

apropos

[Perspektiven auf die **Romania**]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

3 | 2019

Beziehungsweise(n)

Magische und ästhetische Affekterzeugung im französischen Schäferspiel um 1600

Anna Wörsdörfer

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2019, 3

pp. 76-91

ISSN: 2627-3446



DOI

<https://doi.org/10.15460/apropos.3.145963>

Zitierweise

Wörsdörfer, Anna. 2019. „Manuskript-Titel: Magische und ästhetische Affekterzeugung im französischen Schäferspiel um 1600“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 3, 76-91. doi: 10.15460/apropos.3.1463

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons

Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Anna Isabell Wörsdörfer

Magische und ästhetische Affekterzeugung im französischen Schäferspiel um 1600

Anna Isabell Wörsdörfer

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für
hispanische Literaturwissenschaft an
der Westfälischen Wilhelms-
Universität Münster

woersdoerfer@uni-muenster.de

Keywords

Affekt – Ansteckung – Magie – Pastorale – Performativität

Magisches Vorspiel

Die dramatische Pastorale des Barock, die, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich eingeführt, in den Jahren 1624 bis etwa 1634 ihre dortige Hochphase erlebt,¹ stellt durch die Dominante des in ihr inszenierten Verwirrspiels der Liebe ein ideales Feld für eine kulturhistorische Untersuchung der Funktionsweisen von Affekten wie auch der (De-)Legitimierung von zwischenmenschlichen Relationen dar. Innerhalb ihres nach hochkonventionalisierten Schemata geformten Handlungsgefüges nehmen magisch begabte Figuren des pastoralen Milieus – greise Magier, liebestolle und/oder rachsüchtige Hexen, zauberkundige Schäfer, Nymphen und Satyrn – insofern eine ausgewiesene Scharnierstellung ein, als sie durch ihre Zaubertätigkeit aktiv ins Beziehungsgeflecht einwirken: Sie vollbringen dies, indem sie beispielsweise einerseits das Liebesempfinden etwa bei der topisch spröden Hirtin, der *vierge insensible*, magisch allererst erwecken oder aber andererseits die für das Schäferspiel generisch konstitutive *chaîne amoureuse* durch das Schüren von Zweifeln und Eifersucht mithilfe ihrer (scheinbar) durch Zauberhand kreierten Illusionen zeitweise oder dauerhaft (zer)stören. Jenseits ihres Darstellungsinhalts und damit ihrer inneren, d. h. innerfiktionalen, Kommunikationssituation vermögen diese Stücke in der äußeren Kommunikation und also ihrer Bezüglichkeit zum adressierten Publikum, ihr Wirkungspotential

¹ Eine noch immer lohnende, grundlegende Zusammenschau bietet die umfassende Studie von Jules Marsan, der nicht nur die Entwicklung der französischen Pastorale bis hin zu ihrer Erneuerung bzw. ihrem Aufgehen in der Tragikomödie *en détail* nachvollzieht, sondern diese auch äußerst materialreich in den Kontext ihrer italienischen und spanischen Vorgänger einbettet (cf. Marsan 1905). Statistisch betrachtet nimmt die Pastorale etwas mehr als 50% der Dramenproduktion mit magischen Inhalten im 17. Jahrhundert ein (cf. Friedrich 2012 [1908], 80).

ebenfalls in Form einer Reihe von Affekten – des Staunens oder des Schauderns im Hinblick auf den inszenierten ‚(Bühnen-)Zauber‘ – zu entfalten, die auf dieser Ebene allerdings rein ästhetisch induziert werden.

Im Folgenden wird es darum gehen, die komplexen Prozesse der magischen und ästhetischen Affekterzeugung und des In-Beziehung-Setzens auf den verschiedenen Kommunikationsebenen im Sinne des dramatischen Strukturmodells (cf. Matzat 1982) aufzudecken und nachzuvollziehen, um sie in ihrer Historizität und gattungsspezifischen Bedingtheit beschreibbar zu machen. Zwei Thesen – analog zu den beiden im Fokus stehenden Ebenen, der dramatischen und der theatralischen nach Matzat –, rücken dabei ins Zentrum: Es wird erstens davon ausgegangen, dass die Magie inmitten der innerdramatischen Situation ein privilegiertes frühneuzeitliches Erklärungsmuster (neben anderen) für die Schließung und Lösung affektiver Figurenbeziehungen bereithält. Pastorale Magie ist im Schäferspiel mithin dazu angetan, die Psychologie der Handelnden zu substituieren. Zweitens trägt die in der Regel rhetorisch ausgefeilte und spektakelhaft-pompöse Magieinszenierung auf der nächsthöheren Ebene, nämlich im Kontext der Theatersituation, maßgeblich dazu bei, ein für den sich allmählich ausbildenden elitären Zuschauerkreis von *La Cour et la Ville* typisch ‚barockes‘ – mit dem (etwas späteren) ‚klassizistischen‘ koexistierendes – affektives Wirkungsmodell (cf. Grimm 2000, 32–34) zu konstituieren. Zur Erhellung beider pastoralen Affektzusammenhänge eröffnet das Konzept der Ansteckung (sowie ihres dichotomen Gegenpols der Heilung) einen praktikablen theoretischen Zugang, schreiben doch sowohl die Pastoralen selbst die innerfiktional gewirkte Magie zwischen den Figuren etwa gegen ‚Liebeskrankheit‘, ‚-schmerz‘ oder ‚-wunde‘ als auch die frühneuzeitliche Theaterästhetik allgemein mit der *reinigenden* Katharsis und eben der *infizierenden* Ansteckung zwischen Bühnengeschehen und Zuschauern ihre Wirkprinzipien in ein genuin medizinisches Diskursfeld ein (cf. Fischer-Lichte 2005, 35). Nachdem diese zentralen Begrifflichkeiten in Bezug auf das Schäferspiel methodisch fruchtbar gemacht werden, widmet sich die Analyse mit Nicolas de Montreux’ *Diane* (1594) und Honorat de Bueil de Racans *Les Bergeries* (1619/25) exemplarisch zwei Texten, von denen ersterer die (erneute) Liebeserweckung und letzterer ein (zwischenzeitlich) abruptes Ende der Liebe durch magische Eingriffe inszeniert. Doch bevor diese Phänomene einer genaueren Untersuchung unterzogen werden, soll zuerst noch mit der strukturellen und funktionalen Bestimmung der Magie im Schäferspiel sowie des pastoralen Beziehungsgefüges der gattungskonstitutive Grundstein für deren Betrachtung gelegt werden.

Pastorale Konstellationen, Strukturen und Funktionen des Magischen

Bei der französischen Pastorale handelt es sich um eine in Relation zu ihren europäischen Nachbargenres stehende dramatische Gattung: Sie rezipiert sowohl italienische Vorläufer – allen voran Sannazaros *Arcadia* (1504), Tassos *Aminta* (1573) und Guarinis *Il pastor fido* (1590) – als auch Montemayors überaus

populären spanischen Erfolgsroman *Los siete libros de la Diana* (1559) und besitzt, etwas zeitversetzt, in Honoré d'Urfés monumentaler *L'Astrée* (1607–27) ein eigenes nationales Vorbild (cf. Friedrich 2012 [1908], 80–97; cf. grundlegend Marsan 1905, 1–131). Innerhalb der Schäferstücke spielen diverse, sich nicht selten zu einer (Liebes-)Kette ausformende Beziehungen zwischen dem pastoralen Personal aus zum Beispiel meist einseitig oder durch elterliches bzw. göttliches Verbot unglücklich liebenden Hirtinnen und Hirten, liebeshungrigen oder -unempfänglichen Vertretern ihrer Zunft sowie konstanten oder nur allzu flatterhaften Zeitgenossinnen eine Hauptrolle, sodass sich die Gattung trotz ihrer unentwegten inneren Dynamik (cf. Rousset 1954, 32–50) in der Korrelation durch ein starres Handlungsgerüst und in diachroner Perspektive durch eine gewisse Monotonie auszeichnet (cf. Marsan 1905, 192). Ihr einziges Thema stellt dementsprechend die Liebesbeziehung – in all ihren Facetten – dar. Für Bewegung in dieser vom Wunderbaren beseelten und durchwirkten Welt inmitten der Natur sorgt neben dem Eingriff der Götter – Amor/Cupido oder Venus, gelegentlich auch Pan – in entscheidender Weise die Magie. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, soll an dieser Stelle eine erste Systematisierung ihrer wichtigsten Strukturmerkmale und Funktionen in der Pastorale vorgenommen werden.

Auf struktureller Ebene tritt die Magie im Schäferspiel entweder figural, d. h. durch die Präsenz verschiedener Magiertypen, oder rein motivisch durch die Integration magischer Objekte, etwa von Illusionen erzeugenden Spiegeln (cf. Gutierrez Laffond 2001, 204–214), wunderbaren Quellen oder Brunnen und Zaubersalben oder -pulvern, auf. Für letzteren Fall bietet u. a. Isaac du Ryders *La vengeance des sartyres* (1619) ein anschauliches Beispiel.² Innerhalb der Variante personal verkörperter Magie sind in der Pastorale im Wesentlichen drei Untertypen voneinander zu unterscheiden: erstens der sich durch sein hohes Alter und sein furchterregendes Äußeres auszeichnende (in der Regel hilfreiche) weise Magier (cf. Marsan 1905, 194) – diesem Typus sind etwa auch Montreux' Elymant (*Diane*) und Racans Polistène (*Les Bergeries*) zuzurechnen –, zweitens dessen weibliches Pendant, die entweder gute oder böse Absichten vertretende (hässliche) Hexe, wie sie beispielsweise mit dem Duo Testile (*Alcée*) und Corinne (*Alphée*) in Alexandre Hardys Stücken anzutreffen ist (cf. Gutierrez Laffond 2001, 195–199),³ und drittens die in die Liebeskette involvierten eigens magiebegabten Hirten oder Nymphen wie etwa in Mairets *La Silvanire ou La Morte-Vive* (1630) oder Montaubans spätem Stück *Les charmes de Félicie* (1651). Übernehmen die pastoralen Magier in den ersten zwei Fällen den Part des Gehilfen bzw. der Gehilfin des Helden oder seines Rivalen, fallen beide Rollen beim dritten Typus zusammen. Ein weiteres strukturelles Unterscheidungsmerkmal pastoraler Magie stellt ferner ihre Wirksamkeit dar, wobei einerseits zwischen der im Schäferspiel – im Gegensatz zur Komödie –

² Für eine kurze Inhaltsangabe dieses und der im Folgenden zitierten Stücke cf. Friedrich 2012 [1908].

³ Courtès' Charakterisierung von Corinne, Hardys Inkarnation der rachsüchtigen Hexe, als einem vollendeten Modell einer pastoralen Magierin (cf. Cortès 2004, 243) ist allerdings dahingehend zu relativieren, als sie sich zwar mit einem dreifachen Zauber, der Verwandlung von Daphnis in einen Felsen, von Alphée in eine Quelle und von Isandre in einen Baum als echte Magierin entpuppt, sie allerdings die Hauptintrige, den Verrat der geheimen Liebe zwischen der Titelheldin und ihrem Hirten an den Vater, nicht mit magischen, sondern mit ausschließlich rationalen Mitteln (dem heimlichen Belauschen), spinnt. Zu diesem und Hardys vier weiteren Pastoralen sowie der darin gewirkten Magie cf. weiterführend Hilgar 1991 und Ferrandes 1979.

(mehrheitlich) echten Zauberkunst und der gelegentlich auftretenden Täuschung – zum Beispiel in Dupeschiers *L'amphithéâtre pastoral* (1609) – und andererseits zwischen deren Erfolg und Misserfolg zu differenzieren ist. Magie erweist sich in der Pastorale immer dann als ineffizient, wenn sie gegen die von den Göttern vorbestimmte (Liebes-)Ordnung verstößt, die am Ende der Stücke – zumeist durch die Intervention Amors/Cupidos – (wieder-)hergestellt wird: Pastorale Magie ist in den meisten Fällen grundsätzlich wirksam, allein gegen die Macht der Liebe vermag sie nichts auszurichten.

Die unterschiedlichen Funktionen, welche die Magie im Schäferspiel besitzt, lassen sich mithilfe von Matzats dramatischem Strukturmodell beschreibbar machen. Die auf der Bühne inszenierte pastorale Magie stellt sowohl Nähe als auch Distanz zum Zuschauer her. Einerseits gelten durch sie innerfiktional neue Gesetze der Wahrscheinlichkeit; der Magier erweist sich als ‚Katalysator des Imaginären‘ (cf. Courtès 2002, 88), der die Handlung plausibilisiert: Als integraler Bestandteil der vorgestellten Hirtengesellschaft kreiert er durch seine Zaubermacht nicht nur, was die wunderbare Handlungswelt anbelangt, ein glaubhaftes ‚Als Ob‘, eine überzeugende *Illusion* – allen voran über das magische Gelingen oder Scheitern von Beziehungen –, in die das Publikum immersiv eintauchen kann. Seine Magie sorgt daneben auch innerhalb der Intrigenführung mittels ihrer hilfreichen oder schädlichen Spielart für (affektive) Sympathielenkung und stiftet damit ein Identifikationsangebot für die Zuschauer, welches deren Einnahme einer dramatischen Perspektive (Matzat 1982, 23–38) begünstigt. Andererseits bleiben die lebensweltlichen Gesetze der Wahrscheinlichkeit jederzeit in Kraft, weshalb gleichzeitig auch immer die außerfiktionale ‚Gemachtheit‘ der Magie als ästhetisches Konstrukt durchscheint: Ihr Wesen als virtuos arrangierter *Bühnenzauber*, aus dem das Publikum – erst in der Distanz – seinen Kunstgenuss bezieht, wird in theatralischer Perspektive (Matzat 1982, 39–55) immer dann sichtbar, wenn die pastorale Magie den Blick auf ihr theatertechnisches und akteuriell herausgespieltes Zustandekommen und somit auf sich selbst als Inszenierung preisgibt. Was ihre dramatischen und theatralischen Funktionen anbelangt, so repräsentiert sie, global gesprochen, die fundamentale Ermöglichungsbedingung pastoraler Handlung *und* pastoralen Spiels; sie ist der plot- und bei Figuren wie Zuschauern affektgenerierende Motor des Schäferstücks (cf. van Elslande 2002, 73; Lebègue 1963, 8). Ihre ordnungsstiftende oder -verwirrende Funktion auf Ebene der *histoire* entspricht auf Ebene des *discours* ihrer konfliktlösenden oder -schürenden Funktion;⁴ Magie fungiert mitunter als retardierendes Moment und der Magier präsentiert sich zuweilen als wahrer *deus ex machina*. In der Pastorale als vornehmlich mondänem Unterhaltungsgenre (Viala 2009, 141) dient die Magie in ihrer spektakelhaften Ausschmückung dem Publikum nicht zuletzt in entscheidender Weise auch der Befriedigung seiner Augenlust wie auch seines Bedürfnisses nach Theatralität (cf. Fischer-Lichte 1998). Mit der barocken Ausschmückung erfüllt das Schäferspiel insofern die an es gestellten

⁴ In Übereinstimmung mit Matzat (cf. Matzat 1982, 13) wird das Begriffspaar analog zur strukturalistischen Erzähltextanalyse im Hinblick auf die Gattung des Dramas für das Was (*histoire*) und das Wie (*discours*) des Textes verwendet.

repräsentativen und affektiven Erwartungen der zeitgenössischen Kulturelite, als sich diese mit dem Beiwohnen der Theateraufführung in ihrem kulturellen Selbstverständnis bestätigt sieht und sich selbst als Teil dieser hochgradig artifiziellen Gesellschaft inszenieren kann. Welche affektiven Prozesse die Magie auf den verschiedenen Strukturebenen in Gang setzt und welche Mechanismen sich dahinter verbergen, soll nun mithilfe der Denkfigur von Ansteckung (und Heilung) erörtert werden.

Ansteckung (und Heilung) als Prozess magischer und ästhetischer Affekterzeugung

Magisches Denken ist in der Volkskultur wie auch in der Gelehrtenwelt im Europa der Frühen Neuzeit ebenso weit verbreitet wie fest verankert (cf. exemplarisch Closson 2000; Morel 2006) und basiert generell auf der Grundannahme der (geheimen) Beziehungen zwischen Mensch und (Um-)Welt, in neuplatonistischen Termini⁵ zwischen beiderseits von unsichtbaren Kräften durchdrungenem Mikrokosmos und Makrokosmos, über die durch Manipulation dieser Kräfte Kontrolle zu erlangen ist. Gelehrte historische Theorien erklären eine der Wirkweisen lebensweltlicher Magie, etwa jene geläufige Praxis der Verzauberung mittels Wachspuppen, so auch mit der Einflussnahme von *spiritus* auf *spiritus*, von Geist auf Geist,⁶ wobei diese Beeinflussung des Körpers durch pneumatische Kräfte de facto einer Ansteckung gleichkommt (cf. Baader 2005, 137, 145). Gerade die Vorstellung von den verborgenen Prozessen der hier insbesondere interessierenden, da die Affekte tangierenden *magia amatoria* (Liebeszauber) birgt die Idee der Infizierung in sich: Die sogenannten *philtrea*, (neben natürlichen Mitteln wie Anmut und Schönheit) alle Arten von Zaubersprüchen und magischen Handlungen, die dazu geeignet sind, Liebe hervorzurufen (cf. Birchler 1975, 6), wirken auf Körper und Geist des/der Angebeteten – ‚infiltrieren‘ ihn im wahrsten Wortsinne. Bei der affektiven Ansteckung steigen dem (Liebes-)Opfer die in diesem Falle magisch animierten *spiritus* vom Herzen regelrecht zu Kopfe, sodass sich das Bildnis des Liebesprätendenten/der Liebesprätendentin im Gehirn festsetzt und für eine veränderte, d. h. amouröse Beurteilung des/der durch Magie Hilfesuchenden sorgt (cf. Wells 2007, 44–51). Komplementär dazu existieren wiederum auch Zauber, die den Zweck erfüllen, die Befallenen (wieder) von der Liebe(skrankheit) zu befreien/zu ‚heilen‘ bzw. gegenüber dieser unempfindlich zu machen, mithin zu immunisieren. Beide Varianten werden – in etwas veränderter Form – im Schäferspiel auftauchen, auf die nach der allgemeinen Bestimmung ästhetischer Affekterzeugung im Theater zurückzukommen sein wird.

Die auf der körperlichen Co-Präsenz von Schauspielern und Zuschauern beruhende Situation simultaner Wahrnehmung ist die entscheidende Voraussetzung für die ästhetische Wirksamkeit eines Theaterstücks auf sein Publikum (cf. Fischer-Lichte

⁵ Untrennbar mit dem frühneuzeitlichen Platonismus verbunden ist der florentinische Humanist Marsilio Ficino, der Plotins Schriften ins Lateinische übersetzte und so einem größeren Gelehrtenkreis zugänglich machte. Zur Entwicklung der Magie-Bewertung durch die neuplatonistischen Philosophen cf. weiterführend Zintzen 1977.

⁶ Diskursgeschichtlich beschreibbar macht dieses Phänomen allen voran Michel Foucault über die Theorie der (noch dem 16. Jahrhundert zugeordneten) Episteme der Ähnlichkeit (cf. Foucault 2003 [1966]).

2005, 37). Dabei wird dessen affektive Beeinflussung seit Aristoteles als ein Prozess imaginiert, bei dem die auf der Bühne zur Schau gestellten Gemütsbewegungen und Handlungen auf Körper und Geist der Betrachtenden einwirken und diese in einen neuen Zustand versetzen;⁷ die Theatererfahrung entspricht dergestalt einer optischen Ansteckung. Besonders die barocke (Zauber-)Bühne ist auf eine solche Art der Affekterzeugung hin angelegt, indem sie dem erwartungsvollen, ‚sensationslüsternen‘ Auge des Publikums allen voran mit einer ausgeklügelten Theatermaschinerie und opulentem Bühnendekor ununterbrochen neue Nahrung bietet (cf. Kolesch 2006, 85–95; Lazardzig 2007, 27–87) und die Beiwohnenden somit in unaufhörliches Staunen und Bewunderung versetzt. Mag die affektive Infizierung als ‚Schwellenerfahrung‘ aufgrund der unmittelbaren Unerklärlichkeit⁸ von den imaginativ involvierten Theaterbesuchern zumindest in dramatischer Perspektive auch als ‚magisch‘ empfunden werden (cf. Fischer-Lichte 2005, 45), so handelt es sich bei ihr dennoch um einen genuin ästhetischen Vorgang, bei dem die Vorstellungskraft der Betrachtenden durch eine Fülle an Bildern und Sinneseindrücken (cf. Baader 2005, 147) immer wieder aufs Neue angeregt wird. In der Pastorale als einem dezidiert magische Handlungen thematisierenden und inszenierenden Theaterstück treffen sich nun beide Formen der Ansteckung, magische und ästhetische Affekterzeugung – oder anders ausgedrückt: Im Schäferspiel wird der magische Prozess innerfiktional bereits in einen ‚theatralen‘ Vorgang transformiert und tritt als ‚ästhetisierte‘ Infizierung zum Vorschein, bei der die Erweckung (bzw. Auslöschung) der Liebe nicht mehr – bzw. nicht mehr in letzter Instanz – mittels übernatürlicher *spiritus*, sondern, wie nun zu zeigen sein wird, über den Blick erfolgt.

Magische Affekterzeugung in Montreux' *Diane*

Der meist unter dem Anagramm Ollénix du Mont-Sacré firmierende Nicolas de Montreux (1561–1608) veröffentlicht *Diane* 1594 als Anhang im dritten Buch seines ausschweifenden fünfbandigen Pastoralromans *Bergeries de Julliette* (1585–1598). Das dem – wie Montreux selbst – der katholischen Liga verpflichteten Duc de Mercœur gewidmete Schäferspiel, das italienische und spanische Intertexte aufgreift und seinerseits nach England vermittelt (cf. Hillmann 2019, 9–22), handelt von einem verwickelten Liebesfünfeck: Die sprunghafte Hirtin Diane hat dem sie liebenden Schäfer Fauste ihre Zuneigung entzogen und sich stattdessen dem nicht an ihr interessierten Nymphis zugewandt, der seinerseits die völlig liebesunempfindliche Julie begehrt, die wiederum ebenfalls von Hector umworben wird. Innerhalb dieser Figurenkonstellation arrangieren der Magier Elymant und die Kupplerin Arbuste, letztere eine (Ver-)Mittlerfigur par excellence, mit je unterschiedlichen Mitteln die Figurenbeziehungen: Setzt die betagte *entremetteuse*,

⁷ Bei der Katharsis, wie sie in der klassischen Tragödie auftritt, findet, so die Theorie, zunächst eine Infizierung der Zuschauer mit den gefährlichen Leidenschaften statt, von denen sie im Anschluss gereinigt, gegen die sie also immun gemacht werden (cf. Fischer-Lichte 2005, 35).

⁸ Dominiert hingegen die theatralische Perspektive, durchschaut der Zuschauer die Artifizialität hinter der ‚Magie‘, sodass es zu einer desillusionierenden Brechung kommt, die aber nicht unbedingt mit einer Entledigung von allen Effekten einhergeht, sondern vielmehr ebenso einen gewissen ästhetischen Genuss etwa der Technik, der schauspielerischen Leistung etc. auslösen kann.

vollkommen unmagisch, ganz auf ihre Redegewandtheit,⁹ stellt der Magier Fauste ein Wunderwasser zur Verfügung, durch dessen äußerliche Anwendung er die Gesichtszüge seines Liebeskontrahenten annimmt und damit Diane vorübergehend zurückgewinnt. Nach Offenbarwerdung des Betrugs löst sich diese Verbindung aber zunächst wieder und droht, im beiderseitigen Selbstmord des Hauptpaares zu enden – ein Ausgang, der durch Arbustes Überzeugungskraft verhindert und zum amourösen Happy End gewendet werden kann. Deren Scheitern beim Ordnen des Beziehungsgeflechts um Julie kann Elymant magisch in einen Erfolg umwandeln: Nicht nur stiftet er weissagend durch die Enthüllung ihrer beider Bruderschaft eine neue Beziehung zwischen Nymphis und Hector, sondern heilt letzteren auch durch ein Wunderelixier von seiner Liebe zu Julie, die sich schlussendlich in freier Wahl für Nymphis entscheidet.

Affekterzeugung und Liebesumschwung als bestimmende Inhalte der Pastorale werden von den Figuren im Stück von Anfang an selbst thematisiert. Schon beim ersten Aufeinandertreffen zwischen dem von Kummer gezeichneten Fauste und Diane im ersten Akt rekapituliert letztere wortreich ihre sich wandelnden Gefühlsneigungen, nur um letzten Endes deren aus ihrer Position heraus bestehende Unerklärlichkeit feststellen zu müssen: „O changement! [...] / Je changeay donc de vouloir & d’amant, / Mais ie ne sçay d’où vint ce changement“ (*Diane* 2019 [1594], 186). Diane ist in ihrer Rede dennoch darum bemüht, das Verständnis der geänderten Zuneigung zu erreichen, und entlarvt in Liebesgott Amor, „un tyran peruers / Qui trouble tout, qui met tout à l’enuers, / Qui gaste l’ordre, & apporte à noz vies / Diuers desirs & diuerses enuies“ (*Diane* 2019 [1594], 184), deren offensichtlichen Urheber. Damit gelangt die Hirtin unter Verweis auf die Willkür der personifizierten Liebe, der alle irdischen Geschöpfe schutzlos ausgeliefert zu sein scheinen, zu einem für das Schäferspiel typischen mythischen Deutungsmuster für den Affekt- und mit ihm auch Beziehungswechsel, ohne allerdings zu den konkreten Mechanismen vorzustoßen. Die detaillierte Erklärung liefert erst die in Liebes- und Beziehungsdingen bewanderte Kupplerin Arbuste im Dialog mit Hector im nächsten Akt:

L’amour n’est rien qu’vn souhait vif & doux,
Qui d’vn effort s’allume dedans nous,
Qui s’y esprenent de la chose presente
Que l’œil fait estre à notre ame plaisante.
Ce qu’on ne voit digne d’estre estimé,
Ne peut aussi estre de l’ame aimé.
L’amour par l’œil (comme par la fenestre
On voit le iour) entre & se fait cognoistre:
A noz esprits il vient soudainement,
Et quelquefois s’allume lentement (*Diane* 2019 [1594], 231).

Arbuste beschreibt den Prozess der Liebesentstehung – in gutplatonischer Tradition – als eine über das Auge stattfindende, also als eine *optische* Ansteckung.

⁹ Mit dem Verzicht auf jegliche magische Handlung und der vollen Konzentration auf ihr sprachliches Talent unterscheidet sich Arbuste von Celestina, der großen Kupplerfigur der spanischen Literatur, die als ‚Urbild‘ nicht wenige ihrer literarischen Nachfolgerinnen über die Landesgrenzen hinweg geprägt hat (cf. weiterführend Jardin 2008).

Schon in den Beziehungen von Dianes antiker Namensvetterin geschieht die Entfaltung der Liebe im Übrigen durch einen folgenschweren Blick, beobachtet doch – gemäß dem Diana-Aktaion-Mythos – der liebeshungrige Jüngling die Göttin der Jagd und ihre Nymphen in voyeuristischer Weise beim Bad in einem Bergsee. Besagte Ansteckung vollzieht sich über Bilder, die sich im Geiste festsetzen und die Seele berühren: Wahre Liebe wird demnach über wahres Sehen induziert (cf. Hillmann 2019, 17). Auf Dianes Eingangsrede rückblickend, hat ein exakt solcher Vorgang bei ihrem Liebesumschwung von Fauste zu Nymphis stattgefunden:

Ainsi l'amour rend diuers ses effects,
Et fait errer les esprits plus parfaits.
Je l'ay senty en amour malheureuse,
Du pasteur Fauste autrefois amoureuse,
Fauste qui fut iadis *le seul plaisir*
De mes deux yeux & mon plus doux desir,
Qui fut seigneur de mon ame qui sienne
Pour le seruir refusoit d'estre mienne. [...]
Mais tout soudain que *i'eus veu* les beaux yeux
Du beau Nymphis, son front, ses longs cheueux,
Et ce corail qui doucement se couche
Sur les œillets de sa mignarde bouche, [... :]
Lors ie perdis en vn prompt mouuement
Le souuenir de Fauste mon amant (*Diane* 2019 [1594], 185; Hervorhebungen A.W.).

Sowohl Dianes alte Liebe zu Fauste als auch ihre neue Leidenschaft gegenüber Nymphis hat sich über den Seh Sinn konstituiert. Es ist das Äußere des aktuellen Geliebten (*seine* Augen, sein Haar usw.), das sich als visuelle Vorstellung im Kopf der Hirtin festgesetzt und sie mit dem Liebesaffekt angesteckt hat. Durch das betont Bildhafte von Nymphis' Schönheit handelt es sich bereits hier auch um eine ästhetische Empfindung, die in ähnlicher Weise, aber in wahrhaft ‚täuschender‘ Manier, ebenfalls beim Einsatz der Magie zur Liebesentfaltung angeregt wird.

Der affektive Zustand des einseitig liebenden Fauste wird von diesem wie auch von den ihn umgebenden Helfern wiederholt und überdeutlich in den Kontext der Krankheit eingeordnet, von der es ihn zu heilen gilt. Der weise Elymant, den der glücklos Liebende in dessen Grotte¹⁰ aufsucht, beabsichtigt, dies durch magische Vorkehrungen zu unternehmen:

¹⁰ (Zauber-)Höhlen haben sowohl in den thematisch anders gelagerten Magiestücken des 17. Jahrhunderts (Medea und Kirke bereiten ihre Zauber in Grotten vor oder vollziehen diese dort; auch schwarze Magie wird in Höhlen gewirkt – wie etwa in Ruiz de Alarcóns *La cueva de Salamanca* sogar im Titel firmiert), als auch in der Pastoralliteratur überhaupt eine enorme Verbreitung; zu letzterer cf. weiterführend de Armas 1985.

Puis que mon art, qui regne en assurance
Parmi les Dieux, vous est en reuerance;
Que son secours vous voulez rechercher
Pour au besoin voz mal-heurs estancher,
Que vous auez la creance certaine
Qu'il peut guarir vostre amoureuse peine [...]
Je ne veux pas pour doubler vostre peine
Rendre aujourd'huy vostre esperance vaine (*Diane* 2019 [1594], 237–238).

Dabei ist besonders zu vermerken, dass die ‚Heilung‘, die der Magier dem Liebeskranken anbietet, im eigentlichen Sinne gar keine ‚Gesundung‘ vom Liebesaffekt, sondern vielmehr eine (Wieder-)Ansteckung der erkalteten Partnerin darstellt, Diane entsprechend von Neuem mit der amourösen Leidenschaft für Fauste infiziert werden soll. Für eine Einsicht in die Funktionsweise von Elymants spezieller Variante der Affekterzeugung ist sein magisches Wirken im Detail zu betrachten: In Übereinstimmung mit frühneuzeitlichen Magievorstellungen fußt auch Elymants Zauberkunst auf einer Beschwörung der wortgewaltig herbeigerufenen „[e]sprints puissants“, „[e]sprints cruels“ (*Diane* 2019 [1594], 239–240), die bei den am Ritual Beteiligten ihrerseits affektauslösend wirkt,¹¹ worauf im nächsten Stück noch genauer einzugehen ist. Anders als bei der lebensweltlich-magischen Ansteckung wirken jedoch gerade nicht jene Geister auf den Geist der Hirtin; diese sind es vielmehr, die ihre übernatürliche Ohnmacht bekunden müssen, wie der Magier Fauste mitteilt:

[Diane a]ime vn pasteur que Nymphis est nommé
Et cet amour rend le tien consommé: [...]
Croy de certain que pendant que son cœur
Sera bruslé des yeux de ce pasteur,
Et cependant que son ame amoureuse
Sera de luy viuement desireuse,
Que tu ne peux receuoir aucun bien
De ton amour, ny rompre ton lien: [...]
Car on ne vit iamais loger entieres
En vn seul cœur, deux amitez contraires (*Diane* 2019 [1594], 242).

Angesichts der bereits wieder neu bestehenden Liebesinfektion Dianes ist es dem Magier mangels Option einer *echten* Beziehungsknüpfung zu Fauste via Manipulation der Geister lediglich möglich, ihr Begehren durch eine (falsche) Illusion, durch eine optische Täuschung, auf diesen umzulenken: Elymant bietet dem Hirten mithilfe eines magischen Wassers die Gelegenheit zur Metamorphose,¹² zur äußerlichen Verwandlung in seinen Nebenbuhler:

¹¹ FAVSTE: „le meurs Frontin, & la peur qui m’affole / M’a ja trancy la tremblante parole. / le n’en puis plus, & de frayeur épris / le tremble aux pas de ces cruels esprits.“ FRONTIN: „Mesme frayeur me pallist le visage“ (*Diane* 2019 [1594], 240).

¹² Im Diana-Aktaion Mythos findet ebenfalls eine Verwandlung, allerdings eine seitens des Liebenden ungewollte, statt: Wie etwa Ovid im dritten Buch seiner *Metamorphosen* berichtet, verwandelt Diana den ihr nachstellenden und sie nackt betrachtenden Aktaion in einen Hirsch und lässt ihn im Anschluss von seinen eigenen Jagdhunden zerfleischen.

Tu porteras de Nymphis la beauté,
Ses yeux, son front, sa graue majesté:
Diane alors iettant sur toy le veüe,
Par ce nouueau enchantement deceüe,
Comme Nymphis fidele t'aimera (*Diane* 2019 [1594], 243).

Mag der Gestaltwandel selbst – der auf der Bühne durch eine Maske umgesetzt wird (cf. Hillmann 2019, 14) – auch magisch hervorgerufen sein, beruht die intendierte Affekterzeugung doch weiterhin auf dem bekannten Vorgang *visueller* – und somit schon ästhetischer – Ansteckung. Der Magier bedient sich des Übernatürlichen in Form der (in seiner Wirkweise nicht näher erläuterten) Wunderflüssigkeit und der Metamorphose, integriert es aber in den letztlich überkommenen Vorgang der sinnlichen – nicht der über-sinnlichen – Liebeserweckung. Darin, dass es sich allerdings um eine falsche ‚Vorspiegelung‘ handelt, ist auch ein entscheidender Grund zu sehen, weshalb diese Beziehung (vorerst) nur von kurzer Dauer sein kann. Elymants weitere magische Handlungen sind dagegen von größerem, da dauerhaftem Erfolg gekrönt und können insofern als effektiv gelten.

Innerhalb der Nebenhandlung um Julie ist es der Magier, der durch zwei erneute Eingriffe – durch eine Weissagung und ein weiteres Zauberelixier – die komplizierte Beziehungssituation löst. Zum einen offenbart er den beiden männlichen Rivalen Nymphis und Hector durch sein Mehrwissen, das er durch die Geister erhält, dass sie Geschwister sind. Elymant bewirkt diese neue affektive Verbindung also in letzter Instanz sprachlich, durch Fakten, Argumente und Überzeugungsarbeit: „[D]e cruels aduersaires / Redeuenez amis, germains, & freres. / Embrassez vous“ (*Diane* 2019 [1594], 297). Der Magier öffnet Nymphis und Hector demnach hier sinnbildlich die Augen über ihre wahre Identität – auch bei dieser Anagnorisis spielt somit abermals eine neue *Sichtweise*, das Sehen in einem weiteren Sinne als *Erkennen*, eine Rolle. Zum anderen ist Elymant für das magische Kappen von Hectors einseitiger Verbindung zu Julie verantwortlich. Er erreicht dies durch ein „douce boisson“ (*Diane* 2019 [1594], 317), welches das Vergessen, die Auslöschung von Julies Bildnis aus seinem Gedächtnis, verursacht. Allein bei diesem Zauber handelt es sich folglich um eine wahre Heilung von der Liebeskrankheit, um eine Umkehrung des Ansteckungsprozesses, und dementsprechend um eine Affekttilgung, die bei der zentralen magischen Handlung in Racans *Bergeries* gleichfalls den Dreh- und Angelpunkt darstellt.

Racans *Bergeries* – von der magischen zur ästhetischen Affekterzeugung

Honorat de Bueil de Racan (1589–1670), Malherbe-Schüler und späteres Mitglied der *Académie française*, erzielt 1619 mit dem im Hôtel de Bourgogne uraufgeführten Schäferspiel *Arthénice* einen großen Publikumserfolg. Das in der Druckfassung 1625 unter dem neuen Titel *Les Bergeries* verbreitete und verdeckt

auf ein reales Liebesdreieck¹³ rekurrierende Stück inszeniert die genretypische *chaîne amoureuse* wie folgt: Die Hirtin Arténice liebt den mittellosen, da aus ungewissem Elternhaus stammenden Schäfer Alcidor und wird von diesem zurückgeliebt, soll aber auf elterliches Geheiß den reicheren, sie ebenfalls begehrenden Lucidas heiraten. Alcidor wiederum besitzt in der jungen Ydalie eine glühende Verehrerin, die ihrerseits sowohl vom Hirten Tisimandre als auch von einem verliebten Satyr verfolgt wird. Dynamik gerät in diese Kette durch den Magier Polistène, Unterstützer von Lucidas, der Arténice eine vermeintliche Liaison zwischen Alcidor und Ydalie in einem verzauberten Kristall als angebliche Wahrheit im wahrsten Sinne des Wortes vorspiegelt und deren zeitweisen Rückzug aus der schäferlichen Gesellschaft, d. h. deren völligen Beziehungsverzicht, verursacht. Nach mehreren Wendungen – der Aufdeckung dieses falschen Zaubers und der Ausräumung erneuter Hindernisse – können schließlich Arténice und Alcidor, dessen wahre, für eine Ehe mit der Geliebten günstige Abstammung am Ende aufgedeckt wird, sowie Ydalie und Tisimandre heiraten.

Die magische Affekterzeugung durch den weisen Polistène steht hier bereits am Anfang der Pastorale. Wie bei Montreux nimmt der Zauberer auch in *Les Bergeries* maßgeblichen Einfluss auf die Gefühlslandschaft der Figuren, wie in *Diane* muss er aber auch in Racans Stück die Reichweite seiner Fähigkeiten relativieren, gegenüber dem Bittsteller Lucidas seine relative Ohnmacht in Anbetracht des allmächtigen Liebesgottes einräumen.¹⁴ Polistène zielt mit seiner Illusion dementsprechend – im Einklang mit Montreux' Magier Elymant – weder auf eine direkte Erweckung der Liebe noch – im Unterschied zu diesem – überhaupt auf den Liebesaffekt selbst, sondern vielmehr auf die Provokation anderer – ähnlich starker und dazu *gegenteiliger* – Affekte, um Arténices erste Leidenschaft zu überlagern bzw. mittelbar zu ersetzen:

Il faudrait essayer par quelque jalousie
De guérir sa raison de cette fantaisie: [...]
Je puis dans les objets d'un cristal enchanté,
D'un mensonge apparent masquer la vérité;
Gouvernez-vous y donc avecque modestie,
Vous verrez son amour en rage convertie (*Bergeries* 2009 [1625], 220–221).

Die Tilgung des Liebesaffekts im Zeichen der ‚Heilung‘ entspricht somit der magisch induzierten Ansteckung Arténices mit Wut und Eifersucht. Dass es sich bei Polistènes Illusion, der besagten „mensonge *apparent*“ (*Bergeries* 2009 [1625], 220–221; Hervorhebung A.W.), abermals um eine Art Maskierung (der Wirklichkeit) und also um ein *visuelles* Konstrukt handelt, führt zum Kern dieser gleichwohl sich ‚magisch‘ gerierenden Affekterzeugung auf der Theaterbühne, bei der es sich tatsächlich nicht um eine ‚echt magische‘, also unmittelbar durch Geister

¹³ Hinter den pastoralen Rollen verbergen sich Catherine Chabot (als begehrte Hirtin), der Marquis de Termes (als deren erwählter Schäfer) und Racan selbst (als unterlegener Rivale) (cf. Smith 1993, 100).

¹⁴ Je sais combien l'Amour trouble un jeune courage [...] / Si la part que je prends, au mal qui vous possède / Y pouvait tenir lieu d'un utile remède, / Cette âme, qui sans fard a toujours chéri, / Serait le seul Démon, dont vous seriez guéri. / Mais certes c'est en vain, qu'on a recours aux charmes / Pour éteindre les feux, et se parer des armes / De ce Dieu si petit, et si grand en tous lieux, / [-] Le pouvoir des Démons ne peut rien sur les Dieux (*Bergeries* 2009 [1625], 219).

hervorgerufene, sondern um eine ästhetisierte, das Auge mit einer wunderbaren Bilderfolge versorgende handelt. So spielt auch das Sehen während des magischen Akts erneut eine entscheidende Rolle, als Polistène die Geister beschwört:

Faites *voir* Ydalie avec son favori
Jouir des privautés de femme et de mari,
Afin qui sa rivale *en voyant* cette feinte
Quitte la passion dont son âme est atteinte,
Et que de ce tyran qu'on craint même aux Enfers
Nous brisons aujourd'hui les prisons et les fers
(*Bergeries* 2009 [1625], 256–257; Hervorhebungen A.W.).

Untermalt wird der theatertechnisch umgesetzte Vorgang durch die Wortkulisse, mittels derer die anwesenden Figuren die Szenerie auch verbal in ein alle Sinne befallendes Schreckensszenario verwandeln:

ARTENIE: Dieux! qu'est-ce que je vois?
LUCIDAS: Dieux! qu'est-ce que j'entends,
ARTENICE: Que de Monstres hideux.
LUCIDAS: Que de feux éclatants,
D'horribles tourbillons, d'éclairs et de tempêtes
Dans ce nuage épais s'assemblent sur nos têtes.
ARTENICE: Tout le Ciel est couvert d'une noire vapeur.
POLISTENE: Ne vous étonnez point vous n'aurez que la peur
(*Bergeries* 2009 [1625], 258–259).

Dabei hat Polistènes Gebot an Arténice, angesichts des Geschauten nicht zu erschrecken, zusammen mit dem zuvor ausgesprochenen (geheimnis- und neugiersteigernden) Tabu, den magischen Kreis zu verlassen, genau die entgegengesetzte Wirkung: Die Hirtin wird – geplantermaßen zur Vorbereitung der Liebessubstitution durch Eifersucht – von einem vorausgehenden Affekt ergriffen; sie ist durch das unheimliche Zauberspektakel vor ihren Augen von einem Schaudern erfüllt, das die affektiven Empfindungen der Zuschauer im Theaterraum in analoger Weise anregt und diese mit eben jenem Affekt anstecken soll.

Die ästhetische Affekterzeugung basiert wie in jedem (barocken) Theaterstück, so auch in Racans *Bergeries*, auf der Position des Publikums als Betrachter des in diesem Falle pastoralen Spiels, das seine eigene Ausgangslage in Lucidas' und Arténices' Zuschauerrolle inmitten der Grotte des Magiers reproduziert sieht, die im Übrigen stark an die Situation in Platons Höhlengleichnis erinnert:¹⁵ Das Publikum setzt sich zu beiden in Beziehung, schaut sich in den Figuren gewissermaßen selbst beim Zuschauen zu, was ein metatheatrales Phänomen darstellt. Werden die Theaterbesucher durch das Nachfühlen von beider Empfindungen und die sich dadurch einstellende Identifikation mit den Protagonisten einerseits gewissermaßen in die dramatische Situation hineingezogen, werden sie sich andererseits – den Spielcharakter mit diesem

¹⁵ Wie Platons Höhlenbewohner nehmen Lucidas und Arténice in Polistènes Zauberkammer lediglich ‚Schatten‘ – unwirkliche Abbilder – wahr, die sie allerdings als real empfinden. In Wirklichkeit jedoch ist der Geist des Hirtenduos ebenso wie der von Platons Figuren ‚verdunkelt‘ – die echte Erkenntnis ist nur außerhalb der Höhle, d. h. im Sonnenlicht, hier also in der realen Szene zwischen Alcidor und Ydalie in der freien Natur zu erlangen.

spiegelbildlichen Verhältnis vergegenwärtigend – zugleich aber auch der Theater-situation, und somit ihrer Distanz, bewusst. Die Affekte, die Arténice und der Zuschauer bei Betrachtung der Effekte von Polistènes Magie gleichermaßen empfinden, sind also nicht in jeder Perspektive *vollkommen* identisch: Während die Hirtin innerfiktional von ihrer Angst ganz und gar übermannt zu werden droht, ist es dem Zuschauer aus seiner relativen (halb-bewussten) Entfernung heraus möglich, den dramatisch evozierten Schauer in theatralischer Perspektive affektiv in etwas Angenehmes umzuwerten und während der barocken Theatervorstellung *ästhetisches Vergnügen* zu empfinden. Dessen Schau-Lust und ‚sinnlicher‘ Genuss stellt sich nicht zuletzt durch die Vervielfältigung der untersuchten magischen Szene im weiteren Handlungsverlauf ein, wird diese doch drei weitere Male in – die dramaturgischen Mittel jeweils variierenden – Aktualisierungen auf die Bühne gebracht: Kommt das allererst im Zauberkristall geschaute ‚Rendezvous‘ von Alcidor und Ydalie in der Folgeszene (cf. *Bergeries* 2009 [1625], 263–270) schauspielerisch – und der Wahrheit entsprechend – zur Darstellung, wird der magische Hergang mitsamt der Illusion von Arténice in Akt III, Szene 3 und noch einmal von Lucidas in Akt IV, Szene 5 (cf. *Bergeries* 2009 [1625], 313) erzählerisch rekapituliert. Dabei vergegenwärtigt besonders Arténice in ihrer evidentanschaulichen, die Imagination anregenden Version, deren Anfang hier in voller Länge wiedergegeben wird, die während des magischen Akts empfundenen Affekte zur ästhetischen Anregung bzw. Ansteckung des Publikums:

Sitôt que le vieillard imprimant sur l'argile
 Eut achevé son cerne, ou plutôt notre asile,
 Et qu'il eut par trois fois invoqué les Démons
 D'une voix étouffée en ses faibles poumons,
 Dans l'air clair et serein maints nuages s'étendent,
 De mainte étrange voix les murmures s'entendent,
 Des morts, pâles et froids sortent du monument,
 Il semble que l'enfer s'assemble au firmament,
 L'air éclate frappé de maint coup de tonnerre,
 Et l'ombre de la nuit environne la terre :
 A l'heure la frayeur commence à me saisir,
 Tous mes sens étonnés ne savent que choisir :
 Mes vœux sont sans effet aussi bien que mes larmes,
 Le vieillard cependant continuait ses charmes,
 Un orage bouffi, que se fendit en deux
 Peupla l'obscurité de fantômes hideux,
 D'où des lances de feu, de respect retenues,
 Descendent sur ma tête, et remontent aux nues :
 Et lors pour témoigner son pouvoir souverain,
 Ses seuls commandements rendirent l'air serein,
 Des tourbillons émus calmèrent l'insolence,
 Et mêmes aux Zéphyrs imposèrent silence :
 Il présente à mes yeux le cristal enchanté,
 Dont l'oracle muet m'apprit la vérité
 (*Bergeries* 2009 [1625], 280–281).

Die hier dramaturgisch vollzogene Verdopplung der Szene entspricht auf Handlungsebene dem Spiegeleffekt des magischen Kristalls, der die Wirklichkeit scheinbar wahrheitsgetreu, tatsächlich aber verzerrt bzw. täuschend wiedergibt

(cf. Smith 1993, 99). Indem das Stück den imaginativ und affektiv hochgradig stimulierenden magischen Vorgang mehrfach ‚spiegelt‘, immer wieder aufs Neue in immer neuen Blickwinkeln in Szene setzt, ihn gewissermaßen in Falten wirft (cf. Deleuze 1988), in seiner Diversität (cf. Floeck 1979) aufbereitet und mit ihm ‚spielt‘, entsteht in der Summe eine wahrhaft barocke Illusion, welche Staunen und Ver- bzw. Bewunderung des Publikums, es mit einer Sinnenfülle überflutend, potenziert. *Les Bergeries* schreibt sich somit dezidiert in eine Barockästhetik ein, bei der die Ebenen – von der innerdramatischen über die theatralische bis zur lebensweltlichen – kunstvoll miteinander in Beziehung gesetzt werden und auf diese Weise unter allen Schau-Lustigen ästhetisches Vergnügen freisetzt.

Pastoral-ästhetische Beziehungsweise(n)

Die Untersuchung hatte es sich zur Aufgabe gestellt, die komplexen mehrdimensionalen Prozesse der Affekterzeugung in der Pastorale als barockem ‚Beziehungs-Stück‘ schlechthin genauer unter die Lupe zu nehmen. Dabei konnte anhand der beiden Textbeispiele, Montreux' *Diane* und Racans *Les Bergeries*, der magische Akt als ein in seinem (kultur-)historischen Kontext plausibler, gattungstypischer Vorgang herausgearbeitet werden, der die inneren Handlungsantriebe der Figuren (teilweise) außer Kraft setzt, deren Affekt- und Beziehungswechsel wahr(scheinlich) werden lässt, sie geradezu motiviert und legitimiert. Über das Konzept der Ansteckung konnte ferner gezeigt werden, dass es sich bei der auf der Bühne dargestellten Magie schon auf Figurenebene um eine visuell-sinnliche, d. h. ästhetisierte Form der Affekterzeugung – nämlich in Form von über die Augen eindringenden und die Imagination infizierenden falschen bzw. täuschenden Bildern – handelt. Dieser ästhetische Prozess konnte auch für die Beziehung zwischen Theaterstück – als Folge bewegter, ebenfalls illusorischer Bilder – und Zuschauer nachgewiesen werden, wobei der alle Sinne stimulierende barocke ‚Bühnenzauber‘ insbesondere die Affekte des Staunens und Wunderns auslöst.

Bibliographie

Primärliteratur

- MONTREUX, Nicolas de. 2019 [1594]. *Diane*, ed. Hillman, Richard. Tours: Presses universitaires François-Rabelais.
- RACAN, Honorat de Bueil de. 2009 [1625]. „Les Bergeries.“ In *Œuvres complètes*, ed Macé, Stéphane, 159–354, Paris: Champion.

Sekundärliteratur

- BAADER, Hannah. 2005. „Frühneuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination.“ In *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, ed. Schaub, Mirjam, 133–151, Paderborn: Fink.
- BIRCHLER, Urs Benno. 1975. *Der Liebeszauber (Philtum) und sein Zusammenhang mit der Liebeskrankheit in der Medizin besonders des 16.–18. Jahrhunderts*. Zürich: Juris Druck und Verlag.
- CLOSSON, Marianne. 2000. *L'imaginaire démoniaque en France (1550–1650)*. Genf: Droz.

- COURTES, Noémie. 2004. *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII^e siècle*. Paris: Champion.
- COURTES, Noémie. 2002. „Polistène et Alcandre, ou l'illusion magique.“ *Littératures classiques* 44, 83–96.
- DE ARMAS, Frederick A. 1985. „Caves of fame and wisdom in the Spanish pastoral novel.“ *Studies in Philology* 82 (3), 332–358.
- DELEUZE, Gilles. 1988. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Editions de Minuit.
- ELSLANDE, Jean-Pierre van. 2002. „L'illusion pastorale.“ *Littératures classiques* 44, 73–82.
- FERRANDES, Carmela. 1979. „Popolare e pastorale in Hardy: La tentazione magica.“ In *Cultura, letteratura popolare, dotta nel seicento francese*, ed. Carile, Paolo, 147–161, Bari: Adriatica.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2005. „Zuschauen als Ansteckung. Katharsis oder Ansteckung.“ In *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, ed. Schaub, Mirjam, 35–50, Paderborn: Fink.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 1998. „Inszenierung und Theatralität.“ In *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, ed Willems, Herbert & Martin Jurga, 81–90, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- FLOECK, Wilfried. 1979. *Die Literaturästhetik des französischen Barock. Entstehung – Entwicklung – Auflösung*. Berlin: Erich Schmidt.
- FOUCAULT, Michel. 2003 [1966]. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt: Suhrkamp.
- FRIEDRICH, Ernst. 2012 [1908]. *Die Magie im Französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Nachdruck der Originalausgabe von 1908. Paderborn: Salzwasser.
- GRIMM, Hartmut. 2000. „Affekt.“ In *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 1, ed. Barck, Karlheinz, 16–48, Stuttgart: Metzler.
- GUTIERREZ LAFFOND, Aurore. 2001. *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses.
- HILGAR, Marie-France. 1991. „Les pastorales d'Alexandre Hardy: tradition et innovation.“ In *La pastorale française: de Remi Belleau à Victor Hugo*, ed. Niderst, Alain, 37–45, Paris: Papers on French 17. Century Literature.
- HILLMAN, Richard. 2019. „Introduction.“ In *Diane*, ed Hillman, Richard, 9–22, Tours: PU François-Rabelais.
- JARDIN, Jean-Pierre. 2008. „Célestine et les démons.“ In *La Celestina. Commedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Martin, Georges, Paris: Ellipses.
- KOLESCH, Doris. 2006. *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*. Frankfurt: Campus-Verlag.
- LAZARDZIG, Jan. 2007. *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag.
- LEBEGUE, Raymond. 1963. „Le merveilleux magique en France dans le théâtre baroque.“ *Revue d'Histoire du Théâtre* 57, 7–13.
- MARSAN, Jules. 1905. *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*. Paris: Hachette.
- MATZAT, Wolfgang. 1982. *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Fink.
- MOREL, Philippe (ed.). 2006. *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris: Somogy.
- ROUSSET, Jean. 1954. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et la paon*. Paris: Corti.
- SMITH, Nigel E. 1993. „Mirror, mirror. Reflections on the supernatural in Racans *Les Bergeries*.“ In *Plaire et instruire. Essays in sixteenth and seventeenth-century French literature in honor of George B. Daniel, Jr*, ed.

- Kem, Judy & Nancy McElveen, 93–106, New York: Lang.
VIALA, Alain. 2009. *Le théâtre en France*. Paris: Quadrige/PUF.
WELLS, Marion A. 2007. *Secret wound: Love-melancholy and Early Modern Romance*. Stanford: Stanford University Press.
ZINTZEN, Clemens. 1977. „Die Wertung von Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie.“ In *Die Philosophie des Neuplatonismus*, ed Zintzen, Clemens, 391–426, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Zusammenfassung

Der Beitrag zielt darauf ab, die Dynamiken magischer und ästhetischer Affekterzeugung in ihrer Historizität und gattungsspezifischen Bedingtheit am Beispiel der französischen Pastorale zu Beginn des 17. Jahrhunderts auszuloten und erklärbar zu machen. Die im frühneuzeitlichen Denken noch fest verankerte Magie stellt, so eine Leitthese, innerdramatisch ein historisches Erklärungsmuster bereit, nach dem die affektiven Figurenbeziehungen geschlossen und gelöst werden. Gemäß der zweiten These fungiert das Spektakel in theatralischer Perspektive als Bühnenzauber zur Hervorbringung der Affekte von Staunen und Bewunderung und somit als Katalysator ästhetischen Vergnügens bei den Zuschauern, die sich so in ihrer barocken Weltsicht bestätigt sehen.

Abstract

The paper aims to explore and explain the dynamics of magical and aesthetic generating of affects in their historicity and genre-specific conditionality using the example of the French pastorale at the beginning of the 17th century. In accordance with the leading thesis, magic, that is still firmly anchored in early modern thought, provides, on the inner dramatic level, a historical explanatory pattern for the conclusion and dissolution of affective relationships between characters. According to the second thesis, on a theatrical level, the spectacle functions as 'stage magic' to produce the affects of wonder and admiration and thus as a catalyst of aesthetic pleasure for the spectators who find themselves confirmed in their baroque world view.