wird von der Sylvia geheilet« [entspricht *Aminta*, I 2, vv. 441-467], 3. »Amin-

- tas verliebt sich bey dieser Gelegenheit in die Sylvia« [entspricht *Aminta*, I 2, vv. 468-509], 4. »Amintas entdecket der Sylvia in dem spiele seine zu ihr tragende liebe« [entspricht *Aminta*, I 2, vv. 510-539], in: ebd., 64-69, Christoph Fürer von Haimendorff hat drei Passagen übersetzt: 1. »Beredung zur Lieb und derselben Verachtung zwischen Dafne und Silvia« [entspricht *Aminta*, I 1], 2. »Der verliebte und betrübte Amintas« [entspricht *Aminta*, I 2, vv. 338-539], 3. »Der verliebte Satyrus« [entspricht *Aminta*, II 1], in: [Ch. F.v.H.:] *Christliche Vesta und Irrdische Flora*, o.O. [Nürnberg] 1702, 38-55.
- 13 Torquato Tasso: *Der Schäffer Amintas* [*Aminta*, dt.]. Übers. von Georg Wilhelm von Reinbaben, in: G.W. v. R.: *Poetische Übersetzungen und Gedichte*, Weimar (J.L. Mumbach) 1711, 1-118.
- 14 Vgl. Karl Voßler: »Tassos *Aminta* und die Hirtendichtung«, in: *Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte* 6 (1906), 26-40, hier 36. Konrad Schoell: »Liebe, List und Gewalt in der pastoralen Dichtung. Drama und Gesellschaft bei Tasso und Guarini«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4 (1980), 182-198, gibt lediglich eine sozialhistorische Bestimmung des Satyrs als antihöfischer Kontrastfigur. Eine epochen- und werkübergreifende Motivgeschichte des Satyrs in der Literatur gibt es nicht. Für die Kunstgeschichte hat Lynn Frier Kaufmann: *The noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1979, Bedeutungswandel und -vielfalt des Satyrs skizziert. Die äußere Gestalt der Satyroi und Silenoi, antiker Fruchtbarkeitsdämonen, ist durch die bildliche und literarische Tradition ziemlich typisiert: »Ihrem Äußeren nach werden sie fast menschlich gestaltet, nur ein Teil ihres Körpers ist immer tierisch, stets sind sie männlich, immer sexuell erregt«; sie haben »etwas von einem Bock an sich und werden mit kleinen Hörnern, spitzen Ohren und oft mit Ziegenbeinen dargestellt« (H.J. Rose: *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*, München 1955, 156).
- 15 Einen knappen Überblick über die Geschichte der *Aminta*-Illustrationen vermittelt der Ausstellungskatalog *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, hrsg. von Andrea Buzzoni, Bologna 1985, 85ff., bes. 132-138.
- 16 Torquato Tasso: *Aminta* [1573]. Tassos Schäferdrama wird im folgenden nach der kritischen Ausgabe von Bortolo Tommaso Sozzi zitiert, in T.T.: *Opere*, Bd. 2, Turin ¹1964 (=Classici Italiani), 175-271; auf sie beziehen sich die eingeklammerten Verszahlen im Text. Die deutschen Übersetzungen entstammen der Übertragung von Otto von Taube, in T.T.: *Aminta* [Ital./Dt.], Nachwort von Erich Loos, Frankfurt und Hamburg 1962 (=Exempla Classica, 57).
- 17 Die weibliche Zivilbevölkerung hatte im Dreißigjährigen Krieg unter den Gewalttaten der marodierenden Soldateska ganz besonders zu leiden. Die Grausamkeit massenhafter Vergewaltigung und Notzucht ist durch Augenzeugen und Zeitgenossen zur Genüge überliefert; vgl. etwa den anklagenden Bericht bei Babtista Armatius [d.i. Johann Rist:] *Rettung der Edlen Teütschen Hauptsprache / Wider alle deroselben muhtwillige Verderber und alamosedirende Auffschneider*, Hamburg (H. Werner) 1642, C 6^r f.
- 18 Heinrich Elmenhorst: *Rosetta. Schäfferey*, Leipzig (J. Wittigau) 1653. Zu Leben und Werk Heinrich Elmenhorsts (1632-1704), der im Hamburger Opernstreit für die Kunst Partei nahm, vgl. Klose: »Elmenhorst«, in: *ADB*, Bd. 6, Berlin [¹ 1877] ² 1968, 60, und K. Lorenzen: »Elmenhorst«, in: *NDB*, Bd. 4, Berlin 1959, 461. Eine gründliche literarhistorische Behandlung Elmenhorsts steht noch aus.
- 19 Elmenhorst (wie Anm. 18), a 2^f.
- 20 Ebd., E^f.

- 21 Ebd., E^f.
- 22 Ebd., E^v.
- 23 Ebd., E 2^r.
- 24 Zugrundegelegt wird die Ausgabe: Andreas Gryphius: *Verliebttes Gespenst. Gesangspiel. Die geliebte Dornrose. Scherzspiel*, hrsg. von Eberhard Mannack, Stuttgart 1985 (=RUB, 6486); Mannacks Text ist zuverlässiger als der von Hugh Powell besorgte Band der kritischen Gesamtausgabe.
- 25 Vgl. Roeland Anthonie Kollewijn: »Gryphius' »Dornrose« und Vondels »Leeuwendalers«, in: *Archiv für Literaturgeschichte* 9 (1880), 56-63, und Egbert Krispyn: »Vondel's »Leeuwendalers« as a Source of Gryphius' »Horribilicribrifax« and »Geliebte Dornrose«, in: *Neophilologus* 46 (1962), 134-144.
- 26 Gryphius (wie Anm. 24), 47.
- 27 Ebd., 46.
- 28 Ebd., 51.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., 52.
- 31 Vgl. Willi Flemming: *Das schlesische Kunstdrama*, Leipzig 1930 (=DL, R.: Barock: Barockdrama, 1), 52.
- 32 Johann Christian Hallmann: *Sophia. Trauer-Spiel* [1671], in: J. Ch. H.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Spellerberg, Bd. 2, Berlin 1975 (=ADL, 89), 1-156, hier 13. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die eingeklammerten Verszahlen im Text. Elsie G. Billmann: *Johann Christian Hallmanns Dramen*, Würzburg 1942, 51-63, stellt Hallmanns *Sophia* in die Tradition des Märtyrerspiels (bes. Caussin), ohne dabei allerdings genauer auf literarische Vorbilder einzugehen. Hallmann selbst beruft sich in den *Anmerkungen* zu seiner *Sophia* auf zahlreiche Parallelstellen italienischer Dichter; er verschweigt allerdings seine Anleihe bei Tasso und führt für die gesamte Szene IV 3 lediglich eine Guarini-Parallele (betr. v. 239) an.
- 33 Zur Typik arkadischer Landschaften vgl. Klaus Garber: *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jh.s.*, Köln und Wien 1974 (=Literatur und Leben, N.F. 16).