

keuscher Geschlechtlichkeit.³⁶³ Dass dieses Bild aber keineswegs immer galt, haben die vorangehenden Ausführungen aufgezeigt.

3 Hässliche Schönheit, schöne Hässlichkeit – Verblendung im Spiegel

Das ‚Hässliche‘ durchzieht die europäische Kulturgeschichte nicht nur als Negation des ‚Schönen‘, sondern auch als Faszinosum.³⁶⁴ Während ‚Schönheit‘ bereits bei Platon als irdischer Abglanz des Idealen gilt und diese (*kalon*) in seinem Konzept der *Kalokagathia* (Schönguttheit) mit ‚Trefflichkeit‘ (*agathon*) korreliert, markiert ‚Hässlichkeit‘ in der Funktion eines Kontrastelements oftmals eine abstrafende Herabstufung.³⁶⁵ Galten ‚Schönheit‘ und ‚Hässlichkeit‘ im mittelalterlichen Denken primär als metaphysische Moralbegriffe,³⁶⁶ wurde dieser

363 Ein Frauenbild, das Frauen dem ‚Bösen‘ abgewandte anthropologische Konstanten zuschreibt, kursiert bis heute – auch in der Forschung, siehe dazu etwa den Sammelband von Lynne Fallwell, Keira V. Williams (Hg.): *Gender and the Representation of Evil*. New York 2017, sowie meine Rezension (Emma Louise Maier: *Faszinosum ‚Böse Frau‘*. [Rez. zu] Lynne Fallwell, Keira V. Williams [Hg.]: *Gender and the Representation of Evil*. In: *Querelles.net* 19.1 [2018]).

364 Eine Geschichte der Hässlichkeit hat Umberto Eco vorgelegt: *Storia della bruttezza*. Hg. von Umberto Eco. Mailand [2007] 2013. Begriffsgeschichtliche Überblicksdarstellungen bieten Dieter Kliche: [Art.] Häßlich. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart, Weimar 2001, S. 25–66, und Carsten Zelle: [Art.] Häßliche, das. In: *HWR*, Bd. 3, Sp. 1304–1326. So weist Zelle darauf hin, dass sich „[a]us kulturanthropologischer Sicht [...] das Schöne und H[ässliche] nicht als Pole eines Gegensatzes [erweisen], vielmehr stehen beide Phänomenbereiche in einem schwer durchschaubaren Mischungs- und Abhängigkeitsverhältnis“ (ebd., Sp. 1304). Dazu siehe auch Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übers. von Bernd Philippi. Frankfurt 1995, bes. S. 235.

365 Vgl. Christine Winkler: *Die Maske des Bösen. Groteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1986, bes. S. 48f. sowie 64–121.

366 Pointiert dazu Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen, Basel [1948] 1993, S. 231, Anm. 1: „Wenn die Scholastik von Schönheit spricht, so ist damit ein Attribut Gottes gemeint. Schönheitsmetaphysik (z. B. Plotin) und Kunsttheorie haben nicht das Geringste miteinander zu tun. Der ‚moderne‘ Mensch überschätzt die Kunst maßlos, weil er den Sinn für die intelligible Schönheit verloren hat, den der Neuplatonismus und das Mittelalter besaß [...]. Hier ist eine Schönheit gemeint, von der die Aesthetik nichts weiß“. – Vgl. dazu Paul Michel: *Erklärungsmuster für hässliche und entstellte Menschen in der mittelalterlichen Literatur*. In: *Entstellung und Hässlichkeit. Beiträge aus philosophischer, medizinischer, literatur- und kunsthistorischer sowie aus sonderpädagogischer Perspektive*. Hg. von Ursula Hoyningen-Süss. Bern, Stuttgart, Wien 1995, S. 59–92.

Konnex im Laufe der Frühen Neuzeit insofern aufgeweicht, als das ‚Schöne‘ an weltliche und individuelle Kategorien wie das Subjekt, die Vernunft, die sinnliche Wahrnehmung und die Kunst gebunden wurde.³⁶⁷ Innerhalb der „Ästhetik als der Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis“ avancierte das ‚Schöne‘ während der Aufklärung zur programmatischen Leitkategorie, die sich von physiognomischen Eigenschaften sukzessive löste.

Weil das Zuschreibungskonstrukt des ‚Hässlichen‘, dessen vielfältige „Gestaltungsformen [...] vom Niedrigen und Obszönen [...] bis zum Erhabenen“ reichen, sowohl die Funktion des Pathetischen als auch des Lächerlichen einnehmen kann,³⁶⁸ ist die Darstellung ‚weiblicher Hässlichkeit‘ für die Frauensatire besonders prädestiniert. In der physiognomischen Variante der ‚hässlichen Frau‘ ist das Konzept bereits seit der römisch-griechischen Antike fest im misogynen Kanon etabliert.³⁶⁹ Catull, Horaz und Martial besingen Frauen, die dem gängigen Schönheitsideal nicht entsprechen und insofern als ‚hässlich‘ markiert werden. Die philosophischen und ästhetischen Idealvorstellungen der Renaissance, die auch in idealistischen Beschreibungen der ‚schönen Frau‘ ihren Niederschlag fanden – etwa in Baldassare Castiglione’s *Libro del Cortegiano* (1528) oder in Agnolo Firenzezuolas *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne* (1548) –, zeigten zudem eine ins Ironische gewendete lyrische Schmähung weiblicher Schönheit.³⁷⁰ Der am Barockdichter Giambattista Marino (1569–1625) geschulten Lyrik des italienischen 17. Jahrhunderts wurde eine „fascination for the no-longer-perfect woman“ attestiert, die noch immer als Kontrastmodell zur neoplatonischen Idealisierung der Renaissance funktioniere und sich wirkmächtig in der antipetrarkistischen Tradition materialisiere.³⁷¹ Auch in deutschsprachigen Texten der Frühen Neuzeit

³⁶⁷ Barbara Potthast: „Ô Beauté! Monstre énorme!“ Überlegungen zur menschlichen Schönheit und Hässlichkeit in der Literatur. In: Weimarer Beiträge 53.1 (2007), S. 241–266, hier S. 246, das folgende Zitat ebd.

³⁶⁸ Vgl. Zelle: Häßliche, Sp. 1304f., hier Sp. 1304.

³⁶⁹ Einen konzisen Überblick zur ‚hässlichen Frau‘ zwischen Antike und Barock liefert Eco: *Storia della bruttezza*, S. 159–167.

³⁷⁰ Vgl. Francesco Rossini: Torquato Tasso, Antonio de’ Pazzi e Giovan Battista Strozzi. Stanze in lode e in biasimo della donna. In: *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti)* Firenze, 6–9 settembre 2017. Hg. von Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macer, Giulia Tellini. Florenz 2019, S. 560–572, bes. S. 560–564, der die lyrischen Schmähungen als „capovolgimento in chiave ironica tanta della bellezza femminile, quanto delle virtù morali e di comportamenti attribuite al gentil sesso“ liest (ebd., S. 563).

³⁷¹ Vgl. Patrizia Bettella: *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto, Buffalo, London 2005, hier S. 130.

figuriert ‚weibliche Hässlichkeit‘ als satirischer Gegenstand, wie der anonyme Zweizeiler „Ein ungestaltetes Weib“ verbürgt:

Wer ihm ein Weib gefreyt die häßlich von Gesichte
Der lebt im Finsterniß, auch bey dem hellen Lichte.³⁷²

Als relationaler Begriff ist ‚Hässlichkeit‘ allerdings nicht absolut zu setzen, sondern liegt, analog zur Schönheit, ‚im Auge des Betrachters‘, wie bereits Martin Opitz in seiner Alexandriner-Übersetzung *An die Crispa* bemerkt, die Verse des römischen Dichters Ausonius (um 310–395) ins Deutsche bringt:

Ad Crispam.
Deformem quidam te dicunt, Crispa; at ego istud
Nescio: mi pulchra es, judice me satis est.
Quin etiam cupio, junctus quia zelus amori est,
Ut videare alii foeda, decora mihi.

An die Crispa.
Man sagt du seyst nicht hübsch: ich seh' und weiß es nicht/
Mir Crispa bist du schön: diß ist genung/ mein Licht.
Ich wünsch auch (Eyfersucht laßt Liebe nicht allein)
Du mögest mir nur schön/ und andern heßlich seyn.³⁷³

Schönheit wird subjektiviert und in die individuelle Wahrnehmung verlagert. ‚Hässlich‘ und ‚schön‘ avancieren so zu oppositionellen Attributen, deren Signifikat nahezu beliebig zugeordnet werden kann.

Als Gegenstand der europäischen Frauensatire hat das Sujet der ‚hässlichen Frau‘ einen Doppelcharakter: Neben der physiognomisch ‚hässlichen‘ Frau kann die Schmähung ebenso im Außen-Innen-Kontrast die – aus christlich-moralischer Deutung – ‚innerlich Hässliche‘ inkriminieren, welche sich bisweilen

³⁷² Zit. nach Frauenzimmer-Cabinet, S. 107.

³⁷³ Martin Opitz: Florilegii Variorum Epigrammatum. Liber Alter [...]. In: ders.: Weltliche Poemata, Bd. 2. Breslau 1689, S. 449–496, hier S. 479. Die Verse finden sich, ohne den lateinischen Ausgangstext, wiederabgedruckt in: Frauenzimmer-Cabinet, S. 102. – Die Verse des Ausonius entstammen dessen *Epigrammata de diversis rebus*, vgl. Decimus Magnus Ausonius: Epigrams. Text with introduction and commentary by Nigel M. Kay. London 2001, Nr. 88, S. 58 [„Some say you are ugly, Crispa, but I don't know about that. You are beautiful in my eyes; that's enough for me. Indeed, I even wish, since jealousy is love's companion, that you may appear loathsome to others and lovely to me“, Übers. Nigel M. Kay, ebd., S. 247]. Zum Namen ‚Crispa‘ führt Kay aus, dass er, bis auf wenige Ausnahmen, „not used in literary contexts“ sei; „[t]he derivation of the name (‘curly-haired’) does not appear to have any overtones, since there is no suggestion that curly hair was considered less attractive than straight; it could conceivably, however, suggest a black woman“ (ebd., S. 248).

durch den Gebrauch von äußerlicher Schminke vermeintlich selbst entlarvt, wie es etwa Logaus argutes Epigramm „Auff die bekreidete *Lucidam*“ nahelegt:

Lucida, du schöner Schwan! dran zu tadeln keine Feder;
Wann du nur nicht/ wie der Schwan/ drunter decktest schwartzes Leder.³⁷⁴

Der Schwan figuriert aufgrund der farblichen Diskrepanz zwischen weißen Federn und dunkler Haut als *Tertium Comparationis*, das die zeitgenössisch präsente Sein-Schein-Thematik in die Frau verlagert³⁷⁵ und mithin ein ästhetisches Kippmoment (von ‚schön‘ zu ‚hässlich‘) vorstellt. Während die Beschreibung der ‚inneren Hässlichkeit‘, so auch in diesem Beispiel, vorrangig einem moralidaktischen Impetus dient, wird die physiognomisch ‚hässliche Frau‘ als literarisches Zuschreibungsphänomen insofern unterschiedlich funktionalisiert, als sich sowohl didaktische, ludische wie metapoetisch-poetologische Tendenzen ausmachen lassen.

Im Folgenden werden zunächst drei satirische Funktionalisierungen weiblicher ‚Hässlichkeit‘ aufgezeigt. Daraufhin wird der Sonderfall der ‚(anti-)petrarkistischen Frauensatire‘ in den Blick genommen, welche sich durch einen spielerisch-ironisierenden Umgang mit ästhetisch-literarischen Konventionen auszeichnet und sowohl als Schmähung weiblicher ‚Hässlichkeit‘, aber auch als deren Lob auftreten kann. Paradigmatisch gesichtet werden abschließend die *Schertz-Sonnette* des schlesischen Dichters Hans Aßmann von Abschatz, die ironisch die Schönheit weiblicher ‚Mängel[]‘ besingen.³⁷⁶

3.1 Abschreckung und Lachanlass. Wirkungsästhetische Funktionalisierung von Hässlichkeit

Das Spannungsfeld zwischen Moraldidaxe, zweckfreiem Lachen und spitzfindiger Subversion, in welchem sich satirische Texte verorten, lässt sich auch anhand des Genderaspekts ‚Hässlichkeit‘ auffächern, der sich sowohl psychisch-innerlich als auch physiognomisch-äußerlich manifestieren kann. Das folgende Panorama

³⁷⁴ [Logau:] Sinn-Getichte, Drittes Tausend Erstes Hundert, S. 9, Nr. 21. Modifiziert wiederabgedruckt in: Frauenzimmer-Cabinet, S. 101, unter dem Titel „Sie schmüncket sich“.

³⁷⁵ Vgl. Arntzen: Satire in der deutschen Literatur, S. 240.

³⁷⁶ Hannß Aßmann von Abschatz: *Alexandri Adimari* übersetzte Schertz-Sonnette oder Kling-Gedichte über die auch bey ihren Mängeln vollkommene und Lieb-würdige Schönheit des Frauenzimmers. In: Herrn Hannß Aßmanns Freyherrn von Abschatz/ Weyl. Gewesenen Landes-Bestellten im Fürstenthum Lignitz/ und bey den *Publ. Conventibus* in Breßlau Hochansehn. *Deputirten/ Poetische Übersetzungen und Gedichte*. Leipzig, Breslau: bei Christian Bauch 1704.

frühneuzeitlich-satirischer Beschreibungen weiblicher ‚Hässlichkeit‘ unterscheidet drei hinsichtlich ihrer Wirkungsästhetik voneinander abweichende Strategien – Didaxe, misogyner Lachanlass, erotische Indienstnahme – und untersucht diese auf ihre jeweiligen diskursiven Muster.

3.1.1 Didaktische Kippmomente. ‚Hässlichkeit‘ als innere Hässlichkeit

Dass äußerliche ‚Schönheit‘ bisweilen nur als leere Hülle für ein verdorbenes Innere dient, verdeutlicht Jacob Schwiegers allegorische Venus-Satire eindrücklich, indem er dem vordergründig zu Schauenden ein abgründiges Rückenbild gegenüberstellt.³⁷⁷ Prononciert wird das Epochensignum der Schein-Sein-Dialektik durch die äußerliche Schminke, welche den Korruptionsprozess in Gestalt einer künstlichen Bedeckung des ‚natürlich‘ Gegebenen materiell offenlegt.³⁷⁸ Die bis in die Antike zurückreichende Tradition der Schminkkritik als Authentizitätskritik fand durch translatorische Aneignungen auch Eingang in die deutschsprachige Literatur, wie etwa die Verdeutschung eines lateinischen Distichons verbürgt:

Dum sumit Cretam in faciem Sertoria: cretam
Perdidit illa simul perdidit & faciem.

Sertoria verdirb nicht Kreyde und Gesicht,
Wo keine Schönheit hafft, hafft auch die Kreyde nicht.³⁷⁹

Das Alexandrinerpaar des unter den Initialen „J.V.S.“ firmierenden Dichters präsentiert sich als Appell an Sertoria, sich nicht zu schminken, da sie damit nicht nur die „Kreyde“, sondern auch ihr „Gesicht“ verdürbe. Die argute Erklärung für die scheinbar paradoxe Aussage folgt sogleich als misogyne Pointe: Da an ihr keine „Schönheit hafft“, sei auch Schminke vergebens. Schminkkritik geht mit misogynem Essentialismus Hand in Hand.

Moralischer geriert sich der geübte Epigrammatiker Friedrich von Logau in seinen Versen über *Geschmünckte Weiber*, in welchen er spitzfindig die Schminke in ihrer Künstlichkeit als unnatürlich entlarvt:

Die Damen die sich gerne schmüncken/
Die lassen sich wol selbst bedüncken,
Daß wo Natur an ihren Gaben
Muß etwas übersehen haben:

³⁷⁷ Vgl. Kap. III.2.2.1.

³⁷⁸ Zum Zusammenspiel von Schminke und Sexualität siehe Kap. III.2.3.2.

³⁷⁹ Zit. nach Frauenzimmer-Cabinet, S. 169; für das Distichon findet sich ebd. die Angabe „Petron. Afran. Epigr. 219“ – in den *Satyrica* des Petronius Arbiter lassen sich die Verse allerdings nicht nachweisen.

Drum wo man Schmuck vnd Schmüncke schauet/
Thut thörlich/ wer der Farbe trauet.³⁸⁰

Wer zur Schminke greift, so die Pointe der paargereimten Vierheber, kaschiert damit letztlich die eigene Hässlichkeit – eine Haltung, die zusätzlich als Frevel an Gottes Schöpfung („Natur“) gerügt wird. Auch Joachim Beccau schlägt in diese moralische Kerbe, indem er sein an die schminkfreudige „Laura“ gerichtetes Alexandrinerterzett mit einer gnomisch-allegorischen Sentenz beschließt:

Du meynest schön zu seyn, durch Gifft vermengtes Schmicken,
Du irrest Laura dich die Meynung scheint zu hincken,
Sind gleich die Gräber schön, so merckt man sie doch stincken.³⁸¹

Der finale implizite Vergleich des Frauenkörpers mit verzierten „Gräber[n]“ verweist nicht nur im Sinne der *vanitas*-Topik auf die allgemeine Vergänglichkeit des Menschen, sondern spezifisch auf die verderbliche Schminke, die sowohl auf materieller als auch auf moralischer Ebene ihre korrumnierende Wirkung entfaltet.

Doch korrumpiert ‚Schönheit‘ nicht nur in ihrer künstlichen Form. Inwiefern ‚Schönheit‘ auch in ihrer ‚Natürlichkeit‘ eine irreführende und mithin fatale ‚hässliche‘ Wirkung entfalten kann, zeigen paradigmatisch die Verse Daniel Caspars von Lohenstein, der in seinem 1888 Alexandriner umfassenden Langgedicht *Venus* allegorisch die gewaltige Kraft der titelgebenden Liebesgöttin preist und die weibliche Schönheit als anziehenden „magnet“ beschreibt:

Denn lieben ist nichts mehr/ als eine schifferey/
Das schiff ist unser hertz/ den seilen kommen bey
Die sinn-verwirrungen. Das meer ist unser leben/
Die liebes-wellen sind die angst/ in der wir schweben/
Die segel/ wo hinein bläst der begierden wind/
Ist der gedancken tuch. Verlangen/ hoffnung sind
Die ancker. Der magnet ist schönheit. Unser strudel
Sind Bathseben. Der wein und überfluß die rудel.

380 [Logau:] Sinn-Getichte, Erstes Tausend Vierdtes Hundert, S. 94, Nr. 94. Das Frauenzimmer-Cabinet, S. 170f., druckt die Verse erneut ab, allerdings sind die Schlussverse vereindeutigt: „Drum traue keiner Schmincke nicht, | Die so ein wahres Urtheil spricht“ (ebd.).

381 Zit. nach Frauenzimmer-Cabinet, S. 171. – Die Verse sind eine Verdeutschung der ebd. abgedruckten Verse des Dichters „Stratius“:

Faciem Veneris illis putas pulchram,
Potesse fieri? Laura falleris, non sunt
Sepulcra pulc[h]ra, sint licet dealbata.

[„Du meinst, dass das schöne Gesicht der Venus jenen (scil. den Frauen) erzeugt | werden kann? Laura, Du wirst getäuscht: | Es gibt keine schönen Gräber, mögen sie auch übertüncht sein.“ Übers. ELB].

Der stern/ nach welchem man die steiffen segel lenckt/
 Ist ein beneickter mund. Der port/ wohin man denckt/
 Ist eine schöne frau. Die ufer sind die brüste.
 Die anfahrt ist ein kuß. Der zielzweck/ süsse lüste.
 Wird aber hier umwölckt/ durch blinder brünste rauch/
 Die sonne der vernunfft/ so folgt der schiffbruch auch/
 Der seelen untergang/ und der verderb des leibes:
 Denn beyde tödtet uns der lustbrauch eines weibes.³⁸²

In nautischer Metaphorik, wie sie für die Situation des von Amor getriebenen Liebenden seit der Antike topisch Verwendung findet,³⁸³ wird die geliebte „schöne Frau“ zum Rettungshafen, die vorrangig durch ihre „Schönheit“ anziehend wirkt.

Besonders relevant für den vorliegenden Kontext sind jedoch solche Texte, in welchen das Kippmoment zwischen äußerlicher ‚Schönheit‘ und innerer ‚Verdorbenheit‘ zum didaktischen Überraschungsmoment avanciert und herausragende ‚Schönheit‘, durchaus im Sinne von Curtius‘ ‚Kontrastharmonie‘,³⁸⁴ mit abgründiger ‚Hässlichkeit‘ korrespondiert.

So beschreibt der überweltliche Geist in Boccaccios *Irr-Garten der Liebe*, dass sich die Anziehungskraft äußerlicher Schönheit für den Liebenden als verwirrender Trugschluss entpuppen kann, indem er den Suizidgefährdeten auf die ‚wahre‘ Hässlichkeit der vermeintlich schönen Angebeteten hinweist:

Du hast dafür gehalten/ sie sey lang und schwang/ mit Runden aufgeworffnen Brüsten/
 ach du bist gar fern von der Warheit/ wie dieses mein sagen viel bezeugen können/ als
 erfahrene/ und wil daß du mir auch als einem erfahrenen Glauben zustellen sollest. In dieser
 ausgefüllten Brust ist anders nichts/ denn eine gefaltene Haut samt vielem Werck/ und
 dergleichen Gezeug/ diese Stück sind vor diesem ergötzliche aber doch zween bittere Apffel
 gewesen/ anjetzo aber wie zwe Wind leere Blasen/ oder ein leerer Sack/ nicht anders hinunter
 hangende/ als diejenige Haut an der Kuhe zwischen dem Kin und der Brust.³⁸⁵

382 Benjamin Neukirch (Hg.): Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte, Tl. 1. Nach einem Druck vom Jahre 1697 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten. Hg. von Angelo George de Capua, Ernst Alfred Philippson. Tübingen 1961, S. 290–346, hier S. 293f., V. 95–110.

383 Auf die Bedeutung der Schifffahrtsmetaphorik für die europäische Literatur hat Ernst Robert Curtius hingewiesen, vgl. Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, S. 138–141. Als „stürmische Liebesfahrt“ im Zeichen Amors zeigt sie sich besonders wirkmächtig im europäischen Petrarkismus, vgl. Gerhart Hoffmeister: Petrarkistische Lyrik. Stuttgart 1973, bes. S. 25–28, hier S. 25.

384 Vgl. Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, S. 209, der den Begriff im Kontext kontrastiver Landschaften (*locus amoenus* vs. *wilder Wald*) anführt und grundsätzlich als ‚Pathosformel‘ wertet.

385 Boccaccio, Makle: Irr-Garten, S. 77f. – Die Beschreibung des aufgrund sexueller Ausschwei-fungen ausgezehrten Körpers der Witwe zeigt sich im italienischen Ausgangstext ungleich dras-tischer und expliziter, vgl. meine Anmerkungen ebd.

Wenngleich der deutsche Übersetzer Johann Makle den misogynen Passus stark kürzt und sexuelle Anspielungen reduziert, bleibt doch die Diskrepanz zwischen subjektiver Erscheinung („[d]u hast dafür gehalten“) und überzeitlicher „Warheit“ erhalten, die hier anhand der weiblichen Brüste exemplifiziert wird. Subjektiv empfundene ‚Schönheit‘ entpuppt sich vor der metaphysischen Folie des jenseitigen ‚Wissens‘ als fatale Illusion, die mit drastischen Vergleichen („wie zwo Wind leere Blasen/ oder ein leerer Sack/ nicht anders hinunter hangende/ als diejenige Haut an der Kuhe zwischen dem Kin und der Brust“) offenbart wird.

Auch Ariosts Renaissancepos *Orlando furioso* (ED 1516), das Diederich von dem Werder ins Deutsche übertrug, präsentiert im sechsten und siebten Gesang eine Frauengestalt, deren vorgebliebene Schönheit nur Trug ist: die Hexe Alcina, die ihre einstigen Liebhaber in Bäume, Tiere oder Quellen zu verwandeln pflegt.³⁸⁶ Ihre nahezu übermenschliche Schönheit, die fünf Stanzen im analysierend-synthetisierenden Verfahren von Kopf bis Fuß beschreiben,³⁸⁷ beeindruckt einen der männ-

³⁸⁶ Vgl. Ariosto: *Orlando furioso*, VI 51f.

³⁸⁷ So wird die Schönheit in petrarkistischer Manier vorgestellt: „[...] Die Allerschönst‘ ist doch allein Alcina hier/ | Gleich wie die Sonn‘ es thut den andern Sternen für. || Ja sie war von Person so trefflich wol formiret/ | Daß ihr kein Mahler gleich mit Farben eine zieret/ | Ihr langes gelbes Haar bedackt‘ ein Rautenkranz/ | Kein Gold ist in der Welt mit einem solchen Glantz/ | In ihrem Angesicht‘/ und auff den zarten Wangen | Die Farben von den Ros- und Liljen lieblich prangen/ | Ihr hocherfrewte Stirn war reinstes Helffenbein/ | Zu groß war dies‘ auch nicht/ sie war auch nicht zu klein. || In ihren äugelein/ als in zwo klaren Sonnen/ | Da lebt- und schwelben inn viel Frewden/ Lüst‘ und Wonnen; | Ihr Anblick lieblich ist/ doch er sich kärglich regt/ | Die Liebe selbst mit ihm sich hin und her bewegt/ | Sie macht gar ledig auch von dannen ihren Köcher/ | Und scheust in manches Hertz offt sichtbarliche Löcher/ | Ihr Näslein so gerad ihr im Gesichte stand/ | Daß auch die Mißgunst selbst nichts dran zu tadeln fand. || Und ihr ZinnoberMund/ als zwischen zweyen Thalen/ | Ist also/ daß man ihn nicht röther könnte mahlen/ | Und in demselben sie zwo Reyhen Perlen weist/ | Die eine süsse Lipp‘ auff und zu wieder/ schleust: | Draus solch‘ höffliche Wört‘ und liebste Reden giengen/ | Die alle gröbste Seel- und Hertzen leichtlich fiengen/ | Draus so hold-selig sie und so anmuthig lacht‘/ | Daß sie ein Paradies stracks aus der Erden macht. || Recht Milchweiß ist ihr Hals/ die Brust für Schnee bestehet/ | Der Hals ist lang und rund/ die Brust breit und erhöhet. | Zween weisser äpflein gehn hin und her darauff/ | Gleich wie am Ufer thut der Meeres Wellen Lauff/ | Wann ein gelinder Wind sie pfleget anzuwehen/ | Den andern Rest des Leibs kan Argus selbst nicht sehen/ | Jedoch urtheilt man diß/ daß/ was verborgen war/ | Dem ähnlich müste seyn/ was man sah‘ offenbar. || Gar eine rechte Läng‘ ihr Armen beyde haben/ | Die weissen Händlein sich auch offt zu sehen geben/ | Sie waren länglicht schmal/ darzu gerad‘ und glatt/ | Darauff kein äderlein zu weit herausser trat. | Den kleinen trocknen Fuß man endlich auch erblicket/ | Mit Majestät an ihr sich alles trefflich schicket. | Ihr edle Gaben auch im Himmel zugericht/ | Mit keiner Decken sich verbergen lassen nicht“ (Ariost, Werder: Die Historia vom rasenden Roland, VII, 10–15). – Zur (italienischen) Darstellung Alcinas siehe Rudolf Baehr: Das Porträt der Alcina in Ariosts *Orlando furioso* (VII, 10–15). In: Italienische Studien 1 (1978), S. 5–17, sowie Evi Zemanek: Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt. Köln, Weimar, Wien 2010, S. 110f.

lichen Protagonisten, den Hippogryphen-Ritter Ruggiero, dergestalt, dass er über ihrem Anblick seine eigentliche Mission, die geliebte Bradamante zu finden, gänzlich vergisst und sich der verzauberten Hexe hingibt. Sogleich jedoch weist die auktorial anmutende Erzählinstanz explizit auf die ‚schöne‘ Liebesfalle hin, in welcher sich Ruggiero verfängt, der fälschlich äußerliche Schönheit mit Tugend gleichsetzt:

Ja alle Theil an ihr sind lauter Strick' und Netze/
Sie tantze/ sitze/ sing'/ hüpf'/ oder lach'/ und schwätze.
Kein Wunder/ wann allhier Ruggier gefangen wird/
Weil er so tugendhaft und liebreich sie verspürt.
Was er vom Mirtenbaum' nechst hatte wol vernommen/
Von ihrem Trug und List/ kan jetzund ihm nicht frommen.
Er glaubt/ daß List und Trug ja können wohnen nicht
In solchem edlem Leib' und schönem Angesicht.³⁸⁸

Weil Ruggiero sich dem wortwörtlichen Zauber der Schönheit nicht entziehen kann, werden die beiden zu einem „verliebte[n] Par“. Sukzessive verändert sich der einstig kühne Kämpfer auf Alcinas Insel: Er trägt nun ein „Kleid [...] [v]on Seiden und von Gold“, ein „Halsband [...] von vielen Edlen Steinen“, ein „wunderlichs Armband“, Perlenohrringe, „auffgekreuste[] Haare“ und Parfüm, sodass der Sprecher synthetisiert: „So/ und in der Gestalt Ruggier gefunden ward/ | So hatt ihn Zauberey verkahrt von seiner Art“.³⁸⁹ Die Liebe, so suggerieren es die Verse in Anspielung auf antike Topoi, ‚entmännlicht‘ und ‚effeminiert‘ den Liebhaber nicht nur generisch, sondern entfernt ihn auch von seinem ‚eigentlichen‘ Wesen.³⁹⁰ Erst als die Zauberin Melissa den verliebten Ruggiero schließlich mithilfe eines Rings von seinem Bann erlöst, erscheint ihm Alcina in ihrer wahren Gestalt:

[...]
An stat der schönsten Fraw/ wie er sie erst gelassen/
Das schandheßlichste Weib/ das wol die gantze Welt
Kein' älter Rabenstück und Vettel in sich helt.

Bleich/ runtzlich/ gelb'/ und scheel Stirn/ Aug' und Wangen waren/
Ihr Kopff auch grindicht/ graw/ und dünne doch von Haaren/

³⁸⁸ Ariost, Werder: Die Historia vom rasenden Roland, VII, 16. Das folgende Zitat ebd., VII, 29.

³⁸⁹ Vgl. ebd., VII, 53–55.,

³⁹⁰ Die klassischen Analogien und Anklänge der Alcina-Episode (etwa an Hercules und Omphale) sind augenscheinlich. Auf das Innovationspotenzial Ariosts, das sich darüber hinaus in der Episode zeigt, hat Ita Mac Carthy: Alcina's Island. From Imitation to Innovation in the *Orlando Furioso*. In: *Italica* 81.3 (2004), S. 325–350, hingewiesen, die die Episode in Kombination mit den Logistica-Stanzen (vgl. Ariosto: *Orlando furioso*, X 632–68) als allegorische Darstellung neoplatonischer Liebeskonzepte interpretiert, vgl. bes. ebd., S. 333f.

Sechs Hande breit war sie nicht in der Länge hoch/
 Darzu auch alle Zähn ihr außgefallen noch:
 Der Athem stanck ihr sehr/ ein Bückel auff dem Rücken/
 Macht'/ daß sie sich im gehn und stehen muste bücken.
 Sie aber brauchte Kunst/ und jetzund unbewust/
 Daß man sie gar für jung und schön ansehen must.³⁹¹

Die äußerliche „Schönheit“ entpuppt sich als fahler Zauber, der die hässliche „Wahrheit“ letztlich doch nicht zu verdecken vermag, sodass „eh Alcina noch ward dieses Auffbruchs innen/ | Da konnte weit genug Ruggier von ihr entrinnen“. ³⁹² Während Ariost zur Beschreibung der „piú brutta“ [„der Hässlichsten“] allerdings den mythologischen Vergleich mit Hecuba, Frau des trojanischen Königs Priamus, sowie der tausendjährigen Sibylle von Cumae heranzieht und die Passage humanistisch-gelehrt auskleidet,³⁹³ entstammt der von Werder hinzugefügte Hinweis auf den schlechten „Athem“ sowie ihren „Bückel auff dem Rücken“ einem derb-volkstümlichen Inventar, der frühneuzeitliche Hexendarstellungen aufruft und folglich in seiner sinnlichen Eindrücklichkeit moralisierender wirkt als der renaissancehumanistische Prätexxt.³⁹⁴ Dieser folge, so Ita Mac Carthy, nicht primär einer streng didaktischen Intention, sondern zeige allegorisch verschiedene Liebeskonzepte des zeitgenössischen neoplatonischen Diskurses auf, nach welchem die Alcina-Episode als ‚amor vulgare‘ oder gar ‚amore bestiale‘ ran-

³⁹¹ Ariost, Werder: Die Historia vom rasenden Roland, VII, 69f. (= Ariosto: Orlando furioso, VII 72f.).

³⁹² Ariost, Werder: Die Historia vom rasenden Roland, VII, 77.

³⁹³ Ariosto: Orlando furioso, VII 71, V. 8. – Die Beschreibung der ‚wahren‘ Alcina findet sich ebd., VII 72f., Übers. ELB:

Pallido, crespo e macilente avea
 Alcina il viso, il crin raro e canuto:
 sua statura a sei palmi non giungea:
 ogni dente di bocca era caduto;
 Che piú d'Ecuba e piú de la Cumea,
 et avea piú d'ogn'altra mai vivuto.
 Ma sí l'arti usa al nostro tempo ignote,
 che bella e giovanetta parer puote.

[„Bleich, faltig und hager war Alcinas Gesicht, das Haar spärlich und weiß: Ihre Höhe erreichte keine sechs Handflächen und alle Zähne waren aus ihrem Mund gefallen; sodass sie mehr von Hecuba und Cumea und jeder anderen Frau, die jemals lebte, hatte. Aber sie nutzt Künste, die unseren Zeiten unbekannt sind, sodass sie schön und jung erscheinen konnte.“]

³⁹⁴ Zu zeitgenössischen Hexenvorstellungen und deren Niederschlag in satirischen Schriften über Frauen siehe Kap. III.4.

giere.³⁹⁵ Dennoch literarisiert die Alcina-Episode – in Werders Version durch die abschreckend-sinnliche Darstellung noch pointierter als der Prätext – das Kippmoment zwischen ‚wahrer Hässlichkeit‘ und künstlich-falscher ‚Schönheit‘, von der sich Männer immer wieder täuschen ließen. Als narratives Mittel der ‚Ent-täuschung‘ dient der Umschlag von ‚schön‘ zu ‚hässlich‘ der satirischen Didaxe.

In grotesk-satirischer Manier arbeitet Johann Beer das Kippmoment der ‚Täuschung durch Schönheit‘ in seinem *Jungfer-Hobel* (1681) aus. So heiratet „Signor Roth-Nase“ eine nur flüchtige Bekanntschaft;³⁹⁶ in der Hochzeitsnacht stellt er allerdings fest, dass er von der vermeintlichen ‚Schönheit‘ völlig fehlgeleitet wurde und nun der ‚hässlichen Wahrheit‘ ins Auge blicken muss:

Abends wie sie sich niederlegten/ so sahe der Bräutigam/ daß sie einen Buckel hatte/ wie 2. Klöpelküssten. An einem Bein hinckte sie und das andere war eine höltzerne Steltzen/ damit griffe sie mit beyden Händen in die Gosche und langte alle beyde Reihen Zähne heraus/ auff solches bückte sie sich mit dem Kopff auff ein Tischlein/ und der Bräutigam/ welcher dort im Bette zwischen dem Vorhang gantz erblast hervor guckte und immer ein Creutz auffs anderes machte/ vermeinte/ sie würde eine abgefangene Lauß todt trücken/ aber an statt dessen sahe er/ daß sie ein Aug auf dem Kopffe langte/ welches nach venetianischer Arth gar artig und künstlich auß Glaß geschmeltzet worden. Nach diesem zoge sie die Mütze vom Kopff und als sie die auffgesetzten falschen Haare herunter hatte/ sahe der Bräutigam mit schrökken/ daß sie dem Grind hatte. Sie schraubte über dieses ein Ohr vom Kopffe/ welches ihr aus Helffenbein hinan gedrechselt worden. Auff solches nahme sie auch die halbe Nase vom Gesicht hinweg/ die von einem künstlichen Wachs-Pousir so naturel zugericht ware/ daß mans vor einen warhaftigen Schmecker gehalten. Als dieses geschehen/ ruffte sie die Cammer-Magd *Cicipe*, die muste ihr den lincken Arm/ so insgleichem von Wachs gemacht war/ vom Leibe runter nehmen. *Ô monstrum ingens, horrens, deformē cui lumen ademptum*, gedachte der Bräutigam/ sprange demnach gähling aus dem Bette/ nahme seine Schlaff-Hosen über die Achsel und eilete was er konte zu seinem Nachbar.

Die augenscheinliche ‚Schönheit‘ der Braut entlarvt sich schnell als unnatürliches Kunstprodukt, als mechanische Konstruktion, die der Figur beinahe androide Züge verleiht. Nachdem sich sukzessive immer mehr Körperteile als unecht erweisen, nimmt der entsetzte Bräutigam Reißaus vor diesem ‚unglaublichen Monster‘.

³⁹⁵ „Ariosto’s aim is not to preach about Reason versus Lust but to engage readers in a semi-serious philosophical dialectic about Love in general. It is my view that the Alcina episode questions inherited wisdom regarding Love and its various forms. In doing so, it responds directly to contemporary Neoplatonist treatises on the subject“ (Mac Carthy: *Alcina’s Island*, S. 333).

³⁹⁶ Vgl. [Johann Beer:] Der Neu ausgefertigte Jungfer-Hobel/ Durch welchen ein und andere Jungferliche Untugenden abgehobelt und sonston allerley Schnützer und Fautten desselbigen Volckes abgesaubert und auff die Seite geworffen werden/ in einer Historischen Erzählung umständlich eingeschrenckt und an Tag gegeben/ Von Dem berühmten Weiber-Hächler *Francisco Sambelle*. Gedruckt im Jahr. 1681. In: Johann Beer: *Sämtliche Werke*. Hg. von Ferdinand van Ingen, Hans-Gert Roloff. 12 Bde. Bern u. a. 1981–2005, Bd. 5, S. 59–100, hier S. 96, das folgende Zitat ebd.

Äußerliche Schönheit, so legt die anekdotische Passage nahe, ist für die Brautwahl keine gute Beraterin. Die Diskrepanz zwischen dem schönen äußerlichen Schein und dem verdorbenen Inneren reflektiert ähnlich das ‚Sinn-Gedicht‘ Johann Georg Gressels über *Die heßliche Schöne* (1717):

Du siehst von aussen schön/ wie eine Venus, aus/
 Doch zeigt/ du geile Dirne/
 Dein Thun und Huren-Stirne/
 Es sey dein innerstes ein garstig Laster-Hauß.³⁹⁷

Indem die umarmenden Alexandriner, die „ausen“ und „inne[n]“ der angesprochenen ‚hässlichen Schönen‘ alludieren, durch adversative („Doch“) hyperkatalektisch-jambische Dreiheber gespalten sind, wird die beschriebene Diskrepanz auch formal nachvollzogen.

„Schönheit“ erweist sich in frühneuzeitlichen Texten häufig als optische und moralische Täuschung. Gleichzeitig ist jedoch die ‚wahre Schönheit‘ keineswegs ausschließlich positiv konnotiert, sondern gilt, wie der anonym verfasste *Spiegel der regiersüchtigen bösen Weibern* (1723) referiert, als grundsätzlich problematisch:

Ach wie vil Mühe ladet ihme derjenige auf den Halß/ welcher eintzig und allein nach der Schönheit eines Weibs trachtet; erstlich muß er ihr Hoffarth getulden/ sintemahlen die Schönheit und Thorheit immerzu mit einander gehen/ er muß ihre Verschwendlichkeit getulden/ dann ein närrischer Kopff und ein schönes Angesicht zwey schädliche Wurmbe seyn/ so dem Mann das Leben abnagen/ und sein Guth verzehren; er muß ihre zänckische Art getulden/ dann ein jegliches schönes Weib will allein Herr im Hauß seyn; er muß ihre Wollustbarkeiten getulden/ dann alle schöne Weiber seynd gern bey guten Mittlen; er muß auch ihren Ehrgeitz getulden/ dann die schöne Weiber vermeynen/ man müsse sie allenthalben obenan setzen; Und endlich/ welcher ein schönes Weib bekommt/ die sonst der guten Tugenden verlassen ist/ derselbe bringt ihm vil Unglück ins Hauß. Ein schönes Weib/ spricht *Prov. cap. 2.* und darbey thorecht/ ist wie ein Sau mit einem guldenen Ring auf der Nasen.³⁹⁸

Die enge Verzahnung von „Schönheit und Thorheit“, wie sie der *Spiegel* nahelegt, wird insofern biblisch untermauert, als alttestamentliche Sprüche hinzugezogen werden, welche die atemlos wirkende *enumeratio* der Nachteile, die ‚nur‘ schöne Frauen mit sich bringen, als klimaktischen Höhepunkt beschließen.

Dennoch folgt die Darstellung ‚innerer Hässlichkeit‘ keineswegs immer dem dialektischen Umweg von Schein und Sein. Wenngleich die platonische Trias des Wahren, Schönen und Guten noch nicht zur philosophisch-literarischen Leitka-

397 [Gressel:] Vergnügter Poetischer Zeitvertreib, S. 119.

398 [Anon.:] Spiegel der regiersüchtigen bösen Weibern 1723, S. 9f.

tegorie aufgestiegen ist,³⁹⁹ bedienen sich frühneuzeitliche Frauensatiren, darin mittelalterlichen Erzähltraditionen folgend,⁴⁰⁰ immer wieder einer als ‚hässlich‘ markierten Physiognomie, um damit die innere ‚Hässlichkeit‘ hervorzuheben, wie es im oben zitierten Fall der Betrügerin aus Johann Gorgias’ *Betrogenem Frontalbo* augenfällig wird.⁴⁰¹

So wird ‚Hässlichkeit‘ vor allem mit der Kategorie ‚Alter‘ konnotiert,⁴⁰² wie es eindrücklich die weltliche Kontrafaktur des Liedes „Ich waif mir ein Mäyklein ist hüpsch vnd fein“ bezeugt, welches der Buchbinder Valentin Schöning 1595 in Augsburg unter dem Titel *Ich hab ein Weyb bey Achtzig Jaren* drucken ließ.⁴⁰³ In 16 Strophen beklagt das als „junger Mann“ firmierende lyrische Ich seinen Stand als Ehemann einer „alten Flädermauß“,⁴⁰⁴ die vor allem optisch wenig ansprechend sei:

399 Dazu siehe synoptisch Gerhard Kurz: Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias. Paderborn 2015, zum ‚Aufstieg der Trias‘ siehe bes. S. 53–60.

400 Siehe dazu Zelle: Häßliche, bes. Sp. 1308–1311, sowie Ingrid Kasten: Häßliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters. In: Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten. Hg. von Bea Lundt. München 1991, S. 255–276.

401 Vgl. [Gorgias:] *Betrogener Frontalbo*, S. 7f.

402 Siehe dazu etwa die Beispiele in Eco: *Storia della bruttezza*, bes. S. 160–177. Zu den Quellen des Topos der ‚hässlichen Alten‘ siehe Frank-Rutger Hausmann: Das Thema der häßlichen Alten in der neulateinischen Lyrik Italiens im Quattrocento und seine volkssprachlichen und klassisch-lateinischen Quellen. In: Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag. Hg. von Erich Köhler. Frankfurt am Main 1975, S. 264–286. Zu Darstellungskonventionen exemplarisch vgl. Maria Warner: Altes Weib und alte Vettel. Allegorien der Laster. In: Allegorien und Geschlechterdifferenz. Hg. von Monika Wagner, Sigrid Weigel. Köln u. a. 1994, S. 51–63. Zur Kategorie ‚Alter‘ im 17. Jahrhundert siehe Mirosława Czarnecka: Das Alter – Eine ungeheurelle Krankheit? Zum wissenschaftlichen und ästhetischen Altersdiskurs im 17. Jahrhundert und zu den Bildern der alten Frau. In: *Daphnis* 41 (2012), S. 581–622, sowie dies.: Bilder des Alters. Die ‚alte Frau‘ im 17. Jahrhundert – zwischen Selbstzeugnissen und literarischen Projektionen. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22.2 (2012), S. 332–344.

403 [Anon.:] Ein schöns Lied. Ich hab ein Weyb bey Achtzig Jaren. Im Thon: Ich waif mir ein Mäyklein ist hüpsch vnd fein. Augsburg: bei Valentin Schöning 1595. Das konsultierte Exemplar der ÖNB Wien, Sign. 5611-A, entstammt der Sammlung des Romantikers Ludwig Tieck (1773–1853), vgl. den Katalog *Bibliotheca Tieckiana*. Berlin 1849, Nr. 203. – Dass die frühneuzeitliche Praxis der Kontrafaktur, besonders wenn sie preisend-philologe durch satirisch-misogyne Texte ersetzt, den satirischen Charakter des Hypertexts verstärken kann, zeigt Birgit Lodes: Liederliche Männer, böse Frauen und gute Ehen. Zu Orlando di Lassos Lied *Mein Frau Hilgart*. In: ‚Deutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer, Susanne Rode-Breymann, unter Mitwirkung von Frédérique Renno. Wiesbaden 2018, S. 157–199, bes. S. 169–191. Die Bedeutung der Volksliedforschung für die Geschlechterbeziehungen der Frühen Neuzeit betont Albrecht Classen: Poetische Reflexionen der Geschlechterverhältnisse in Liederbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Fall des *Heidelberger Liederbuchs* und die Lieder von Erasmus Widmann. In: ‚Deutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts, S. 319–337.

404 [Anon.:] Ein schöns Lied, Fol. A3v und A4r. Das folgende Zitat ebd., Fol. A1v.

Ich hab ein Weyb bey Achtzig Jarn/ mit fliessenden Augen vnd grauen Haarn/ mit runzleten Händen/ mit dicken lenden/ jhr leib ist baine an allen enden/ ein faulen gang/ ist allzeyt kranck/ sitzt auff der banck/ macht nichts dann gstanck.

An jrem leib ist nichts dann falten/ sie wil mir in der Stuben erkalten/ die zän thuot sie im Beuttel tragen/ kan täglich nichts dann kiffen vnd nagen/ das Maul stinckt jr/ all mein begier/ verschwindt vor jr/ vnd kränkt mich schier.

Ir Maul ist blawer dann Saphier/ weder lust noch lieb hab ich zu jr/ mein leib vnd leben sie mir verzert/ jren todt nichts mehr ich beger/ Sie ist mein leydt/ für trost vnd frewdt/ behüt sie Gott/ hie vnd in ewigkeit [...].

Insofern als die ehelich Angetraute das ‚biblische Alter‘ von achtzig Jahren erreicht hat,⁴⁰⁵ wird ein liminaler Zustand markiert, welchem die Physiognomie der Gattin Rechnung trägt: Die Adjektive, die zur Beschreibung ihres Körpers herangezogen werden („fliessend“; „grau“; „runtzlet“; „faul“; „kranck“), zeugen allesamt von pathologischer Verwesung, auch der Vergleich ihres Mundes, der in vulgärer Manier als tierisches „Maul“ verunglimpft wird, mit blauem Saphir reiht sich in das Bild ein. Die dritte Strophe kulminiert folglich unverhohlen im Wunsch auf „jren todt“, wie der alliterierende Parallelismus „weder lust noch lieb hab ich zu jr/ mein leib vnd leben sie mir verzert“ pointiert begründet. Das ungleiche Paar – ein seit dem 15. Jahrhundert bekanntes Motiv⁴⁰⁶ – figuriert bereits im bildkünstlerischen Medium der Titelseite als Doppel-Holzschnitt [Abb. 25]. Während auf der linken Bildseite ein elegant gekleideter Mann in Kniebundhosen, Rüschenkragen und Federhut zu sehen ist, der in der Rechten einen Degen bei sich trägt, zeigt das rechte Bild eine in ein langes Schürzenkleid gewandete Frau mit faltig-hängenden Gesichtszügen und dünnen strähnigen Haaren. Während sie in der Linken einen Gehstock hält, baumelt ein Säckchen, wohl der Geldbeutel, an ihrem rechten Handgelenk, das von klauenartigen Fingern beschlossen wird. Ihr Haupt umgeben dichte Wolken, die sich als Mahnung an die Betrachter lesen lassen. Tatsächlich, so wird es im Lied geschildert, ist das lyrische Ich höchst unglücklich und beweint sein Schicksal, in welchem er „[s]ein alte[s] ungheuer“ ertragen müsse,⁴⁰⁷ die er aufgrund von „d[em] Gelt de[m] Trunck vnd auch d[er] nacht“ geheiratet habe und nun als „[s]ein zeytliches Fegfeuer“ fungiere. Als „Spiegel“ soll das Lied vor allem anderen jungen Männern zur Abschreckung dienen, denen das Schicksal einer solch ‚hässlichen Frau‘ erspart bleiben soll.

⁴⁰⁵ Vgl. Ps 90, 10: „Vnser Leben wehret siebenzig Jar/ wens hoch kompt so sinds achtzig jar“.

⁴⁰⁶ Vgl. Czarnecka: Die ‚alte Frau‘ im 17. Jahrhundert, S. 340.

⁴⁰⁷ [Anon.:] Ein schöns Lied, Fol. A3r. Die folgenden drei Zitate ebd., Fol. A3v, A3r und A3v.

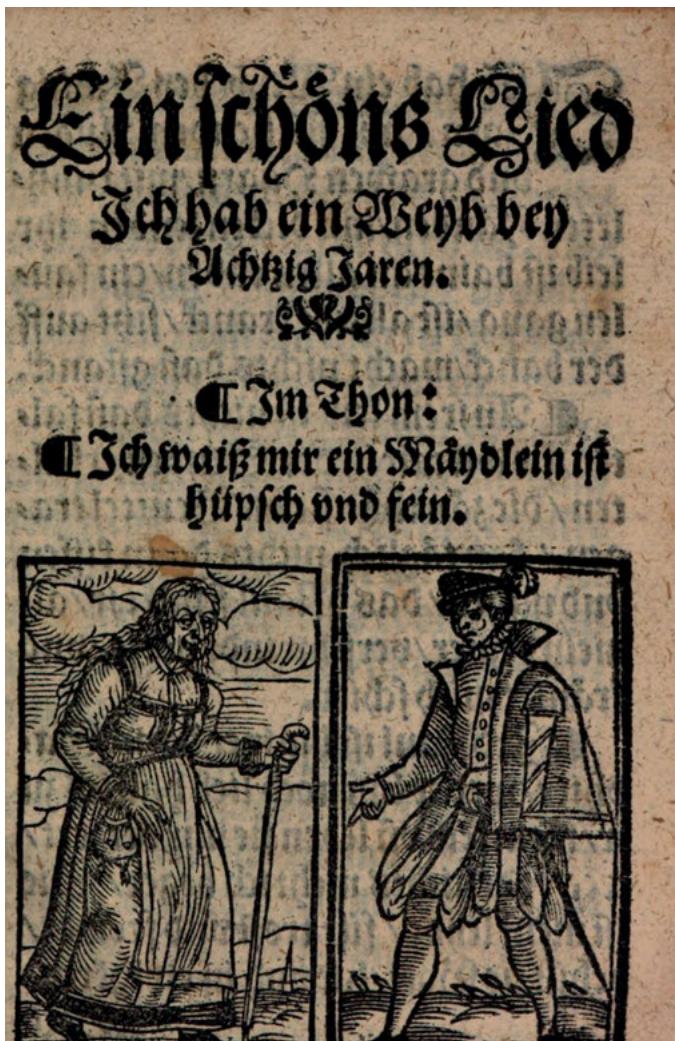


Abb. 25: Ungleiches Paar: Die ‚alte Flädermauß‘ und der junge Mann. Titelblatt zu *Ein schöns Lied* (1595).

3.1.2 Müßige Erheiterung. Hässlichkeit als misogyner Lachanlass

Nicht immer jedoch impliziert die Darstellung weiblicher ‚Hässlichkeit‘ eine offensichtliche didaktische Wirkung, vielmehr kann die Beschreibung lediglich dem misogyn-literarischen Spiel dienen: der faszinierenden Freude am Grotesken. Paradigmatisch belegt dies Martin Opitz’ Alexandrinerpaar „An die Luculla“, das seinerseits

eine Übersetzung des neulateinischen Epigramms Euricius Cordus' darstellt und mithin durch die gelehrte Herkunft noch nobilitiert ist:

Von ferren bist du schmuck/ vnd häßlich in der Nähe/
Drumb fleucht dein Mann vor dir/ daß er dich schöner sehe.⁴⁰⁸

Der ludisch-ironische Tenor kommt insofern zum Tragen, als der zweite Vers in arguter Manier eine vermeintlich pragmatische Abhilfe für die im ersten Vers vorgestellte pseudo-dialektische Ausgangssituation bietet. Dass die Verse nicht nur zeitgenössisch auf eine breite Resonanz stießen, verbürgen die Aufnahmen des Alexandrinerpaars in die von Christian Friedrich Traugott Voigt herausgegebene Sammlung *Triumph des deutschen Witzes* (1799)⁴⁰⁹ sowie in den vierten Band der *Witzfunken und Lichtleiter, oder neue, geordnete Auswahl von Gegenständen des Scherzes, der Laune, des Witzes und Scharfsinns* (1820), die „zur Erheiterung, Belustigung und Belehrung“ seiner vornehmlich männlichen Leserschaft dienen sollte.⁴¹⁰ Weibliche ‚Hässlichkeit‘ wird hier zum misogyn-erheiternden Gegenstand für müßige Nebenstunden.

408 Martin Opitz: Florilegium Variorvm Epigrammatvm [...]. In: ders.: Weltliche Poemata 1644. Bd. 2. Mit einem Einhang: Florilegium variorum epigrammatum. Unter Mitwirkung von Irmgard Böttcher, Marian Szyrocki hg. von Erich Trunz. Tübingen 1975, S. 1–46, hier S. 46. – Im Druck ist Cordus' Verfasserschaft allerdings nicht genannt; die Verse werden als „Incerti“ vorgestellt: „Es Formosa, procul: propè turpis; ut ergo marito | Grata tuo placeas non manet ille domi“ [,Du bist schön, von fern: aus der Nähe aber hässlich; damit du also deinem Mann als Anmutige gefällst, bleibt jener nicht zuhause', Übers. ELB]. Vgl. dazu: Euricius Cordus: Ad Lucullu. In: Evricii Cordi Simesvsi Germani, poete lepidissimi, opera poëtica omnia, iam primū collecta, ac posteritati transmissa. Frankfurt am Main [um 1550], XI, Fol. 258v.

409 Zum Oberlausitzer Prediger und Schriftsteller Voigt (1770–1814) siehe DBA I 1314,5–18. – Der Wortlaut der Verse Opitz' sind im *Triumph* nur leicht modernisiert:

Von weitem bist du hübsch, und hässlich in der Nähe;
Drum fleucht dein Mann vor dir, dass er dich schöner sehe

(*Triumph des deutschen Witzes* in einer Sammlung der stechendsten Sinngedichte und witzigsten Einfälle deutscher Köpfe. Hg. von C[hris]tian F[riedrich] T[raugott] Voigt. Bd. 2. Leipzig 1799, S. 68).

410 Witzfunken und Lichtleiter, oder neue, geordnete Auswahl von Gegenständen des Scherzes, der Laune, des Witzes und Scharfsinns. Zur Erheiterung, Belustigung und Belehrung. Des vierten Bandes erster Cyclus. Leipzig 1820, zu Opitz' Alexandrinerpaar siehe ebd., S. 190. So moniert der Herausgeber „B.“ den „zu ernsten Ernst“ der Deutschen und appelliert an eine „Empfänglichkeit für heitere Stimmung“ (ebd., S. V), in der „Ueberzeugung, daß es Culturvölker giebt, die, aus volksthümlichen Geiste, er gesteht es, dem Witze und der Laune der Deutschen bedeutend überlegen sind“ (ebd., S. VIII). – Dass vor allem Männer als Rezipienten anvisiert sind, verbürgt die Apologie des Scherzes, wonach die Sammlung „fröhlicher[e] Stunden – durch literarische Erheiterungen [...] für Männer im beharrlichen Ernst ihrer Berufstätigkeit, und, in der Bürde ihres gelehrten und höhern Lebens“ verspricht (ebd., S. V).

Ähnliche Beispiele versammelt Gottlieb Siegmund Corvinus in seinen *Proben der Poesie* (1710). So wird weibliche ‚Hässlichkeit‘ im Sinne einer unproportionalen Physiognomie zum Thema jener Alexandrinerverse, in welchen der sich hinter dem Pseudonym ‚Amaranthes‘ verbergende Dichter ein *[A]usgewachsenes Frauenzimmer* besingt:

Dir hat ja die Natur/ (was klagst du?) wohl gewollt/
Ihr reicher Überfluß benimmt dir allen Zweiffel/
Doch dieß ist *Hippia*, hinwiederum der Teuffel/
Daß sie von hinten her gebracht/ was vor gesollt.⁴¹¹

In der Du-Ansprache wird die erst im dritten Vers namentlich genannte ‚Hippia‘ für ihre Anklage an die Natur gerügt, die ihr doch „reiche[n] Überfluß“ beschert habe. Bereits die Namenswahl, Beiname der hippophilen Göttin Athene,⁴¹² verweist auf eine Verbindung der Frau zu Pferden – sowohl im Sinne von Semonides’ stolzer Pferdefrau als auch jener Pferden eigenen Physiognomie. So wird die argute Pointe, dass Hippias Proportionen durch metaphysisch-teuflische Beigabe verkehrt wurden, vom umarmenden Reim ‚gewollt – gesollt‘ umschlossen: Statt der erwünschten großen Brüste hat die Frau nurmehr, ähnlich ihrem tierischen Namensvetter, ein großes Hinterteil. Eine ähnlich ludische Strategie verfolgt auch Corvinus’ Vierzeiler *Über Murmillens Portrait*:

Dein Bild behält den Preiß vor denen andern allen/
Denn ob man sonst gleich nichts schönes dran erblickt/
Das uns der Lieblichkeit und Zügen nach entzückt/
So muß uns doch der Rahm/ worinn es steht/ gefallen.⁴¹³

Während der erste Vers zweideutig Murmillens „Bild“ „vor denen andern allen“ röhmt, zeigt sich im weiteren Verlauf – so die misogynie Pointe –, dass damit keineswegs die Abgebildete selbst, sondern lediglich der das Bildnis umgebende „Rahm[en]“ gemeint ist. Weibliche ‚Hässlichkeit‘ manifestiert sich hier durch Negation des ‚Schönen‘, wie der Euphemismus „nichts schönes“ verdeutlicht, und wird aufgrund der intendierten Diskrepanz zwischen Erwartung („Murmille ist schön“) und Auflösung („der Rahmen ist schön, Murmille nicht“) zum Lachanlass. Dass diesen oftmals ‚alte Frauen‘ bieten, zeigen exemplarisch die Alexandrinerverse *Auf die alternde Doris*:

⁴¹¹ [Corvinus:] *Proben der Poesie*, Bd. 1, S. 466. Wiederabgedruckt in: *Frauenzimmer-Cabinet*, S. 103.

⁴¹² Zu Athena Hippia siehe Fritz Graf: [Art.] Athena, Athene. In: DNP, Bd. 2, Sp. 160–166.

⁴¹³ [Corvinus:] *Proben der Poesie*, Bd. 1, S. 511.

Der Kalck fällt dir mit Macht auf Stirn und Wangen ein,
 Und deine Schönheit wird durch Falten eingerissen,
 Was härmst du dich darbey? du wirst ja selber wissen,
 Daß Runtzeln allemahl der Schönheit Pausen seyn.⁴¹⁴

Indem altersbedingte „Falten“ euphemistisch als „der Schönheit Pausen“ und mithin als deren Abwesenheit definiert werden, fungiert weibliche ‚Hässlichkeit‘ – auch hier, wie im vorangehenden Beispiel, kombiniert mit anhaltendem weiblichen Stolz, welcher durch die rhetorisch-ironische Frage („Was härmst du dich darbey“) bezeugt wird – als heiter-misogyne Pointe, welche ‚die Frau‘ zum Anschauungsobjekt degradiert und sich am manierierten (Sprach-)Spiel ergötzt.

Einen solchen ‚Lachanlass‘ liefern auch Johann Gressels Verse *Auf Lisillen* (1715), die in die satirische Sammlung des *Frauenzimmer-Cabinet* (1724) aufgenommen wurden:

Lisillens Wangen sind wie die *Orangen*-Früchte,
 An gelber Farbe schön/
 Und in dem Angesichte
 Sieht man ein runtzlicht Feld voll tieffer Furchen stehn/
 Die fette Nase treuфт als wie ein Laugen-Sack/
 Die Ohren hegen Schmaltz auf eben diesen Schlag/
 Der Mund riecht kräftiger als manches Todten-Hauß/
 Und dessen Zähne sehn wie Vogelsprengel aus/
 Die Hände gleichen sich den zarten Bären-Decken,
 Nun sagt/ muß sie uns nicht zum Lieben Lust erwecken?⁴¹⁵

Indem einzelne Körperteile Listillens (Wangen, Nase, Ohren, Mund, Zähne, Hände) jeweils durch Vergleiche („wie“) beschrieben werden, die idealisierten Schönheitsvorstellungen entgegen stehen, zeichnen die Verse ein Bild vollkommener ‚Hässlichkeit‘. In einer chorischen Aufforderung an die (vorrangig männlichen) Rezipienten („[n]un sagt“) soll die ‚Liebenswürdigkeit‘ der beschriebenen Frau evaluiert werden – was zur visuellen Imagination der grotesken *donna sintetica* aufruft. Die ‚hässliche Frau‘ fungiert als (un-)ästhetisches Objekt einer misogyinen ‚Lachgemeinschaft‘, die sich exklusiv über ihr ‚Objekt‘ erheben zu können vermeint.⁴¹⁶

414 Gottlieb Siegmund Corvinus: Reiffere Früchte der Poesie in unterschiedenen Vermischten Gedichten dargestellt. Leipzig 1720, S. 582.

415 [Johann Georg Gressel, Ps. Verimontaniquerano:] Poetische *Fricassée* aus *Galant- Verliebt- und Satyrischen Gedichten*. Köln 1715, S. 14. Die Verse finden sich leicht variiert wiederabgedruckt im *Frauenzimmer-Cabinet* 1724, S. 104.

416 Zum Begriff der ‚Lachgemeinschaft‘ mit ihren exkludierenden und inkludierenden Funktionen vgl. Röcke, Velten: Einleitung.

3.1.3 Satirische Inversion. Die Erotik der Hässlichkeit

Weibliche Hässlichkeit wird in der Satire der Frühen Neuzeit nicht nur didaktisch, als müßiger Zeitvertreib oder als gemeinschaftsstiftender Lachanlass funktionalisiert, sondern avanciert bisweilen auch zum erotischen Spiel. So lassen sich etwa Johann Burkhard Menckes Verse über *Die beschwerliche Nase*, welche sich an Distichen des Renaissanceschriftstellers Thomas Morus (1478–1535) anlehnen und unter dem Pseudonym ‚Philander‘ publiziert wurden, als galant-erotische Phantasie lesen:

Lupine hatte für dem Kopff
 Ein ziemlich grosses Näßgen kleben;
 Nun wolte Mops, der arme Tropff,
 Ihr gern ein Liebes-Küßgen geben.
 Drum sprach er: Nase, bücke dich,
 Und laß den Mund zu Gaste laden;
 Sie aber sagte: Küsse mich,
 Wo dir die Nase nicht kan schaden.⁴¹⁷

Die acht kreuzgereimten Vierheber gliedern sich in zwei Abschnitte. Während die ersten vier Verse die Ausgangssituation schildern, in welcher der „arme“ Mops der großnasigen Lupine „ein Liebes-Küßgen geben“ möchte, übermitteln die folgenden vier Verse die daraus abgeleitete erotisch-doppeldeutige Pointe, welche das euphemistisch im Diminutiv gehaltene „Näßgen“ nach sich zieht. Obwohl der bereits durch seinen Namen als physiognomisch klein markierte „Mops“ die Liebste, die wenig schmeichelhaft metonymisch als „Nase“ apostrophiert wird,

417 [Mencke:] Schertzhaffte Gedichte, S. 192, wiederabgedruckt im Frauenzimmer-Cabinet, S. 109. – Mencke verweist auf „Th. Morus Epigr. P. 88“ als Prätext, was auf die Londoner Morus-Ausgabe aus dem Jahr 1638 schließen lässt. Dort finden sich die Distichen *De Tyndaro*:

Non minimo insignem naso dum forte puellam
 Basiat, en voluit Tyndarus esse dicax.
 Frustra ait ergo tuis mea profero labra labellis,
 Nostra procul nasus distinet ora tuus.
 Protinus erubuit, tacitaque incanduit ira,
 Nempe parum falso tacta puerilla sale.
 Nasus ab ore meus tua si tenet oscula, dixit,
 Qua nasus non est hac dare parte potes.

[Als Tyndarus einmal ein Mädchen, ausgezeichnet mit einer nicht gerade sehr kleinen Nase, | küsste, – siehe da! – wollte er satirisch [witzelnd] sein. | „Vergeblich also“, sagte er, „nähre ich meine Lippen deinen Lippen, | denn unsere Münder hält deine Nase fern von einander.“ | Sogleich errötete das Mädchen und erglühete in stummem Zorn, | obwohl sie offenbar nicht sonderlich vom vermeintlichen Witz getroffen worden war. | „Wenn meine Nase deine Küsse von meinem Mund fernhält“, sprach sie, | kannst du sie da geben, wo die Nase nicht im Weg ist.“ Übers. Bastian Max Brucklacher (im Folgenden BMB)] (Thomas More: Epigrammata. London: bei Humphrey Moseley 1638, S. 88).

bittet, sich zu „bücken“, damit er ihren Mund erreichen könne, fordert Lupine ihren Liebeswerber mehrdeutig auf, sie lieber dort zu küssen, „wo dir die Nase nicht kann schaden“, wodurch die erotische Phantasie der Rezipienten angeregt wird. Die spielerisch-galante Erotik der Verse wird besonders im Vergleich zum lateinischen Prätexxt deutlich, in welchem die angesprochene, zornige *puella* die impertinente Aussage des Tyndarus über ihre große Nase zum Anlass nimmt, den Möchtegern-Liebhaber in seine Schranken zu verweisen, und zum Kuss einen anderen Ort anbietet – wohl ihr Hinterteil. Statt satirischer Schmähung der ‚Hässlichkeit‘ feiern Morus‘ Verse die Schlagfertigkeit der Geschmähten. Indem Mencke den Zorn des Mädchens verschweigt und der sprechende Name des Liebhabers ein ungleiches Größenverhältnis zwischen dem Paar evoziert, lässt Lupines deutsche Antwort eher an Cunnilingus denn an eine brüsk Absage denken. Weibliche Hässlichkeit wird hier zum mehrdeutig-erotischen Spiel.

In Kombination mit der Beschreibung der ‚alten Frau‘ dient Hässlichkeit als Negation von jugendlicher Schönheit und Blüte als Abschreckungsszenario der epikureischen Persuasionslyrik, innerhalb derer die Mechanismen der Satire für erotische Zwecke umfunktioniert werden. Zwar soll das Bild der alten, hässlichen Frau abschrecken, das ‚Exempel ex negativo‘ dient aber keineswegs dazu, die Kippfigur ins Negative (Alter und Hässlichkeit) zu verhindern, sondern vielmehr das Unvermeidbare anzuerkennen und folglich die bis dahin verbleibende (in erotischer Hinsicht attraktive) Zeit für die sexuelle Begegnung zu nutzen. Eine solche spielerisch-erotische Wirkungsintention verfolgt etwa das anonyme Flugblatt *Weiberspiegel* (um 1650), das die „drey schönsten Weibsbilder“ in einer Bild-Text-Komposition zeigt:⁴¹⁸ Lucretia, Kleopatra und Helena, die sämtlich als herausragende Frauen der griechisch-römischen Antike bekannt sind. Der einleitende Kupferstich [Abb. 26] zeigt – kontrastiv zum rühmenden Titel – drei Frauen, die sich besonders durch faltige Gesichtszüge und im Fall der Helena gar durch eine tropfende Hakennase auszeichnen. Neben der sexuellen Funktionalisierung physiognomischer Hässlichkeit zeugt das Flugblatt zudem von der europäischen Verflechtung der Frauensatire. So weisen die französischen Namen in den Überschriften des Kupferstichs („Lvcrece | Cleopatre | La belle Helena“), welche die deutschen Unterschriften epithetisch ergänzen („die liebe Lucretia | die kluge Cleopatra | die schöne Helena“), bereits auf eine französische Vorlage hin. Tatsächlich handelt es sich um eine spiegelverkehrte und – mittels eines Lucretias Brust züchtig bedeckenden Schultertuchs – zensierte Replik [Abb. 27] eines Stichs des

418 [Anon.:] *Weiberspiegel*. Darinnen der drey allerschönsten Matronen Conterfect und Bildnuß/ einem jeglichen (so sie von nöthen) zum besten vorgestellt und fürgemalet wird. [Nürnberg?] [um 1650]. Im Folgenden Verszahlen direkt im Text.



Abb. 26: Gealterte Schönheiten: Lucretia, Kleopatra, Helena. Kupferstich zum Flugblatt *Weiberspiegel*, um 1650.

französischen Kupferstechers Gaspar Isaac (um 1580–1654), der damit mythologische Verse in einer intermedialen Komposition ergänzte:

Rome nebst de Taeqvin senti les dvrs fléaux	[,Rom, du hättest die Plagen von Tarquinius nie gespürt,
Ni l'egipte enterre Anthoine et son empire	weder hätte Ägypten Antonius und sein Reich begraben,
Ni Priam vev les fevx Troye en cendre redvire	noch hätte Priamus die Licher Trojas zu Asche vernichtet gesehen,
Si, ievnes, novs evssions porte de tels	wenn, ihr Jungen, wir diese Antlitze präsentiert hätten.]
	mvseavx. ⁴¹⁹

Die umarmend gereimten Verse alludieren drei historisch-mythologische Männer – Sextus Tarquinius, der die Römerin Lucretia vergewaltigte, Marcus Antonius, der der Ägypterin Kleopatra liebend verfiel, und den trojanischen König Priamus,

419 Gaspar Isaac: La Belle Helena – Cleopatre – Lucrece (IFF 202). Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Inv. Nr. G.13551, Übers. ELB.

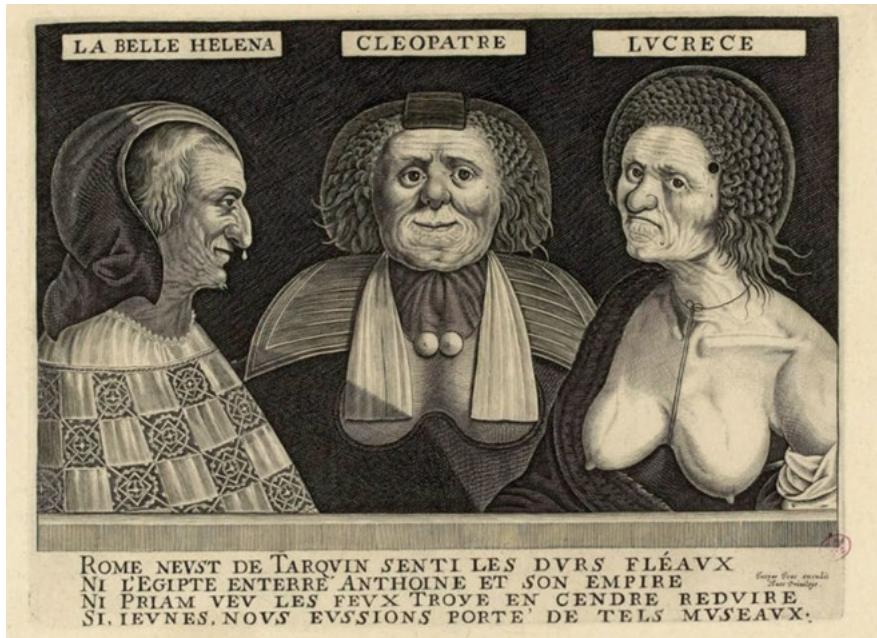


Abb. 27: Freizügige Vorlage: Helena, Cleopatre, Lucrece. Kupferstich von Gaspar Isaac (1580–1654).

dessen Sohn Paris die schöne Helena, Frau des spartanischen Königs Menelaos, „raubte“ und so den trojanischen Krieg entfachte –, welche allesamt die Weltgeschicke stark beeinflussten und dabei jeweils von einer Frau, sei es implizit oder explizit, geleitet wurden. Indem der vierte Vers sich metapoetisch direkt an die „ievnes“ Rezipienten wendet, behauptet der Kupferstich eine konstitutive Funktion, die über bloße Illustration weit hinausgeht: So hätte ein Blick auf die drei „mvseavx“ genügt, um die wirkmächtigen Vorkommnisse zu verhindern und so manches Leid zu ersparen.

In der deutschen Version, die explizit in die „Fasenacht“ (96) datiert wird, ist die historisch-misogyne Phantasie aktualisiert, privatisiert und moralisiert. Die 96 Knittelverse appellieren an den „[l]iebe[n] Leser“ (1), bei der Brautwahl nicht allzu wählerisch zu sein, da selbst die drei Abgebildeten, gemeinhin als ‚schön‘ geltenden Frauen letztlich alt und hässlich würden. Abgeleitet wird daraus allerdings kein resignativer Weltschmerz, sondern Kritik an einer allzu langen Bedenkzeit, die sich ‚junge Leute‘ vor der Hochzeit nähmen:

[...] Wie sie dann auch insonderheit/
Damit vertreiben lange zeit/
Und sich mancher so lang vexiert/
Biß dz letztlich gar nichts drauß wird/

Auch weiln es sonsten in der Welt
 Pflegt herzugehn/ wie man dann meld
 Bey manchem nach seiner Meynung/
 Die ist nicht schön/ die ist nicht jung/
 Die ist nicht reich genug an Gelt/
 Und also ihm gar keine gfällt/
 Auch was noch seyn der mängel viel/
 Die ich nicht all erzehlen will/
 Daß also mancher jmmerdar
 Auff Erden seine beste Jahr/
 Mit solchen hin vnd wider wanckn/
 Auch gantz vergeblichen Gedanckn
 Hinbringen thut/ jedoch vnweiß/
 Drauff folgt jhm letztlich dieser Preiß/
 Hett er beyzeit fein wargenommn/
 Wer er nicht ins alt Eisen kommn [...].

(23–42)

Doch nicht nur den Männern, auch den „Weibsbildern vnd Jungfrauwen/| [s]o sich begern vmbzuschawen/ | [n]ach einem Mann“ wird angeraten (53–55), schnell zu einer Entscheidung zu kommen,

[...] Daß sie die beste Zeit vnd Ruh
 Nicht versaumen/ vnd dann hernach
 Zu keinem Man/ veralt vnd schwach
 Mehr kommen können/ solcher gstalt/
 Dieweil sie so runtzelt vnd alt/
 Müssens hernach jhnn selbst zu lohn/
 Bey diesn drey schön Matronen stehn/
 Diß sey ihnen gsagt zur Warnung/
 Auch zu eim Spiegel alt vnd jung [...].

(59–70)

Als „Spiegel“ sollen die drei Altersportäts folglich das Unabwendbare vorstellen, das die Zeit auch den schönsten Schönheiten zumutet. Die dargestellte ‚Hässlichkeit‘ der Frauen wird damit satirisch als Ansporn zur raschen Partnerwahl funktionalisiert. Der *Weiberspiegel* ist indes nicht das einzige Flugblatt, dem der Stich Isaacs spiegelverkehrt beigegeben ist. So findet sich eine typographisch ähnliche Version unter dem Titel *Neu-auspolierter Venus-Spiegel. In welchen drey der allerschönsten Weibesbilder/ so jemals auf Erden gelebet/ vorgestellet werden*, welchen der Kunsthändler Paul Fürst (1608–1666) in Nürnberg verlegt hat.⁴²⁰ Die holprig-volkstümlichen ‚Fasenacht‘-Knittelverse sind hier durch eine metrisch

420 Das Flugblatt findet sich abgedruckt in HARMS, Bd. 4: Die Sammlungen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt. Hg. von Wolfgang Harms, Cornelia Kemp. Tübingen 1987, IV, 24, S. 40f.

durchaus anspruchsvolle Komposition ersetzt, die sich in die daktylisch erweiterte Opitz-Nachfolge stellt. Tatsächlich handelt es sich bei den Versen um die anonyme Adaption einer Venus-Parodie des bekannten Pegnitz-Schäfers Johann Klaj (1616–1656).⁴²¹ Auf zwanzig einleitende Alexandrinerverse folgt die Beschreibung der drei Abgebildeten, die mit wenigen Abweichungen Klajs Inversion des Schönheitsurteils entnommen ist (die wiederum ihrerseits Michael Piccart's *Observatorium Historico-Politicarum* [1613] entstammt):⁴²²

Cleopatra.

Sie tratten hinein in schändlicher Blösse;
Venus war zwar von ziemlicher Grösse
Gemästet/ gestopfet die garstige Humml/
vergleichte sich einer gespanneten Trummel/
Gleich denen Bekkersauen/
War Venus anzuschauen/
Ja wie ein Jahrkochsschwein/
das säufft/frist Weitzen klein/
Laß mir das die Venus seyn.

Auch Cleopatra von zimlicher Grösse
gebrüstet/ besetzt in schändlicher Blösse/
gemästet/ gestopfet die pausende Hummel/
vergleicht sich einer gespanneten Trummel;
Gleich einer Becker Sauen
ihr Bauch ist anzuschauen/
ja wie ein Garkochs Schwein
das nur säufft Weitzen klein/
laß mir das Schöne seyn.

Helena.

Frau Juno die ähnlichte Venus an Grösse
Folgte derselbn verderret in Blösse;
gantz hager und mager wie eine Latern/
die Leber und Lunge man sahe von fern.
Es kunt der krumme Stekken
die Zähne nicht bedecken/
Ein alter Schiebekarrn/
der nichts nicht kan als knarrn/
taug nur in das Grab zu scharrn.

Helenen die ziehret die grösste der Nasen
die Läuse in ihren Haubthärelein grasen/
fein hager und mager wie eine Latern/
die Leber und Lunge man siehet von fern.

Es kan der krumme Stecken
die Zähne nicht bedecken/
Ein alter Schiebekarn/
der nichts nicht kan als knarn/
taug nur ins Grab zu scharn.

Lucretia.

Die Pallas die hökkrichte kam auch gekrochen/
Triefäugig/ Zahnlos/ wol völlig an Knochen/

Geruntzelt wie eine gebakkene Birn/
verschrumpelt/ gefalten an Wangen und
Stirn
Ein Laster von dem Weibe/
Kohlkreidenweiß am Leibe/

Lucretze die Höckrichte kömmet gekrochen/
Triefäugig/ ohn Zähne/ nur Rieben und
Knochen/
geruntzelt wie eine gebackene Birn/
verschrumpelt gefallten an Wangen und
Stirn;
Ein Ausbund von den Weibe/
Kohlkreiden weiß am Leibe/

⁴²¹ Diesen Hinweis verdanke ich Baehr-Oliva: Venus-Dichtungen im deutschen Barock, S. 222, Anm. 711. Zu Klajs parodistischer Version des Paris-Urteils siehe ebd., bes. S. 219–225.

⁴²² Vgl. dazu ebd., S. 221f.

Ein Beinhaus-dürrer Tod/
gefärbet weiß und roht/
Wie der Schmiede feuerschlot.⁴²³

ein Beinhaus/ dürrer Tod/
gefärbet weiß und roht/
als wie mein Ofenschlott.⁴²⁴

In der Gegenüberstellung werden sowohl die wortwörtlichen Übernahmen als auch die metrisch passenden Veränderungen sichtbar: So korrespondiert „Frau Juno“ metrisch mit „Helenen“, „Die Pallas“ mit „Lucretze“ und selbst der katalektisch endende, trochäisch-daktylische Vierheber „Venus war zwar von ziemlicher Grösse“ wird in der moralisierenden Parodie („Auch Cleopatra von zimlicher Grösse“) übernommen und lediglich durch einen Auftakt erweitert. Doch der *Neu-auspolierter Venus-Spiegel* adaptiert nicht nur die Piccart'sche Hässlichkeitshymne; auch die nachfolgenden Verse sind an Klajs anschließende Prosaausführungen angelehnt:

Mein Guttücken über diese Vetteln zu geben/
so waren sie wolgestaltet genug/ ohne allein
daß die Schönheit nicht ihre gebührende
Stelle eingenommen/ die Röhte der Wangen/
war in die Augen gerathen; die schneeweisse
Leibesfarbe auf die Lippen/ die Schwärzte
der Augenbrauen auf das Zahnfleisch/ drey
Härlein wolten den Silber/ und die vier
Zähne den Agstein nichts bevor geben/ auch
der Bukkel und Schmerwanst war mehr ein
Zeichen der Vollkommenheit als des Gebre-
chens.⁴²⁵

Was lachet ihr doch wol? sind sie nicht
wolgestalt?
Ach freylich/ freylich ja so sind sie auch nicht
alt.
Diß fehlt Die Schönheit hat nicht ihren Ort
genommen/
der Wangen rothes Roht ist in die Augen
kommen/
die weisse Leibesfarb sie auf den Lippen führt
der Augenbrauen schwartz die gelben Zähne
ziert.
Wem diese nicht gefalln der darff sich nicht
beweiben/
Er hause nur allein/ und läß das Freyen
bleiben.⁴²⁶

Auf Klaj geht neben einigen Formulierungen vor allem die Pointe zurück, wonach ‚falsche‘ Farbzuordnungen die jeweilige „Schönheit“ der drei Frauen vereitelt hätten. Als ‚Hässlichkeitsmerkmale‘ gelten mithin rote Augen (anstelle roter Lippen), weiße Lippen (anstelle weißer Haut) und schwarzes Zahnfleisch (anstelle schwarzer Augenbrauen). Dass dieses ‚schwarze Zahnfleisch‘ im Flugblatt außerdem ‚die gelben

⁴²³ Johann Klaj: Fortsetzung des vorhergehenden Schäfergedichts. In: *Gesprechspiele Fünfter Theil; In welchem Unterschiedliche/ in Deutscher Sprache niebekante Erfindungen/ Tugendliebenden Gesellschaften auszuüben/ Vorgestellet worden*. Nürnberg 1645, Fol.)0000(2v-)0000()1v, hier)0000(7v-)0000(8v.

⁴²⁴ [Anon.:] *Neu-auspolierter Venus-Spiegel*. In welchen drey der allerschönsten Weibesbilder/ so jemals auf Erden gelebet/ vorgestellet werden. [Nürnberg:] bei Paul Fürst [um 1650], V. 30–47 und 21–29. Die Anordnung der Strophen wurde zugunsten eines übersichtlichen Vergleichs verändert.

⁴²⁵ Klaj: Fortsetzung, Fol.)0000(8v, m. Herv.

⁴²⁶ [Anon.:] *Neu-auspolierter Venus-Spiegel*, V. 48–55, m. Herv.

Zähne ziert“ stellt einen aemulativen Zusatz zur Vorlage dar, welcher die Hässlichkeitsbeschreibung noch verstärkt. Es folgt eine sentenzhafte *moralisatio*, die bei Klaj in dieser Form nicht zu finden ist. Indem ‚Schönheit‘ in ver-rückter Zuordnung figuriert, wird auf ein poetisches Beschreibungsverfahren zurückgegriffen, das bis in die Antike zurückreicht und besonders im europäischen Petrarkismus seine Wirkmacht entfaltete: der Schönheitskatalog, innerhalb dessen die Frau in ihren einzelnen Körperteilen beschrieben und so zur *donna sintetica* wird.⁴²⁷

Schönheitskataloge gehen, vor allem in der petrarkistischen Tradition, oftmals mit einer ausgesuchten Preziosen-Metaphorik einher, welche die herausragende Schönheit der Geliebten verdeutlicht.⁴²⁸ Als Kontrastrelation wird Preziosen-Metaphorik jedoch auch zur satirischen Darstellung von erotisch funktionalisierter ‚Hässlichkeit‘ herangezogen. Dies verbürgt „[e]ins der schönsten deutschen Lieder“,⁴²⁹ so das Votum Herders, das mithin auch als Frauensatire gelesen werden kann, nämlich Martin Opitz’ Gedicht „Ach Liebste/ laß vns eilen“:

Ach Liebste/ laß vns eilen/
 Wir haben Zeit:
 Es schadet das verweilen
 Vns beyderseit.
 Der edlen Schönheit Gaben
 Fliehn fuß für fuß:
 Das alles was wir haben
 Verschwinden muss.
 Der Wangen Zier verbleicht/
 Das Haar wird greiß/
 Der Augen Fewer weichet/
 Die Brunst wird Eiß.
 Das Mündlein von Corallen
 Wird vngestalt/
 Die Händ' als Schnee verfallen/
 Vnd du wirst alt.
 Drumb laß vns jetzt geniessen
 Der Jugend Frucht/
 Eh' als wir folgen müssen
 Der Jahre Flucht.
 Wo du dich selber liebest/

⁴²⁷ Vgl. dazu Hoffmeister: Petrarkistische Lyrik, S. 25f.

⁴²⁸ Zum Petrarkismus siehe Kap. III.3.2.

⁴²⁹ Johann Gottfried Herder (1744–1803) nahm das Gedicht unter dem Titel *Eile zum Lieben* in seine *Volkslieder* auf, siehe Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Theil. Hg. von Johann Gottfried Herder. Leipzig 1779, S. 52f. – Sein bekanntes Urteil erscheint als Untertitel allerdings erst in: Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theile übersetzt durch Johann Gottfried von Herder. Neu hg. durch Johann von Müller. Wien 1813, S. 500f.

So liebe mich/
Gieb mir/ das/ wann du giebest/
Verlier auch ich.⁴³⁰

Opitz' „Rede über die rechte Zeit zu lieben“, wie Wulf Segebrecht pointiert formuliert hat,⁴³¹ wird oftmals als ‚typisches‘ Barockgedicht herangezogen, das die zeitgenössische *Vanitas*- und *Memento mori*-Motivik mit der epikureischen *carpe diem*-Forderung paradigmatisch verbindet. Dennoch bieten die Verse mehr als nur einen allgemeinen Verweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen. So schließt der strukturell dominante Verfallsaspekt das lyrische Ich nicht mit ein, sondern betrifft allein die angesprochene Frau: „Du wirst alt“ (m. Herv.). Folglich wird – lediglich durch das Tempus des Futur zeitlich verschoben – eine hässliche alte Frau bildlich evoziert, um die Geliebte im textinternen *hic et nunc* zum Beischlaf zu drängen; die Verse lassen sich so als „amouröse[s] Persuasionsgedicht“ lesen.⁴³² Insofern Opitz’ Verse an die „Liebste“ eine überzeichnete Darstellung von negativer Weiblichkeit, in diesem Fall Hässlichkeit, implizieren, die *ex negativo* zur Einwilligung in eine extradiegetische Praxis führen soll, lässt sich auch für das Persuasionsgedicht eine satirische Strategie konstatieren.⁴³³ Gewünscht wird hier allerdings keineswegs die Zustimmung zu einer gesellschaftlich-allgemeinen Norm, sondern zum persönlich-erotischen Wunsch des Liebhabers: der sexuellen Vereinigung. Um diesem näher zu kommen, zeichnet das lyrische Ich eine abschreckende Zukunftsvision der (dann nicht mehr) Verehrten, die er mithilfe einer desillusionierenden Brechung petrarkistischer Metaphorik entwirft. Wodurch sich eine solche Metaphorik auszeichnet und inwiefern von einer (anti-)petrarkistischen Frauensatire gesprochen werden kann, soll im Folgenden dargelegt werden.

3.2 Hässliche (Un-)Geliebte. Antipetrarkistische Frauensatire

Als „Referenzsystem europäischer Lyrik“ hat der Petrarkismus poetisches Sprechen der Frühen Neuzeit maßgeblich geprägt.⁴³⁴ Die poetische Traditionslinie

430 Opitz: Gesammelte Werke, Bd. 2,2, S. 666f.

431 Siehe Wulf Segebrecht: Rede über die rechte Zeit zu lieben. Zu Opitz’ Gedicht *Ach Liebste/ laß vns eilen*. In: Gedichte und Interpretationen. Bd. 1: Renaissance und Barock. Hg. von Volker Meid. Stuttgart 1982, S. 137–147.

432 Aurnhammer, Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit, S. 160.

433 Segebrecht spricht von einer „säkularisierten Bußpredigt, die Opitz seiner Geliebten durch das Gedicht hält“ (Segebrecht: Rede über die rechte Zeit zu lieben, S. 145).

434 Beatrice Nickel: Petrarkistische Liebesmetaphorik als Referenzsystem europäischer Lyrik der Frühen Neuzeit und ihre Kritik bei Louise Labé und anderen. In: Der Petrarkismus. Ein europäischer Gründungsmythos. Hg. von Michael Bernsen, Bernhard Huss. Bonn 2011, S. 147–164, zum Pe-

des Petrarkismus' führt zurück auf den namengebenden italienischen Renaissancehumanisten Francesco Petrarca (1304–1374) und dessen Lyriksammlung *Il Canzoniere*.⁴³⁵ Bereits im 16. Jahrhundert erobt der Kardinal und Humanist Pietro Bembo (1470–1547) in seiner sprachpolitischen Schrift *Prose della volgar lingua* (1525) Petrarcas *Canzoniere* zum normkonstituierenden Vorbild für das lyrische Schreiben in der Volkssprache.⁴³⁶ Die ältere Forschung hat den Begriff ‚petrarchismo‘ zunächst vage als ‚direkte oder indirekte Nachahmung des Petrarca‘ verwendet, und implizierte damit oftmals eine abschätzig bewertete epigionale Praxis.⁴³⁷ Für eine literaturwissenschaftliche Rehabilitierung grundlegend zeigte sich die Prämissen, dass die wetteifernde Nachahmung, *imitatio* und *aemulatio*, die essentiellen produktionsästhetischen Kategorien der Frühen Neuzeit darstellen.⁴³⁸ So wurde der Petrarkismus in der neueren Forschung sowohl als intertextuelles Phänomen als auch als System aus notwendigen und hinreichenden Elementen beschrieben;⁴³⁹ konstitutiv ist auf thematischer Ebene das

trarkismus als „europäische[m] Gründungsmythos“ siehe den gesamten Band. – Zum Petrarkismus gibt es mannigfache Literatur, einen konzisen Überblick bieten Hoffmeister: Petrarkistische Lyrik, Mariano Guglielminetti: Momenti ed Aspetti del Petrarchismo. In: Petrarca e il Petrarchismo. Un’ideologia della letteratura. Hg. von dems. Alessandria 1994, S. 45–53, sowie Gerhard Regn: [Art.] Petrarkismus. In: HWR, Bd. 6, Sp. 911–921. Eine die Jahre 1792–2000 abdeckende Petrarkismus-Bibliographie haben Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn und Sunita Scheffel (Stuttgart 2005) vorgelegt; eine frühneuzeitlich perspektivierte, neuere Synopse bietet Wesche: Petrarkismus.

435 Zu Petrarca siehe überblickhaft Karlheinz Stierle: Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. Darmstadt 2003, sowie Marco Santagata: L’amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura. Mailand 2014. – Die europäische Petrarca-Rezeption ist Gegenstand zahlreicher Überblicks- und Einzelstudien, genannt seien lediglich exemplarisch: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. von Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, Petrarch in Britain. Interpreters, imitators, and translators over 700 years. Hg. von Martin McLaughlin. Oxford 2007, Petrarca nördlich der Alpen. Studien zum Gedenken an Agostino Sottili (1939–2004). Hg. von Fabio Della Schiava. Hildesheim, Zürich, New York 2018.

436 Dazu siehe Andreas Kablitz: Warum Petrarca? Bembos *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität. In: Romanistisches Jahrbuch 50 (1999), S. 127–157. – Während Petrarca zum Modell für die Lyrik avancierte, ward Boccaccio zum Modell für die Prosa.

437 So hatte der sich um die italienische Literaturgeschichte verdient gemachte Arturo Graf den Petrarkismus noch als „una malattia cronica della letteratura italiana“ gescholten (Arturo Graf: Petrarchismo ed Antipetrarchismo. In: ders.: Attraverso il Cinquecento. Turin 1888, S. 1–86, hier S. 3).

438 Zu den produktionsästhetischen Kategorien *imitatio* und *aemulatio* siehe Barbara Bauer: [Art.] Aemulatio. In: HWR, Bd. 1, Sp. 141–187 sowie die Einleitung von Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Hg. von Jan-Dirk Müller u. a. Berlin, Boston 2011, S. 1–32.

439 Einen Forschungsüberblick bietet Regn: Petrarkismus, eine Skizze der „Kontroverse um die Bestimmungsmerkmale des Petrarkismus“ liefert Andreas Kablitz: Die Selbstbestimmung des

paradoxal-antinomische Liebesverständnis, das sich auch auf formaler Ebene manifestiert, etwa durch rhetorische Figuren wie Antithesen, Parallelismen, Chiasmen und Oxymora, sowie gleichzeitig die Beschreibung der Geliebten als *donna sintetica* mittels eines Schönheitskatalogs.⁴⁴⁰

Vor allem die formalen Aspekte des Petrarkismus', die sich im 16. Jahrhundert als Arsenal topischer Beschreibungsverfahren für die geliebte, aber unerreichbare *donna* formierten, waren für die satirische Aneignung fruchtbar. Eine vornehmliche Rolle nimmt die sogenannte Preziosen-Metaphorik ein, der Vergleich einzelner Körperteile mit kostbaren Gegenständen: So gleichen etwa die Zähne der idealen *donna* Perlen, die Augen Diamanten, die Wangen Rubin. Neben den rühmenden Vergleich mit Preziosen treten Naturvergleiche, etwa aus dem Bereich der Astronomie („Augen wie Sterne“) oder der Botanik („Wangen wie Rosen“). Obwohl der lyrische Petrarkismus in Deutschland im Gegensatz zur Romania „verspätet“ einsetzte,⁴⁴¹ erfuhr er im Alten Reich eine mannigfache Aneignung. Verbürgt ist die petrarkistische Vergleichstechnik beispielsweise im frühem Sonett *Sie ist*

petrarkistischen Diskurses im Proömiumsonett (Giovanni Della Casa – Gaspara Stampa) im Spiegel der neueren Diskussion um den Petrarkismus. In: Germanisch-Romanische-Monatsschrift 42.4 (1992), S. 381–414, bes. S. 401–405. – Die Beziehung zwischen Petrarkismus und Intertextualität reflektiert Rainer Warning: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Ästhetischer Schein. Hg. von Willi Oelmüller. Paderborn 1982, S. 168–207. Zum Petrarkismus als ‚System‘ siehe Klaus W. Hemperl: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand. In: Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania. Hg. von Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle. München 1987, S. 253–277.

440 Siehe dazu konzise Hoffmeister: Petrarkistische Lyrik, S. 25–33. – Wirkmächtig wird die ‚typisch petrarkistische‘ Liebeskonzeption etwa im prominenten Sonett 132 des *Canzoniere*, wenn das lyrische Ich räsoniert: „S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento? | Ma s'egli è amor, perdio, che cosa e quale“ (Francesco Petrarca: Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta. Zweisprachige Ausgabe. Ausgew. und aus dem Italienischen übers. von Karlheinz Stierle. Berlin 2010, S. 116, Nr. 132, V. 1–2), in der Übersetzung (1624) von Martin Opitz: „Ist Liebe lauter nichts/ wie daß sie mich entzündet? | Ist sie dann gleichwol was/ wem ist ihr Thun bewust?“ (Opitz: Gesammelte Werke, Bd. 2.2, S. 703), dem als „petrarkistische[m] Mustersonett“ eine katalysatorische Funktion für den deutschen Petrarkismus zukam, dazu siehe Achim Aurnhammer: Martin Opitz' petrarkistisches Mustersonett *Francisci Petrarchae (Canzoniere 132)*, seine Vorläufer und Wirkung. In: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. von Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 189–210.

441 Dazu siehe jüngst Joachim Knape: Verspäteter Petrarkismus? Lyrikhistorische und rezeptionstheoretische Überlegungen zu den Anfängen des deutschsprachigen Sonetts. In: Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts. Hg. von Mario Gotterbarm, Stefan Knödler, Dietmar Till. Paderborn 2019, S. 63–85, demnach Übersetzungen von Petrarca-Sonetten erst um das Jahr 1600 „in eine deutsche Liedersammlung und auch nur in eine einzige Handschrift“ fanden (ebd., S. 64).

gantz lieblich und löblich des Opitz-Antipoden Georg Rodolf Weckherlin (1584–1653),⁴⁴² in welchem das Haar der Geliebten „[d]as gold des Morenlands“ übertrifft, weder Korall noch Rubin „ihres Rosenmunds reichtumb“ erreichen, ihre Zähne gar „perlein“ übertrumpfen und ihre Haut „zart[er], glat[er] und weissz[er]“ noch ist als „helfenbein“. Obwohl das preziöse Beschreibungsinventory vielen Dichtern und Dichterinnen als Inspirationsquelle galt und noch gilt, zeigt doch bereits die intermediale Aneignung der petrarkistischen Metaphorik im Medium der Malerei, wie es in einem von der „kluge[n] Matrone“ Julia von Freudenstein initiierten Gespräch aus Georg Philipp Harsdörffers gesellig-gelehrten *Frauenzimmer Gesprächspielen* (Bd. 1, 1644) diskutiert wird, deren satirisches Potenzial:⁴⁴³ So verweist der vom „gereist- und belesene[n] Student[en]“ Reymund Discretin vorgetragene Fall eines „wahnwitzige[n] Schäfer[s]“ auf die Grenzen poetischen Sprechens.⁴⁴⁴ Da dieser ein Bild von seiner Liebsten anfertigen lassen wollte, beschrieb er dem Maler seine Dame ganz in petrarkistischer Manier:

Das Angesicht ist weiß wie der Schnee/ die Lefftzen Corallenzincken/ die Zähn Perlen/ auf beiden Wangen Lilien und Rosen/ an statt der Augen zwo Sonnen/ welche Pfeil und Flammen von sich stralen/ die Augenbraun sind zween Bögen von Ebenholtz/ die Stirn gläntzend wie das Eiß/ und auf derselben Cupido in seinem Thron sitzend/ die Haar theils als güldene Ketten/ theils als Netze und Garn/ in welchen die Hertzen der Verliebten bestricket zu sehen/ beide Brüste aber sollen die Himmel vnd Erdkugel bemerken.

Das entstandene Porträt [Abb. 28] lässt sich als Beispiel eines agonalen Wort-Bild-Paragone lesen.⁴⁴⁵ Darüber hinaus zeigt es jedoch, dass poetische (Frauen-)Bilder

442 Georg Rudolf Weckherlin: Sie ist gantz lieblich und löblich. In: Georg Rudolf Weckherlins Gedichte. Hg. von Hermann Fischer. 3 Bde. Tübingen 1894–1907, hier Bd. 1, S. 465. Zu den folgenden fünf Zitaten siehe ebd. – Die petrarkistische Dimension der Lyrik des bedeutendsten zeitgenössischen Opitz-Antipoden bespricht Viktoria Adam: Hyperbolisches Frauenlob und (un)erfüllte Liebe. Der petrarkistische Sonettzyklus Georg Rodolf Weckherlins. In: Privatmann – Protestant – Patriot – Panegyriker – Petrarkist – Poet. Neue Studien zu Leben und Werk Georg Rudolf Weckherlins (1584–1653). Hg. von Heiko Ullrich. Passau 2018, S. 185–211, zum Sonett *Sie ist gantz Lieblich und Löblich* siehe bes. S. 189–196.

443 Vgl. Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Bd. 1. Hg. von Irmgard Böttcher. Tübingen 1968, S. 136–144, hier S. 22. – Auf die Möglichkeit einer „parodistischen Wirkung“ des „petrarkistischen Frauenporträts“ siehe László Jónácsik: Zur Parodie der ‚Hohen Liebeslyrik‘ im Deutschland des 17. Jahrhunderts. Die Gattung ‚Schönheitsbeschreibung‘. In: „Swer sinen vriunt behaltet, daz ist lobelich“. Festschrift für András Vizkelety. Budapest 2001, S. 309–321, bes. 314–316, hier S. 316.

444 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Bd. 1, S. 22 und 139. Das folgende Zitat ebd., S. 140.

445 Das Verhältnis von Malerei und Poesie bei Harsdörffer bespricht Stefanie Stockhorst: Text und Bild bei Harsdörffer. Vom Paragone zur synästhetischen Animation. In: Intermedialität in



Abb. 28: Poetische Schönheit. Bildliche Umsetzung eines petrarkistischen Frauenporträts in Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* (1644).

in einer außersprachlichen – hier graphischen – Wirklichkeit oftmals keine Entsprechung finden; so bemerkt die „Adeliche Jungfrau“ Cassandra, sie halte dergleichen Beschreibungen „für eine Erfindung der Verliebten und [als] Poeten Einfälle zu belachen“.⁴⁴⁶ Insofern frühneuzeitliche Satire in der Regel auf ein außersprachliches Sein bzw. Handeln zielt, bergen petrarkistische Frauenporträts in der augenscheinlichen Diskrepanz zwischen Poesie und Wirklichkeit einen besonderen Reiz für die satirisch-didaktische Auseinandersetzung.

Eine satirische Funktionalisierung petrarkistischen Sprechens ist Ende des 19. Jahrhunderts von Arturo Graf mit dem Begriff ‚Antipetrarkismus‘ versehen worden, den Jörg-Ulrich Fechner 1966 zum Titel seiner monographischen

der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte. Hg. von Jörg Robert. Berlin, Boston 2017, S. 347–365, zu poetischen Frauenbeschreibungen S. 354–356.

⁴⁴⁶ Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Bd. 1, S. 22 und 140.

Studie machte.⁴⁴⁷ Obwohl es sich bei als ‚antipetrarkistisch‘ klassifizierten Texten weniger um ein konzeptuelles Gegenprogramm, welches überhaupt erst ein homogenes Konstrukt ‚Petrarkismus‘ erfordern würde, als vielmehr um eine Spielart eines versatilen Phänomens handelt, scheint der Begriff in der Forschung mittlerweile etabliert.⁴⁴⁸ Das wesentliche Element des Antipetrarkismus‘ liegt für Fechner im „Einbezug eines größeren Wirklichkeitsgehaltes in die Liebesdichtung“,⁴⁴⁹ die sozial-lebensweltliche Realität wird in eine rhetorisch-poetische Traditionslinie inkorporiert. Jörg Robert verweist, daran anknüpfend, auf die „zwei komplementären Modelle von Nachahmung“,⁴⁵⁰ auf die sich Petrarkismus und Antipetrarkismus beziehen:

Petrarkismus beruht seit Bembo auf dem Prinzip der *imitatio veterum*; dieses wird nun von den Antipetrarkisten als Verstellung und Lüge abgelehnt – eben mit Hinweis auf das Gebot, der Natur in allem zu folgen, d. h. auf das Prinzip der *mimesis*. Antipetrarkismus bedeutet dagegen radikales Plädoyer für *mimesis* und gegen *imitatio*, für ‚Natur‘ (die eigene wie die äußere) und gegen Kunst.

Während petrarkistische Texte die grundsätzlich unerreichbare Geliebte nach topischen Schönheitskatalogen im Summationsschema rühmen, werden solche ‚petrarkistischen Texte‘ im Antipetrarkismus zum Ausgangspunkt von Satire: Dabei stellen antipetrarkistische Texte jedoch keineswegs eine homogene Gattung dar; vielmehr stellt sich die Frage nach dem jeweiligen konkreten Gegenstand der Satire.

Als kanonischer (anti-)petrarkistischer Text gilt das *Sonetto alla sua donna* des toskanischen Dichters Francesco Berni (1497–1535),⁴⁵¹ das in *endecasillabi*

447 Vgl. Graf: Petrarchismo ed Antipetrarchismo, zum ‚Antipetrarkismus‘ siehe ebd., S. 45–86, sowie Fechner: Der Antipetrarkismus. Nur wenig später erschien die Anthologie: Texte zum Antipetrarkismus. Hg. von Johannes Hösle. Tübingen 1970. – Kritik an Fechners Studie geübt hat unmittelbar Ulrich Schulz-Buschhaus: Antipetrarkismus und barocke Lyrik. Bemerkungen zu einer Studie Jörg-Ulrich Fechners. In: Romanistisches Jahrbuch 19 (1968), S. 90–96, indem er den meisten von Fechner herangezogenen Beispielen eine literarhistorische Position „außerhalb der petrarkistischen Tradition“ (ebd., S. 93) zuwies.

448 Vgl. etwa die neue Studie von Jörg Robert: Selbstreferenz und Sozialtheorie. Antipetrarkismus als negative Poetik (Aretino, Visscher, Opitz). In: Formen der Selbstthematisierung in der vormodernen Lyrik. Hg. von Dorothea Klein. Hildesheim 2020, S. 471–490.

449 Fechner: Der Antipetrarkismus, S. 138. Laut Fechner ist die Voraussetzung für den Antipetrarkismus, „daß der Petrarkismus in der zeitlich vorhergehenden Phase der Dichtungstradition das die lyrischen Gattungen bezüglich des Liebessmotivs beherrschende System bildet“ (ebd., S. 137).

450 Robert: Selbstreferenz und Sozialtheorie, S. 474, das folgende Zitat ebd.

451 Zum Antipetrarkismus bei Berni siehe Ulrich Schulz-Buschhaus: Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni. In: Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten

die vermeintlichen „bellezze de la donna mia“, die ‚Schönheiten [s]einer Herrin‘ besingt:

Sonetto alla sua donna

Chiome d'argento fine, irte, ed attorte
senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;

fronte crespa, u' mirando, io mi scoloro,
dove spunta i suoi strali Amore e Morte;

occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obbietto diseguale a loro;
ciglie di neve, e quelle, ond'io m'accordo,

dita e man dolcemente grosse e corte;

labra di latte, bocca ampia celeste;
denti d'ebeno rari e pellegrini;
inaudita ineffabile armonia;

costumi alteri e gravi: a voi, divini
servi d'Amor, palese fo che queste
son le bellezze della donna mia.⁴⁵²

[„Silberne Strähnen, dünn, struppig und schief,
die kunstlos ein schönes goldenes Antlitz
umranken;
krause Stirn, bei deren Anblick ich erbleiche,
von wo aus Amor seine Pfeile schießt und
der Tod;

unstete Perlenaugen, schiefe Lichter
von jedem Ding anders als sie;
Schneewimpern, und diese, aus denen ich
Mut schöpfe,
süßen dicken und kurzen Finger und Hände;

Milchlippen; ein großer himmelblauer Mund;
Zähne aus Ebenholz, selten und seltsam;
in unerhörter, unvergleichlicher Harmonie;

hochmütige und strenge Sitten; euch göttlichen
Dienern Amors eröffne ich, dass dies
Die Schönheiten meiner Frau sind.]

Das Sonett erfreute sich in ganz Europa großer Beliebtheit, wie bereits die frühen französischen Nachahmungen von Mellin de Saint-Gelais (um 1491–1558) und Joachim Du Bellay (1522–1560) bezeugen.⁴⁵³ Beschrieben werden, lexikalisch wie rhetorisch ganz der petrarkistischen Bildsprache folgend, die einzelnen Körperfärbten der Frau als eine zusammengesetzte *donna sintetica*. Dechiffriert man

des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.–27.10.1991. Hg. von Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn. Stuttgart 1993, S. 281–331.

452 Francesco Berni: Rime. Hg. von Giorgio Bärberi Squarotti. Turin 1969, S. 59, Übers. ELB. Für Schulz-Buschhaus bildet das Sonett den „Höhepunkt [...] [der] Bernische[n] Petrarkismus-Parodie“ (Schulz-Buschhaus: Spielarten des Antipetrarkismus, S. 326). – Eine eigene Übersetzung bietet ebenfalls Theodor Verwegen: Komische Intertextualität im *Simplicissimus*. Am Beispiel des Antipetrarkismus. In: *Critica poeticae*. Lesarten zur deutschen Literatur. Hans Geulen zum 60. Geburtstag von seinen Schülern und Freunden. Hg. von Andreas Gössling, Stefan Niehaus. Würzburg 1992, S. 41–55, S. 48.

453 Auf Mellin de Saint-Gelais verweist Jörg-Ulrich Fechner: Von Petrarca zum Antipetrarkismus. Bemerkungen zu Opitz' *An eine Jungfrau*. In: Euphorion 62 (1968), S. 54–71, bes. S. 65–68. Zur Nachahmung Du Bellays siehe Ulrich Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen ‚Petrarkismus‘. In: Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Hg. von Thomas Borgstedt, Walter Schmitz. Tübingen 2002, S. 73–87, bes. S. 84–86.

allerdings die Bilder – das Haar ist silbern, die Augen sind Perlen – so zeigt sich ein Frauenbild, das keineswegs idealtypischen Schönheitsvorstellungen entspricht. Ulrich Schulz-Buschhaus beschreibt das hier zum Tragen kommende anti-petrarkistische Verfahren als ‚planvolle Zerlegung konventioneller Junkturen‘:

Der semantische Bruch, der die Parodie erzeugt, geht nun nicht von irgendeinem Fremdkörper in dieser Serie aus, sondern allein von der widersinnigen Kombination ihrer Bestandteile. Das heißt: Die konventionellen Junkturen der Nomina und Epitheta sind gewissermaßen zerlegt und nach einem Verfahren planvoller Absurdität ebenso neu wie ‚falsch‘ wieder zusammengesetzt worden.⁴⁵⁴

Indem Berni bewusst mit petrarkistischen Konventionen spielt, avanciert das unspezifisch an seine *donna* gerichtete Sonett zum literarischen Sprachspiel, das seinen ‚Witz‘ aus den ‚falschen‘ Zuordnungen des petrarkistischen Codes zieht.⁴⁵⁵ Dennoch lässt sich das Sonett insofern auch als Frauensatire lesen, als weibliche ‚Hässlichkeit‘ durch den petrarkistischen Sprachcode besonders exaltiert wird. Unklar bleibt allerdings, wer oder was als Objekt der Satire zu verstehen ist. Ist es die ‚hässliche‘ *donna*, die dem petrarkistischen Schönheitsideal nicht genügt – oder ist es vielmehr die petrarkistische Rhetorik, die die Wirklichkeit abzubilden nicht im Stande ist? Eine klare Antwort darauf bietet Berni nicht.

Deutlicher positioniert sich in dieser Frage das wohl bekannteste englischsprachige antipetrarkistische Gedicht: William Shakespeares *Sonnet 130*, Teil der sogenannten *dark lady sonnets*. Hatte vor allem der Diplomat Thomas Wyatt (1503–1542) durch seine zahlreichen Übersetzungen aus Petrarcas *Canzoniere* zu einer Kenntnis des Toskaners und seiner Liebesgedichte im englischen Sprachraum beigetragen, konnte Shakespeare bereits auf eine reichhaltige petrarkistische Tradition im englischsprachigen Raum zurückgreifen,⁴⁵⁶ welche er in seinem *Sonnet* aufnimmt und in ihre Schranken verweist:

454 Schulz-Buschhaus: Spielarten des Antipetrarkismus, S. 328.

455 Vgl. dazu Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie, S. 85: „Derart ist, was das Gedicht an komischer Satire enthält, in erster Linie auch gegen den Code der hohen Liebesdichtung gerichtet, dessen Bestandteile analytisch auseinandergenommen und darauf in kompromittierender Weise fehlerhaft wieder zusammengesetzt werden“. Die referentielle Ebene ist für seine Analyse hingegen weniger von Bedeutung, vgl. ebd.: „Eine Dame, auf die das Sprachspiel eventuell referieren könnte, bleibt im Hintergrund“.

456 Zum Petrarkismus in England siehe McLaughlin: Petrarch in Britain, sowie die Anthologie Petrarch's *Canzoniere* in the English Renaissance. Hg., kommentiert und eingeleitet von Anthony Mortimer. Amsterdam, New York 2005.

My mistress' eyes are nothing like the sun;
 Coral is far more red than her lips' red;
 If snow be white, why then her breasts are dun;
 If hairs be wires, black wires grow on her head;
 I have seen roses damasked, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks;
 And in some perfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know
 That music hath a far more pleasing sound;
 I grant I never saw a goddess go;
 My mistress when she walks treads on the ground.
 And yet, by heaven, I think my love as rare
 As any she belied with false compare.⁴⁵⁷

Bereits der erste Vers des englischen Sonetts (*,ababcdcdefegg'*) verdeutlicht durch die Negation „nothing“ den vorherrschenden Modus der Abgrenzung, die das jambisch fünfhebige Gedicht durchzieht. Während die drei kreuzgereimten Quartette jeweils petrarkistische Schönheitsmerkmale negieren – die „mistress“ des Sprechers hat keine Sonnenaugen, keine korallfarbenen Lippen, keine Rosenwangen, keinen duftenden Atem und keinen göttlichen Gang usw. –, bezeugt das finale *rhyming couplet* die Liebe zu seiner Frau, die kontrastiv zur (poetischen) Liebe jener stünde, welche sie „belied with false compare“. Da es die Wirklichkeit nicht zu erfassen vermag, avanciert das rhetorisierte, konventionalisierte, literarisch-petrarkistische Sprechen zur ‚Lüge‘; die Natur erhält Vorrang vor der Kunst. Gleichzeitig verweist der Sprecher darauf, dass seine ehrliche Liebe ‚lügenhafter‘ Bekundungen gar nicht bedarf.⁴⁵⁸ Die petrarkistische Tradition wird in Shakespeares Sonett folglich nicht als rhetorische Übung, nicht als bloß literarisches Spiel, sondern als Ausdruck von Alltagserfahrung herangezogen – und muss daran scheitern. Satirisch entlarvt wird nicht die ‚hässliche Frau‘, sondern vielmehr ein

⁴⁵⁷ Shakespeare's Sonnets. Hg. von Katherine Duncan-Jones. London u. a. 2010, S. 375. – Zu Shakespeares Sonetten siehe synoptisch Jonathan F.S. Post: *Shakespeare's sonnets and poems. A very short introduction*. Oxford, New York 2017, sowie die Sammelbände *A companion to Shakespeare's sonnets*. Hg. von Michael Schoenfeldt. Malden, Oxford 2007, zum Sonett 130 siehe bes. den Beitrag von Richard Strier: *The Refusal to be Judged in Petrarch and Shakespeare*, S. 73–89, bes. S. 80f., sowie *The sonnets. The state of play*. Hg. von Hannah Crawforth, Elizabeth Scott-Baumann, Clare Whitehead. London u. a. 2017.

⁴⁵⁸ Vgl. dazu auch Strier: *The Refusal to be Judged*, S. 81: „But Shakespeare's speaker's point is not that his beloved is inferior; it is, rather, that she is in fact quite special“.

fehlgeleitetes, untaugliches idealisierendes Verfahren, das außer Stande ist, die ‚wahre‘ Liebe zu beschreiben.

Als europäisches Phänomen gelangt der Antipetrarkismus in die deutschsprachige Lyrik, wo er von Beginn an gleichberechtigt als Spielart des Petrarkismus’ rezipiert wird.⁴⁵⁹ So ist das Sonett, das Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* als prominentes deutschsprachiges Gattungsbeispiel heranzieht, welches er nach eigener Angabe „heute im spatzieren gehen/ durch gegebenen anlaß/ ertichtet“ habe, bezeichnenderweise stark antipetrarkistisch:⁴⁶⁰

Du schöne Tyndaris/ wer findet deines gleichen/
 Vnd wolt’ er hin vnd her das gantze landt durchziehn?
 Dein’ augen trutzen wol den edelsten Rubin/
 Vnd für den Lippen muß ein Türkiß auch verbleichen/
 Die zeene kan kein goldt an hoher farb’ erreichen/
 Der mundt ist Himmelweit/ der halß sticht Attstein hin.
 Wo ich mein vrtheil nur zue fellen würdig bin/
 Alecto wird dir selbst des haares halber weichen/
 Der Venus ehemann geht so gerade nicht/
 Vnd auch der Venus sohn hat kein solch scharff gesicht;
 In summa du bezwingst die Götter und Göttinnen.
 Weil man dan denen auch die vns gleich nicht sindt wol/
 Geht es schon sawer ein/ doch guttes gönnen soll/
 So wündtsch’ ich das mein feind dich möge lieb gewinnen.⁴⁶¹

Opitz’ anekdotischer Entstehungsgeschichte zum Trotz hat die Forschung das Sonett als modifizierte Aneignung von Bernis *Sonetto alla sua Donna* gedeutet.⁴⁶² Wie schon seine Vorgänger bedient sich Opitz aus dem (anti-)petrarkistischen Beschreibungsinventar, das er am Beispiel der angesprochenen „schönen Tyn-

⁴⁵⁹ So die These Fechners: Der Antipetrarkismus, bes. S. 22, die auch Robert: Selbstreferenz und Sozialtheorie, S. 476, bekräftigt.

⁴⁶⁰ Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), S. 56, das folgende Sonett ebd., S. 56f.

⁴⁶¹ Siehe dazu Fechner: Der Antipetrarkismus, bes. S. 13–15, Jónácsik: Zur Parodie der ‚Hohen Liebeslyrik‘, bes. S. 310–313, Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie, bes. S. 82–87, der vor allem auf die italienischen und französischen Subtexte eingeht, sowie Thomas Borgstedt: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Tübingen 2009, S. 298–304.

⁴⁶² Darauf verweist neben Fechner: Von Petrarca zum Antipetrarkismus, S. 54–71, auch Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie, bes. S. 82–87, der Bernis *Sonetto alla sua donna* als „Archetyp dieses [scil. Opitz’] Gedichts und der mit ihm verbundenen burlesk-satirischen Überlieferung“ (ebd., S. 84) deutet. Tatsächlich weist Opitz’ Sonett intertextuelle Verweise auf – sowohl hinsichtlich Du Bellays als auch Bernis Sonett, wie etwa die Übernahme der Wendung „bocca ampia celeste“ (V. 9) im Lob „Der Mund ist Himmelweit“ (V. 6) verbürgt, vgl. ebd., S. 86.

daris“ anwendet, einem Beinamen der notorischen Helena von Troja,⁴⁶³ deren Schönheit als Auslöser für den Krieg zwischen Griechen und Trojanern gilt. Allerdings werden die petrarkistischen Vergleiche insofern mit weiblichen Körperpartien kombiniert, als dadurch nicht etwa die ‚Schönheit‘, sondern gerade die Unzulänglichkeit, Gebrechlichkeit und ‚Hässlichkeit‘ der beschriebenen Tyndaris zum Ausdruck kommen: das Epitheton ‚schöne‘ im Anfangsvers ist hier lediglich ironisch zu verstehen, denn als ‚schön‘ kann die Beschriebene, deren zerzauste Haare noch jene der Furie Alecto übertreffen und die krummer geht als der hinkende Götterschmied Vulcanus, kaum gelten. Vielmehr wird Tyndaris durch die Vergleiche mit den männlichen Gottheiten Vulcanus und Cupido gar entweiblicht. Die Hässlichkeitsbeschreibung gewinnt ihre komische Note aus exaltiert-euphemistischen Negativvergleichen, die formal gänzlich in (anti-)petrarkistischer Tradition stehen, wenngleich sie durch die mythologischen Vergleiche auch dem neulateinischen Humanismus verpflichtet ist.⁴⁶⁴ Gezeichnet wird hier die topische ‚hässliche Alte‘, deren Beschreibung in der doppeldeutigen Wendung „In summa du bezwingst die Götter und Göttinnen“ (V. 11) kulminiert. Das letzte Terzett beginnt mit einer gnomischen Sentenz, die vordergründig an christlich-normatives Handeln („man soll“) auch angesichts eigener Nachteile („[g]eht es schon sawer ein“) und mithin an das biblische Gebot der Nächstenliebe appelliert, um abschließend in einer epigrammartig ‚arguten‘ Wendung in ironischer Barmherzigkeit die angesprochene Tyndaris dem eigenen „feind“ zur Braut zu wünschen.

Während Schulz-Buschhaus den „Witz des Gedichts“ darin sieht, „daß das im Grunde satirisch-burleske Thema des Porträts einer häßlichen Alten erfüllt wird, ohne das dem Thema eigentlich angemessene Vokabular zu gebrauchen“,⁴⁶⁵ zeigt Opitz’ Sonett vor allem die Verschränkung verschiedener Diskurstraditionen in der satirischen Darstellung der Frau.⁴⁶⁶ So sind das Objekt der Satire hier nicht,

⁴⁶³ So wird Helena bei Vergil als „Tyndarida“ bezeichnet (Verg. aen. II 569 und II 601), vgl. dazu auch die Anmerkung in Publius Vergilius Maro: Aeneis. Lateinisch-deutsch. Hg. und übersetzt von Niklas Holzberg. Mit einem Essay von Markus Schauer. Berlin, Boston 2015, S. 685. – Bereits Fechner: Der Antipetrarkismus, S. 14, verweist auf eine Tyndareos-Tochter, ohne allerdings zwischen Helena und Klytaimnestra zu präferieren.

⁴⁶⁴ Siehe dazu Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie, S. 87.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 83.

⁴⁶⁶ Diese Gattungsvermischung sieht durchaus auch Schulz-Buschhaus: ebd., S. 87: „So bezeugt schließlich auch die Inversion (Karnevalisierung) der Liebesinvektive, was die barocke Dichtung eines Opitz von den Vorlagen des Cinquecento trennt: nämlich der Umstand, daß die petrarkistische (und antipetrarkistische) Dichtung der Italiener hier immer gleichsam durch einen Filter neulateinischer Epigramme und Elegien rezipiert wird. Das gilt – wie gesagt – bereits

wie bei Shakespeare, petrarkistisches Vokabular und rhetorische Darstellungs-konventionen, sondern vielmehr die als defizitär empfundene, ‚hässliche‘ Frau, deren ‚Hässlichkeit‘ durch die petrarkistisch inspirierten Wendungen an poetischer Komik gewinnt.⁴⁶⁷ Es handelt sich bei Opitz’ Sonett also sowohl um ein antipetrarkistisches Sonett als auch um eine Satire auf eine Frau. Analog zum Preis der idealen Schönheit in petrarkistischen Texten ist in Opitz’ antipetrarkistischem Sonett eine ‚maximale Hässlichkeit‘ beschrieben. Die Kombination dieser ‚maximalen Hässlichkeit‘ mit den formalrhetorischen Strategien des Petrarkismus (Chiasmen, Vergleiche, Parallelismen, Oxymora) erzeugt eine spezifische Ironie, die sich für Frauensatiren als konstitutiv erweist: Tyndaris ist keine Identifikationsfigur. Vielmehr wird durch die beschriebene Darstellung die Unzulänglichkeit ihres Seins deutlich; die satirische Verzerrung, gekoppelt mit süffisanter Ironie, sichert die emotionale Distanz des Rezipienten zur Dargestellten. Diese Beobachtung stützt die These, dass in frühneuzeitlichen Frauensatiren ein wirkungsästhetisches Prinzip virulent ist, das man ‚Entfremdungseffekt‘ nennen kann; die Solidarität mit den beschriebenen Figuren der *histoire*-Ebene ist ausdrücklich nicht intendiert, sondern geradezu durch die Präsentationsform, die *discours*-Ebene, gebrochen und unterbunden.

Dass die petrarkistische und antipetrarkistische Tradition im deutschsprachigen Raum gleichzeitig rezipiert werden, zeigt auch das kontrastive Gedichtpaar Georg Greflingers (um 1620–1677), welches neben einer „voreffliche[n] schöne[n]“ auch eine „sehr häßliche Jungfrau“ besingt:⁴⁶⁸

für die Dichtung eines Du Bellay oder eines Ronsard, doch für Opitz und den späteren deutschen Barock noch in höherem Maß“.

467 Vgl. auch Robert: Selbstreferenz und Sozialtheorie, S. 477, der Opitz’ Antipetrarkismus „nicht nur [als] autonomes Spiel mit pluralen Semantiken und Codes der Liebe, sondern [als] Reflexionsmedium ethischer Standpunkte und sozialer Praktiken“ liest.

468 [Georg Greflinger:] Seladons Weltliche Lieder. Nechst einem Anhang Schimpff- und Ernst-haffter Gedichte. Frankfurt am Main: Matthäus Kämpffer für Caspar Wächtler, I, 9, S. 42–44 („An eine vortreffliche schöne vnd Tugend begabte Jungfrau“) und I, 10, S. 45 („Gegensatz. An eine sehr häßliche Jungfrau“). – Zu Greflinger siehe Astrid Dröse: Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert. Berlin, Boston 2015, zu den beiden Gedichten ebd., S. 253f.

An eine vortreffliche schöne vnd Tugend
begabte Jungfrau.

Gelbe Haare/ Guldne Stricke/
Tauben-Augen/ Sonnen-Blicke/
Schönes Mündlein von Corallen/
Zähnlein/ die wie Perlen fallen.

Lieblich Zünglein in dem Sprachen
Süßes zörnen/ süßes Lachen/
Schnee- vnd Lilgenweise Wangen
Die vol rother Rosen hangen.

Weiszes Häßlein/ gleich den Schwanen/
Aermlein/ die mich recht gemahnen/
Wie ein Schnee/ der frisch gefallen/
Brüstlein wie zween Zuckerballen.

Lebens voller Alabaster/
Grosse Feindin aller Laster/
Frommer Hertzen schöner Spiegel/
Aller Freyheit güldner Zügel.

Außbund aller schönen Jugend/
Auffenthaltung aller Tugend/
Hof-statt aller edlen Sitten/
Ihr habt mir mein Herz bestritten.

Gegensatz.

An eine sehr häßliche Jungfrau.

Graues Haar vol Läuf und Nisse/
Augen von Scharlack/ vol Flüsse/
Blaues Maul vol kleiner Knochen/
Halb verrost und halb zerbrochen.

Blatter-Zunge/ kranck zu sprachen/
Affischs-zörnen/ Narren-lachen/
Runtzel volle magre Wangen/
Die wie gelbe Blätter hangen.

Halß-Haut gleich den Morianen/
Arme/ die mich recht gemahnen/
Wie ein Kind ins Kot gefallen/
Brüste/ wie zween Druckerballen.

Du bist so ein Alabaster/
Als ein wolberegnets Pflaster/
Aller Ungestalt ein Spiegel/
Aller schönen Steigebügel.

Schimpff der Jungfern vnd der Jugend/
Unhuld aller lieben Tugend/
Einöd aller plumpen Sitten/
Lästu' dich zum freyen bitten?

Die zwei Gedichte auf dieselbe „Melodey“⁴⁶⁹ besingen eine ‚schöne‘ und eine ‚hässliche‘ Frau in jeweils fünf Versen à vier paargereimten Vierhebern. Der enge Zusammenhang resultiert aus den weitgehend identischen Reimwörtern und zeigt, wie rhetorisch kurz der Weg vom Lobpreis zur Schmähung ist. Wie die Beschreibung der schönen Frau ganz der petrarkistischen Preziosenmetaphorik (Gold, Korall, Perlen, Alabaster) verpflichtet ist, so bleibt auch die Liebe des Sprechers, darin ganz dem petrarkistischen Muster folgend, unerwidert: Zwar hat die Schöne „[s]ein Herz bestritten“, allerdings sind die Chancen, die der Sprecher sich errechnet, gering. Die ‚Hässliche‘ hingegen, deren Äußeres mittels der Vergrößerung der ‚schönen‘ Diminutive sowie einer Zuordnungsverschiebung petrarkistischer Metaphorik geschmäht wird, scheint dem lyrischen Ich eine realistische Heiratsoption, sodass die Verse in der großen Frage „Lästu‘ dich zum freyen bitten?“ kulminieren.⁴⁷⁰ Die ‚Hässlichkeit‘ der Frau wird mithin zwar zum

⁴⁶⁹ [Greflinger:] Seladons Weltliche Lieder, S. 45.

⁴⁷⁰ Vgl. zu dieser Interpretation auch Dröse: Greflinger und das weltliche Barocklied, S. 254.

Lachanlass, gleichzeitig erfährt sie als ‚realistische‘ Option jedoch eine Aufwertung gegenüber der unerreichbaren ‚Schönen‘, da sie dem Sprecher subjektiv als die angemessene Wahl erscheint.

Insofern (anti-)petrarkistische und satirische Texte gleichermaßen außer-textliche Normen referieren, greifen zahlreiche Frauensatiren für inner- wie äußerliche ‚Hässlichkeitsbeschreibungen‘ auf (anti-)petrarkistische Rhetorik zurück. So bedient sich etwa Joachim Rachels *Poetisches Frauen-Zimmer* (1664), eine Bearbeitung von Semonides *Weiberiambos*,⁴⁷¹ für die Beschreibung der negativen Frauentypen petrarkistischer Metaphorik. In seiner Vorstellung der unbeständigen Meeresfrau wird eine ‚alte Frau‘ evoziert, die zumindest Anklänge an die antipetrarkistische Tradition zeigt:

Stell' eine Jungfrau dar von vier und achzig Jahren/
Sie sey von Leibe schwartz/ halb kaal/ halb grau von Haren/
Ehr-zucht- und sinnenloß/ lahm/ hokricht/ eingesprengt
Als wie ein bunter Molch: Ist sie nur wol behengt
Mit Sammt und guldem Tuch/ mit Gold und edlen Steinen/
So mag die Sonne nicht so hel und lieblich scheinen
Alß diese Blinde sicht/ das bleiche Froschenmaul/
Wird Purpur ähnlich seyn. Ist sie gleich Esels faul/
So wird sich doch ein Narr für gute Gülden finden/
Der sie vergleichen wird den allerschnellsten Hinden.
Ist gleich das Brustgewehr verfallen auff den Grund/
So schwäret jener doch/ es sey ganz Apfelerund.⁴⁷²

Indem die drastische Hässlichkeitsbeschreibung mit den poetischen Huldigungen eines geldgierigen „Narr[en]“ kontrastiert wird, bieten die Verse einen metapoetischen Ausfall gegen die mangelnde Veridikalität petrarkistischer Topik. Dennoch wird, so die zur ‚edlen Tugend‘ mahnende Botschaft des Sprechers, eine zwar reiche, aber ‚hässliche‘ alte Frau den Bräutigam nicht glücklich machen: „Geh nun! und nimm ein Weib um ihres Reichtums willen. | Sie wird dir deine Lust in wenig Tagen stillen. | O Tugend/ edler Schatz/ wer dich in Ehren helt | Dem fehlet nimmer Brot/ der ist nicht ohne Geld“ (9, 257–260). Hier von Interesse ist besonders die rhetorische Präsentation der weiblichen Hässlichkeit, die an antipetrarkistische Beschreibungsmuster anknüpft. So wird das Summations-schema ebenso aufgenommen wie die topischen Vergleiche der Augen mit der „Sonne“ und dem, pejorativ markierten, „Froschenmaul“ mit Purpur. Petrarkis-

⁴⁷¹ Dazu Kap. II.4.1.

⁴⁷² Rachel: Das Poetische Frauen-Zimmer, S. 8, V. 221–232. Im Folgenden Seiten- und Verszahlen direkt im Text.

tisches Sprechen wird so zum literarischen Spiel, das ‚Hässlichkeit‘ rhetorisch besonders kunstvoll präsentiert.

Noch deutlicher greift Rachel in der Beschreibung der siebten ‚Pfauenfrau‘ auf petrarkistische Motivik zurück. Auf mythologische Vergleiche mit der Männerbekämpferin Andromache und der Amazone Penthesilea folgt eine *descriptio pulchritudinis*:

Der Mund ist kirschenroht/ die lilienweisse Wangen
 Mit Purpur angemahlt. Die stoltzen Augen prangen
 Wie Venus schöner Stern den blauen Himmel ziert
 Wenn er zu Mitternacht den treuen Buhler führt
 Biß an der Liebsten Hauß. Der Halfß ist ganzt umbgeben
 Mit seinem kraussen Haar/ als wie mit güldnen Reben.
 Wozu noch diese kommt/ daß auch der Ketten Pracht/
 Die marmorweisse Haut noch angenehmer macht/
 Die Ohren/ Stirn und Brust/ die beiden Hände funkeln
 Von Amethystenglantz Rubinen und Karbunkeln/
 Von Gold und Diamant [...].

(11, 313–323)

Die paargereimten Alexandrinerverse verbürgen eine ‚typisch petrarkistische Schönheit‘, die allerdings insofern ‚verdächtig‘ erscheint, als ihre Augen zwar „wie [...] Stern[e]“ leuchten, jedoch dazu dienen, „den treuen Buhler [...] [b]iß an der Liebsten Hauß zu führen“. Petrarkistische ‚Schönheit‘ wird mithin als unmoralisch entlarvt. Statt zu einer überhöhten Wunschvorstellung dirigiert Rachels Verssatire hin zu einem Frauenideal, das den petrarkistischen Huldigungen nicht entspricht: der fleißigen Biene, die äußerlich „bräunlich/ doch nit schwartz/ zart/ doch kein wächsen Bild/ | [a]nmutig/ doch nicht geil: hertzhaftig/ doch nicht wild“ (12, 367f.) ist und folglich optisch das Mittelmaß, die *aurea mediocritas*, personifiziert.

Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts hat Joachim Beccau in seinem Rollengedicht *Eine verstorbene Schönheit redet aus dem Sarge* das barocke Vanitas-Motiv in christlich-didaktischer Manier eindrücklich verknüpft mit (anti-)petrarkistischer Metaphorik:

Ihr/ die ihr wunderschöne seyd!
 Herbe bey diesem Sarg/ betrachtet diese Leiche/
 Und seht/ wie ich euch ein Exempel reiche
 Der gar zu nahen Sterblichkeit.
 Last mich ein Spiegel seyn/ darinn ihr sehet/
 Wie Schön- und Sterblich-seyn in gleicher Waage stehet.

Der Stirne Alabaster-Schein
 Verspielt die Lieblichkeit; so muß Jeßmin verwelken!
 Die Wunder-Pracht/ der Lippen warme Nelcken

Reist nun der Sterbe-Kittel ein;
 Der Augen Licht verschwindt/ das sonst der Sonnen
 An Schein und hohem Glantz den Preis hat abgewonnen.

Der Lilgen-Milch/ das Purpur-Blut
 Das mancher Slave must' auf meinen Wangen ehren/
 Muß jetzt (erschrecklich ists!) muß jetzt ernehren.
 Der Schlangen und der Ottern Bruht;
 Der Brüste reiner Schnee muß in der Erden
 Ein Nest der Eydexen/ der Kröten Wohnung werden.

Der angenehme Rosen-Mund
 Ließ manchen süßen Thon durch die geschickte Lippen/
 Das manches Hertz entzückt als Stumme Klippen
 Und wie bezaubert vor mir stund;
 Der Fuß/ der sich oft nach dem *Tact* bewegt/
 Ist alles alles nun in Sand und Staub gelegt.

So könnt ihr hie der Eytelkeit
 Genau getroffnes Bild und wahren Abriß schauen/
 Doch lasset euch nur für den Tod nicht grauen/
 Und sterbet vor der Sterbens-Zeit;
 Ein Hertze/ das noch eh es stirbt/ gestorben/
 Hat an des Todes statt das Leben ihm erworben.⁴⁷³

Die fünf an „wunderschöne“ Frauen gerichteten Strophen kulminieren im paradox anmutenden Aufruf, „vor der Sterbens-Zeit“ zu sterben, um sich so jeglicher „Eytelkeit“ zu entledigen. Während die erste und die fünfte Strophe einen metadiskursiven Rahmen bieten, liefern die Strophen zwei bis vier vergebliche Schönheitsbeschreibungen in petrarkistischer Vergleichsmetaphorik. Nachdem in der zweiten Strophe der einstige Zustand der Stirn, Lippen und Augen als nunmehr vergangen („verwelck[t]“; „[r]eist [...] ein“; „verschwindt“) markiert wird, evolviert die dritte Strophe den neuen Bewundererkreis der einst verehrten Schönheit, welchen nunmehr infernalisch konnotierte Reptilien – Schlangen, Ottern, „Eydexen“ und Kröten – bilden. Die vierte Strophe erinnert an genossene Vergnügungen des Gesangs und des Tanzes und gipfelt synthetisierend in der Gnome „Ist alles alles nun in Sand und Staub gelegt“. In Verbindung der *Geminatio* „alles alles“ mit der biblisch anmutenden alliterierenden Zwillingsformel „Sand und Staub“⁴⁷⁴ wird der Rat der „verstorbenen Schönheit“ zur allgemeingültig-christ-

⁴⁷³ Beccau: Zuläßige Verkürzung müßiger Stunden, S. 170f.

⁴⁷⁴ So ist die Zwillingsformel biblisch konnotationsreich: Während der ‚Sand‘ an den sandigen Untergrund, auf den Christenmenschen besser nicht bauen sollen, angelehnt ist (vgl. Mt 7,26–27: „Vnd wer diese meine Rede höret/ vnd thut sie nicht/ Der ist einem törichten Man gleich/ der sein Haus auff den Sand bawet. Da nu ein Platzregen fiel/ vnd kam ein Gewesser/ vnd webeten die

lichen Handlungsanweisung. Weil eine Überhöhung der Schönheit als eitel gilt, wird nicht nur dem Frauenbild, sondern auch dem petrarkistischen Beschreibungsinventar eine Absage erteilt. Didaktisch sollen die Verse besonders die Rezipientinnen zu einem tugendhaften Dasein hin dirigieren, das, so das christliche Paradoxon, den irdischen Tod der Schönheit auf sich nimmt, um im Jenseits das ewige Leben erwarten zu dürfen.

Indes beschränken sich (anti-)petrarkistische Beschreibungen nicht auf die Versdichtung. Auch in Prosasatiren sind petrarkistische Verfahren angewandt, um damit Frauen zu entlarven. So wird etwa in Balthasar Kindermanns prosimetrischer Satire *Die Böse Sieben* (1662) der Protagonist Mundano, der sich unsterblich in Dolorinde verliebt und später das Nachsehen hat, von der petrarkistischen Schönheit seiner Herzensdame zunächst ganz eingenommen:

Sie war von wohlgestalten und gesunden Gliedmassen: Ihre Haare schienen mit einer nachlässigen Kunst außgekräusselt/ und schertzen zu beyden Seiten mit dem sanft umwebenden Winde: Ihre weisse Stirne und Wangen waren mit natürlicher und gesunder Feiste untermahlet: Die lieblichen Augen wiesen/ daß sie nicht ohne Ehrerbietung wolten geliebet seyn: Die zarte Geruchstelle oder Nasen/ zeigte sich gegen den beseelten Corallen Munde/ welcher das Ansehen hatte/ als ob er unaufhörlich solte bemühet seyn/ Die Schätze seines gleichsam von Helffenbein eingefasten Schatzkastens zu entdecken: Ich will nicht berühren vor dieses mahl Ihr wohlberundes Kinn/ den schneeweissen Hals/ noch den Alabaster Busen/ von welches Schöne nur ein kleines Muster zu sehen kam. Der Schmuck/ welchen sie von Perlen und Gold/ Sammet und Seiden/ Ihrer ohne des liebzeitenden Schönheit angeleget hatte/ war nicht wohl zu schätzen.⁴⁷⁵

Die stark figural gefärbte Erzählerrede zeichnet die preziöse Pracht der noch unbekannten Schönen, die den edlen Materialien Korall, Elfenbein und Alabaster in nichts nachsteht. So verleihen die manierierten Formulierungen, etwa die Personifikation der „sanfft umwebenden Winde“, die mit ihren Locken „scherten“, oder die preziöse Metapher des „von Helffenbein eingefasten Schatzkastens“ als Beschreibung des Mundes, den Ausführungen einen schwärmerischen Ausdruck. Im anschließenden reflexiven Erzählerkommentar Kurandors wird die einnehmende Wirkung Dolorindes auf den Protagonisten sogleich proleptisch vorweggenommen:

Winde/ vnd stiessen an das Haus/ da fiel es/ vnd thet einen grossen fall“), weist der ‚Staub‘ auf die Nichtig- wie Vergänglichkeit aller Menschen hin, da sie von Gott aus Staub geschaffen wurden und letztlich wieder zu Staub werden, vgl. Ps 103,14: „DEnn er kennet was für ein Gemecht wir sind/ Er gedencket daran/ das wir Staub sind“.

⁴⁷⁵ [Kindermann:] Die Böse Sieben, Fol. B4r–B4v.

O was machte der verliebte Mundano alldar für Complimente! Wie brachte Er alle dieselben so glücklich an/ und verlangte Ihn weiter nicht mehr/ als Er nur möchte wissen/ was für eine Gottheit Er in dieser liebseligen Person verehre.⁴⁷⁶

Tatsächlich, so will es die Logik der Frauensatire, entlarvt sich Dolorindes Schönheit als Täuschung, wenn auch weniger im ästhetischen, als vor allem im moralischen Sinne. So „grämet[]“ sich Mundano schließlich, bereut und beweint „seine Thorheit und Blindheit. Warum/ sprach Er/ hast du dich/ durch nichtige Schönheit/ flüchtiges Reichthum/ und unrichtige Hoffnung/ befördert zu werden/ in diesen Labyrinth gesteckt“. Schönheit, so die didaktische Pointe, taugt als Heiratskriterium nicht. Das petrarkistische Lob zeugt in Kindermanns Frauensatire vor allem von emotionaler Verblendung, welche den männlichen Protagonisten auf falsche Wege, ins ‚Labyrinth‘, führen. Insofern petrarkistische Metaphorik zur Beschreibung der schönen, aber bösen Dolorinde herangezogen wird, wird nicht nur ‚die böse Frau‘, sondern auch die petrarkistische Dichtung mit ihren Konventionen satirisch gescholten. Wie Kindermanns Traumsatire zeigt, erhält die petrarkistische Frauenbeschreibung im 17. Jahrhundert eine Eigendynamik, die auch Frauensatiren für ihre Zwecke funktionalisieren. Petrarkistisches Frauenselob avanciert in frühneuzeitlichen deutschsprachigen Frauensatiren zur Frauenschelte – zum einen als vergänglich-vordergründiges Trugbild, zum anderen, indem es auf die Diskrepanz zwischen poetischem Sprechen und der außertextlichen Wirklichkeit abhebt, als unerreichbares Ideal.

3.3 Lob der Hässlichkeit. Hans Aßmann von Abschatz' *Schertz-Sonnette* (ED 1704)

Die satirische Darstellung ‚weiblicher Hässlichkeit‘ durchzieht das 17. Jahrhundert. Unter den Werken von Hans Aßmann, Freiherr von Abschatz, (1646–1699), des nach Hoffmannswaldau und Lohenstein „ohne Zweifel bedeutendste[n] schlesischen Lyriker[s]“, finden sich die sogenannten *Schertz-Sonnette*, die Christian Gryphius im Jahr 1704 herausgab.⁴⁷⁷ Es handelt sich um die Übersetzung der

476 Ebd., Fol. B4v, das folgende Zitat ebd., Fol. E10v.

477 So das Urteil von Meid: Die deutsche Literatur im Zeichen des Barock, S. 303. – Zu Abschatz vgl. Thomas Borgstedt: [Art.] Abschatz, Hans Aßmann Frhr. von. In: VL 17, Bd. 1, Sp. 28–38, dort siehe die dünne Forschungslage. Eine größere Studie hat erstmals Carl Hanns Wegener: Hans Assmann Freiherr von Abschatz. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur im 17. Jahrhundert. Berlin 1910 vorgelegt. Adimarais *Schertz-Sonnetten* sind jedoch nur knapp drei Seiten gewidmet, vgl. ebd., S. 55–57. Die negative Bewertung ist unüberhörbar, wenn er die Sammlung als „in höchstem Grade langweilige Spielerei und trotz dem aufgewandten ‚Scharfsinn‘“

Sonettsammlung *La Tersicore o vero scherzi, e paradossi poetici sopra la beltà delle donne fra difetti ancora ammirabili, e vaghe* (1637) des toskanischen Dichters Alessandro Adimari (1579–1649).⁴⁷⁸ In 50 Sonetten, die jeweils von einer Terzine sowie einem Similienapparat flankiert werden, preist der Florentiner hier die Schönheit der Frauen, die trotz ihrer ‚Fehler‘ noch immer bewundernswert seien. Ein gesamtes Frauenleben von der „[1.] Bella Pargoletta“ bis hin zur „[50.] Bella Sepolta“ umspannend, beschreibt der antipetrarkistische *Canzoniere* in marinistischer Manier weibliche Unzulänglichkeiten, die dialektisch zum angeblichen Lobpreis umgemünzt sind.

Während Adimaris Sonette der Forschung lange abwertend als ‚bloßes‘ rhetorisches Spiel galten und unterbelichtet blieben, hat Paola Marongiu in neuerer Zeit verstärkt auf die „dimensione etica“ der Sammlung hingewiesen.⁴⁷⁹ In der Tat

und wegen der Protzerei mit antiker Mythologie für einen modernen Leser ungenießbar“ (ebd., S. 55f.) klassifiziert. Die Übersetzung wird charakterisiert als „[m]öglichste Loslösung von dem Text des Originals, möglichst freie, sinngemäße Übertragung und vor allem leider eine übertriebene Anwendung der galanten Bilder- und Prunksprache, die die Vorlage noch zu übertreffen sucht“ (ebd., S. 57). Alba Schwarz erwähnt die Sonette zumindest *en passant* und resümiert: „Wir stehen hier vor dem Phänomen nicht einer antipetrarkistischen Hässlichkeitsbeschreibung, sondern vor dem barocken Interesse am Deformierten, Ungewöhnlichem“ (Alba Schwarz: „Der deutsch-redende treue Schäfer“. Guarinis *Pastor fido* und die Übersetzungen von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswalda 1652, Assman von Abschatz 1672. Bern, Frankfurt am Main 1972, hier S. 212).

478 Alessandro Adimari: *La Tersicore o vero scherzi, e paradossi poetici sopra la Beltà delle Donne Fra difetti ancora ammirabili, e vaghe[.] Opera Ridotta in 50. Sonetti Fondati principalmente sopra l'autorità d' A. Seneca il morale, & concatenati in vn Capitolo. I Terzetti del quale seruon per Argumenti.* Florenz: bei Amadore Massi, Lorenzo Landi 1637. Weitere Auflagen sind nicht überliefert, eine kommentierte Neuausgabe hat erstmals Paola Marongiu (Turin 2009) vor gelegt. Im Folgenden zitiere ich Adimaris *Tersicore* nach der Originalausgabe 1637. – Für Über blicksdarstellungen zu Adimari und seinem literarischen Werk siehe ABI I 8,156–172; II 3,276; IV 3,270–271. Obwohl Adimari von der Forschung lange vernachlässigt wurde, haben sich neuere Studien besonders hinsichtlich der dramatischen Werke des Florentiners angenommen, vgl. bes. Sara Mamone: *Li due Alessandri*. In: *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*. Hg. von Alessandro Tinterri. Rom 1997, S. 223–245, sowie die erweiterte Version Sara Mamone: Alessandro Adimari, principe dell'Accademia degli Alterati. In: *dies.: Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV–XVII secolo)*. Rom 2003, S. 281–306.

479 Siehe etwa die Einschätzungen von Antonio Belloni: *Il Seicento*. Turin 1929, S. 68, der die Erwähnung von Adimaris *Tersicore* schließt mit der Bemerkung: „Infatti non è a dire che razza di assurdi mostruosi quel disgraziato d'autore abbia il coraggio di spacciare per gemme d'ingenuità“ (ebd.), sowie Mario Praz: *Introduzione al Barocco* (1956). In: *ders.: Bellezza e bizzarria*. Hg. von Andrea Cane. Mailand 2002, S. 5–27, bes. S. 19, und *ders.: La bellezza medusea*. In: *ders.: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. 5. Aufl. Florenz [1966] 1976, S. 19–39, bes. S. 30–32, der das romantische Interesse am Hässlichen von jener Faszination Adimaris ab-

apostrophiert Adimari im Proömium sowohl die „Donne“ (V. 1) als auch die titelgebende Muse Terpsichore, um die „mancanza esterna“ (V. 11) mit einer „anima interna“ (V. 13) zu kontrastieren und seine Gedichte als philogyne Weisheiten zu präsentieren.⁴⁸⁰ Weil „il merito delle Donne è tale, che fin trà l'ombre de' naturali, & accidentali difetti risplende“,⁴⁸¹ so Adimari in seinem Widmungsbrief an den Verfasser des frauenpreisenden Dialogtraktats *Della dignità e nobiltà delle donne* Cristofano Bronzini (1580–1640),⁴⁸² seien weibliche Vorzüge auch im vermeint-

grenzt: „L'Adimari evidentemente mirava solo a stupire i lettori mostrando come un difetto potesse torcersi in pregio, e la sua gara di belle non è altro che una sorta di corsa con handicap“ (ebd., S. 30). – Eine neue Perspektive auf die Gedichte vorgelegt hat Paola Marongiu: Alessandro Adimari. La Tersicore tra paradosso barocco e saggezza stoico-cristiana. In: Seicento e Settecento 4 (2009), S. 117–138, hier S. 129, die besonders die ‚ethische Dimension‘ der Sammlung hervorhebt und darin Zuspruch findet von Luca Beltrami: [Rez. zu] Paola Marongiu. Alessandro Adimari: la „Tersicore“ tra paradosso barocco e saggezza stoico-cristiana [...]. In: La Rassegna della letteratura italiana 2 (2011), S. 564. Vgl. auch die Ausführungen von Marongiu: Introduzione. In: Adimari: Tersicore, S. V–XXI, bes. S. VIII–XI.

480 Vgl. Adimari: La Tersicore, S. 17, Übers. ELB.

DONNE io prendo à cantar la forza ardente
Di quel, ch'il Ciel vi diede, unico dono,
E s'incredibil cose io vi ragiono,
Quando parla di voi, Musa non mente.
Come offesa nell'alto il Sol non sente,
Varchi trà'l fango, o trà le fiamme, e'l tuono,
Così vostre bellezze inuitte sono,
Benche sembrin talor men vaghe, e spente.
Risplende in voi della Beltà superna
Vn certo ascoso ardor con tanti rai,
Ch'offuscar non lo può mancanza esterna.
TERSICORE gentil, tu che lo sai,
Mostrale à chi nel ver l'anima interna,
Che son Belle ad ognor, Brutte non mai.

[„Ihr Frauen, ich beginne die brennende Kraft zu besingen | von diesem einzigen Geschenk, das der Himmel euch gab, | und wenn ich euch von unglaublichen Dingen erzähle. | Wenn sie von euch spricht, lügt die Muse nicht. | So wie die Sonne in der Höhe nicht beleidigt ist | von Durchgängen zwischen dem Schlamm oder den Flammen und den Blitzen, | so sind auch eure Schönheiten unbesiegt, | auch wenn sie weniger anmutig und erloschen erscheinen. | In euch spiegelt sich eine himmlische Schönheit wider, | eine gewisse geheime Leidenschaft mit vielen Strahlen, | die äußerlicher Mangel niemals trüben kann. | Liebliche Terpsichore, die du das weißt, | zeig ihnen in Wahrheit die innere Seele, | dass sie alle schön sind und niemals hässlich“].

481 Ebd., S. 11, Übers. ELB [„das Verdienst der Frauen solchermaßen ist, dass es sogar zwischen den Schatten der natürlichen und zufälligen Mängel widerscheint“].

482 Zum ‚Frauenfreund‘ Bronzini siehe Xenia von Tippelskirch: Die Indexkongregation und die Würde der Frauen. Cristofano Bronzini *Della dignità e nobiltà delle donne*. In: Frauen in der Frü-

lich ‚Un-Schönen‘ zu finden. In einer pragmatischen Volte wird die concettistica Überlegung als wirkungsästhetische Intention in der Vorrede des Druckers Lorenzo Landi zum Aufruf an das Lesepublikum umgemünzt:

[L]eggete dunque le perfettioni imperfette delle Donne [...]. Il frutto, che trar se ne dueo oltre al diletto, sia, che ognii Marito ami la Moglie, ancorchè non perfettamente bella: perchè la Donna Onorata non hâ difetto, che lodare, e sopportar non si possa: e l’Huomo prudente armato di pazienza in simili casi non hâ migliore soccorso, se non che.⁴⁸³

[Lest also die unvollendeten Vollendungen der Frauen [...]. Die Frucht, die man daraus, über die Freude hinaus, ziehen soll, ist, dass jeder Mann seine Frau lieben möge, auch wenn sie nicht vollständig schön ist: weil die gerühmte Frau keinen Mangel hat, den man nicht loben und ertragen könnte: und der kluge Mann, der mit Geduld bewaffnet ist, hat in ähnlichen Fällen niemals mehr Erfolg als auf diese Weise.]

Durch die Paratexte werden die Sonette folglich nicht nur als ‚Frauenlob‘, sondern gar als Plädoyer weiblicher und männlicher intellektueller Ebenbürtigkeit und mithin als philogyner Beitrag zur *Querelle des Sexes* präsentiert. Jedoch bleiben die Parteinahme und die damit verbundene ‚ethische Dimension‘ vordergründig. Denn indem Adimari seine rhetorischen Kunststücke Terpsichore, der Muse des Tanzes, die nach der Überlieferung Diodors durch Gelehrsamkeit zu verführen weiß,⁴⁸⁴ widmet und diese als „vna di quelle forze, o cognizioni, mediante le quali l’animo nostro intende, & con metrica legge esplica il già formato concetto“ beschreibt,⁴⁸⁵ verweist er bereits auf die der Sammlung inhärente Spannung zwischen verführerisch-gelehrter Präsentation und ludischem Produkt. So scheinen die Sonette weit davon entfernt, in erster Linie dem ‚Frauenlob‘ zu dienen. Trotz des ostentativ philogynen Bekenntnisses gilt wohl auch für Adimaris Verse die

hen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur. Hg. von Anne-Marie Bonnet, Barbara Schelwald. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 235–264, sowie Christina Strunck: Die femme fatale im Kirchenstaat. Positionen der *Querelle des Femmes* in Rom (1622–1678). In: Frauen und Päpste. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in Kunst und Urbanistik des römischen Seicento. Hg. von Eckhard Leuschner, Iris Wenderholm. Berlin 2016, S. 3–20, bes. S. 5–8, die Bronzinis vierbändigen Dialog als „Versuch“ deutet, „die *Querelle des Femmes* erneut politisch zu instrumentalisieren, um die Regierungskompetenz der Frauen zu unterstreichen“, (ebd., S. 7) und in der Großherzogin der Toskana Christiane von Lothringen die Initiatorin von Bronzinis Publikationsprojekt vermutet.

483 Lo Stampatore a' Lettore. In: Adimari: La Tersicore, S. 8f., hier S. 8, Übers. ELB.

484 Vgl. Diodors Griechische Weltgeschichte. Buch I–X. Übers. von Gerhard Wirth (Buch I–III) und Otto Veh (Buch IV–X). Eingel. und komm. von Thomas Nothers. Stuttgart 1993, Tl. 2, Buch IV 7, S. 341. Die Muse Terpsichore erhielt demnach ihren Namen, „weil sie ihre Schüler durch die der Erziehung entstammenden guten Dinge entzückt (tarpein)“ (ebd.).

485 Adimari: La Tersicore, S. 10, Übers. ELB [„eine der Kräfte oder Erkenntnismöglichkeiten, durch welche unser Geist versteht und mit dem metrischen Gesetz unser schon geformtes Konzept erklärt“].

Einschätzung, die Patrizia Bettella für die italienisch-marinistische Barocklyrik formuliert:

The apparent rehabilitation of women's imperfections and physical defects, in the name of a new concept of beauty, does not suggest positive roles or liberatory prospects for women. A professed attraction towards female tainted beauty or old age in baroque poetry is a mere expedient aimed at the achievement of maximum witticism and virtuosity for the exaltation of the male poet.⁴⁸⁶

Wenn im Folgenden Abschatz' Adimari-Übersetzung erörtert wird, liegt ein Schwerpunkt auf dessen translatorischer Strategie, die sich als amplifizierende und moralisierende Überbietung präsentiert, ohne den ludischen Charakter des Ausgangstextes im Geringsten zu verkennen. So bezeugt der Übersetzer Abschatz im Vorwort seine Treue zur Intention des Vorgängers, indem er Adimaris Widmungsbrief an Bronzini auf Deutsch abdruckt und die ‚ernste‘ Absicht der Sonette nachdrücklich betont:

Beyder des Urhebers und Dolmetschers Nahme/ welcher ein vielfältiges A führet/ kan ein Zeuge der hierbey geführten Auffrichtigen Gedancken seyn [...]. Sie sind beyde der Meinung/ daß wie keine Schönheit leichtlich ohne Fehler/ also nicht leichtlich Fehler ohne Schönheit anzutreffen seyn/ und daß sich offtermahls etwas Lieb-würdiges befindet/ welches für vielen Augen verborgen bleibt/ aber dennoch Andere mehr scharffsichtige und durchdringende entzücket; ja offtermahls ein Gemüte durch einen gantz unbekannten Trieb/ wie durch die verdeckten Räder eines Uhrwercks an sich ziehet und hefftet.⁴⁸⁷

Indem Abschatz die beiden „Nahmen“, Adimari und Abschatz, als „Zeugen“ aufruft, wird in einer sprachspielerisch-verklausulierten *interpretatio nominis* die paradoxe Anlage der Sammlung konturiert, die Bewunderung („admirare“) mit Minderung („Abschätzung“⁴⁸⁸) mischt. Adimari lege mithin ein „ein lustig und zugleich gelehrtes Werck“ vor, „welches etlicher müßiger Tage zur Verdeutschung würdig geschienen“. Statt des gelehrten Musentitels wählt Abschatz den generischen Titel *Schertz-Sonnette oder Kling-Gedichte über die auch bey ihren Mängeln vollkommene und Lieb-würdige Schönheit des Frauenzimmers* und

486 Bettella: *The Ugly Woman*, S. 9.

487 Abschatz: [Vorrede]. In: Hannß Aßmann von Abschatz: *Alexandri Adimari* übersetzte Schertz-Sonnette oder Kling-Gedichte über die auch bey ihren Mängeln vollkommene und Lieb-würdige Schönheit des Frauenzimmers. In: Herrn Hannß Aßmanns Freyherrn von Abschatz/ Weyl. Gewesenen Landes-Bestellten im Fürstenthum Lignitz/ und bey den *Publ. Conventionibus* in Breslau Hochansehn. *Deputirten/ Poetische Übersetzungen und Gedichte*. Leipzig, Breslau: bei Christian Bauch 1704, S. 177–244, hier S. 179.

488 Vgl. dazu den Eintrag im FWB, <http://fwb-online.de/go/absch%C3%A4tzig.s.4adj_1604966354> [15.03.2022].

489 Abschatz: [Vorrede], S. 179.

reduziert so die mythologische Dimension. Vergleicht man die Titel von Prä- und Posttext, so lässt sich ein kleiner grammatischer Unterschied ausmachen: Während sich bei Adimari die adjektivische Spezifikation „ancora ammirabili e vaghe“ [„dennoch bewundernswert und anmutig“] auf die „donne“, die Frauen, bezieht, beschreiben die Adjektive „vollkommene und Lieb-würdige“ nicht etwa das „Frauenzimmer[]“, sondern deren „Schönheit“, wodurch das Thema der Frau als eines vollkommenen Wesens im Deutschen leicht abgeschwächt erscheint. Zu diesem Eindruck trägt auch bei, dass bereits in Abschätz' Vorrede die Frage nach der ‚Ehrlichkeit‘ des Lobpreises dialektisch antizipiert wird: „Und sollte jemand was anders aus ihren Worten erzwingen wollen/ so setzet man selbigem den Wahlspruch König Eduards entgegen: Arg ist/ wer ihm Arges gedencket“.⁴⁹⁰ Abschätz bedient sich hier der Devise des Hosenbandordens („Honi soit qui mal y pense“), die auf den Ausspruch König Edwards III. zurückgeht, als seine Geliebte beim Tanz das Strumpfband verlor.⁴⁹¹ Durch die ironische Wendung, die assoziativ die Muse des Tanzes Terpsichore alludiert, wird das misogynie Moment der Sammlung ganz in den Rezipienten verlagert. Abschätz' *Schertz-Sonnette* sind sich ihres gelehrten Spiels also völlig bewusst.

Der Herausgeber Christian Gryphius röhmt im Vorwort zur Sammelausgabe Abschätz' Adimari-Übersetzung als eigenständige Leistung: „Wer des *Adimari* Welsche Sonnette gelesen/ wird sich über dem Nachdruck/ den Ihnen der seel. Frey-Hr. von Abschätz in unsrer Muttersprache eingeflöset/ billich verwundern“.⁴⁹² Auch in seinen die Vorrede abschließenden Alexandrinerversen nennt Gryphius Abschätz' Übersetzungen als Zeugnisse eines einbürgernden Kulturtransfers:

Izt hat Dein [d.i. Schlesiens] Abschätz Dir was sonders beygelegt/
Der sich in alle Pracht Italiens gekleidet/
Dein Abschätz/ welcher sich mit dieser Kost geweidet/
Die Rom und Griekenland auff seine Taffeln trägt.
Was Guarini singt und *Adimari* schreibet/
Hat die geschickte Hand den Teutschen ein verleibet.

Man spüret auch zugleich die reine Frömmigkeit/
Und die verbundne Treu/ die vor des Käysers Glücke

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Zum Hosenbandorden und der anglonormannischen Devise siehe Hugh E. L. Collins: *The Order of the Garter 1348–1461. Chivalry and Politics in Late Medieval England*. Oxford 2000. – Die Anekdote des verlorenen Strumpfbandes hat Alexander Pope in seinem ‚scherhaftnen Heldengedicht‘ *The Rape of the Lock* (1712) verarbeitet, eine erste Übersetzung hat Luise Gottsched, geb. Kulmus, 1744 vorgelegt.

⁴⁹² Christian Gryphius: [Vorrede:] Hochgeneigter Leser. In: Herrn Hanß Aßmanns Freyherrn von Abschätz [...] Poetische Übersetzungen und Gedichte. Leipzig, Breslau: bei Christian Bauch 1704, Fol.)2r–(8v, hier Fol.)(6r. Das folgende Zitat ebd., Fol.)(8r.

Viel heisse Wünsche thut. Die keuschen Liebes-Blicke
 Sind hier von aller Glutt der Uppigkeit befreyt.
 Mit kurtzen; was als nett und ungemein zu preisen/
 Das kan uns dieses Buch des Helden-Tichters weisen.

So stelle sich Abschatz im Sinne der *translatio studii* nicht nur in eine von der Antike herreichende Tradition, sondern gebe seinen Übersetzungen zudem eine eigene Note, die er durch die Schlagwörter „Frömmkeit“ und „Treu“ als sowohl ‚christlich‘ wie ‚deutsch‘ markiert. Indem der Inhalt der Sammlung des – im Sinne Ovids – posthum als „Helden-Tichter[]“ gerühmten Abschatz mit der Zwillingsformel „nett und ungemein“ konturiert wird,⁴⁹³ stellt Gryphius besonders den unterhaltenden Aspekt der Lyrik – die produktions- und wirkungsästhetische Kategorie der *delectatio* – als Charakteristikum der Abschatz’schen Lyrik hervor.

Abschatz übersetzt sowohl die Sonette als auch Terzinen Adimaris und erweitert die fünfzig Frauenporträts um drei eigene Produktionen (Nr. 8; Nr. 19; Nr. 37). Die Sonette samt korrespondierenden Terzinen haben stets einen weiblichen ‚Mangel‘ zum Gegenstand, der euphemistisch-alliterierend jeweils durch das Adjektiv ‚schön‘ scheinbar aufgewertet wird. Die „Mängel“ der Damen sind dabei unterschiedlicher Natur und reichen von körperlichen Einschränkungen und Gebrechen (etwa „Die Schöne Taube“ [10]; „Die Schöne Wundmählige“ [32]) über negativ markierte Charaktereigenschaften (etwa „Die Schöne Falschzungigte“ [20]; „Die Schöne Listige“ [34]) bis hin zu temporären oder permanenten Seinszuständen (etwa „Die Schöne Unfruchtbare“ [41]; „Die Schöne im Fieber“ [51]). Insgesamt suggerieren die dreiundfünfzig Gedichte vom „schöne[n] Kind“ [1] bis zur „Schöne[n] im Grabe“ [53] eine chronologische Abfolge, die durch Gegensatzpaare („Die Schöne immer-Lachende“ [22] & „Die Schöne Weinende“ [23]; „Die Schöne Magere“ [43] & „Die Schöne Fette“ [44]) aufgelockert wird. Zur Darstellung der ‚mangelbehafteten Schönheit‘ werden meist konventionelle Schönheits-Bilder, die der antiken wie petrarkistischen Tradition entstammen, in einer paralogischen Volte auf die jeweils beschriebene „Schöne“ bezogen. Wie Abschatz diese paralogische Technik ins Deutsche überträgt, zeigt sich eindrücklich in dem der ‚Schönen mit Pocken‘ gewidmeten Sonett:

⁴⁹³ So berichtet Ovid zu Beginn der *Amores* von seinem ursprünglichen Vorhaben, Helden-dichtung zu schreiben. Da Amors Pfeil jedoch einen seiner Versfüße erwischt habe, müsse er statt heroischer Hexameter nun amouröse Distichen verfassen. Die metapoetisch-mythologische Begründung für Liebes- statt Heldendichtung wurde in der Frühen Neuzeit immer wieder aufgenommen, wie wirmächtig Martin Opitz’ Alexandrinerverse *An die deutsche Nation* (1624) verbürgen.

3. Bella con Vaiuolo

O di Perle viuaci, egre, ma belle

Gemme al calor d'accesa febbre alzate,
Che per sentier di latte, umide stelle

Forse un più vago Olimpo oggi indorate,

Voi di Scena d'Amor tele nouelle,
Per diletto maggior gli ostri celate,

Come le nubi in queste parti, e in quelle

Cuoprono il Sol, per mitigar l'estate:

Non si dolghin per voi gli offesi amanti,

Per ch'i Gigli del volto, e le viole

Sotto maligno umor cangin semianti;

Così di stille aspersa Aquila suole

Gettar l'antiche sue piume volanti,

Per meglio alzarsi a gareggiar col Sole.⁴⁹⁴

3. Die Schöne Blatternde

Ihr Perlen/ die ihr seyd vom Eiter-Thau
empfangen/

Von innerlicher Hitz' erhöht und ausgekocht!

Ihr feuchten Sternen/ wer von Milch die
Strasse sucht/

Die sonst am Himmel glänzt/ find sie auff
diesen Wangen.

Cupido hat allhier ein Stückwerck angefangen/
Das zarte Fell bedeckt/ das Ros' und Purpur
pocht/

Wie wenn der Wolcken Schleyr zu Trost
erdurster Frucht

Im heissen Sommer wird der Sonnen
vorgehangen.

Ihr Buhler seyd getrost/ und legt den
Kummer hin/

Daß ihrer Liljen Pracht die Fäulniß wird
verletzen:

Sie werden freudiger auff diesen Regen
blühn.

Pflegt die gescheide Welt der Steine
Schmuck zu schätzen/

Das zarte Muschel-Kind aus tieffer See zu
ziehn/

Hier zeuget die Natur Opal/ Perl' und
Rubin.⁴⁹⁵

Adimaris kreuzgereimte Endecasillabi-Quartette apostrophieren in der zweiten Person („Voi“ [V. 5]) die als „Perle“ (V. 1) euphemistisch-metaphorisch beschriebenen infektiösen Hautbläschen, die „[f]orse un più vago Olimpo oggi indo-

⁴⁹⁴ Adimari: La Tersicore, Nr. 3, S. 23, Übers. ELB: „O, mit leuchtenden Perlen, krank, aber schön, | Edelsteine von der Hitze eines leuchtenden Feuers erhoben, | die ihr auf Milchstraßen, ihr feuchten Sterne, | heute vielleicht einen anmutigeren Olymp vergoldet, | ihr vom Schauspiel Amors die neuen Leinwände | für größere Lust die Purpurfarben verdeckt, | so wie Wolken in diesen Gegen- den und jenen | die Sonne bedecken, um den Sommer zu mildern: | Es sollen sich wegen euch die beleidigten Liebhaber nicht grämen, | weil die Lilie des Antlitzes, und die Veilchen | unter böser Laune zu oszillieren scheinen; | So pflegt der mit Tropfen benetzte Adler | seine alten Federn im Flug abzuwerfen, | um sich besser erheben und mit der Sonne um die Wette fliegen zu können“.

⁴⁹⁵ Adimari, Abschätz: Schertz-Sonnette, Nr. 3, S. 194, hier allerdings ohne Spatien zwischen den Strophen.

rate“ (V. 4) und mit wohltuend-kühlenden Sommerwolken („nubi“ [V. 7]) verglichen werden. Während das erste Terzett den „offesi amanti“ (V. 9) jeglichen Grund des (Mit-)Leidens abspricht, bietet das abschließende Terzett den bildlichen Vergleich einer an Pocken leidenden Frau mit dem noch von Tautropfen benetzten Adler, der seine alten Federn abstreift, um mit der Sonne um die Wette zu fliegen. Indem Adimari die im *Physiologus* beschriebene Christussymbolik aufgreift,⁴⁹⁶ erhält seine Darstellung der Leidenden beinahe blasphemische Züge.

Um die gesuchte Gelehrsamkeit des vorgeblichen ‚Frauenlobs‘ hervorzuheben, führt Adimari einen vier Zitate samt Nachweise umfassenden Similienapparat an.⁴⁹⁷

Amor tegit pulchritudines scena sua dignas. [Sen. de Tranq. c. 519]

[,Amor verhüllt die Schönheiten, die seines Schauspiels würdig sind.’ | Vgl. Sen. dial. (De tranquillitate animi) I 9.]⁴⁹⁸

Aquila pennis gravata fontem petit, cuius aspergine pennas egerit, mox in juventam reddit. [D: Hier. Super Psal. Pier. I 19.]

[,Der mit Federn belastete Adler sucht die Quelle, mit deren Nass er das Gefieder behandeln wird, wenig später wird er wieder jung.’]

⁴⁹⁶ Vgl. dazu Hans Kallenbach: [Art.] Adler. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1933), Sp. 172–179. RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88738>> [15.03.2022].

⁴⁹⁷ In akribischer Arbeit hat Paola Marongiu in ihrem Anmerkungsapparat Adimaris Quellenangaben nachverfolgt und mit italienischen Übersetzungen versehen, vgl. S. 83–109. Allerdings geht Marongiu dem gelehrten Habitus durchaus auf den Leim, wenn sie konstatiert: „La dimensione morale trova conferma nelle sentenze di Seneca che costituiscono per così dire una guida alla lettura dei sonetti. [...] Questa saggezza che proviene dalla riflessione su Seneca e da una religiosità di tipo controriformistico, che pertanto potremmo definire stoico-cristiana, costituisce la cifra di Alessandro Adimari. Quindi siamo al di là dello scherzo e del paradosso di cui si parla nel sottotitolo, tipico dell’approccio della poesia burlesca al tema della bruttezza femminile, come anche dal puro gusto per situazioni estreme, o comunque fuori dai canoni tradizionali, che troviamo così spesso nella poesia secentesca“ (Paola Marongiu: Introduzione. In: Adimari: Tersicore, S. V–XXI, hier S. IX–X).

⁴⁹⁸ Adimari: La Tersicore, Nr. 3, S. 23, Übers. ELB. Vgl. Sen. dial. (De tranquillitate animi) I 9: „Quid perluentes ad imum aquas et circumfluentes ipsa convivia, quid epulas loquar scaena sua dignas?“ [Was soll ich reden von Wasserbecken, klar bis auf den Grund, die sogar den Speisesaal umgeben, was von den Gerichten, die der Szenerie entsprechen’], Übers. Gerhard Fink, aus: Seneca: De tranquillitate animi. Die Ruhe der Seele. In: ders.: Schriften zur Ethik. Die kleinen Dialoge. Lateinisch-deutsch. Hg. und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf 2008, S. 478–551, hier S. 483.

Aqua tempestive data remedii locum obtinet. [Sen. de Benef. I. 2 c. 2.]

[„Das Wasser, das zur rechten Zeit gegeben wird, wird zu einem Heilmittel“ | Sen. benef. II 2.]

Non sentit animus ætatis, ac valetudinis iniurias, viget, & magnam partem oneris in infirmitate deponit. [Sen. Ep. 26]

[„Der Geist spürt die Zumutungen des Alters und des Gesundheitszustandes nicht, er ist stark und setzt einen großen Teil der Last in der körperlichen Schwachheit ab.“ | Vgl. Sen. epist. XXVI 2.]⁴⁹⁹

Der ethisch-moralische Anschein, den Adimari mit seinen gelehrten Zitaten erweckt, trügt allerdings. Zwar ist Marongiu beizupflichten, wenn sie die Szenen dahingehend zusammenfasst, als sie das Thema des Wassers umkreisen, „che purifica e rinnova, simbolo della superiorità dello spirito sulla materia“.⁵⁰⁰ Keinesfalls zeigen sich die Sonette jedoch, wie auf dem Titelblatt gerühmt, als „fondati principalmente sopra l'autorità d' A. Seneca“ [„vorrangig auf die Autorität Senecas gestützt“]. So bildet die erneuernde Kraft des Wassers kein strukturell dominantes Argumentationsmuster des Gedichts, in welchem das Element zwar durch die „umide stelle“ der Milchstraße und die „stille“ auf den Flügeln des Adlers einen losen Rahmen bildet, darüber hinaus jedoch unberührt bleibt. Während das Hieronymus-Zitat zumindest das Bild des Adlers intertextuell bestätigt, das dort allerdings als Verjüngungsprozess fungiert, weist die vermeintliche Referenz auf „Amors Schauspiel“ bei Seneca eine starke Modifikation auf. Ohne intertextuelle Korrespondenz bleiben die Bilder des „Wassers als Heilmittel“ sowie der „starken Seele“, die sowohl Alter als auch Gebrechen ins Körperliche auslagert. Vor allem aber beziehen sich die angemerkteten Zitate weder aufeinander, noch behandeln sie im Entferntesten eine tödliche Infektionskrankheit. Wenn Senecas Wassermetaphorik im Sonett zu lebensbedrohlichen, mit Eiter gefüllten Pockenbläßchen in Bezug gesetzt wird, beweist Adimari nicht die „ethische Dimension“ seiner Ausführungen, sondern liefert eine ironische Persiflage osten-

499 Adimari: La Tersicore, Nr. 3, S. 23, Übers. ELB. Vgl. Sen. epist. XXVI 2: „non sentio in animo aetatis iniuriā, cum sentiam in corpore. Tantum vitia et vitiorum ministeria senerunt: viget animus et gaudet non multum sibi esse cum corore; magnam partem oneris sui posuit.“ [„Ich verspüre im Geistigen noch nicht die zerstörerische Wirkung des Alters, während ich sie am Körper verspüre. Nur meine schlechten Neigungen und, was ihnen diente, sind altersschwach geworden. Frisch ist der Geist und freut sich, daß er nicht mehr viel mit dem Leib zu schaffen hat. Eines großen Teils seiner Last hat er sich schon entledigt.“] Übers. Gerhard Fink, aus: L[uci]us Annaeus Seneca: *Epistulae Morales ad Lucilium. Briefe an Lucilius*, Bd. 1. Lateinisch–deutsch. Hg. und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf 2007, S. 151.

500 Paola Marongiu: Note esegetiche. In: Adimari: Tersicore, S. 81–109, hier S. 84. Die Verbindung zwischen Sonett und Zitaten wird allerdings nicht weiter ausgeführt.

tativer Gelehrsamkeitsgebärdens. Indem die Zitate aus dem Kontext gerissen, auf einzelne Schlagworte („Adler“, „Schauspiel“) reduziert und dem Thema entsprechend verändert werden, zeigt Adimari vor allem auf, dass Similienapparate durchaus korrumplierbar sind.

Kurioserweise verstärkt Abschätz diese Tendenz des Prätexes noch, indem er den Similienapparat neu organisiert, die relativ genauen Quellenangaben Adimaris verkürzt und zudem vier weitere Zitate hinzufügt:

Ignis vivacior est, qui cum lenta difficilique materia commissus summoque demersus ex sordido lucet. Consol. ad Marc.

[„Eher hält (ein Feuer) vor, das mit schwer entflammabarem, ungeeigneten Material zu kämpfen hat, im Qualm fast erstickt und nur ein trübes Licht gibt.“ (Übers. Gerhard Fink) | Vgl. Sen. dial. (Ad Marciam de consolatione), c. 23, S. 377.]⁵⁰¹

Sidera ampliora per nubem adspicienti videntur, quia acies nostra in humido labitur: quicquid videtur per humorem, longè amplius vero est. Sen. Q. N.

[„Gestirne scheinen größer, als sie sind, wenn wir sie durch eine Wolke sehen, weil unser Sehstrahl im Feuchten abgelenkt wird [...]. Alles, was man durch ein feuchtes Medium sieht, erscheint viel größer als in Wirklichkeit.“ (Übers. Otto und Eva Schönberger) | Vgl. Sen. nat. I 6.5–6.6.]⁵⁰²

Acrior est Caniculæ rubor, Martis remissior, Jovis nullus, im lucem puram nitore perducto.

[„(D)e Hundsstern (weist) ein schärferes Rot auf(...), der Mars ein schwächeres und Jupiter überhaupt keines, weil sein Glanz in reines Licht übergegangen ist.“ (Übers. Otto und Eva Schönberger) | Vgl. Sen. nat. I 1.7.]

Papulas observatis alienas, ipsi obsiti plurimis ulceribus: hoc tale est, quale si quis pulcherrimorum corporum nævos aut verrucas derideat, quem fera scabies depascitur. de V. B.

[„Pusteln nehmst ihr bei anderen wahr, selbst übersät von zahllosen Geschwüren! Das ist ebenso, wie wenn jemand über Muttermale und Warzen wohlgebauter Menschen spottete, während ihn selbst eine gräßliche Krätze zerfrißt.“ (Übers. Gerhard Fink) | Sen. dial. (De vita beata), c. 27.]⁵⁰³

501 Vgl. Sen. dial. (Ad Marciam de consolatione), c. 23: „*Ignis, quo clarior fulsit, citius extinguitur; vivacior est, qui cum lenta ac difficili materia commissus fumoque demersus ex sordido lucet*“ [„Ein Feuer muß, je heller es aufleuchtet, desto schneller erlöschen. Eher hält eines vor, das mit schwer entflammabarem, ungeeigneten Material zu kämpfen hat, im Qualm fast erstickt und nur ein trübes Licht gibt.“] (Seneca: Ad Marciam de consolatione. Trostschrift für Marcia. In: ders.: Schriften zur Ethik, S. 310–387, hier S. 376f.).

502 Siehe L[ucius] Annaeus Seneca: *Naturales quaestiones*. Naturwissenschaftliche Untersuchungen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Otto und Eva Schönberger. Stuttgart 1998, hier S. 48f.

503 Seneca: *De vita beata*. Das glückliche Leben. In: Seneca: Schriften zur Ethik, S. 388–457, hier c. 27, S. 456f.

Zwar zeichnen sich Abschätz' hinzugefügte Nachweise durch unveränderte Übernahme aus der jeweiligen Quelle aus, gleichzeitig weisen auch sie nur vage Verbindungen zum Sonett auf. Neu ist allerdings der nun zumindest nominelle Bezug („Papulas“) zur Infektionskrankheit.

Wenngleich Abschätz' Übersetzung weitgehend seiner Vorlage folgt, lassen sich doch translatorische Eigenheiten ausmachen. Mit seinen anaphorisch-parallelistischen Apostrophen „Ihr Perlen [...] Ihr feuchten Sterne [...] Ihr Buhler“ (V. 1; 3; 9) verstärkt Abschätz zum einen den rhetorischen Charakter des Sonetts, der sich auch in der Rahmung durch Preziosen zeigt, die in der Trias „Opal/ Perl' und Rubin“ (V. 14) kulminiert. Vor allem das zweite Terzett weist zudem als *belle infidèle* eine vom Prätext gelöste, eigenständige Akzentuierung auf: Während im Ausgangstext das Bild des zur Sonne strebenden Adlers am Ende steht, schließt Abschätz mit dem Hinweis auf die natürliche Erzeugung von Edelsteinen, die unausgesprochen den Verlauf der Hautinfektion alludiert. Das deiktische „Hier“ (V. 14) im letzten Vers erhält, korrespondierend zur finalen Trias, eine dreifache Bedeutung: im bildlichen Sinne als perlenhervorbringender Meeresboden, auf übertragener Ebene als pustelbildende Haut sowie metapoetisch gewendet als *hic et nunc* der Dichtung. Abschätz' amplifizierende Übersetzung rhetorisiert die Diktion noch stärker als der Ausgangstext.

Besonders augenfällig tritt die den Sonetten inhärente Dialektik im oxymorischen Sonett über die „Schöne Häßliche“ hervor, worin die deklamierte ‚Schönheit‘ allen Mängeln trotzt:

Qvi si, che non potrà lingua mortale,	Wo nehm' ich Farben her/ dich zierlich auszuschmücken?
Con quanti furon mai colori adorni,	Wo find' ich Worte/ die genugsam kräftig seyn/
Pingere al senso altrui debile, e frale,	Der schwachen Geister Schaar von dir zu bilden ein
Che doue tolto fù l'abito torni,	Die Schönheit/ die sie nicht mit blödem Aug' erblicken?
E pur tÙ Brutta in fin dal tuo natale	Sie stellen Mängel aus an Nase/ Schos und Rücken:
Frà mille di Natura oltraggi, e scorni,	Der ist nicht lang genung/ die schwartz und jene klein/
Negro il sen, Torto il naso, Occhio ineguale,	Und was die Spötter mehr zu deinem Schimpff ausschreyen;
Di più d' vn cuore à trionfar ritorni.	Und dennoch müssen sich für dir viel Hertzen bücken.

Quell' occulto vigor, quel Tuon, quel Brio,	Ein' unbekannte Krafft/ diß Blicken/ dieser Geist/
Quel, ch'io ridir non sò d'alta virtute,	Ein uns verborgner Zug/ den ich nicht nennen kan
Rapiscon l'altrui vista, e 'l pensier mio.	Und dennoch fühl' ists/ der die Herten zu dir reist.
La Triaca così fra l'arte mute Di Mummie, e Serpenti, e Sangue, e Tosco rio, Vn composto divien, che dà salute[.] ⁵⁰⁴	Der finstere Magnet zieht blanckes Eisen an/ Aus schwartzen Mumien/ aus Gifft- gefürchten Sachen Kan Klugheit und Verstand ein heilsam Labsal machen. ⁵⁰⁵

Während Adimaris Quartette die „Brutta“ (V. 5) direkt apostrophieren und trotz ihrer optischen Mängel, die bildlich evoziert werden, als ‚Herzenstriumphatorin‘ rühmen, steht in Abschätz’ Version das lyrische Ich im Zentrum, das nach „Farben“ (V. 1) und „Worte[n]“ (V. 2) sucht, um die Schönheit der lediglich von „schwachen Geister[n]“ (V. 3) als ‚hässlich‘ Gescholtenen zu entdecken. Indem Abschätz die italienische Apostrophe „tù Brutta“ in die unqualifizierte Zuschreibung der „Spötter“ (V. 7) verlegt („Sie stellen Mängel aus“ [V. 5]), wird das absolute Paradoxon der ‚schönen Hässlichen‘ zur moralischen Frage nach der ‚richtigen‘ Wahrnehmung umgemünzt. Schönheit als innere Wesenhaftigkeit zu erkennen, wird zum Qualifizierungsmerkmal der Schauenden. Das erste Terzett beschreibt sodann jene Macht über die Männer, die der nur vordergründig ‚Hässlichen‘ innewohnt. Anstelle Adimaris zweideutigen Zuschreibungen der ‚Kraft‘, des ‚Donners‘ und des ‚Schwungs‘, besticht die ‚schöne Hässliche‘ im Deutschen neben ihrer „Krafft“ (V. 9), durch deiktisch markierte „Blicke[]“ (ebd.) und ihren „Geist“ (ebd.). Der ihr innewohnende „verborgne[] Zug“ (V. 10) ist vom Sprecher perzipierbar („fühlt“ [V. 11]), wohingegen die italienische Wendung, die sich spielerisch des Unsagbarkeitstopos *non sò che* bedient, ‚was ich nicht sagen kann von hoher Tugend‘, eher auf die Absenz einer solchen verweist. Der Zusatz „e 'l pensier

504 Adimari: La Tersicore, Nr. 46, S. 109. Im Druck findet sich wohl fälschlich ein abschließendes Komma. Übers. ELB: „Hier ist es so, dass eine sterbliche Zunge nie | mit allen schmückenden Farben, die es je gab, | einem fremden schwachen und gebrechlichen Sinn wird ausmalen können, | dass er dahin zurückginge, wo das Kleid abgelegt wurde. | Und obwohl du seit deiner Geburt gänzlich Hässliche | unter tausend Schmähungen und Beleidigungen der Natur (leidest), | mit schwarzer Brust, krummer Nase und schielendem Auge, | kehrst du triumphierend zurück mit mehr als einem Herzen. | Diese versteckte Kraft, dieser Donner, dieser Schwung | das, was ich von hohen Tugenden nicht sagen kann, | nehmen den Blick der Anderen gefangen und meinen Gedanken. | Theriak wird so aus den stummen Künsten | von Mumien und Schlangen und Blut und bösem Gift | zu einem Gemisch, das Gesundheit verleiht.“

505 Adimari, Abschätz: Schertz-Sonnette, Nr. 49, S. 240.

mio (V. 11, m. Herv.) zeigt, dass sich Adimaris Sprecher nicht unter die Bewunderer einreihet, sondern ambivalent bleibt; Abschätz' Ich hingegen, das sich bereits in den Quartetten zum Advokaten der ‚Schönen‘ erhoben hatte, verbürgt sein Lob durch sein ‚unerklärliches Gefühl‘. Das letzte Terzett präsentiert sodann das Bild der Medizin aus giftigen Substanzen, welches als losgelöste Metapher die schöne Wirkung der Hässlichkeit darstellt und sowohl auf die Liebe als auch, metapoetisch gewendet, auf das rhetorisch ‚schöne‘ Gedicht über die physiognomisch ‚hässliche‘ Frau selbst anspielt. Abschätz stellt diesem Bild zusätzlich die Metapher des Eisen-anziehenden Magneten voran und ergänzt, dass zur Gewinnung des „heilsam Labsal[s]“ (V. 14) „Klugheit und Verstand“ (ebd.) notwendig seien. Mit dem finalen Paarreim erhält der Schluss eine epigrammatische Sentenzhaftigkeit. Statt Adimaris ironisch-paradoxer Hässlichkeitsschmähung, die sich durch rhetorische Doppeldeutigkeiten auszeichnet, internalisiert und moralisiert Abschätz den Schönheitsbegriff und weist folglich jede Schmähung ostentativ von sich. Äußerliche ‚Hässlichkeit‘ wird geradezu kontrastiv zur Bedingung für eine nicht nur poetische, sondern vor allem verinnerlichte Attraktivität. Während Adimari mit seinem gesteigerten Paradoxon Frauenlob und -satire ludisch mischt und zugleich beide Formen subvertiert, bietet Abschätz eine meta poetische Kritik der Frauensatire. Abschätz zeigt sich in seinen Übersetzungen mithin als eigenständiger Dichter, der sowohl rhetorische Strukturen als auch sprachliche Bilder intentional hinzufügt bzw. ändert.

Den fünfzig Sonetten Adimaris fügt Abschätz außerdem drei eigene Produktionen hinzu, die explizit als solche gekennzeichnet sind, namentlich *Die Schöne Rothäugiche* [8], *Die Schöne Rothhärige* [19] sowie *Der schöne riechende Mund* [37]. Bereits die Reimschemata der Alexandriner sonette (*abba abba ccd dee* bzw. *abba abba ccd eed*) zeigen eine Aneignung der italienischen Sonettform. In der *Schönen Rothäugichen* beschreiben die Quartette manieristisch die neue Qualität der Augen, die im ersten Terzett sodann als „Röthe“ (V. 9), die „nicht am rechten Orte steht“ (V. 11), dechiffriert wird.⁵⁰⁶ Das letzte Terzett bietet sodann –

506 Vgl. ebd., Nr. 8, S. 199: Die Schöne Rothäugiche

Dorinde klaget sich beschwert mit vielen Flüssen/
Weil ihr vor langer Zeit ein feuchter Regenbogen
Den Himmelblauen Kreiß der Augen hat umzogen:
Der heißen Seuffzer Rauch hat sie so sehr gebissen.
Die Glutt/ die manchen Pfeil Cupidens schmiden müssen/
Ist allzusehr bewegt zur Ess' hinaus geflogen.
Der Angst-Schweiß/ den sie hat viel Hertzen abgesogen/
Muß wieder Tropfenweiß auff ihre Wangen schissen.
Die Röthe giebt den Preiß Rubinen und Corallen/

ganz in Adimaris Manier – einen selbständigen Vergleich mit der „Morgen-Röth“ (V. 13). Die Zitate, die Abschätz anführt, entstammen allesamt den Schriften Senecas des Älteren wie Senecas des Jüngeren;⁵⁰⁷ der Abgleich mit dem Sonett zeigt allerdings erneut auf, dass sich bis auf vage thematische Überschneidungen – die Zitatsammlung konturiert den Komplex ‚Augen‘ sowie den Umgang mit Schwächen – keine intertextuellen Anhaltspunkte finden, welche das Sonett aus den angegebenen Zitaten ableiten lassen. Dennoch zeigen Abschätz’ Anmerkungen, indem sie sich zum einen zweifelsfrei identifizieren lassen und zum anderen thematisch verwandt sind, dass sie nicht allein der ironischen Subversion akribischer Gelehrsamkeit dienen, sondern, stärker als bei Adimari, auf die Präsenz des Themas schon in der Antike hinzuweisen suchen. Abschätz war es wohl daran gelegen, seine gelehrte Belesenheit zu demonstrieren und seiner Dichtung künstlerische Prägnanz zu verleihen.

Zinober hat den Ruhm vor andern Farben allen:
 Was schadets/ ob er nicht am rechten Orte steht?
 Die Sonne sieht so aus/ wenn sie zu Golde geht/
 Und also lässt sich die Morgen-Röth' im Thauen
 Mit Perlen-Thränen und in vollem Purpur schauen.

507 Siehe die Angaben ebd.:

Hi sunt oculi, quos extimustis mariti. Sen. Contr.

[„Dies sind Augen, die ihr Ehemänner fürchtetet.“ | Sen. Rhet. contr. III, 1]

Quibusdam coloribus infirma acies acquiescit, quorundam splendore præstringitur.

[„(B)e此定的 Farben lassen überanstrenzte Augen Ruhe finden, während die Helligkeit von manchen sie blendet“ (Übers. Gerhard Fink, aus: Seneca: Schriften zur Ethik. Die kleinen Dialoge. Lateinisch-deutsch. Hg. und übers. von Gerhard Fink. Düsseldorf 2008, S. 243). | Sen. dial. III (De ira) 9]

Tempestatis ac pluviae ante ipsas notæ veniunt.

[„wie Gewitter und Regen sich vorher ankündigen“ (Übers. Gerhard Fink, aus: Seneca: Schriften zur Ethik, S. 245). | Sen. dial. III (De ira) 10]

Imbecilles oculos esse scias, qui ad alienam lippitudinem & ipsi suffunduntur.

[„Augen sind schwach – so magst Du wissen –, die von fremder Augenentzündung auch selbst getrübt werden“ (Übers. ELB). | Sen. clem. II 6]

Ignis vivacior est, qui ex sordido lucet.

[„Ein Feuer ist lebendiger, das inmitten von Schmutz leuchtet“ (Übers. ELB). | vgl. Sen. dial. IV (Ad Marciam de consolatione) 23]

Quid est illud, quod contumelia dicitur? In capitib⁹ mei levitatem jocatus est, & in oculorum valitudinem?

[„Und von welcher Art ist das, was man eine Beleidigung nennt? Über meinen glatten Schädel hat man Witze gerissen [und] über meine schwachen Augen“ (Übers. Gerhard Fink, aus: Seneca: Schriften zur Ethik, S. 87). | Sen. dial. II (De constantia sapientis) 16]

Quæ contumelia, quod appareat, audire? Sen. in Sap. Non cad. inj.

[„Was ist das für eine Beleidigung, wenn man sich anhören muß, was offenkundig ist?“ (Übers. Gerhard Fink, aus: Seneca: Schriften zur Ethik, S. 87). | Sen. dial. II (De constantia sapientis) 16].

Im Fall der *Schönen Rothhärigten* werden neben Seneca auch die antiken Schriftsteller Vergil, Valerius Maximus und Ovid herangezogen,⁵⁰⁸ wodurch Abschätz auch in seinen eigenen poetischen Werken eine antike Genealogie stiftet. Jedoch tritt der didaktische Anspruch des Sonetts stärker als in Adimaris Sonetten zum Vorschein: So werden die Quartette von einer rhetorischen Frage an die rothaarige „Rubelle“ eingeleitet („Wiltu der Haare Brand mit Ziper-Asche decken?“ [V. 1]), um sogleich die Antwort („thu es nicht“ [V. 2]) darauf zu präsentieren. Es bleibt jedoch nicht bei der lakonischen Warnung, die kosmetischen Veränderungen natürlicher Gegebenheiten entgegensteht. Vielmehr wird durch Vergleiche aufgezeigt, wie hoch die rote Farbe in verschiedenen Konstellationen geschätzt wird:

Wiltu der Haare Brand mit Ziper-Asche decken?
 Rubelle/ thu es nicht: Der Schönheit höchsten Preiß/
 Nach Urtheil kluger Welt/ behalten roth und weiß.
 Die Morgen-Welt schmückt Pferd und sich mit rothen Flecken.
 Was in den Adern kocht/ muß Etnens Hautb entstecken.
 Der Scheitel heisse Glutt befärbt der Wangen Eiß/
 Der Berenizen Haar⁵⁰⁹ glänzt so am Himmels-Kreiß;
 Mit Stralen solcher Art pflegt Phöbus uns zu wecken.
 Das weisse Schindel-Holz deckt manch verächtlich Hauß;
 Man flicht mit gelbem Stroh die Bauer-Hütten aus/
 Damit das Ziegel-Dach der Schlösser Zierde sey.
 Kömmt Silber oder Bley der Pracht des Goldes⁵¹⁰ gleich?
 Carfunckel und Scarlat macht Stein und Farben bleich:
 Der rothe Safran ist die theurste Specerey.⁵¹¹

Im Zeilenstil verselbständigt sich das Lob der Farbe und zeigt den Leerlauf der Bilderhäufung. Deutlich wird jedoch auch, dass drastische Beschreibungen und manieristische Wendungen hier weitgehend fehlen. Vielmehr lässt sich das Gedicht als Kosmetikkritik lesen und erinnert eher an die schminkkritische Lyrik eines Logau. Statt allerdings mit ungewollten Schwangerschaften oder Höllenqualen zu drohen, argumentiert die Sprecherinstanz des Sonetts mit der ‚natürl-

⁵⁰⁸ Vgl. Adimari, Abschätz: Schertz-Sonnette, Nr. 19, S. 210.

⁵⁰⁹ Die Wendung alludiert die Verstirnung der Locke der ägyptischen Königin Berenike II. (267/66–221 v. Chr.), die der griechische Dichter Kallimachos in einer fragmentarisch auf uns gekommenen Elegie pries (Kall.fr. 110,48–50) und vollständig in Catulls *Carmen* 66 überliefert ist, dazu siehe Johanna Sprondel, Berenike Schröder: [Art.] Berenike. In: DNP Supplemente II, Bd. 8: Historische Gestalten. Hg. von Peter von Möllendorf, Annette Simonis, Linda Simonis, Sp. 175–186.

⁵¹⁰ Unter dem Begriff ‚Gold‘ ist hier nicht die heute in Europa prototypische Farbgoldlegierung ‚Gelbgold‘ zu verstehen, sondern ‚Rotgold‘.

⁵¹¹ Adimari, Abschätz: Schertz-Sonnette, Nr. 19, S. 210.

chen‘ Schönheit exklusiver Luxusprodukte: Gold, „Carfunkel und Scarlat“ sowie Safran. Traditionelle Preziosenmetaphern aus der petrarkistischen Lyrik dienen folglich als Anleitung zur Akzeptanz natürlicher Gegebenheiten, in diesem Fall der roten Haare.

Eine didaktische Tendenz verfolgt auch das dritte von Abschatz hinzugefügte Sonett, das dem „schöne[n] riechende[n] Mund“ gewidmet ist:

Ist dein Gesicht und Ohr vergnügt bey dieser Schönen/
 Kanstu mit Lust den Kuß der Wangen wieder käun/
 Durch weicher Glieder Schnee die kühne Hand erfreun/
 Was wiltu ihren Mund und Athem viel verhönen?
 Sol sie den geilen Koth der fremden Katz entlehnun/
 Was nach dem Marder schmeckt/ in Haar und Kleider streun?
 Wiltu Gewinn und Lust der Nase wegen scheun?
 Geruch/ der schwächste Sinn/ darff Liebe nicht bekrönen.
 Der Rosen Stüßigkeit beleidigt den *Molin*,
 Mit Aepffeln aus dem Stall erquickt sich *Constantin*.
 Dein eckelnd Haubt verschmäht/ was andre nach sich zeucht.
 Was Ambra⁵¹² schwächt/ wird offt durch Asa⁵¹³ frisch gemacht/
 Wird Wild und Königskron’ um den Geruch veracht?
 Am besten reucht die Frau/ die nach nichts fremden [sic] reucht.⁵¹⁴

Während die zwei Quartette den männlichen Rezipienten direkt ansprechen („Kanstu [...] wiltu [...] Wiltu“ [V. 2; 4; 7]) und mit Hilfe rhetorischer Fragen den Geruchssinn als „schwächste[n] Sinn“ (V. 8) relativieren, konturiert das erste Terzett in assoziativen Vergleichsbildern die Gnome, dass Geschmäcker verschieden seien. Das abschließende Terzett hingegen synthetisiert die beiden Aspekte (Irrelevanz des Geruchssinns sowie unterschiedliche Präferenzen) und mündet in einer didaktischen Sentenz, wonach die Ehefrau oder treue Geliebte zu präferieren sei, die „nach nichts fremden reucht“ und folglich christlich-tugendhaft agiere. Statt zweckfreiem, manieristischem Spiel tendiert Abschatz in seiner Eigenproduktion zum didaktisierend-moralisierenden Tenor, der den von Gryphius in

⁵¹² Bei ‚Ambra‘ bzw. ‚Amber‘ handelt es sich um einen „wachs- oder harzartige[n] Duftstoff, der aus den Ausscheidungen des Pottwales gewonnen wird“ (FWB, <http://fwb-online.de/go/ambra.s.2s_1604959960> [15.03.2022]).

⁵¹³ Mit ‚Asa (foetida)‘ ist „ein nach Knoblauch riechendes Gummiharz aus der Wurzel verschiedener Ferulaarten, das u. a. zur Abschreckung von Tieren, als Heilmittel und als Gewürz verwendet wurde“, gemeint, das auch unter den Begriffen „Ferula asa-foetida L., Teufelsdreck [und] Stinkasant“ kursiert (FWB, <http://fwb-online.de/go/asa_foetida_.s.2s_1604916552> [15.03.2022]).

⁵¹⁴ Adimari, Abschatz: Schertz-Sonnette, Nr. 37, S. 228.

der Vorrede genannten Schlagworten „Frömmigkeit“ und „Treu“ zum Vaterland eher entspricht als die Adimari-Übersetzungen.⁵¹⁵

Indem Abschätz Adimaris Verse amplifiziert und moralisiert, fügt der Schlesier die *Schertz-Sonnette* in die deutschsprachige satirische Produktion ein. Doch bietet die bereits dem Prätext eingeschriebene ‚ethische Dimension‘ auch hier bloß einen willkommenen Vorwand. Die ‚hässliche Frau‘ als Gegenstand satirischen Schreibens dient Abschätz zwar vorgeblich der Moraldidaxe, tatsächlich wird sie hier metapoetisch verhandelt, wie schon das Vorwort antizipiert. Indem Abschätz’ Verse auf ‚weibliche Hässlichkeit‘ abheben, um sie in einer offensichtlich rhetorischen Anstrengung zu einem Lob umzumünzen, erweisen sich die *Schertz-Sonnette* als metapoetisch versiertes Spiel mit der Frauensatire: Die misogynie Kritik wird zitiert, moralisiert und gleichzeitig ironisch subvertiert.

„Hässlichkeit“ als Zuschreibungskonstrukt fasziniert, auch weil darin das Verhältnis von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, von Schein und Sein auf den Plan tritt. ‚Weibliche Hässlichkeit‘ wird so zum elastischen Sujet für die satirische Produktion im Spannungsfeld zwischen moralischer Prädiktion, misogynem Lachanlass und erotischer Wollust. Eindrücklich zeigt sich an diesem Genderaspekt, wie idealisierte Schönheitsvorstellungen, vor allem das petrarkistische Frauenlob, in satirischen Gattungen zitiert, variiert und in misogynie Schmähungen verkehrt werden. Die metapoetisch-ironische Aufwertung des satirischen Sujets bei Abschätz verbürgt die produktive Aufmerksamkeit, die frühneuzeitliche Literaten aus ganz Europa dem misogyinen Lachanlass der zum Objekt degradierten, als ‚hässlich‘ markierten ‚Frau‘ entgegenbrachten. Indem sie ‚hässliche Frauen‘ satirisch vorführen, affirmieren Frauensatiren vor allem männlich-literarische Projektionen weiblicher ‚Schönheit‘.

4 Diabolische Affinitäten – Von ‚Plagteuffeln‘ und ‚Strahl-Hexen‘

Hexen haben in der Frühen Neuzeit Konjunktur. Ein Stigma haftet der Hexe bereits im Alten Testament an, das im 2. Buch Mose zu deren Tötung aufruft („DJE Zeuberinnen soltu nicht leben lassen“ [Ex 22,17]). Anders als es die generalisierenden Plural-Übersetzungen der Septuaginta wie der Vulgata nahelegen, ist der tödliche Aufruf schon im hebräischen Urtext spezifisch auf die weibliche Hexe

⁵¹⁵ Siehe Christian Gryphius: [Vorrede:] Hochgeneigter Leser. In: Abschätz: Poetische Übersetzungen und Gedichte, Fol.)8r.