

Annette Simonis

Rätsel-Texte und Rätsel-Bilder. Ästhetische Störungen in der deutschen und europäischen Lyrik der Frühen Neuzeit

1. Die Provokation des dunklen Stils

„Was kann nun das philosophirende Deutschland dafür, daß ihm Milton gleichfalls nicht schmecken will? Es sieht ohne Zweifel auch in diesem Engländer den lohensteinischen und zieglerischen Schwulst, die ungeheure Einbildung, die hochtrabenden Ausdrückungen und die unrichtige Urtheilskraft herrschen.“ (J. C. Gottsched)^[1]

In den oben zitierten Zeilen einer polemischen Rezension aus der Feder des klassizistischen Autors Johann Christoph Gottsched avanciert John Miltons Epos *Paradise Lost* - in der von Johann Jacob Bodmer besorgten deutschen Übersetzung - zum Stein des Anstoßes. Auslöser der Irritationen des Kritikers ist dabei weniger der Inhalt des epischen Werks als vielmehr sein latinisierter wort- und bilderreicher Stil, der sich als schwer zugänglich erweise. Literarische Qualität müsse, so Gottscheds Argumentation, aus sich heraus überzeugen und unmittelbar evident sein, ohne einen Vermittlungsprozess oder Interpretieren zu benötigen: „Was wahrhaftig schön ist und die Leser einnehmen kann, das bedarf so wenig eines Herolds, als ein guter Wein eines ausgehangenen Kranzes.“^[2] Mehr noch: In den Augen des Kritikers vermischt sich die wahrgenommene Störung, die von einem vermeintlich überladenen Stil, von den „hochtrabenden Ausdrückungen“ ausgehe, mit Irritationsmomenten anderer Art, mit dem Vorwurf einer ausschweifenden Einbildungskraft und einer fehlenden oder irrigen Urteilskraft. Der rhetorische Überschuss wird mit dem Stigma einer verirrten Imagination und eines fehlenden Urteilsvermögens verbunden und daher nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch verurteilt. Die kunstvolle, figurenreiche Schreibweise gilt dem Kritiker nur mehr als Ausdruck verwerflicher Anmaßung und Hybris. Eine Bildersprache, die der Verstand nicht unmittelbar zu durchschauen vermag, muss in der Optik Gottscheds als Störfaktor aus der Dichtung eliminiert werden.

Gottscheds Polemik gegen eine vermeintlich überladene Rhetorik, die er im epischen Stil eines John Milton ebenso wie in den Werken der deutschen Barockdichter Daniel Casper von Lohenstein und Heinrich Anselm von Ziegler^[3] zu finden meint, ist auch aus seiner *Critischen Dichtkunst* von 1730, seinem Plädoyer für eine klassizistische Poetik, bekannt. Dort wendet sich Gottsched nicht von ungefähr gegen einen (spät)barocken Schreibstil, den er mit „Schwulst“ und „Bombast“ gleichsetzt und in der „hochtrabenden lohensteinischen Schreibart“ exemplarisch bekämpft.^[4] Der klassizistische Autor präsentiert sich auch hier als entschiedener Gegner einer „ungereimten und unverständlichen Vermischung widereinanderlaufender verblühter Redensarten“^[5]. Es ist zweifellos Teil des kulturpolitischen Programms Gottscheds und seiner Strategie, die 'barocken' Stilvorlieben zu ächten, aus dem guten Geschmack gewissermaßen auszuschließen. Wie sich zeigt, bleibt die wahrgenommene stilistische Störung keineswegs lediglich auf die formalästhetische Ebene beschränkt, mit ihr verbinden sich im kulturellen Kontext des frühen 18. Jahrhunderts weiterreichende intellektuelle und moralische Implikationen. Wer derart rätselhaft und dunkel schreibt, erregt tiefe Skepsis und Unbehagen bei den Stilpuristen.

Nicht nur im Rückblick der Literaturkritik des frühen 18. Jahrhunderts, sondern bereits in den Augen der unmittelbaren Zeitgenossen erschien der dunkle, rätselhafte und figurenreiche Stil häufig als Provokation und Skandalon. Die Vorbehalte gegen den Petrarkismus eines Marino oder Garcilaso de la Vegas sind hier ebenso zu nennen wie die anhaltende Kontroverse zwischen Quevedo und Góngora, insbesondere Quevedos heftige Polemik gegen den Gongorismo und den kulteranistischen Stil. Die verschlungene dunkle und kryptische Schreibform Góngoras gilt Quevedo, der in seiner Vorliebe für den Conceptismo durchaus selbst einem verstiegenen Stil zugetan ist, als Häresie, als Ketzerei, die man zu bekämpfen habe, notfalls sogar mit den Mitteln der Inquisition.^[6]

Was die Stilpuristen und die Verfechter des reibungslosen, transparenten Schreibideals übersehen, ist die integrale Funktion solcher ästhetischer Störungen, ihre unhintergehbare Rolle beim Zustandekommen und in der Wahrnehmung der jeweiligen Kunstwerke.

2. Zur Ästhetik der Störung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich vor allem mit der produktiven Wirkung und dem innovativen Potential von Störungen im Bereich der ästhetischen Wahrnehmung und Poetik. Unter dem genannten Konzept von Störung lässt sich zunächst eine Reihe von verschiedenen ästhetischen und poetischen Phänomenen subsumieren, die man als

gezielte oder unbewusste Abweichung von der Erwartungshaltung des Rezipienten definieren kann. Jene poetischen und künstlerischen Erscheinungsformen von Störung reichen von der spielerischen Divergenz bis zur gezielten Unterbrechung und systematischen Irritation; sie umfassen auch markante Brüche mit literarischen Traditionen und etablierten Schreibkonventionen.

Das oben skizzierte Konzept der Störung erscheint in den modernen Poetiken und den auf letzteren basierenden Kunsttheorien nicht nur als bloße Randerscheinung, die gleichsam an der Peripherie des Ästhetischen angesiedelt wäre, sondern es übernimmt eine tragende Funktion, die produktionsästhetisch, wahrnehmungstheoretisch oder wirkungsästhetisch gedacht werden kann. Verdeckt wird dieser Umstand allerdings dadurch, dass jene poetischen und ästhetischen Störfaktoren in den poetologischen, kunsttheoretischen und wahrnehmungsästhetischen Schriften häufig unter einer anderen, sehr heterogenen Begrifflichkeit verhandelt werden. In diesem Sinne haben verschiedene moderne Kunsttheoretiker, von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgehend, auf die konstitutive Bedeutung hingewiesen, die 'Irritationen', 'Störungen' oder 'Abweichungen' bei der Genese und Wahrnehmung bzw. Rezeption von Kunstwerken spielen. Bei Theodor W. Adorno werden derartige 'Störfaktoren' unter die Begriffe des 'Nichtidentischen', der 'Dissonanz' sowie der 'Brüchigkeit' und des 'Heterogenen' subsumiert. Aus den Ausführungen Adornos geht dabei die Auffassung hervor, die Brüche und Störungen eines ansonsten homogenen oder ganzheitlichen Charakters der Kunstwerke seien nicht nur Ausdruck von individuellen Vorlieben einzelner Autoren und Künstlern, sondern bildeten einen integralen Bestandteil des ästhetischen Objekts und seiner Wirkungsdimension.^[7]

Auch Luhmanns Ästhetik^[8] geht von der Annahme einer tragende Funktion solcher Störungen in der ästhetischen Wahrnehmungsform implizit aus, da jedes Werk mit dem Problem konfrontiert ist, als ästhetisches Phänomen überhaupt sichtbar bzw. wahrgenommen zu werden. Insofern ist die Funktion des Störungsmoments bei Luhmann noch elementarer als bei Adorno. Es erscheint als unverzichtbarer und integraler Bestandteil, um die Wahrnehmung eines Gegenstands als Kunstwerk zu gewährleisten, und ist als markante Abweichung von der Alltagskommunikation identifizierbar. Jene Sichtbarkeit als Gegenstand der Kunst setzt eine merkliche *Unterbrechung* jener zweckrationalen Beziehungsstrukturen voraus, die in der Erfahrungswelt dominant seien. Luhmann selbst verwendet als Bezeichnung für das ästhetische Störungsmoment den Begriff der „Irritation“, den er unter anderem mit dem Staunen angesichts des Schönen in vormodernen und frühmodernen Ästhetiken vergleicht: „In der alten Lehre lag der Sinn der Kunst im Erregen eines Gefühls des Staunens und der Bewunderung (*admiratio*).“^[9] Nicht von ungefähr verweist Luhmann zunächst auf „das alte Thema des überraschten Staunens“. Die Kunstproduktion und Rezeption^[10] bewegen sich dabei in einem aufschlussreichen Spannungsfeld von (Selbst)irritation und der Genese von Ordnungsstrukturen.^[11] Bei Luhmann deutet sich also eine enge Wechselbeziehung zwischen der ästhetischen Störung und der Genese bzw. Beobachtung des Kunstwerks an, die literaturgeschichtlich und poetologisch noch weiterzudenken wäre.

Im Blick auf die jeweilige epochenspezifische Dimension von ästhetischen Störungen bleiben die Aussagen der erwähnten Kunsttheorien zurückhaltend und in mancher Hinsicht vage. In der vorliegenden Untersuchung geht es indes gerade darum, die epochentypische Profilierung von ästhetischen und poetischen Störfaktoren in der europäischen Lyrik des 17. Jahrhunderts zu beleuchten. Es lässt sich vermuten, dass der Aspekt der Störung als ästhetisches Phänomen *sui generis* vor allem eine kaum zu überschätzende Bedeutung für die Poetik jener frühneuzeitlichen Epoche gewinnt. Im folgenden sollen die produktive Bedeutung und Funktion sowie die Wirkungsweise von ästhetischen Störungen anhand von einzelnen Gedichten des 17. Jahrhunderts beispielhaft analysiert werden.

3. Liebeskonzepte im Zeichen sprachlich produzierter Irritationen

Johann Christian Günther

Als er der Phyllis einen Ring mit einem Todten-Kopffe überreichte^[12]

Erschrick nicht vor dem Liebeszeichen,

Es trägt unser künftig Bild,

Vor dem nur die allein erleben,

Bei welchen die Vernunft nichts gilt.

Wie schickt sich aber Eis und Flammen?

Wie reimt sich Lieb' und Tod zusammen?

Es schickt und reimt sich gar zu schön,

Denn beide sind von gleicher Stärke

Und spielen ihre Wunderwerke

Mit allen, die auf Erden gehn.

Ich gebe dir dies Pfand zur Lehre:

Das Gold bedeutet feste Treu',

Der Ring, daß uns die Zeit verehere,

Die Täubchen, wie vergnügt man sei;

Der Kopf erinnert dich des Lebens,

Im Grab ist aller Wunsch vergebens,

Drum lieb und lebe, weil man kann,

Wer weiß, wie bald wir wandern müssen!

Das Leben steckt im treuen Küssen,

Ach, fang den Augenblick noch an.

Johann Christian Günthers Gedicht „Als er der Phillis einen Ring mit einem Totenkopf überreichte“ beginnt wirkungsvoll mit einer Negation, deren Einsatz am Anfang eines Textes aus dem Umkreis der Liebeslyrik zunächst überrascht, den Leser verblüfft. Im Gedicht ist auf der semantischen Ebene die Rede von einem Ring mit dem Bildzeichen eines Totenkopfs, - von einem Gegenstand, der aus heutiger Sicht als höchst ungewöhnliche Liebesgabe, als ein eher makaberer Geschenk erscheinen mag. Auf den ersten Blick wirkt er wenig geeignet, die Gunst der Angebeteten zu gewinnen. Doch im zeitgenössischen Kontext waren solche Totenkopfringe durchaus beliebt und fanden sogar als Verlobungsringe vielfach Verwendung. Ob als modisches Accessoire oder als konstante religiöse Erinnerung an den Tod, gleichsam im Sinne eines mobilen *'Memento mori'*, Ringe von der im Titel des Gedichts genannten Art waren im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Es ist durchaus nicht abwegig anzunehmen, dass derartige Schmuckobjekte den umworbenen Frauen häufig als beliebte Beigaben zu Liebesgedichten übergeben wurden. Warum also sollte die im Text angesprochene Phyllis vor einem solchen Objekt erschrecken?

Die beschwichtigende Anrede der Geliebten „Erschrick nicht“ wirkt alles andere als beruhigend, sie fordert vielmehr das Erschrecken allererst heraus. Denn der Schmuck in Gestalt eines zierlichen Rings scheint für sich betrachtet zeitgenössisch wenig grauenerregend. Das Erschrecken des Lesers ist vielmehr der Effekt einer ausgeklügelten und rhetorisch subtil inszenierten Schreib-Strategie. Nicht der Ring selbst, der im Text nur imaginativ präsent ist, ist Auslöser der als Auftaktmoment geschickt platzierten Verstörung, sondern seine sprachliche In-Szene-Setzung. Auch die zweite Zeile untermauert jenen Eindruck einer rhetorisch evozierten Störung und Unterbrechung, denn die konkrete Benennung des Gegenstands wird im Gedicht selbst, sieht man vom Titel einmal ab, zugunsten einer Leerstelle vermieden. Nur ein unpersönliches „Es“ verweist auf die vorgestellte Gegenwart des Rings, der „unser künftig Bild“ trägt. Die Vermeidung der genauen Bezeichnung suggeriert die Unsagbarkeit des eigentlich alltäglichen Objekts und umgibt letzteres dadurch erst mit einer Aura des Unnahbaren, Unheimlichen und Grauenerregenden. Der Ring und seine sinnbildliche Bedeutung als Träger des zukünftigen menschlichen Bildes werden der angesprochenen Geliebten und den Lesern in einer geheimnisvollen Paraphrase und in der Form eines Rätsels präsentiert.

Gleichzeitig wird das visuelle Vorstellungsvermögen der Rezipienten besonders aktiviert, denn der im Gedichtstext zentrale, aber nur umschriebene und während der Lektüresituation konkret abwesende Ring regt die Imagination zur Produktion eines anschaulichen Vorstellungsbildes nachhaltig an. Die Visualisierung verlangsamt und unterbricht den Lektüreprozess, um die Aufmerksamkeit der Leser zu bündeln. Mehr noch: Der Gedichtaufbau erinnert formalästhetisch an die Struktur eines Emblems, insofern die Gedichtüberschrift eine typische *Inscriptio*

bildet und der übrige Text als deutende Auslegung, als *Subscriptio* eintritt, während die abwesende *Pictura* durch die Rezipienten imaginativ ergänzt werden muss. Der lyrische Text bezieht die Leser auf diese Weise produktiv in die Bedeutungsfindung mit ein.

Durch den argumentativen Aufbau des Gedichts, der zielstrebig auf eine bestimmte Schlussfolgerung hinausläuft, wird allerdings ersichtlich, dass der Auslegungsspielraum der Rezipienten wiederum begrenzt wird. Die aufwendige Rhetorik[13] steht nämlich im Dienste einer *Persuasio*, welche die Geliebte zu verführen sucht, indem sie im Sinne des *Carpe diem* eine angesichts der Todessymbolik zugespitzte Ermahnung formuliert:

„Das Leben steckt im treuen Küssen, / Ach, fang den Augenblick noch an.“

Wir haben es mit einem Störungsmoment zu tun, das für den damaligen Leser weniger auf der semantischen Ebene des Textes angesiedelt und wirksam ist, sondern vielmehr rhetorisch induziert ist.

Die komplexe Rhetorik und ihr wohl durchdachter Einsatz rufen die Irritation und Verunsicherung des Lesers allererst hervor. Durch die latente, dem Gedicht zugrunde liegende Emblemstruktur werden zudem eine kontemplative Beobachtungssituation und eine nachdenkliche, zur Meditation bereite Rezeptionshaltung erzeugt. Die Überlagerung der Gedichtlektüre durch ein zentrales Sinnbild, eine Visualisierungstendenz, unterbricht den abstrakten und automatisierten Lese- bzw. Denkvorgang. Zugleich übernimmt der Veranschaulichungsmodus im übergreifenden argumentativen Zusammenhang der *Persuasio* eine nicht zu unterschätzende lehrhafte Komponente und didaktische Funktion. Die Überredungskunst des Sprechers bliebe womöglich unwirksam, wenn nicht der Leser in seiner vertrauten Lektüregewohnheit zunächst durch rhetorische Komponenten verstört und dann in den dergestalt ausgelösten Erkenntnisprozess produktiv miteinbezogen würde.

Ein anderes Gedichtbeispiel aus der fortgeschrittenen Barockepoche mag verdeutlichen, inwiefern ein rhetorischer Überschuss nicht einfach nur dekorativ gebraucht wird. Anders als Gottsched mit seinem Vorwurf des Schwulst annahm, lässt sich erkennen, dass gerade die weit ausdifferenzierte Barockrhetorik[14] jene Störungsmomente, die sie im Lektüreprozess hervorruft, sehr geschickt zu nutzen versteht. Eine ausgeprägte, figuren- und bilderreiche Rhetorik wie diejenige des späten Petrarkismus kann deshalb in einer weiteren Komplexitätssteigerung und Pointierung eingesetzt werden, ohne Lächerlichkeit zu riskieren, weil sie nicht funktionslos ist. Vielmehr erweist sie sich als integraler Bestandteil einer Ästhetik, der es nicht um oberflächliche Gefälligkeit und Transparenz zu tun ist.[15] Die rhetorischen Mäander und Verästelungen erweisen sich als gewollte und gezielt produzierte Störfaktoren, die zu der Gesamtwirkung maßgeblich beitragen.

Christian Hofmann von Hofmannswaldaus Gedicht „Streit der schwarzen augen / rothen lippen / und weissen brüste“[16] setzt die Vertrautheit der Leserschaft mit den geläufigen Versatzstücken petrarkistischer Liebeslyrik voraus. Augen, Lippen und Brüste sind die wiederkehrenden Requisiten eines standardisierten Schönheitskatalogs, der relativ wenig Spielraum für individualisierende Darstellung lässt, aber amplifizierende metaphorreiche Schilderungen mit variierenden Modellierungen und Akzentsetzungen herausfordert.[17] Die Pointe von Hofmannswaldaus Gedicht besteht darin, dass er nicht ein statisches Bild der Geliebten im Sinne einer bloßen Aufzählung und katalogartigen Aneinanderreihung der Schönheitsmerkmale gestaltet, sondern einen Wettstreit der Körperteile detailreich in Szene setzt. Die genannte Konstellation gibt Hofmannswaldau (auch: Hoffmannswaldau) Gelegenheit, die petrarkistische Bildersprache durch die agonale Diskurssituation und den Konkurrenzkampf im Dialog vorzuführen, nach dem Prinzip der *aemulatio* zu steigern und schließlich ad absurdum zu führen. Die sorgfältige Ordnung petrarkistischer Schönheitsdarstellung wird durch die Anarchie der Körperpartien nachhaltig gestört und verwirrt.

In dreifacher Wechselrede suchen sich die Körperteile gegenseitig zu überbieten und bringen dabei eine höchst kunstvolle und figurenreiche Sprache zum Einsatz. Überaus metaphorreich beginnen die 'dunklen Augen' das Streitgespräch, und präsentieren sich den Lesern in wechselnden Naturbildern als „Wolken, Sonnen, Finsternis, Brunnen, Blitz und Feuer.“ Um die Macht der Augen zu verdeutlichen, wird die Zerstörung bzw. Überwindung von Materialien unter ihrem Einfluss geschildert, die sich in der empirischen Erfahrung als besonders beständig oder schwer zugänglich erwiesen haben (Eis, Felsen, Diamant, Purpur):[18]

Wir schwarzen wolcken wir / mit sonnen angefüllet /

Wir schönes finsterniß / da Venus wache hält;

Wir duncklen brunnen wir / da blitz und feuer qvillet /

Wir sind besiegerin der freyheit dieser welt.

Das eiß zerschmeltzt für uns / das eisen muß uns weichen /

Die felsen geben nach / es bricht der diamant;

Den purpur heissen wir durch unsre macht erbleichen /

Und manches hertz zerfleußt durch diesen süssen brand

An späterer Stelle verfolgen die Augen eine andere Argumentationsstrategie, indem sie nicht so sehr auf die spektakuläre bzw. sichtbare Wirkung setzen, sondern auf ihre kommunikative Kompetenz, auf die Fähigkeit das Unausgesprochene mit Blicken zu artikulieren: [\[19\]](#)

Wenn keine brust sich zeigt / wenn lippen schweigen müssen /

So reden wir alsdenn durch unsern klaren schein /

Wir fügen offtermahls durch einen blick zu wissen /

Daß adern / blut und marck voll glut und flammen seyn.

Lust / hoffnung / liebe / zorn / kan ieder in uns lesen /

Wir reden ohne wort / und sprechen ohne mund;

Diß / was noch kommen soll / und allezeit gewesen /

Diß macht das augen-lied durch kluge blicke kund.

Dieses Argument dient an der zitierten Stelle als Replik auf einen Einwurf der Lippen, die sich zuvor als besonders redegewandt gerühmt hatten. Damit bewegt sich Hofmannswaldaus Gedicht streckenweise auf einer subtilen selbstreflexiven und metasprachlichen Ebene:

Ein wohlgeschärffter spruch von unserm rothen throne,

Thut und verrichtet mehr / als euer stoltzes licht;

Was seydt ihr bey der nacht? Ich red es euch zu hohne /

Wann nicht die sonne scheint / so sieht das auge nicht.

Wir aber herrschen auch / wenn Phöbus von uns weichet /

Ja / wenn ihr sternen-heer von wolcken wird bedeckt /

So hat manch kluges wort / so durch die rosen streichet /

Die löwen eingeschläfft und harte stein erweckt.

Ein weiteres schlagkräftiges Argument, auf das sich die Lippen berufen können, ist die Idee einer Vereinigung der Seelen beim Kuss, die den Mund zum Ort der Synthese nicht nur der Liebenden, sondern auch von Sinnlichkeit und Geist erheben:

Rothe lippen.

Die seelen pflegen hier zusammenkunfft zu haben /

Und speisen sich mit lust durch süssen honigseim:

Hier pflanzet die natur den reichthum ihrer gaben /

Und Venus kocht allhier den allerbesten leim.

Ein tropffen recht gebraucht / leimt geist und geist zusammen;

Die bildhaften Umschreibungen des Speichels als süßer Honig und als Leim und Bindemittel aus dem Kochtopf der Göttin Venus höchstpersönlich geben einen rhetorisch geschulten Sprecher zu erkennen, der über den Bilderfundus zeitgenössischer Liebeslyrik souverän disponiert und ihn bis zum Überdruß handzuhaben vermag. Nicht von ungefähr sind es die Lippen, die über die ausgeklügeltesten Figurationen verfügen.

Auch die weißen Brüste schalten sich immer wieder metaphernkundig in den Wettstreit ein: Dass sie das Schlusswort für sich verbuchen können und damit - zumindest oberflächlich betrachtet - die Oberhand behalten, liegt kaum an einem qualitativen Unterschied ihrer Argumentation oder ihres Sprachstils. Auch hier herrschen vertraute petrarkistische Bilder (die Brust als weißer Schnee etc.) vor, und es finden sich bekannte allegorische mythologische Figuren wie Cupido ein. Der eigentliche Kunstgriff des letzten Argumentationsbogens besteht in einer Inklusionsfigur, die versöhnlich klingt, aber zugleich die Vorteile der anderen kassiert und souverän für sich selbst mit beansprucht: [20]

Weisse brüste.

Diß / was ihr itzt gerühmt das findt ihr hier begraben;

Des himmels rundes bild der rosen lieblichkeit /

Des frühlings bunte lust / des sommers süsse gaben /

Die sind mit reicher hand hier kräftig eingestreut.

Der brand-befreyte schnee kan felsen selbst entzünden /

Und unsre blumen tilgt kein heisser sonnenschein;

Cupido wird sich uns zu loben unterwinden /

Die feder wird sein pfeil / wir werden blätter seyn.

Ob als Rückbesinnung auf die inneren Werte der Geliebten gelesen oder als fragwürdige Überbietung durch eine Reflexions- und Inklusionsfigur, die Pointe des Gedichts stellt zuletzt die zuvor aufgebotene, überbordende Rhetorik in Frage, die in der dialogischen Form der brillanten Streitrede von allen drei Dialogpartnern extensiv vorgeführt wurde. Die abschließende Reaktion mündet zwar zunächst bloß in eine Selbstbespiegelung, signalisiert aber auch Distanz zu einer nur mehr spielerisch sich selbst überbietenden Rhetorik. Das Gedicht scheint zwischen petrarkistischer und antipetrarkistischer Modellierung unentschieden zu oszillieren und den Lesern verschiedene bzw. alternative Lektüroptionen anzubieten.

Nicht weniger komplex sind der Aufbau und die Konzeption von einem anderen Gedichttext Hofmannswaldaus.

Auf eine übersendete nelcke. [21]

DU sendest mir das blut von deinem mund und wangen /

Und eine nelcke muß dein theurer bote seyn:

Ich schaue zwar das blut auf weissen feldern prangen;

Doch stellt die wärmd e sich hier nicht als nachbar ein.

Die negel ehr ich zwar mit mehr als tausend küssen /

Ich bin dazu verpflichtet / sie kommt auß deiner hand;

Doch wil nichts feuchtes mir auf mund und lippen flüssen:

Was geist und wärmd e heist / ist ihr gantz unbekannt.

Sie weiß mit honigthau mir nicht den mund zu netzen /

Sie kennt das schmätzeln nicht und diß was züngeln heist /

Sie weiß den purpur nicht auf meinen mund zu setzen /

Ich fühle nicht was mich auf meine lippen beist.
Sie weiß mir meinen mund nicht schlüpfrig aufzuschliessen /
Die feuchte kützelung kennt diese nelcke nicht.
Durch warmes böben kan sie keinen kuß versüssen /
Weil nässe / geist und blut der nelcke stets gebricht.
Doch kömmt die nelcke mir nicht leichtlich aus dem munde /
Ich aber netze sie durch einen heissen kuß.
Ach freundin! wünsche mir doch zeitlich diese stunde /
Da mich entzücken kan dein reicher überfluß.
Es reist mich aus mir selbst ein süsses angedencken /
Was mir vor höflichkeit dein kuß hat angethan.
Du wirst mir einen kuß bey dieser nelcke schencken /
Und zeigen / daß dein mund mehr als die blume kan.

Der suggerierte situative Anlass des Gedichts wird bereits im Titel angesprochen. „Auf eine übersendete Nelke“ Der lyrische Sprecher antwortet auf eine Blume, die ihm die Geliebte - man darf vermuten als Zeichen ihrer Zuneigung und Liebe - kürzlich zugesendet hat. Die genannte Eingangskonstellation ist nun in doppelter Hinsicht bezeichnend: Sie ist ein sinnlich konkret vorstellbarer Begleitgegenstand einer Liebesnachricht und übernimmt darüber hinaus eine Stellvertreterfunktion für die geliebte Frau. Denn die Blume, die der Rezipient im Lektüreprozess als visuelles Signal imaginiert, wird vom lyrischen Ich zunächst als Ersatz und Surrogat für die Geliebte behandelt. Die farbige Nelke steht in der Optik des Sprechers, wie die erste Zeile konstatiert, für das Blut in Mund und Wangen der Geliebten. Die so postulierte intensive metaphorische Beziehung zwischen der Blume und der Absenderin wird im folgenden zu einem subtilen rhetorischen Spiel mit der Anwesenheit der Nelke und der gleichzeitigen Abwesenheit der Geliebten im Stil der *concelli* ausgeweitet und gedanklich zugespitzt. Die angenommene metaphorische Relation zwischen der Nelke und dem adressierten „Du“, der weiblichen Adressatin des Gedichts, scheitert schon bald daran, dass der Bildspender der Frau kaum angemessen ist: „Ich schaue zwar das blut auf weissen feldern prangen; / Doch stellt die wärmd e sich hier nicht als nachbar ein.“ Die Höherwertigkeit und größere sinnliche Ausstrahlung der umworbenen Geliebten im Vergleich zur Nelke dient auf der performativen Ebene als geschicktes galantes Kompliment^[22] und figuriert in struktureller Hinsicht zugleich als Indiz für das Scheitern der anfänglich eingeführten metaphorischen Beziehung.

Statt der metaphorischen Gleichsetzung wird sodann probeweise eine metonymische Relation zwischen der geliebten Frau und der Blume eingeführt: „Die negel (=Nelke) ehr ich zwar mit mehr als tausend küssen / Ich bin dazu verpflichtet / sie kommt auß deiner hand.“ Doch die Übertreibung „mehr als tausend Küsse“ in Verbindung mit dem einschränkenden Wort „zwar“ wirkt suspekt und nimmt das Misslingen der metonymischen Verbindung vorweg. Letztere wird durch die geschilderten Reaktionen des Sprechers bekräftigt, die wiederum eine ganze Serie von Negationen bzw. ausbleibenden Erwartungen nach sich ziehen: „Doch wil nichts feuchtes mir auf mund und lippen flüssen.“

Die Häufung der grammatischen Form der Negation ist eindrucksvolles Indiz einer Störung, die auf der Ebene der metaphorischen und metonymischen Figuren bereits vorweggenommen wurde. Jener ästhetischen Irritation korrespondiert ein Mangel auf der semantischen Ebene des Textes. Die Berührung der Nelke kann den Kuss der Geliebten zwar nicht ersetzen, aber gerade der beobachtete Mangel gibt Anlass zu einer ausgedehnten sinnlich-erotischen Darstellung des Küssens:

„Sie weiß mit honigthau mir nicht den mund zu netzen /
Sie kennt das schmätzeln nicht und diß was züngeln heist /
Sie weiß den purpur nicht auf meinen mund zu setzen.“

Die extensive Beschreibung des erotischen Kusses mag ein provokantes Moment darstellen und auch auf damalige Leser wegen der Explizitheit als Irritation gewirkt haben. Jener Störfaktor wird aber offenbar durch den rhetorischen Überschuss[23] der Paraphrase und den sprachspielerischen Impuls auch wiederum eingedämmt. Metaphorische Umschreibungen der unmittelbaren Auswirkungen des Kusses („Honigthau“, „Purpur“) tragen zu einer Sublimierung des Sinnlich-Erotischen bei, ohne die poetische Intensität der Darstellung einzuschränken. Es kommt zu einem interessanten Wechselspiel und einer Balance zwischen Störung und Entstörung. Schließlich kann sich der Sprecher stets auf die Position zurückziehen, er schildere lediglich einen abwesenden Kuss, wie die wiederholte Form der Verneinung indiziert: „Die feuchte kützelung kennt diese nelcke nicht. / Durch warmes böben kan sie keinen kuß versüssen /“

Mehrdeutig ist schließlich auch die Formulierung „Es reist mich aus mir selbst ein süßes angedencken“. Einerseits bezeichnet der Hinweis auf das ‘süße angedencken’ offenbar den Erinnerungsvorgang selbst, der im Gedicht vollzogen wurde - in einer Art ‘flash back’ wird der Kuss zwischen dem Sprecher und der Geliebten implizit evoziert; andererseits fungiert die Nelke selbst als ein sinnlich-materielles Erinnerungszeichen und Liebespfand.

Die subtile Argumentation des Sprechers[24] kulminiert in der Antizipation eines zukünftigen Kusses und in der Aufforderung bzw. Überredung zum Küssen: „Du wirst mir einen kuß bey dieser nelcke schencken / Und zeigen / daß dein mund mehr als die blume kann.“

4. Verstörte Text-Bild-Beziehungen: Visuelle Poesie als Ort der Störung und Entstörung

Neben der Liebeslyrik weisen auch religiöse Gedichte des 17. Jahrhunderts oft einen hohen Grad an rhetorisch-figuraler Komplexität und Subtilität auf und werden ebenfalls durch ästhetische Störungen kunstvoll unterbrochen. Dafür bietet das berühmte Kreuzgedicht der Catharina Regina von Greiffenberg ein treffendes Beispiel:[25]

Seht der König König hängen!
und uns All mitt blutt besprängen
auß der dörner wunden bronnen
ist All unßer heyl geronnen
seine augen schliet Er sacht!
und den Himmel uns auf macht
Seht Er Streket Seine hend' auß uns freundlichst zuentfangen!
Hatt an sein Liebheißeß herz uns zu druken brünst Verlangen!
Ja Er neigt sein liebstes haubt uns begihrlichst zu küssen
All Sein Sinn gebärd und Werk seyn zu unser Heyl geflissen!
Seiner seitten offen stehen
Macht seyn güttig herze sehen!
Wann Wir schauen mitt den sinnen
Sehen Wir uns selbst darinnen!
So Viel striemen so Vill wunden
Alß an seinen leib gefunden
So Viel sieg und segen kwelen
Wolltt' er unßer seel bestellen,
Zwischen Himel und der Erden
wolltt' Er auf geopfert werden

Daß Er gott und uns vergliche
uns Zu sterken Er Verbliche
Ja sein sterben hatt das Leben
Mir und Aller Weltt gegeben!
Jesu' Christ dein tod und schmerzen
Leb' und schweb mir stett im Herzen!

Das *Carmen figuratum* lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers bzw. Betrachters besonders auf die unmittelbare visuelle Wahrnehmungsebene und aktualisiert damit eine Dimension des Rezeptionsprozesses, der bei der schnellen automatisierten Lektüre unbeachtet bleibt. Das visuelle Wahrnehmungsbild und der textuelle Inhalt sind komplementär zueinander angelegt. Die bildhafte Kreuzfigur und die Beschreibung des gekreuzigten Leibes und seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung stehen zueinander im Verhältnis von Sinnbild und ergänzender Erläuterung und Deutung. Das Figurengedicht visualisiert durch seinen optischen Eindruck die Form des Kreuzes, wobei der Text, von oben nach unten fortschreitend, in seiner Beschreibung verschiedene Körperteile des Gekreuzigten nacheinander benennt. Jene durch die Dornenkrone verursachten Stirnwunden und die Augen werden erwartungsgemäß ganz im oberen Teil der Kreuzfigur erwähnt, wohingegen die ausgestreckten Hände in der oberen Zeile des Querbalkens, das Herz in der Mitte der Figur und die Seitenwunde unterhalb des Querbalkens genannt werden. Das „geneigte Haupt“ Christi erscheint im Bild des *Carmen figuratum* indes erstaunlicherweise unterhalb der Höhe der Arme, entgegen der zu erwartenden Reihenfolge der Körperteile. Jene Störung der natürlichen *Ordo* offenbart allerdings einen tieferen theologischen und eschatologischen Sinn. Als ästhetische Irritation und Skandalon erscheint nichts weniger als der Umstand, dass Jesus Christus sich ungeachtet seines göttlichen Ursprungs dem Menschen zuwendet. Die zu erwartende Ordnung von oben nach unten ist, so scheint es, durch jene Geste der Zuwendung und Selbsterniedrigung Gottes nachhaltig gestört.

Die hierarchische Ordnung in der Kette der Wesen wird durch die Menschwerdung Gottes und seinen Kreuzestod zunächst gleichsam unterbrochen. Die Störung jener *Ordo*, die im Text auch ästhetisch in Szene gesetzt wird, ist indes heilsgeschichtlich entscheidend und produktiv, ebenso begrüßenswert wie rätselhaft und undurchschaubar bzw. unbegreiflich für den menschlichen Verstand. Das Wirken Gottes mutet in Greiffenbergs Text rebushaft an; das Göttliche erscheint noch in dem Moment, in dem es sich dem Menschen erlösend zuwendet, als *deus absconditus*, als verborgener Gott und Mysterium. Damit ähnelt das Gottesbild des Kreuzgedichts in seiner bleibenden Rätselhaftigkeit demjenigen, das Catharina Regina von Greiffenberg in ihrem Gedicht „Göttlicher Anfangs-Hülffe Erbittung“ anspricht: [26]

GOTT / der du allen das / was du selbst nicht hast / gibest!

Du bist des gantz befreyt / was du den andern bist.

Der untere, abschließende Teil des Kreuzgedichts beschreibt, anders als man hätte erwarten können, nicht die Füße des Heilands, sondern liefert vielmehr ein heilsgeschichtliches Deutungsangebot des Kreuzigungsgeschehens, das den Betrachter und den Leser in Form des Personalpronomens der ersten Person Plural miteinbezieht:

Wann Wir schauen mitt den sinnen

Sehen Wir uns selbst darinnen

Im Vordergrund steht der meditative Gestus des Sich-Versenkens in Wort und Bild. Die Lektüre und die Bildbetrachtung stehen beide im Zeichen einer konzentrierten, andächtigen Rezeptionshaltung. Dabei sind Textlektüre und Bildlektüre als analoge Prozesse konzipiert, als produktive Entzifferungsarbeit und Ausdruck einer religiösen Gesinnung. Die Gemeinschaft der Gläubigen, die im „wir“ Ausdruck findet, das auch Sprecher und Leser gleichermaßen inkludiert, ist bezeichnenderweise zu Füßen des Kreuzes angesiedelt, im unteren Teil der Kreuzfigur. Die Wahl jener Anordnung übernimmt schließlich eine entstörende Funktion, indem sie die *Ordo*-Struktur wiederherstellt, die im Mittelteil des Gedichts durchbrochen und gestört wurde. Die erlösende Störung durch den Kreuzestod Christi erhält als ästhetisch entstörenden Faktor, als die Balance wiederherstellenden angemessenen Respons denjenigen der vor dem Kreuz in andächtiger Schrift- und Bild-Lektüre versunkenen Gemeinde.

Bei einem Vergleich der bisher diskutierten Gedichtbeispiele stellt sich die Frage, welche jeweilige Funktion und welcher kulturgeschichtliche Stellenwert den entdeckten Störmomenten zukommen. Betrachtet man rückblickend die Störungsaspekte der genannten Art genauer, so wird deutlich, dass sie nicht notwendigerweise zum Bruch mit der Tradition und den damaligen Schreibkonventionen führen, sondern zu ihnen in ein Spannungsverhältnis treten. Luhmann betont in diesem Sinne, dass die „Tradition ... im Stil durch Abweichung respektiert“ werden kann. Gleichzeitig stehen die literarischen und künstlerischen Werke allerdings stets unter einem gewissen „Neuerungsdruck“. [27] Zunächst bewege sich die Freiheit der Abweichung noch ganz innerhalb des Prinzips der *imitatio*. Zugleich ergibt sich ein funktionsgeschichtlich entscheidender Aspekt: Im Prinzip des Abweichens ist bereits ein Motor kultureller/ästhetischer Evolution im Verborgenen angelegt. Andererseits kann die Abweichung aber auch zur Stabilisierung von künstlerischen Konventionen und zur Integration neuer Entwürfe beitragen. Innerhalb des soziologischen Entwurfs vollzieht sich die entscheidende Umstellung, die dort nur sehr vage datiert wird, mit der „Aufwertung des Neuen in der Zeitdimension“ [28], mit einer „Synthese von Neuheit und Originalität“ als zentrale „ästhetische Postulate“. [29] Gegenüber der Perspektive des modernen Soziologen wäre aus literarhistorischer Sicht zu fragen, inwieweit Neuheit und ästhetische Innovation in der Lyrik und Poetik der Frühen Neuzeit vor der Genieästhetik und ihren Originalitätspostulaten überhaupt eine Rolle spielen.

Wie am Beispiel der Entwicklung petrarkistischer Bilder und *conceitti* ersichtlich, ist im Prinzip der *aemulatio* ein Steigerungs- und Überbietungsmoment angelegt, das den Rahmen der Konvention bereits tendenziell sprengt und dadurch implizite Störmomente produziert. Die Neuerung, die aus der Tendenz zur Potenzierung und Überbietung resultiert, ist zwar eher graduell und möglicherweise unbewusst, aber nichtsdestoweniger deutlich greifbar. Mag der gleichsam professionalisierte, rhetorisch geschulte Leser, der mit den Verrätselungsstrategien vertraut ist, jene den Sinn störende Dunkelheit, noch partiell auflösen, so entzieht sich die Möglichkeit einer entstörenden Lektüre vollends dem unkundigen Leser späterer Epochen, der mit jenen Schreibverfahren kaum noch vertraut ist. Es wäre also zu überlegen, welche genaue literatur- und kulturgeschichtliche Bedeutung den genannten stilistischen und ästhetischen Besonderheiten in verschiedenen Epochen der Rezeptionsgeschichte zukommt und unter welchen Bedingungen ihr Störpotential evident wird.

5. Petrarca's Sonett CXXXII aus dem *Canzoniere* und die Sprache

des verstörten Liebenden

Im 17. Jahrhundert finden die deutschsprachigen Lyriker ihre unmittelbaren Vorbilder in einer breiten Ausdifferenzierung der europäischen Dichtkunst in den Nachbarstaaten Frankreich, Italien, England sowie Spanien, welche die rhetorische Subtilität und interne stilistische Differenziertheit von den antiken Traditionen übernommen und weiterentwickelt haben.

Francesco Petrarca (1304 - 1374) hat in seinen Gedichten eine spannungsvolle Darstellung der Liebe initiiert, die in seinem *Canzoniere* eine bemerkenswerte Binnendifferenzierung erhält. Insbesondere die wechselhaften oft paradoxen Stimmungen jener Liebe zu Laura werden aus der subjektiven Sicht des Liebenden minutiös rekonstruiert. Die schwankende, zwischen Schmerz und Glück oszillierende Gefühlslage des verliebten Subjekts und lyrischen Ich führen nicht selten zu aporetischen Konstellationen, die nuancenreich geschildert werden. [30] Es ist dabei entscheidend zu sehen, dass das Liebeserlebnis selbst nur den Anlass für die Verstörungen des Sprechers bildet, welche ohne die prägnante rhetorisch-figurale Ausdrucksform mit ihrer facettenreichen sprachlichen Modellierung nicht transportiert und dem Leser vermittelt würden.

Das Sonett Nr. CXXXII aus dem *Canzoniere*, das Martin Opitz ins Deutsche übertragen hat (Vgl. *ISt Liebe lauter nichts / wie daß sie mich entzündet?* [31]), verdeutlicht beispielhaft die besondere Qualität und die suggestive Ausstrahlung jener Irritationen, die sich in der Sprache des Liebenden artikulieren: [32]

CXXXII

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?

Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?

Se bona, onde l'effecto aspro mortale?

Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?

S'a mal mio grado, il lamentar che vale?

O viva morte, o dilectoso male,

come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.

Fra sí contrari vènti in frale barca

mi trovo in alto mar senza governo,

sí lieve di saver, d'error sí carica

ch'ì medesimo non so quel ch'io mi voglio,

et tremo a mezza state, ardendo il verno.

Schon der syntaktische Aufbau des Textes signalisiert den Lesern zunächst rein strukturell eine Verunsicherung. Denn die beiden Quartette werfen gleich zu Beginn eine Serie von Fragen auf, die zunächst unbeantwortet im Raum stehen. Dass es sich bei der angesprochenen Problematik in semantischer Hinsicht nicht um Kleinigkeiten und Trivialitäten handelt, wird dem Leser unter anderem durch die negativ konnotierten Schlüsselwörter „l'effecto aspro mortale“ und „ogni tormento“ suggeriert. Eine weitere Gradation des Irritierenden und zugleich Rätselhaften erreicht der Sprecher durch die kunstvolle Verschränkung der Gegensätze und die Genese von Oxymora, welche nicht ohne Grund zu Markenzeichen der späteren petrarkistischen Strömungen avancieren. Die Erfahrung des Schmerzes ist zugleich „dolce“, die ebenso unbegreifliche wie widersprüchliche Liebeserfahrung kulminiert in der Evokation des „dilectoso male“. Was im späteren Petrarkismus in Europa bereits zum vertrauten Vokabular und stilisierten Versatzstück einer eleganten und differenzierten Liebessprache gehört, ist zur Zeit Petrarca, im 14. Jahrhundert, für die (volkssprachigen) Leser durchaus noch ungewohnt und innovativ, auch wenn der Dichter auf antike Vorlagen wie die *Ars Amatoria* Ovids [33] und die Lyrik Catulls zurückblicken kann. Die zeitgenössischen Leser des Petrarca'schen Sonetts sowie die ersten Rezipienten von Opitz' Übertragung im frühen 17. Jahrhundert [34] werden mit unvertrauten stilistischen Herausforderungen und Abweichungen konfrontiert, die im Zusammenwirken mit der unbegreiflich-rätselhaften Liebeskonzeption bemerkenswerte Verstörungen und Irritationen hervorrufen. Die Häufung der antithetischen Paare und Oxymora sowie die als paradox beschriebene Liebessituation führen eine zugespitzte Problematik herbei, die im Gedicht nicht aufgelöst wird. Zwar wird im Sestet von der syntaktischen Struktur des Aussagesatzes Gebrauch gemacht und somit oberflächlich gesehen ein entstörender Ruhepunkt und Gegenpol zur anfänglichen Frageform erreicht; auf diese Weise werden die aufgeworfenen Fragen aber keineswegs beantwortet. Bei der abschließenden Engführung der thematischen Aspekte kommt es vielmehr zu einer nochmaligen Zuspitzung des Rätselhaften und Unlösbaren: Die Selbsterfahrung des Liebenden bzw. des Sprechers wird in der Konfrontation und überraschenden Synchronie von Kälte und Wärme auf den Punkt gebracht, wobei das gestörte Wärmeempfinden des lyrischen Ich in den Formulierungen „tremo a mezza state, ardendo il verno“ die antithetische Struktur auch auf der rhetorisch-figuralen Ebene in der Metaphorik des jahreszeitlichen Wechsels beibehält, ohne dass sich eine Auflösung der Dissonanzen andeuten würde.

In der Nachfolge Petrarca hat sich in der europäischen Rezeption seiner Liebesgedichte eine bemerkenswerte Intensivierung der Selbstirritationen des lyrischen Sprechers vollzogen, [35] die zugleich mit einer erhöhten stilistischen Komplexität und selbstreflexiven Momenten [36] im Sinne von Beobachtungen höherer Ordnung einhergeht. Dabei arbeiten Lyriker wie Bembo oder Marino oft kunstvoll mit einer prekären Balance, indem sie sich im Spannungsfeld zwischen formelhaften Elementen bzw. entzifferbaren Versatzstücken aus dem vertrauten petrarkistischen Repertoire [37] (entstörenden Komponenten im Lektürevorgang) und einer erfindungsreichen rätselhaften Metaphorik mit gedanklichen Komplizierungen (erneuter Störung), bewegen. Im Wettstreit mit dem bewunderten Vorbild Petrarca bedeutet die Anwendung des Prinzips der *aemulatio* vor allem eine rhetorische Steigerung durch Pointierung und Ausweitung einzelner Metaphern und Bildkomplexe (*amplificatio*), etwa durch die geschickte Verwendung eines Ensembles von Bildern, die sich um eine Zentralmetapher gruppieren. Dafür liefern die Liebesgedichte von Giovan Battista Marino aufschlussreiche Beispiele:

Giovan Battista Marino

Amor secreto [38]

Ardi contento e taci,
o di secreto amore
secretario mio core.
E voi sospiri, testimoni ascosi
de' miei furti amorosi,
che per uscire ardor ardor m'aprite
le labra, ah non uscite,
ch'ai saggi, oimè, del'amorosa scola
il sospiro è parola.

Das zitierte Gedicht von Marino thematisiert, wie der Titel „Amor secreto“ schon andeutet, eine geheime bzw. eine (aus im Text selbst nicht näher erläuterten Gründen) geheim zu haltende Liebe. Zugleich geht es aber auch um die verschlüsselte Ausdruckskunst der hermetischen Liebeslyrik, zu deren Charakteristika es gehört, ihren Gegenstand kunstvoll zu verrätseln. So umfasst Marinos Text auch eine raffinierte (Selbst-)Reflexion auf den hermetischen Stil. Denn die Liebe selbst erscheint als eine Geheimsprache bzw. geheime Wissenschaft, die nur der Liebende beherrscht. Das subtile Wortspiel mit 'secreto' und 'secretario' in der zweiten und dritten Zeile leitet einen Gedanken ein, der die zentrale Idee der Liebe als Geheimnis, das durch das Herz in der Rolle eines Verwalters bzw. Sekretärs sorgfältig gehütet werden soll, zu einem kunstvollen Concetto ausweitet. Die Liebes-Seufzer werden im Kontext des genannten Bildbereichs als Zeugen personifiziert, die von den amourösen Diebstählen des Sprechers berichten. Einerseits erscheint die dem Gedicht zugrundeliegende Liebeskonzeption als leidenschaftlicher Affekt, als „amour passion“, die in der verbreiteten Metapher der Glut (ardor) prägnanten Ausdruck findet. Andererseits wird das erotische Begehren wie auch die Liebesleidenschaft durch den Vorgang des Seufzens bzw. des Küssens unterbrochen. Es kommt in der Haltung des Sprechers zu einem eigentümlichen Schwanken zwischen der Suche nach Erfüllung des Begehrens und Zurückhaltung. Die Unterbrechung des erotischen Begehrens und seiner Erfüllung bilden für das Gedicht konstitutive Irritationsmomente, denn sie sind es, die in der kulturellen Codierung eine zeichenhafte Funktion übernehmen, nach den Regeln der 'Schule der Liebe' (l'amorosa scola) für die Weisen entzifferbar und lesbar werden. Die Störfaktoren bewirken gemäß der petrarkistischen Tradition eine erhöhte Bedeutungsdichte und leiten schließlich eine subtile Zeichenreflexion ein, wenn die Seufzer der Liebenden als Worte identifiziert und mit den poetischen Worten des Textes gleichgesetzt werden: „il sospiro è parola.“ Die im Text wirkungsvoll verschobene Bedeutung der Seufzer deutet ein metonymisches Verhältnis jener eigentlich außersprachlichen Artikulationen zur dichterischen Sprache an. Die Transformation der Liebe als unkontrollierter natürlicher Affekt in ein kunstvoll arrangiertes textuelles Phänomen und den kulturspezifischen Code petrarkistischer Liebeslyrik scheint damit vollzogen.

Allerdings unterläuft die abschließende Gedichtaussage die in der ersten Zeile geäußerte Bekundung des Sprechers in paradoxer Manier. Das angekündigte Schweigen nimmt sich in der Beredtheit der eigenen Rhetorik gewissermaßen selbst zurück. Ob diese tendenziell aporetische Sprechsituation in der zeitgenössischen Rezeption wahrgenommen wurde, mag dahingestellt bleiben. Wichtiger erscheint der Umstand, dass der Text einen Schwebezustand zwischen Zeigen und Verhüllen hervorruft und sich in den Zwischenraum von schweigender Zurückhaltung und eloquenter Gesprächskultur einschreibt. Die Zwiesprache, die der Liebende mit dem Herzen führt, ist indes nicht allein rhetorisch geschult und traditionskundig; die figurale Verschlüsselung und der Gestus der Introversion signalisieren zudem ein bleibendes Störmoment, das erhöhte Lektüreeanforderungen stellt und sich einer schnellen Aneignung gegenüber als resistent erweist.

Über die weiteren kulturellen Implikationen [39] des verstörten Sprechers / Liebenden in der europäischen Liebeslyrik, der in der Nachfolge Petrarca's vielfach auf einen zunehmend manierierten und dunklen Stil zurückgreift, zu reflektieren, stellt sich als eine lohnende Aufgabe dar. Dabei überlagern sich Faktoren innerliterarischer, überlieferungsgeschichtlicher, rezeptionsästhetischer, kultursoziologischer und performativer Art, die in weiteren differenzierten Untersuchungen zu einzelnen Texten und Autoren genauer zu berücksichtigen sind.

Literaturverzeichnis (Auswahl)

Angelini, Patrice: Constantin Huygens, traducteur de Pétrarque, *Revue des Etudes Italiennes* 15 (1969), S. 121-147.

- Barner, Wilfried : Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 2002.
- Canonica, Elvezio: De l'histoire fictive la fiction historique. Le cas de El Gran Duque de Moscovia de Lope de Vega. Colloquium Helveticum 20/1994: Manierismus (I) hg. Rolf Fieguth. S. 97-115.
- Guardiani, Francesco e Alessandro Martini: Il manierismo e Giovan Battista Marino. Colloquium Helveticum 20/1994: Manierismus (I) hg. Rolf Fieguth. S.51-69.
- Hempfer, Klaus W. /Gerhardt Regn (Hg.): Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. (Text und Kontext 9).- Stuttgart: Steiner 1993. S.77-114.
- Hempfer, Klaus W., Gerhard Regn, Sunita Scheffel (Hg.): Petrarkismus-Bibliographie. 1972-2000. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.
- Hennigfeld, Ursula: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Hocke, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Reinbek, 2. Aufl. 1961.
- Hocke, Gustav René: Der Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte. Rowohlt, Hamburg 1959.
- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. Rowohlt, Hamburg 1957
- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. Rowohlt, Hamburg 1957.
- Knape, Joachim: Petrarca in Germania fina alla fine del Cinquecento. Prospero 2 (1995). S. 2-24.
- Koch, Katrin: Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. Aachen 2000.
- Kühlmann, Wilhelm: Militat omnis amans. Petrarkistische Ovidimitatio und bürgerliches Epithalamion bei Martin Opitz. Daphnis 7 (1978), 199-214.
- Kühlmann, Wilhelm: Der 'Hermetismus' als literarische Formation. Grundzüge seiner Rezeption in Deutschland. Scientia Poetica 3 (1999), S. 145-157.
- Ley, Klaus: Marinismus - Antimarinismus. Zur Diskussion des Stilproblems im italienischen Barock und zu ihrer Rezeption in der deutschen Dichtung. In: Klaus Garber (Hg.): Europäische Barockrezeption. Akten des 6. Jahrestreffens des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur, Wiesbaden 1991, S. 857-878.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995.
- Maché, Ulrich: „Die Unbegreiflichkeit der Liebe. Das Petrarca- Sonett von Martin Opitz“, in: Volker Meid (Hg.): Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock. Stuttgart 1986, S. 125-135.
- Meid, Volker (Hg.): Gedichte und Interpretationen: Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock: Bd. 1. Stuttgart: Reclam 1982 (2. Aufl. 1986).
- Meid, Volker: Barocklyrik. Stuttgart: Metzler 1986.
- Nelting, David: Verkehrte Bukolik? Zur Unterminierung der Renaissance-Bukolik in einem Sonett von Giovan Battista Marino. Germanisch-Romanische-Monatsschrift 51 (2001), S. 487-491.
- Niefanger, Dirk: Barock. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler 2006.
- Penzenstadler, Franz: „Autoreferentialität in der italienischen Lyrik zu Beginn der Moderne“, in: Italienische Studien 17 (1996), S. 106-129.

Penzenstadler, Franz: „Petrarcas Rhetorik - Strategien der *simulatio/ dissimulatio* in den *Epystole familiares*." Romanistisches Jahrbuch 57 (2006), S. 105-148.

Penzenstadler, Franz: „Rhetorik oder Mimesis - unterschiedliche Lyrikkonzeptionen am Beispiel von Barock und Klassizismus in Italien", in: K.W. Hempfer (Hg.): Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags. Stuttgart 2008, S.331-361.

Rotermund, Erwin: Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hoffmannswaldau. (Beihefte zur Poetica). München 1972.

Rüdiger, Horst: Petrarca e il petrarchismo nella letteratura germanica, in: Convegno Petrarca, 1976, S. 107-124.

Rüdiger, Horst: Petrarca in der deutschen Literatur, in: Horst Rüdiger und Willi Hirdt (Hg.): Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur, (Beihefte zum Euphorion 8). Heidelberg 1976, S. 9-31.

Rüdiger, Horst: Die Metapher vom Herzen in der Literatur, in: Horst Rüdiger: Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983, hg. Willy Berger, Erwin Koppen, Berlin, New York 1990, S. 117-159.

Schneider, Ulrike: Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa, Stuttgart: Steiner 2007.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen Petrarkismus, in Thomas Borgstedt, Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002, S. 73-87.

Stierle, Karlheinz: das Gedicht und sein Schatten. Übersetzungstheoretische Überlegungen im Blick auf Petrarca. Poetica 22 (1990), S. 160-174.

Stoichita, Victor I.: Ars ultima: Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus. Colloquium Helveticum 20/1994: Manierismus (I) hg. Rolf Fieguth.

Trautwein, Wolfgang: Von innen zwar ein Paradies, von außen Unruh, Zanck und Plagen. Zur Komposition von Johann Christian Günthers Liebesgedichten. Daphnis 16 (1987), S. 167-218.

van Ingen, Ferdinand, Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Weiss , Klaus Garber (Hg.): Europäische Barock-Rezeption, 2 Bde. 2001.

von Stackelberg, Jürgen: Ein Gedicht von Petrarca und sieben Übersetzungen. Poetica 22 (1990), S. 175-186.

Wagener, Hans: Love. From Petrarchism to Eroticism, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.): German Baroque Literature. The European Perspective. New York, N.Y. 1983, S. 197-210.

Wagener, Hans: Martin Opitz e Petrarca. Quaderni Petrarqueschi 7 (1990), 265- 280.

Wölfel, Kurt: Die Kostbarkeiten der Geliebten. Über Pretiosenmotivik in der Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts, in. Rüdiger Krohn (Hg.): Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland. München 1983, S. 209-231.

Zymner, Rüdiger: Liebliche Artistik bei Hoffmann von Hoffmannswaldau, in: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. Hg. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2001 (Studien zur neueren deutschen Literatur, Bd. 6), S. 347-354.

Zymner, Rüdiger: Literarischer 'Manierismus': Aspekte der Forschung. Colloquium Helveticum 20 (1994): Manierismus (I) hg. Rolf Fieguth. S. 11-49.

[1] Critische Beyträge. 6. Bd. 24. Stück. Leipzig 1740, S. 652-668, S. 661-662.

[2] Ebd., S. 653.

[3] Vgl. auch Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst (1736): „Ich komme nun auf die hochtrabende oder schwülstige Schreibart, die man auch die allzuhohe zu nennen pflegt: wiewohl das Schwülstige niemals eine wahre Hoheit an sich hat. Die Franzosen nennen diesen Fehler L'ENFLURE, und die Engländer BOMBAST: deutsch könnte man ihn auch den Schwulst nennen. Die Griechen haben die gar zu hochsteigenden Reden und Gedanken *Μετῶρα* genennet: welchen Titel auch Herr Werenfels in seiner Abhandlung, im Lateinischen behalten hat. Wer diesen und den oftbelobten Longin lesen wird, der wird sehr viele Regeln und Exempel davon antreffen. Bey und Deutschen haben Lohenstein und Francisci zuerst die Exempel des Schwulstes gegeben, die so viele andere angestecket haben. Was bey dem Andr. Gryphius nur ein großsprecherischer Windmacher *Horribilicribrifax*, oder *Diridaridatumtarides* im Munde führet, das ist nach der Zeit auch bey ernsthaften Scribenten beliebt geworden. Ich übergehe die Poeten, die sich dergestalt haben verführen lassen, und die im deutschen Antilongin gezüchtigt worden. Ich will nur der prosaischen Schreibart erwähnen: und da ist sonderlich Ziegler in seiner Banise ein großer Meister der hochtrabenden Schreibart zu

nennen." (Zitiert nach: Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hg. P. M. Mitchell,

Bd. 7, 1, bearbeitet von Rosemary Scholl, Berlin, New York 1975, S. 381.)

[4] Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*. Herausgegeben von Joachim und Brigitte Birke. Berlin und New York 1968-1987, Band 6. 1. Teil: Versuch einer critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil. Berlin/New York 1973, S. 319.

[5] Ebd., S. 344.

[6] Vgl. auch Lola González: "Góngora según Quevedo: breve relación de una historia injuriosa:" *Scriptura*. - Lérida, 1989, Nr. 5, S. 17-29

Umso mehr Akzeptanz und Bewunderung fand Góngora im Spanien des beginnenden 20. Jahrhunderts bei den Dichtern der Gruppe 27. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: "Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewußtsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg", in: Rainer Warning /Winfried Wehle (Hrsg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, S. 145-192.

[7] Über den vereinzelt provokativen Gestus weit hinausgehend, markiert das Phänomen der Störung innerhalb des Kunstwerks demzufolge einen Kernaspekt des künstlerischen Ausdrucks und indiziert zugleich dessen prekären Status unter den (sozialen und kulturellen) Bedingungen der Moderne.

[8] *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995.

[9] Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 234.

[10] Produktions- und wahrnehmungsästhetische Perspektiven sind zwar methodisch voneinander klar zu unterscheiden, können aber auch eng zusammengedacht werden. In diesem Zusammenhang sei auf die Übereinstimmung bzw. das Zusammenfallen von produktions- und rezeptionslogischer Perspektive im Begriff der ästhetischen Beobachtung verwiesen, wie ihn Niklas Luhmann, Dirk Baecker und ihr mathematisches Vorbild George Spencer Brown verwenden. Vgl. George Spencer Brown: *Laws of form*. Portland 1994. Dirk Baecker (Hrsg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt 1993. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995. S. 111.

[11] Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995, S. 236-237: „Der Betrachter mag vom Gelungensein des Werks überrascht sein und dann Schritt für Schritt nachzukonstruieren versuchen, wie das möglich war. Aber auch der Künstler lässt sich von der unter seinen Händen entstehenden Ordnung überraschen, über das Schritt für Schritt andere Verhältnis von Provokation und möglicher Antwort, Problem und Problemlösung. So entsteht Ordnung auf der Basis einer Selbstirritation".

[12] Johann Christian Günther: *Sämtliche Werke*. 6 Bände, Band 1, Leipzig 1930, S. 260-261.

Vgl. auch: Johann Christian Günther, *Werke*, hg. Reiner Bölhoff, Frankfurt am Main 1998, S. 825.

[13] Vgl. zur kunstvollen rhetorischen Struktur von Günthers Liebeslyrik auch: Wolfgang Trautwein: Von innen zwar ein Paradies, von außen Unruh, Zanck und Plagen. Zur Komposition von Johann Christian Günthers Liebesgedichten. *Daphnis* 16 (1987), S. 167-218.

[14] Vgl. dazu die grundlegende Untersuchung von Wilfried Barner: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 2002. Vgl. auch Franz Penzenstadler: „Rhetorik oder Mimesis - unterschiedliche Lyrikkonzeptionen am Beispiel von Barock und Klassizismus in Italien“ in: K.W.Hempfer (Hg.): Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags, Stuttgart 2008, S. 331-361. Vgl. ferner: Franz Penzenstadler: „Petrarcas Rhetorik - Strategien der *simulatio/dissimulatio* in den *Epystole familiares*“, in: Romanistisches Jahrbuch 57 (2006), S. 105-148.

[15] Zum Phänomen des dunklen und hermetischen Stils in der europäischen Literatur der Frühen Neuzeit vgl. auch die 'klassische' Studie: Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Reinbek, 2. Aufl. 1961. Vgl. ferner Wilhelm Kühlmann: Der 'Hermetismus' als literarische Formation. Grundzüge seiner Rezeption in Deutschland. Scientia Poetica 3 (1999), S. 145-157.

[16] Gedichte aus Neukirchs Anthologie, Bd. 1: Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil, Tübingen 1961, S. 267-272.

[17] Vgl. dazu auch: Kurt Wölfel: Die Kostbarkeiten der Geliebten. Über Pretiosenmotivik in der Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts, in: Rüdiger Krohn (Hg.): Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland. München 1983, S. 209-231.

[18] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil, Tübingen 1961, S. 267.

[19] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil, Tübingen 1961, S. 270.

[20] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil. Gedichte aus Neukirchs Anthologie Bd. 1. Tübingen 1961, S. 271-272.

[21] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte zweiter Teil. Gedichte aus Neukirchs Anthologie Bd. 2. Tübingen 1961, S. 74-75.

[22] Vgl. diesbezüglich auch Thomas Borgstedt: *Du schickst mir einen brief / und greiffst mir nach dem hertzen*. Hoffmannswaldau, die erotische Versepistel und der galante Diskurs, in: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. - Hg. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2001 (Studien zur neueren deutschen Literatur, Bd. 6), S. 13-40.

[23] Vgl. dazu ausführlich: Erwin Rotermund: Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hofmannswaldau. (Beihefte zur Poetica). München 1972.

[24] Vgl. dazu den aufschlussreichen Beitrag von Rüdiger Zymner: Liebliche Artistik bei Hoffmann von Hoffmannswaldau, in: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. - Hg. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2001 (Studien zur neueren deutschen Literatur, Bd. 6), S. 347-354.

[25] Catharina Regina von Greiffenberg: Geistliche Sonette. Nürnberg 1662, S. 402-403.

Siehe auch: <http://www.fh-nuernberg.de/aw/profs/kuegel/Blumenorden/GREIFF.htm>

Sowie: http://hor.de/gedichte/c_von_greiffenberg/kreuzgedicht.htm

Vgl. auch den aufschlussreichen Beitrag von Theodor Verweyen: Aus den Schatzkammern des Pegnesen-Archivs. Das Figurengedicht der Catharina Regina von Greiffenberg.

<http://www.fh-nuernberg.de/aw/profs/kuegel/Blumenorden/GREIFF.htm>

[26] Catharina Regina von Greiffenberg: *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte*. Mit einem Nachwort zum Neudruck von Heinz-Otto Burger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.(Reprint der Originalausgabe von 1662).

Internet-Edition: <http://www.wortblume.de/dichterinnen/huelerbi.htm>

- [27] Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995, S. 211
- [28] Ebd., S. 434.
- [29] Ebd., S. 435.
- [30] Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Ulrich Maché: „Die Unbegreiflichkeit der Liebe. Das Petrarca- Sonett von Martin Opitz“, in: Volker Meid (Hg.): Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock. Stuttgart 1986, S. 125-135.
- [31] Martin Opitz: Gedichte. Eine Auswahl, hg. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1970. S. 173.
- [32] Francesco Petrarca: Canzoniere, ed. Gianfranco Contini und Daniele Ponchioli. Torino: Einaudi 1972, S. 184. Vgl. auch die zweisprachige Ausgabe: Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer. Gedichte von Francesco Petrarca herausgegeben und übersetzt von Karlheinz Stierle. München: dtv 2004.
- [33] Vgl. Wilhelm Kühlmann: Militat omnis amans. Petrarkistische Ovidimitatio und bürgerliches Epithalamion bei Martin Opitz. Daphnis 7 (1978), S. 199-214.
- [34] Zu den zahlreichen europäischen Petrarca-Übersetzungen vgl. Jürgen von Stackelberg: Ein Gedicht von Petrarca und sieben Übersetzungen. Poetica 22 (1990), 175-186. Vgl. auch Karlheinz Stierle: Das Gedicht und sein Schatten. Übersetzungstheoretische Überlegungen im Blick auf Petrarca. Poetica 22 (1990), S. 160-174.
- [35] Zur deutschen und europäischen Petrarca-Rezeption vgl. besonders:
- Hans Wagener: Love. From Petrarchism to Eroticism, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.): German Baroque Literature. The European Perspective. New York, N.Y. 1983, S. 197-210.
- Hans Wagener: Martin Opitz e Petrarca. Quaderni Petrarqueschi 7 (1990), 265- 280.
- Patrice Angelini: Constantin Huygens, traducteur de Pétrarque, Revue des Etudes Italiennes 15 (1969), S. 121-147.
- Ulrich Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen Petrarkismus, in: Thomas Borgstedt, Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002, S. 73-87. Horst Rüdiger: Petrarca e il petrarchismo nella letteratura germanica, in: Convegno Petrarca, 1976, S. 107-124. Horst Rüdiger: Petrarca in der deutschen Literatur, in: Horst Rüdiger und Willi Hirdt (Hg.): Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur, (Beihefte zum Euphorion 8). Heidelberg 1976, S. 9-31. Vgl. auch: Horst Rüdiger: Die Metapher vom Herzen in der Literatur, in: Horst Rüdiger: Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983, hg. Willy Berger, Erwin Koppen, Berlin, New York 1990, S. 117-159. Katrin Koch: Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. Aachen 2000.
- [36] Vgl. auch Franz Penzenstadler: „Autoreferentialität in der italienischen Lyrik zu Beginn der Moderne“, in: Italienische Studien 17 (1996), S. 106-129.
- [37] Vgl. auch den ertragreichen Sammelband von Klaus W. Hempfer/Gerhardt Regn (Hg.), Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. (Text und Kontext 9).- Stuttgart: Steiner 1993. S.77-114. Vgl. ferner: Ulrike Schneider: Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa, Stuttgart: Steiner 2007.
- [38] Giovan Battista Marino: La Lira. 3 Teile in 3 Bänden, Venetia: Giotti, 1615-1616, Teil 3, S. 16. Eine von Gottlieb Stolle (Leander aus Schlesien) besorgte frühe deutsche Übersetzung des Gedichts findet sich in Benjamin Neukirchs Anthologie. Fünfter Teil. Tübingen 1981, S. 570.
- [39] Vgl. den lohnenden Ansatz von Ursula Hennigfeld: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.