



**GEGENBILDER**

Jürgen Müller, Lea Hagedorn, Giuseppe Peterlini, Frank Schmidt (Hrsg.)

# GEGEN BILDER

BILDPARODISTISCHE VERFAHREN  
IN DER FRÜHEN NEUZEIT



DEUTSCHER KUNSTVERLAG

# INHALT

<b>VORBILDER UND IHRE GEGENBILDER</b>	7
Eine Einleitung	
<i>Jürgen Müller</i>	

## SYSTEMATISCHE UNTERSUCHUNGEN

<b>KOSMETIK UND LITERATURKRITIK</b>	33
Parodie und spöttische Intertextualität im europäischen Antipetrarkismus	
<i>Jörg Robert</i>	

<b>IMMER DIE GLEICHE LEIER</b>	51
Parodie und Kritik der <i>imitatio veterum</i> in deutscher und flämischer Kunst des 16. Jahrhunderts	
<i>Jürgen Müller / Wolf Seiter</i>	

<b>INVEKTIVE BILDNISSE ABSEITS DER KARIKATUR</b>	69
Druckgraphische Porträtparodien in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur	
<i>Hole Rößler</i>	

## HISTORISCHE FALLSTUDIEN

<b>HÖFISCHER REIGEN UND BAUERNTANZ</b>	101
Bewegungs-codes im Fokus parodistischer Darstellungs- strategien am Beispiel der Neidharttänze am Großen Wendelstein der Albrechtsburg in Meißen	
<i>Harald Wolter-von dem Knesebeck</i>	

<b>RETIBUI HCI REFPO RID</b>	<b>129</b>
Parodistische Inversionen im zeichnerischen Werk Urs Grafs <i>Frank Schmidt</i>	
<b>PARODISTISCHER SCHLAGABTAUSCH</b>	<b>157</b>
in illustrierten Flugschriften der Reformationszeit <i>Seraina Plotke</i>	
<b>ALLZU MENSCHLICHE GÖTTER</b>	<b>175</b>
Giovanni Bellinis <i>Götterfest</i> als Mythenparodie? <i>Hans Aurenhammer</i>	
<b>DER EHRWÜRDIGE PROPHET UND DER LÄCHERLICHE ZYKLOP</b>	<b>201</b>
Der <i>Polyphem</i> von Giulio Romano in der Villa Madama als eine Michelangelo-Parodie <i>Giuseppe Peterlini</i>	
<b>WITZ, IRONIE, PARODIE, TRAVESTIE AM HOF VON FONTAINEBLEAU</b>	<b>229</b>
<i>Christine Tauber</i>	
<b>EIN BILDERSTREIT UND SEINE PARODIEN</b>	<b>255</b>
Hogarth, Sandby und die Zukunft der Kunst <i>Lea Hagedorn</i>	
<b>WILLIAM HOGARTH / SIR JOSHUA REYNOLDS: RAFFAEL-PARODIE ODER PARODIE RAFFAELS?</b>	<b>289</b>
<i>Henry Keazor</i>	
<b>ABBILDUNGSNACHWEISE</b>	<b>319</b>
<b>PERSONENREGISTER</b>	<b>325</b>
<b>FARBTAFFELN</b>	<b>329</b>

# KOSMETIK UND LITERATURKRITIK

## Parodie und spöttische Intertextualität im europäischen Antipetrarkismus

Jörg Robert

### Parodie – *Parodia* – Kontrafaktur

Wer sich aus literatur- und gattungsgeschichtlicher Perspektive dem Phänomen ‚Parodie‘ nähert, betritt ein schwieriges Feld. Theodor Verweyen und Gunther Witting, prominente Kenner der literarischen Parodie, konstatieren:

Der Versuch, die historische Mehrdeutigkeit des Wortes *Parodie* auch zur Basis einer aktuellen Begriffsbestimmung zu machen, führt zu erheblichen terminologischen Unschärfen und verdeckt vor allem den Funktionsunterschied zwischen imitativer und kritischer Verarbeitung von Vorlagen.<sup>1</sup>

Diese Mehrdeutigkeit ist insbesondere für die frühneuzeitliche Tradition der literarischen Parodie ein bestimmender Faktor. Im Kontext des Dresdner SFB *Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung* geht dieser Tagungsband von einem modernen Parodie-Begriff aus, der sich seit dem späten 18. Jahrhundert herausgebildet hat. Erst bei Autoren wie Johann Georg Sulzer (1720–1779), Karl Friedrich Flögel (1729–1788) oder Johann Joachim Eschenburg (1743–1820) wird die komisierende, herabsetzende und gegenbildlich-spöttische Tendenz zum entscheidenden Bestimmungsmoment der Gattung bzw. der parodistischen Schreibweise. Dementsprechend kennzeichnete Eschenburg die Parodie 1789 als „besondere Art der Satire“, welche „die ganze Manier eines Dichters nachbildet, um dadurch sein Gedicht oder den Gegenstand desselben zu belachen.“<sup>2</sup>

1 Theodor Verweyen und Gunther Witting, Art. Parodie, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Jan-Dirk Müller [u. a.], 3 Bde., Berlin [u. a.] 1997–2003, hier Bd. 3: P – Z, 2003, S. 23–27, hier S. 24.

2 Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin [u. a.]: Nicolai 1789, S. 122: „Eine besondere Art der Satire ist die Parodie, welche entweder den einzelnen Versen oder dem ganzen Gedichte eines bekannten Dichters durch Aenderung einzelner Wörter, oder durch Anwendung derselben auf einen andern Gegenstand, einen veränderten Sinn giebt, oder die ganze Manier eines Dichters nachbildet, um dadurch sein Gedicht oder den Gegenstand desselben zu belachen.“

Ein solches Verständnis von Parodie als „komische Intertextualität“<sup>3</sup> gilt für die Frühe Neuzeit nur eingeschränkt.<sup>4</sup> In der humanistischen Poetik bzw. Gattungspoetik werden die antiken Definitionen der Parodie neu reflektiert. Eine wichtige Rolle spielt dabei Aristoteles' (384–322 v. Chr.) *Poetik*, die seit Francesco Robortellos (1516–1567) kommentierter Ausgabe *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548) zum Fundament der poetologischen Debatte wurde.<sup>5</sup> In der *Poetik* ist die Parodie die einzige konstitutiv intertextuelle Gattung; ansonsten spielt für Aristoteles das Prinzip literarischer Intertextualität keine Rolle. Dort heißt es: „So hat Homer bessere Menschen nachgeahmt, Kleophon uns ähnliche und Hegemon von Thasos, der als erster Parodien dichtete, sowie Nikochares, der Verfasser der ‚Deilias‘, schlechtere.“<sup>6</sup> Dass die Darstellung schlechterer Menschen eine Tendenz zur Komik einschließt, scheint offensichtlich. Es war jedoch erst Quintilian (um 35–96), der in seiner *Institutio oratoria* beide Aspekte – komisierende Tendenz und Intertextualität – systematisch verband. Um *urbanitas* zu erzielen, so Quintilian, dienten auch „Verse, die bekannten nachgebildet sind, was man als ‚Parodie‘ bezeichnet“<sup>7</sup>. Im neunten Buch der *Institutio* leitet er den Begriff ‚Parodie‘, der hier wie in der gesamten lateinischen Antike als griechisches Fremdwort angeführt wird,<sup>8</sup> von „Liedern“ ab, die „anderen nachkomponiert sind“. Im uneigentlichen Sinne (*abusive*) werde der Begriff auch bei der Nachahmung von Versbau und Redewendungen angewandt.<sup>9</sup> Die komisierende Neigung der Parodie ist auch hier offenkundig; grundlegend bleibt der Bezug auf das *imitatio*-Prinzip.

In der humanistischen Gattungspoetik führt diese Quellenlage zu zwei gegensätzlichen Parodie-Konzepten. Die komisierende Linie wird von Julius Caesar Scaliger (1484–1558) in seinen wirkmächtigen *Poetices libri septem* (1561) aufgenommen:

Wie die Satire aus der Tragödie und der Mimus aus der Komödie, so ist die Parodie aus der Rhapsodie hervorgegangen. Wenn nämlich die Rhapsoden ihren Vortrag

- 3 Beate Müller, *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie* (Horizonte; Bd. 16), Trier 1994.
- 4 Vgl. Reinhold F. Gleis und Robert Seidel (Hgg.), „Parodia“ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit; Bd. 120), Tübingen 2006. Grundlegend dazu mein Beitrag im selben Band: Jörg Robert, Nachschrift und Gegengesang. Parodie und „parodia“, in: Ebd., S. 47–66.
- 5 Nachdruck 1968. Vgl. Brigitte Kappl, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin 2006.
- 6 Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 9 (Übers. Fuhrmann); vgl. Reinhold Gleis, Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie, in: *Philologus* 136,1 (1992), S. 42–59, hier bes. S. 48–50.
- 7 Quintilian, *Institutio oratoria* 6,3,97: „ficti notis versibus similes, quae παραφδία dicitur.“ Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1995, hier Bd. 1, S. 752 bzw. S. 753 (Übers.).
- 8 Vgl. Theodor Verwey und Gunther Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt 1979, S. 11.
- 9 Vgl. Quintilianus (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 282 bzw. 283 (Übers.): „παραφδία, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis ac sermonum imitatione servatur“ (*Institutio oratoria* 9,2,35). Dazu Verwey und Witting (wie Anm. 8), S. 5–7 mit Diskussion der Forschung.

unterbrechen, traten spaßeshalber Künstler auf, die zur Entspannung alles Vorausgegangene auf den Kopf stellten. Diese nannte man deshalb Paröden, weil sie neben dem ernsthaft Vorgetragenen andere, lächerliche Dinge einbrachten. Die Parodie ist demnach eine umgekehrte Rhapsodie, die durch eine veränderte Ausdrucksweise den Sinn ins Lächerliche zieht.<sup>10</sup>

Neben Scaligers Definition der Parodie als „rhapsodia inversa“ bildet sich im 16. Jahrhundert eine neue Theorielinie heraus, die bald auch für die Dichtung selbst bedeutsam werden wird. So definiert Henricus Stephanus (Henri II. Estienne, 1531–1598) in seinem *Thesaurus linguae Graecae* (1572) das Verb *παρωδεῖν* mit der Wendung „Canticum vel carmen ad alterius imitationem compono“<sup>11</sup>. Estienne war es auch, der mit seinen *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebriores* (1575)<sup>12</sup> ein bedeutendes Beispiel für die nicht-komisierende Parodie vorlegte. Es handelt sich dabei um moralische Sentenzen lateinischer Dichter, die zunächst ins Griechische übertragen, schließlich einer Reihe von ernsthaften Umdichtungen und Permutationen unterworfen werden. Ein zweiter Teil besteht aus einem systematischen Traktat über *parodia* und *cento*, der im Rückgriff auf die antiken Quellen rhetorische Techniken parodierender Inversion bestimmt und damit die erste und zugleich umfassendste frühneuzeitliche Poetik der Parodie bietet.

Das bedeutsamste Phänomen innerhalb der frühneuzeitlichen, humanistischen *parodia seria*-Linie stellt jedoch die *Parodia Horatiana* dar, die zwischen 1590 und 1620 eine wichtige Rolle in der deutschen protestantischen Dichtung spielte.<sup>13</sup> Als Spiel-

10 Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, hg., übers., eingel. und erl. von Luc Deitz, Gregor Vogt-Spira und Manfred Fuhrmann, 6 Bde., Stuttgart [u. a.] 1994–2011, hier Bd. 1: Buch 1 und 2, 1994, S. 370, V. 22–28 (Übers. S. 371): „Quemadmodum satyra ex tragoedia, mimus e comoedia, sic parodia de rhapsodia nata est. Cum enim rhapsodi intermitterent recitationem, lusus gratia prodibant, qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos idcirco *παρωδοῦς* nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens.“

11 Henri Estienne, *Thesaurus Linguae Graecae*, hg. von Charles Benoît Hase und Wilhelm und Ludwig August Dindorf, 8 Bde., Paris 1831–1865, hier Bd. 6: P–R, 1842–1847, Sp. 560 (s.v. *παρωδεῖν*): „*Παρωδέω*, Canticum vel carmen ad alterius imitationem compono. Sic autem compositum canticum vel carmen *παρωδή* et *παρωδία* appellatur.“ Übers. J. R.: „*Parodein*: ein Lied oder Gedicht in Nachahmung eines anderen verfassen. Ein auf diese Weise verfasstes Lied oder Gedicht nennt man *Parode* oder *Parodia*.“

12 Henri Estienne, *Parodiae morales H. Stephani, In poetarum vet. sententias celebriores, totidem versibus Gr. ab eo redditas*, [Genf?]: Stephanus bzw. Estienne 1575; dazu Silvia Longhi, „Propagata voluptas“. Henri Estienne et la parodie, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 47 (1985), S. 595–608; Thomas Schmitz, Die Parodie antiker Autoren in der neulateinischen Literatur Frankreichs und der Niederlande (XVI. Jahrhundert), in: *Antike und Abendland* 39,1 (1993), S. 73–88, hier S. 75–79. Zu Werk und Person Henri Estiennes Hans Widmann, *Der Drucker-Verleger Henri II Estienne (Henricus II Stephanus)* (Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft; Bd. 87), Mainz 1970.

13 Vgl. Rüdiger Niehl, Parodia Horatiana – Parodiebegriff und Parodiedichtung im Deutschland des 17. Jahrhunderts, in: Reinhold F. Gleis und Robert Seidel (Hgg.), „*Parodia*“ und *Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit* (Frühe Neuzeit; Bd. 120), Tübingen 2006, S. 11–45 (mit umfassender Dokumentation der Autoren und Texte); vgl. dazu auch Robert (wie Anm. 4).

art der *parodia sacra* ist sie Teil der widersprüchlichen Horaz-Rezeption der Frühen Neuzeit.<sup>14</sup> Horaz (65–8 v. Chr.) zählt einerseits zu den klassischen Schulautoren, der wegen seines lyrischen Formenreichtums geschätzt wurde, andererseits erregten vor allem die erotischen Texte Anstoß. Um Horaz von Obszönität zu befreien und an den Bedarf der Schulen anzupassen, wurden gereinigte Horaz-Ausgaben erstellt, in denen anstößig erscheinende Texte getilgt, umgedichtet oder christlich ‚parodiert‘ wurden. Die Horaz-Parodie ist als literarisches Spiel und *exercitium* ein typisches Phänomen des humanistisch geprägten protestantischen Lateinunterrichts. Eines der literarisch interessantesten Beispiele sind die beiden *Parodiarum libri* auf Horaz und Catull (um 84–54 v. Chr.), die der bekannte Heidelberger Späthumanist Paul Schede Melissus (1539–1602) in seinen Zyklus *Meletemata pia* (1595)<sup>15</sup> inseriert hat.<sup>16</sup> Es handelt sich dabei überwiegend – aber eben nicht ausschließlich – um Beispiele der *parodia sacra*. In einem besonders markanten Fall entfaltet Schede eine Reflexion über die calvinistische Gnaden- bzw. Prädestinationslehre auf der Grundlage von Horazens berühmter Melpomene-Ode (carmen 4,3).<sup>17</sup>

Ausgehend von einem modernen Parodie-Begriff erscheint, so lässt sich resümieren, die vormoderne Situation paradox: Jene Texte, die sich explizit als *parodia* bezeichnen, entsprechen nicht dem, was wir neuzeitlich als ‚Parodie‘ einordnen würden, nämlich „eine intertextuell ausgerichtete Schreibweise, bei der [...] charakteristische Merkmale eines Stils übernommen werden“, und zwar unter Anwendung von „Komisierungs-Strategien wie Untererfüllung und/ oder Übererfüllung“<sup>18</sup>. Begriffs- und Sachgeschichte der Parodie fallen für die Frühe Neuzeit – zumindest teilweise – auseinander. Hinzu kommt die schwierige Abgrenzung gegenüber dem Begriff ‚Kontrafaktur‘, der im frühneuzeit-

14 Zum Folgenden Jörg Robert, Nachahmung, Übersetzung, Akkulturation. Horaz-Rezeption(en) in der deutschen Lyrik (1580–1650), in: Marc Laureys, Nathalie Dauvois und Donatella Coppini (Hgg.), *Non omnis moriar. Die Horaz-Rezeption in der neulateinischen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo (Deutschland – France – Italia)*, 2 Bde. (Noctes Neolatinae; Bd. 35,2), Hildesheim [u. a.] 2020, hier Bd. 2, 2020, S. 957–976.

15 Paul Schede Melissus, *Meletematum piorum libri VIII. Paraeneticorum II. Parodiarum II. Psalmi aliquot*, Frankfurt a. M.: Commelin 1595, S. 353–378 (Horaz), S. 379–395 (Catull).

16 Vgl. Robert (wie Anm. 4), S. 56–59. In der Vorrede zu den *Meletemata* spielt Melissus die Bedeutung des Zyklus herunter und betont, wie vor ihm Estienne und nach ihm Jakob Pontanus (1542–1626), den lediglich progymnasmatishen Wert der Parodie. Er habe solche „Übungsstücke für den Geist und den lateinischen Stil“ („exercitia [...] ingenij stilique Latini“) nur deshalb in die Sammlung seiner *Meletemata* aufgenommen, weil sie auch verschiedene „religiöse und fromme Stücke“ („Sacra sive PIA nonnulla“) enthielten. Schede Melissus (wie Anm. 15), Bl. A2v f.: „PARODIARVM libellos, quamquam argumento ipso prioribus et plane dissimiles, et exercitia tantum ingenij stilique Latini esse videntur; tamen, quia SACRA sive PIA nonnulla in se (sparsim licet) continent, haud difficulter sum passus ad calcem subjungij; hac nihilominus fini et conditione, ne auctori sint fraudi. Potuissent sane quidem illa SACRA exempta inter Meletemata referri: verum id a me ipso impetrare haudquaquam potui, ne non Parodiarum libellis eam facerem injuriam, quae aut illos Gemmulis suis (ita enim eas mihi indigitare liceat) defraudaret, aut ipsorum ordinem disturberet, vel numerum seriemve mutilaret.“

17 Vgl. Schede Melissus (wie Anm. 15), S. 370.

18 Verweyen und Witting (wie Anm. 1), S. 23 f.

lichen Sprachgebrauch eine „augenfällige Ähnlichkeit mit dem jeweiligen Vorbild“ bezeichnet.<sup>19</sup> Das aus dem Französischen (*contrefait*) entlehnte Fremdwort wird zunächst nur in Malerei und Druckgraphik verwendet; es bezeichnet dort die mimetische Präzision zum Beispiel von Porträts („conterfett“<sup>20</sup>), Stadt- und Landschaftsdarstellungen.<sup>21</sup> So behauptet etwa Nikolaus Reusner (1545–1602) in seinem *Contrafacturbuch*, „Ware und Lebendige Bildnussen etlicher weitberhümbten vnnnd hochgelehrten Männer in Teutschland“ (1587) zu vermitteln, und Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) zeigt die „Warhaffte Contrafactur des Bergs Vesuuij“ (1631). Im Bereich der Literatur, vor allem im Kontext der *imitatio*-Debatte, nehmen die Ableitungen von *contrefaire/contraffare* pejorative Bedeutung an. Sie bezeichnen hier eine allzu enge, sklavische und ‚nachäffende‘ Anlehnung an ein Modell.<sup>22</sup> In der heute gebräuchlichsten Verwendungsweise benennt Kontrafaktur die geistliche Umdichtung weltlicher „bul lieder und fleyschlichen gesenge“<sup>23</sup>, wie sie im protestantischen Bereich weit verbreitet war – ein Verständnis, das entstehungsgeschichtlich mit dem der *parodia seria* oder *sacra* konvergiert.

Von dieser an sich schon verwirrenden Begriffs- und Sachgeschichte ist nun die Literaturgeschichte der Parodie im modernen – auch diesem Band zugrundeliegenden – Verständnis abzugrenzen, für die jedoch kaum mehr als punktuelle Ansätze vorliegen. Die wichtige Monographie von Verweyen und Witting bietet (so im Untertitel) eine „systematische Einführung“, die historisch erst mit Aloys Blumauers (1755–1798) Vergil-Travestie aus dem späten 18. Jahrhundert einsetzt.<sup>24</sup> Zur frühneuzeitlichen Geschichte der *parodia* bzw. Parodie liegt ein neulateinisch perspektivierter Sammelband von Reinhold F. Gleis und Robert Seidel vor, in dem vor allem Phänomene „intertextuellen Schreibens“ thematisiert werden, die Parodie im modernen

19 Vgl. Theodor Verweyen und Gunther Witting, Art. Kontrafaktur, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Jan-Dirk Müller [u. a.], 3 Bde., Berlin [u. a.] 1997–2003, hier Bd. 2: H – O, 2000, S. 337–340, hier S. 337; vgl. Jörg Robert, Art. Kontrafaktur, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, hg. von Friedrich Jaeger, 16 Bde., Stuttgart 2005–2012, hier Bd. 6: Jenseits – Konvikt, 2007, Sp. 1152–1154.

20 Vgl. z. B. Albrecht Dürers (1471–1528) Brief an Erzbischof Albrecht von Mainz (1490–1545) (datiert 4. September 1523). Albrecht Dürer, *Schriflicher Nachlass*, hg. von Hans Ruprich, 3 Bde., Berlin 1956–1969, hier Bd. 1: Autobiographische Schriften / Briefwechsel / Dichtungen. Beischriften, Notizen und Gutachten. Zeugnisse zum persönlichen Leben, 1956, S. 95 f. (Nr. 41), hier S. 96.

21 Zur Kontrafaktur in der Kunstgeschichte: Peter Schmidt, Die Erfindung des vervielfältigten Bildes. Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hgg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München [u. a.] 2010, S. 119–147; Peter Parshall, *Imago Contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance*, in: *Art History* 16,4 (1993), S. 554–579. Ich danke Lea Hagedorn (Dresden) für die vertiefenden Hinweise auf kunsthistorische Literatur.

22 Ähnlich das Begriffspaar *imitare / ritrare* in der Kunsttheorie. Siehe etwa Christina Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Köln 2013.

23 So Martin Luther in der Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch von 1524, in: Ders., *D. Martin Luthers Werke*, 120 Bde., Weimar 1883–2009, hier Abt. 4,3: Schriften / Werke, Bd. 35: Lieder, Wort- und Sachregister, 1923, S. 474.

24 Vgl. Verweyen und Witting (wie Anm. 8).

Sinne aber nur ansatzweise berührt wird.<sup>25</sup> Alle anderen Studien zum Thema widmen sich neueren Epochen bzw. Autoren. Glaubt man Verweyen/Witting, dann tritt „[i]n Renaissance, Humanismus und Barock [...] die Parodie deutlich in den Hintergrund, da im Horizont der ‚imitatio veterum‘ die Formen der wetteifernden Bezugnahme auf Mustertexte und Vorbild-Autoren dominieren“<sup>26</sup>. Das heißt: Die allgemeine Hochschätzung des *imitatio*-Prinzips schließt dessen *komisierende* Verwendung aus – ein Kurzschluss, wie sich zeigen wird. Zwei Ausnahmen werden immerhin benannt: die sogenannten ‚Dunkelmännerbriefe‘ und der frühneuzeitliche Antipetrarkismus. In den *Epistolae obscurorum virorum* (2 Bde., 1515/1517), die im Kontext des Reuchlin- oder Judenbücher-Streits entstanden, nehmen die anonymen Verfasser (wohl Ulrich von Hutten [1488–1523] und Crotus Rubeanus [um 1480–1545]) das pseudo-scholastische Küchenlatein der klerikalen Reuchlin-Gegner satirisch aufs Korn. Hier lässt sich freilich nur in einem sehr bedingten Sinne von Parodie sprechen, denn die humanistischen Verfasser der *Epistolae* karikieren allgemeine Charakteristika mittelalterlicher Latinität, scholastische Denkformen und klerikale Dekadenz. Man könnte in Anlehnung an die Intertextualitätstheorie von Systemreferenz bzw. Systemparodie sprechen. Parodierende Einzel(text)referenzen fänden sich dagegen – so noch einmal Verweyen/Witting – in der Frühen Neuzeit lediglich auf dem Feld der Lyrik, in den „Stilparodien auf die Konventionen der petrarkistischen Liebessprache“<sup>27</sup>, die der italienische Literaturwissenschaftler Arturo Graf in einem Aufsatz aus dem Jahre 1886 erstmals unter dem Begriff ‚Antipetrarkismus‘ subsumierte.<sup>28</sup>

Ich konzentriere mich im Folgenden auf dieses für die frühneuzeitliche Lyrik und Lyriktheorie<sup>29</sup> zentrale Feld, auf dem sich poetologische Reflexion (Stichwort: ‚gegenbildliche *imitatio*‘) und kulturkritische Impulse (Kritik an Simulation, Verstellung, *cultus* im Sinne von Körperkultur) verbinden. Hier zeigt sich: Parodie und Satire sind in der Frühen Neuzeit nicht nur autonomes, intertextuelles Spiel, sondern Medien soziokultureller Dynamiken, auf die sie im Sinne eines „Zirkulierens sozialer Energien“ immer wieder zurückwirken.<sup>30</sup>

Nach diesem einleitenden Überblick möchte ich im Folgenden am Beispiel des europäischen Antipetrarkismus auf die Form- und Funktionsbestimmung von frühneuzeitlichen Parodien zu sprechen kommen. Aus dem weitläufigen, europäischen Phänomen des Antipetrarkismus greife ich zunächst die italienischen Dokumente der ‚ersten Stunde‘ heraus, um deren Bezüge zur *imitatio*-Debatte und zur *Questione della lingua*

25 Reinhold F. Gleis und Robert Seidel (Hgg.), „Parodia“ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit; Bd. 120), Tübingen 2006.

26 Verweyen und Witting (wie Anm. 1), S. 25.

27 Ebd.

28 Arturo Graf, *Petrarchismo ed antipetrarchismo nel Cinquecento*, Rom 1886.

29 Vgl. Bernhard Huss, Florian Mehlretter und Gerhard Regn (Hgg.), *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance* (Pluralisierung & Autorität; Bd. 30), Berlin [u. a.] 2012.

30 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (New Historicism: Studies in Cultural Poetics; Bd. 84), Berkeley 1988, S. 1–20.

zu bestimmen, bevor abschließend an einem deutschen Beispiel des Dichters Andreas Gryphius (1616–1664) die Refunktionalisierung antipetrarkistischer Motivtraditionen im Kontext religiöser und sozialer Praxis des 17. Jahrhunderts erläutert werden soll.

## Antipetrarkismus – Poetik und Sprachpolitik

Für die Geschichte des Nachahmungskonzepts<sup>31</sup> und die Geschichte der literarischen Parodie ist das Cinquecento eine entscheidende Phase. Während die zweite Jahrhunderthälfte im Bann der neu edierten und kommentierten Aristotelischen *Poetik* stehen sollte, bildete die *imitatio veterum* zwischen 1500 und 1550 das Zentrum der poetischen Praxis und ihrer theoretischen Reflexion.<sup>32</sup> Zwei Autoren und mit ihnen zwei Debatten heben sich besonders ab: der Streit um Cicero (106–43 v. Chr.) und der um Petrarca (1304–1374). Beide Kontroversen, um Ciceronianismus und um Petrarkismus, folgen ähnlichen Argumentationslinien und werden entscheidend von einem Akteur beeinflusst: dem venezianischen Humanisten und späteren Kardinal Pietro Bembo (1470–1547). So beginnt die ‚Schlacht um Cicero‘ mit einem viel besprochenen Briefwechsel zwischen Pietro Bembo und Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469–1533; *De imitatione*, 1517),<sup>33</sup> um – auf dem Höhepunkt der reformatorischen Umwälzungen – in Erasmus‘ (1466/69–1536) *Ciceronianus* (1528) einen europäischen Skandal zu provozieren.<sup>34</sup> Wie der Ciceronianismus steht der Petrarkismus im Kontext der Sprachdebatte (*Questione della lingua*), ein Zusammenhang, der – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – für den europäischen Petrarkismus und Antipetrarkismus insgesamt gilt.<sup>35</sup> In

31 Vgl. Nicola Kaminski und Dina de Rentiis, Art. *Imitatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Tübingen 1992–2015, hier Bd. 4: Hu – K, 1998, Sp. 235–285.

32 Zu diesem Phasenwechsel und zur Periodisierung der Poetologie zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert vgl. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert, *Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze*, in: Dies. (Hgg.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert* (Pluralisierung & Autorität; Bd. 11), Berlin [u. a.] 2007, S. 7–46.

33 Vgl. Jörg Robert, Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel „De imitatione“ zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit, in: *Dapfnis* 30 (2001), S. 597–644; Andreas Kablitz, Intertextualität und die Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht (II), in: *Italienische Studien* 9 (1986), S. 19–35.

34 Siehe Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford 1979, S. 39–52; Jan-Dirk Müller, Warum Cicero? Erasmus‘ „Ciceronianus“ und das Problem der Autorität, in: *Scientia Poetica* 3 (1999), S. 20–46; Jörg Robert, Die Ciceronianismus-Debatte, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin [u. a.] 2011, S. 1–54, hier S. 32–39; Jörg Robert, Einflußangst. Autor – Autorität – Pluralisierung in der frühneuzeitlichen „imitatio“-Debatte am Beispiel von Erasmus‘ „Ciceronianus“, in: Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn und Winfried Schulze (Hgg.), *Autorität der Form – Autorisierung – institutionelle Autorität* (Pluralisierung & Autorität; Bd. 1), Münster [u. a.] 2003, S. 141–157.

35 Zu diesem großen Thema siehe den ausgezeichneten Überblicksartikel von Peter Koch, Externe Sprachgeschichte I, in: *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, hg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin und Christian Schmitt, 12 Bde., Tübingen 1988–2005, hier Bd. 4: Italienisch, Korsisch, Sardisch, 1988, S. 343–

Bembos Dialog *Prose della volgar lingua* (1525), der den zentralen Ausgangspunkt dieser Sprachdebatte in Italien darstellt, wird Petrarca in doppelter Weise Autorität und Exemplarität zugesprochen: Er ist Autorität auf dem Gebiet der Sprache und des Stils, *modello di lingua* und *modello di poesia amorosa*. Bembos Entscheidung, die Normierung, Standardisierung und Kodifizierung des Italienischen auf der Grundlage eines archaischen und literarischen Toskanisch (‚Etruskisch‘) durchzuführen (eines ‚diatopischen‘ Prinzips), führt zu einer Übertragung der Idee der *imitatio Ciceronis* auf die volkssprachliche Literatur (für die Prosa trat Boccaccio [1313–1375] ein, Dantes [1265–1321] Rolle blieb ambivalent).

Beide sprachpolitischen Initiativen, für das Lateinische wie für die Volkssprache (*volgare*), provozierten schon Ende der 1520er Jahre Widerstand, der wiederholt an Bembos Funktion als für die päpstlichen Breven verantwortlicher Sekretär an der Kurie ansetzte. Der Anti-Petrarkismus war also vor allem ein Anti-Bembismus, der sehr präzise die (konfessions-)politischen Voraussetzungen der normativen Sprach- und Dichtungstheorie herausarbeitete. So schreibt Nicolò Franco (1515–1570):

Du immer mit deinem Petrarca!  
Und mit deinem Boccaccio, Bembo! Immer bist du  
stolz auf dein lebenslanges Steckenpferd,  
wenn du nur mit Regeln und Reimen vom Leder ziehen kannst!

Das ist etwas, was dir mehr Ehre einbringt,  
als in Rom mit dem Heiligen Vater zu plaudern  
über Zehnte und Bullen, dazu an der Seite  
Schafe, die noch trauriger sind als ihr Hirte!<sup>36</sup>

(Übers. J. R.)

360. Linguistische Perspektiven eröffnet der Band von Antje Lobin, Sarah Dessi Schmid und Ludwig Fesenmeier (Hgg.), *Norm und Hybridität. Linguistische Perspektiven. Ibridità e norma. Prospettive linguistiche* (Romanistik; Bd. 32), Berlin 2020; Sandra Ellena, *Die Rolle der norditalienischen Varietäten in der „Questione della lingua“. Eine diachrone Untersuchung zu Sprachbewusstsein, Sprachwissen und Sprachbewertung* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; Bd. 357), Berlin [u. a.] 2011; Raffaella Scarpa, *La questione della lingua. Antologia di testi da Dante a oggi* (Antologie. Storia linguistica italiana; Bd. 23), Rom 2012. Die Verbindungen zwischen linguistischen und literarischen Aspekten in der Sprachenfrage untersucht Florian Mehlretter, *Questione della lingua, questione dello stile. Zur Diachronie von Pluralisierung und Autorität in der frühneuzeitlichen Sprach- und Dichtungsreflexion*, in: Jan-Dirk Müller, Wulf Oesterreicher und Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit* (Pluralisierung & Autorität; Bd. 21), Berlin [u. a.] 2010, S. 31–51; Jörg Robert, *Ideale Idiome. Die frühneuzeitliche Sprachdebatte zwischen Poetik und Medienrevolution*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 36 (2015), S. 109–139.

36 Johannes Höhle (Hg.), *Texte zum Antipetrarkismus*, Tübingen 1970, S. 10: „Eccoti co'l Petrarca a tutte l'ore / e co'l Boccaccio, o BEMBO, avendo vanto / di quel ch'in vita tu bramasti tanto, / regole e rime sguainando fore. / Cosa, che ti sarà piú grande onore / ch'in Roma ragionar co'l Padre Santo / di decime e di bolle, e avere a canto / pecore assai piú triste del Pastore.“

Neben solchen konfessionspolitischen Seitenhieben war entscheidend, dass sich diese Kontroversen immer zugleich auf Sprache und Literatur (bzw. Kunst) bezogen; der Antipetrarkismus war Teil einer weitläufigen Spracharbeit, die nicht nur das Italienische *oder* das Lateinische betraf, sondern auch die Wechselwirkungen zwischen den Sprachen, die konstitutive Polyglossie der Renaissance.

Bevor ich diesen Weg anhand von Beispielen in der gebotenen Kürze skizziere, bedarf es einer genaueren Bestimmung des Gegenstandes. Tatsächlich ist der Antipetrarkismus ein höchst diffuses und umstrittenes Phänomen, das vor allem von der germanistischen Forschung zuletzt wenig beachtet wurde. Die einzige germanistische Arbeit zum Thema von Jörg-Ulrich Fechner stammt aus dem Jahr 1966, die kanonische Textsammlung von Johannes Höhle aus dem Jahr 1970.<sup>37</sup> Fechner definiert den Antipetrarkismus als „Anti-Strömung, die sich bewußt in Struktur, Form und Bild an der voraufgegangenen Dichterschule ausrichtet, um ihr Tun durch die Satire als hohl aufzudecken.“<sup>38</sup> Er spricht von einem „veränderte[n] Wirklichkeitsbezug des Antipetrarkismus“<sup>39</sup>, der wiederum – hier folgt er dem Zwischenkriegsgermanisten Arnold Hirsch<sup>40</sup> – „aus der Verbürgerlichung der petrarkistischen Haltung“<sup>41</sup> erwachse. Fechner subsumierte auch den christlichen und den Ehepetrarkismus unter dem Terminus ‚Antipetrarkismus‘. Dagegen plädierte Ulrich Schulz-Buschhaus für eine schärfere Eingrenzung des Phänomens:<sup>42</sup> Christlicher und Ehepetrarkismus seien nicht als anti-, sondern als „a-petrarkistisch“ zu bezeichnen. Sie verwiesen auf eine Neuorientierung an antiken Formen (v. a. dem Epigramm), die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollziehe.<sup>43</sup> Antipetrarkistisch sei allein die „komische Umkehrung der Dich-

37 Vgl. Höhle (wie Anm. 36).

38 Jörg-Ulrich Fechner, *Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in Barocker Lyrik* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Bd. 3,2), Heidelberg 1966, S. 18; Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* (Frühe Neuzeit; Bd. 138), Tübingen 2009, S. 306 kritisiert Fechners weiten Begriff von Antipetrarkismus und fordert im Gegenzug: „Antipetrarkismus im engeren Sinn sollte dagegen begrifflich an den programmatischen Petrarkismus gebunden bleiben, letztendlich also mehr oder weniger eng auch an das Sonett.“ Unser Beispiel wird jedoch zeigen, dass diese Eingrenzung das Phänomen zu weit beschränkt. Petrarkismus und Antipetrarkismus transzendieren *beide* die Form des Sonetts und der Lyrik überhaupt. Das analytische Potenzial des Antipetrarkismus als eine andere, negative Poetik des Petrarkismus ist gerade nicht an das Sonett gebunden. Oft sucht es sich – so schon bei Pierre de Ronsard (1524–1585) – die Form der „Elegie“.

39 Fechner (wie Anm. 38), S. 25.

40 Arnold Hirsch, *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Eine Untersuchung über die Entstehung des modernen Weltbildes*, Frankfurt a. M. 1934. Dazu Astrid Dröse, Die Verbürgerlichung des Pikaro. Arnold Hirsch und die Literatursoziologie (1928–1954), in: Frank Estelmann und Bernd Zegowitz (Hgg.), *Literaturwissenschaft in Frankfurt am Main. 1914–1945* (Schriftenreihe des Frankfurter Universitätsarchivs; Bd. 7), Göttingen 2017, S. 203–222.

41 Fechner (wie Anm. 38), S. 26.

42 Vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, Antipetrarkismus und barocke Lyrik. Bemerkungen zu einer Studie Jörg-Ulrich Fechners, in: *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968), S. 90–96.

43 Ebd., S. 94. Diese strikte Absonderung der neulateinischen von der volkssprachlichen Linie lässt sich jedoch kaum halten. Das abschließende Beispiel wird auch zeigen, dass sich antipetrarkistische Topiken leicht mit der Rezeption antiker und neulateinischer Epigrammatik verbanden.

tung des Petrarkismus, deren Konventionen beharrlich auf den Kopf gestellt werden, deren erlesenes Vokabular idyllischer oder psychologischer Allgemeinheit von einem nicht weniger erlesenen Vokabular niedrig-konkreter Dinglichkeit und deren vergeistigte platonische Liebe von derber Obszönität kontrapunktiert wird.<sup>44</sup> Diese Inversion vollziehe sich in den niederen Gattungen der *poesia burlesca*, in den *lettere familiari*, in satirischen Dialogen, Komödien, dem *Capitolo* und der unmittelbaren Sonettparodie.<sup>45</sup> Der Antipetrarkismus sei dabei nur aufgrund historischer Aktualität und Kontingenz zum Gegenstand der *poesia burlesca* geworden, welcher ansonsten eine „prononciert antihumanistische[] Haltung“<sup>46</sup> attestiert wird.

Diese Subsumtion des Antipetrarkismus unter die burleske Tradition greift jedoch zu kurz. Denn die ‚spöttische *imitatio*‘ der genannten Autoren, denen sich Namen wie Camillo Scroffa (um 1526–1565), Benedetto Varchi (1502–1565) oder Lodovico Dolce (1508–1568) hinzufügen ließen, konvergierte durchaus nicht zufällig mit humanistischen Diskursen. Autoren des ‚burlesken‘ Antipetrarkismus nahmen Teil an den Sprach- und Literaturdebatten um *imitatio* und *Questione della lingua*; auch eine strikte Trennung volkssprachlicher und neulateinischer Traditionen wie der Epigrammatik in der Tradition Martials (40–103/104) geht an der Realität vorbei. Das zentrale Anliegen der *imitatio*-Kritik zeigt ein Text wie Nicolò Francos Dialog *Il Petrarchista* (1539), die antipetrarkistische Parallelaktion zu Erasmus’ *Ciceronianus*. Erasmus’ pathologischer Ciceronianer Nosoponus findet sein Pendant hier in Gestalt eines glühenden Petrarca-Verehrers, der nicht nur zahlreiche Laura-Reliquien wie Nagelschere, Necessaire und Nachtopf, sondern sogar einen unentdeckten Kodex mit den echten, unkorrigierten Fassungen von Petrarcas Dichtungen vorweisen kann – allesamt natürlich im antipetrarkistischen Stil.<sup>47</sup>

Am unmittelbarsten zeigen sich diese Verbindungen zur humanistischen Debatte in den Briefen Pietro Aretinos (1492–1556). Hier wird die Geltung des Nachahmungsprinzips vehement bestritten und performativ widerlegt. In Wortwahl und Stilregister wird eine andere Ästhetik vorgeführt, eine Ästhetik des Authentischen.<sup>48</sup> Einem bekannten

44 Ebd., S. 92.

45 Die *poesia bernesca* bzw. *poesia burlesca* wurde Mitte des 16. Jahrhunderts äußerst beliebt, vgl. die Anthologie *Opere burlesche* (Florenz 1548–1555, 2 Bde.; Neapel 1723, 3 Bde., u. öfter). Zu Berni und zur *poesia bernesca* vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni, in: Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn (Hgg.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.10. – 27.10.1991* (Text und Kontext; Bd. 11), Stuttgart 1993, S. 281–331; Danilo Romei, Roma 1532–1537. Accademia per burla e poesia „tolta in gioco“, in: Ders. (Hg.), *Berni e berneschi del Cinquecento*, Florenz 1984, S. 49–135, nochmal abgedruckt in Ders., *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513–1534)*, Manziana 2007, S. 205–242. Siehe auch Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento* (Miscellanea erudita; Bd. 38), Padua 1983.

46 Schulz-Buschhaus (wie Anm. 42), S. 91.

47 Vgl. Florian Mehlretter, Petrarca neu erfinden. Zu Nicolò Francos Dialog „Il Petrarchista“, in: Andreas Kalbitz und Gerhard Regn (Hgg.), *Renaissance. Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages* (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 33), Heidelberg 2006, S. 149–171.

48 Zu Aretino umfassend Paul Larivaille, *Pietro Aretino* (Profili; Bd. 22), Rom 1997; *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del convegno di Roma – Viterbo – Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992)*, Toronto

Brief an Lodovico Dolce (datiert Venedig, 25. Juni 1537) lassen sich Eckpunkte dieser satirisch-burlesken Gegenpoetik, die aus der Kritik am Bembismo hervorgeht, entnehmen. Ihre zentrale Achse bildet die *ars-natura*-Dichotomie:<sup>49</sup>

Geht nur weiter auf den Pfaden, welche die Natur Euren Studien weist, wenn Ihr wollt, dass Eure Werke das Papier, auf das sie geschrieben sind, verblüffen! Schüttet Euch aus vor Lachen über all diejenigen, die nur berühmte Wörterchen klauen, denn es gibt einen großen Unterschied zwischen den Nachahmern und den Dieben – letztere pflege ich gewöhnlich zu verurteilen.<sup>50</sup>

(Übers. J. R.)

Wie Erasmus die sklavische Beschränkung auf das Lexikon Ciceros kritisiert hatte, so richtet Aretino seinen Spott gegen die archaisierende Tendenz der von Bembo durchgesetzten *imitatio Petrarcae*, gegen Wörter wie „uopo“, „quinci“, „snello“, „chente“ oder „scaltro“<sup>51</sup>. Grundlage auch der antipetrarkistischen Poetik ist die Sprachkritik. Aretino privilegiert Natur gegenüber Kunst, Mimesis gegenüber *imitatio*: Wie der Maler müsse auch der Dichter seinen Stoff aus der Natur („dal vivo“), nicht aus den Texten ziehen: „La natura istessa de la cui semplicità son secretario mi detta ciò che io compongo [...]“<sup>52</sup>. Daraus folgt die paradoxe Umwertung des *imitatio*-Prinzips, auch sie formuliert im burlesk-grobianischen Register: „È certo ch'io imito me stesso, perché la natura è una compagna badiale che ci si sbraca, e l'arte una piattola che bisogna che si apicchi [...]“<sup>52</sup>.

Die paradoxe Formulierung „sich selbst nachahmen“ zeigt die Grenzen der parodistischen Dekonstruktion: Noch die burleske Kritik an der *imitatio* kann der *imitatio* nicht entkommen. Das Entscheidende am antipetrarkistischen Impuls ist seine allgemeine kultur- wie sprachkritische Bedeutung und Dimension, von der im Folgenden die Rede sein soll.<sup>53</sup> Dies zeigt sich in den unterschiedlichen Ebenen der *ars-natura*-Dialektik. Wie ein roter Faden zieht sich die Wendung „senz'arte“ – kunstlos – durch die Dichtungen und Programme der Antipetrarkisten. Neben der linguistischen Dimension, die für natürlichen (mündlichen) Sprachgebrauch („usus“, „consuetudo“) gegenüber affektiertem Archaismus (Vorwurf der „mala affectatio“) plädiert, und neben der poetologischen, die

(23–24 ottobre 1992), *Los Angeles* (27–29 ottobre 1992), 2 Bde., Rom 1995. Zur Rezeption Carolin Fischer, *Education érotique. Pietro Aretinos „Ragionamenti“ im libertinen Roman Frankreichs*, Stuttgart 1994.

49 Vgl. Florian Neumann, Art. *Natura-ars*-Dialektik, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Tübingen 1992–2015, hier Bd. 6: Must – Pop, 2003, Sp. 139–171.

50 Hösle (wie Anm. 36), S. 5 f.: „Andate pur per le vie che al vostro studio mostra la natura, se volete che gli scritti vostri facciano stupire le carte dove son notati, e ridetevi di coloro che rubano le paroline affamate, perché è gran differenza da gli imitatori a i rubatori, che io soglio dannare.“

51 Alle Belege aus ebd., S. 6–8.

52 Ebd., S. 8.

53 In dieselbe Richtung zielen meine Überlegungen in dem Beitrag: Jörg Robert, Selbstreferenz und Sozialtheorie. Antipetrarkismus als negative Poetik (Aretino, Visscher, Opitz), in: Dorothea Klein [u. a.] (Hgg.), *Formen der Selbstthematization in der vormodernen Lyrik* (Spolia Berolinensia; Bd. 39), Hildesheim 2020, S. 471–490.

das freie *ingenium* gegenüber exzerprierender Lektüre aufwertet, ist es der Vorwurf der Heuchelei, Verstellung und Verkleidung, der über das Literarische hinaus auf soziale Normzusammenhänge verweist. Antipetrarkistische Texte richten sich nicht nur gegen eine Poetik, sondern auch gegen einen Habitus. Ein weiteres Beispiel bei Franco zeigt, wie sich Stil- und Luxuskritik verbinden:

Weit weg seid Ihr Petrarkisten vom schönen Stil,  
 die Ihr Eure Verse mit [Wörtern wie] ‚uopo‘ parfümiert,  
 denn Ihr, Herren Kunstrichter, haltet mein  
 Pferdchen für einen Rinder- oder Schweinestall.  
 Euch, da bin ich sicher, geben solche Verse kein Vergnügen,  
 die Kunst nicht vergoldet oder mit Perlen und Purpur schmückt;  
 bei allen anderen wird euch nur übel!<sup>54</sup>

(Übers. J. R.)

Schönheit des Stils („bel stile“) ist keine Frage der Kleidung („Prälathenhüte“), der Kosmetik (Parfüm) und des Ornats (Gold, Perlen und Purpur). Wie ein Bourdieu des 16. Jahrhunderts zeigt Franco den Zusammenhang zwischen Stil und Habitus auf, der den Petrarkismus als Medium sozialer und literarischer Distinktion entlarvt. Dabei bekundet Franco durchaus selbstbewusst den Wert des eigenen „Werkes“ („Opra mia“), auch wenn dies „niedrig“ bzw. „billig“ („vile“) sei. Der „schöne Stil“ beruht nicht auf Verschönerung, auf archaisierendem Lexikon und falschem rhetorischem Ornament. Er ergibt sich vielmehr aus Kunstlosigkeit (*dis-simulatio artis*) oder – im Akt der polemischen Subversion und Inversion – aus der gezielten Demaskierung, aus dem satirischen Abschminken und Entkleiden.

### Topische Transformationen – Schminke und Malerei

Die deutsche Rezeption des europäischen Antipetrarkismus zeigt eine komplexe Gemengelage: Petrarkistische und antipetrarkistische Tendenzen werden in Deutschland verspätet rezipiert und stehen sich daher zeitgleich als Alternativoptionen desselben Systems gegenüber. Auch die poetologischen Problemlagen haben sich verschoben. Es geht nicht mehr um eine Kritik am Bembismo, sondern um eine *imitatio*-Kritik mit entschieden interkultureller Dimension und – gerade in Deutschland – patriotischer Emphase. Für diese Verschiebung lässt sich die in der Intertextualitätsforschung etablierte Unterscheidung von Einzeltextreferenz und Systemreferenz mit Gewinn heranziehen:<sup>55</sup> Während Autoren

54 Hölsle (wie Anm. 36), S. 9: „[...] Lunge Ser Petrarchisti dal bel stile, / che le rime con gli uopi profumate, / perché voi, mastri giudici, stimate / il Caballino mio mandra e porcile. / A voi son certo che piacer non danno / versi ch’arte non dora, e’mperla, e’inostra, / e tutti gli altri stomaco vi fanno.“

55 Vgl. Ulrich Broich, Zur Einzeltextreferenz, in: Ders. und Manfred Pfister (Hgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 35), Tübingen 1985, S. 48–52; Manfred Pfister, Zur Systemreferenz, in: Ebd., S. 52–58.

wie Franco, Aretino oder Francesco Berni (1497/98–1536) konkrete petrarkistische Einzeltexte und -autoren parodieren (v. a. Bembo bzw. die Bembisten), zielen deutsche Autoren wie Martin Opitz (1597–1639), Paul Fleming (1609–1640) oder Andreas Gryphius auf den Petrarkismus als lyrisches System, wie es Klaus W. Hempfer bestimmt hat.<sup>56</sup> Dabei bleiben die bei Aretino und Franco beobachteten Topiken durchaus bestimmend, allen voran der leitende *ars-natura*-Gegensatz. Gerade die deutschen Texte zeigen jedoch, wie sich der Antipetrarkismus im Zuge seiner ‚Einbürgerung‘ in Deutschland zum Reflexionsmedium kulturkritischer, sprachpatriotischer und religiös-moralischer Anliegen entwickelt. Die Gewichte verschieben sich vom autonomen literarischen Spiel zur sozialen und kulturellen Praxis. Um diese sozial- und kulturkritische Wendung des deutschen Antipetrarkismus aufzuzeigen, wähle ich ein Beispiel aus der Sonettichtung des schlesischen Dichters Andreas Gryphius, an dem wir den hohen Symptomwert der Parodie für soziale und kulturgeschichtliche Phänomene erkennen können:

XXIX. An *Jolinden*.

Was habt ihr / das ihr mögt an euch eur eigen nennen!  
 Die Schminck ists / die euch so Bluttrote Lippen macht:  
 Die Zähne sind durch Kunst in leeren Mund gebracht /  
 Man weiß das Meisterstück / wordurch die Wangen brennen.  
 Eur eingekaufftes Haar kan auch ein Kind' erkennen.  
 Der schlimme Schweiß entdeckt des Halses falsche Pracht.  
 Die auffgesteiffte Stirn wird billich außgelacht  
 Wenn sich der Salben Eyß will bey den Runtzeln trennen.  
 Gemahlte / sagt mir doch / wer seyd ihr / und wie alt?  
 Ihr / meyn ich / sechzehn Jahr; drey Stunden die Gestalt.  
 Ihr sey von Hauß' und sie ist über See ankommen.  
 Ihr schätzt euch trefflich hoch / umbsonst! Der Mahler hat  
 Noch für ein schöner Bild / das feil war in der Stadt  
 Vnd länger bleibt / denn ihr / drey Kronen nur genommen.<sup>57</sup>

Das Gedicht steht im Kontext der Kritik an weiblicher Körperpflege und Kosmetik in der Frühen Neuzeit.<sup>58</sup> Es richtet sich gegen ein Ideal des Weiblichen, wie es in ‚ortho-

56 Vgl. Klaus W. Hempfer, Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz), in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38 (1988), S. 251–264.

57 Andreas Gryphius, *Gedichte*, hg. von Thomas Borgstedt, Stuttgart 2012, S. 24.

58 Vgl. Romana Sammern und Julia Saviello, Einleitung. Der schöne Körper als Kunstprodukt, in: Dies. (Hgg.), *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, S. 9–38, hier S. 24. Zur Kulturgeschichte der Kosmetik und Körperpflege liegt eine umfangreiche, oft populäre Literatur vor, die hier nur auszugsweise referiert wird: Susan Stewart, *Painted Faces. A Colourful History of Cosmetics*, Stroud 2017; Christian Janecke (Hg.), *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken*, Marburg

dox' petrarkistischer Lyrik zum Ausdruck kommt (vgl. den Gedichttypus ‚Beschreibung vollkommener Schönheit‘). Die Anrede („ihr“, V. 1) deutet auf einen höfischen Kontext hin und ironisiert Höflichkeitsformen, um deren Unangemessenheit aufzuzeigen. Die Kosmetikkritik steht im Zeichen der Hof- und Alamode-Kritik. Hier wird jener *realistic turn* sichtbar, den Fechner im Gefolge von Hirsch für den Antipetrarkismus postuliert hat. Die Zuordnung von Gryphius' Text zu dieser Linie fußt vor allem auf der *ars-natura*-Dialektik in ihrer spezifischen Form als Kritik an Kunst/Künstlichkeit, Verstellung, Heuchelei, Simulation, Maskerade und Make-Up. Im Zentrum des epigrammatisch zugespitzten Sonetts steht die Entlarvung falscher Schönheit. Der Reiz der 16-jährigen Jolinde (von frz. *jolie* = nett, hübsch) beruht auf „Schminck“ (V. 2) und „Kunst“ (V. 3), sie ist ein „Meisterstück“ (V. 4) der Kosmetik. Hinter diese „falsche Pracht“ (V. 6) tritt das eigentliche und „eigen[e]“ (V. 1) Aussehen zurück. Dass dieses weniger vorteilhaft ist, zeigt der Verweis auf die „Zähne“, die „durch Kunst in leeren Mund gebracht“ (V. 3) sind. In dieselbe Richtung zielen das „eingekaufft[e] Haar“ (V. 5) – die Haarverlängerung („Extensions“) – wie auch die „Salben“ (V. 8), welche die runzlige Haut kaschieren sollten. Schonungslos werden hier die Nebenwirkungen der zeitgenössischen Kosmetik benannt: Um die vornehme Blässe zu erreichen, wurde vielfach Bleiweiß (*cerusa*) verwendet; als Grundierung dienten nicht weniger schädliche Substanzen wie Arsen und Quecksilber, gebunden durch rohes Eiweiß. Bleiweiß verursachte Haarausfall und kahle Stellen. Die modische hohe Stirn erklärt sich auch dadurch, dass man die wenigen verbliebenen Haare um kahl gewordene Stellen rasierte, woraus ein höherer Haaransatz resultierte, der die Stirn „auffgesteift[.]“ (V. 7) erscheinen ließ.<sup>59</sup> Jolinde wirkt nicht (mehr) wie eine junge Frau, sondern offenbart alle Zeichen vorzeitigen Alterns. Gryphius schließt an die lateinische bzw. neulateinische Epigrammatik an,<sup>60</sup> aber auch an die eigene Verfalls- und Vanitaspoesie etwa der *Kirchhofgedanken*.

Während die beiden Quartette gleichsam genüsslich das hässliche „Eigene“ hinter dem „falschen“ Schein entlarven und dem öffentlichen Spott preisgeben (V. 7: „wird billich außgelacht“), verleihen die Terzette der Frage der Identität (fremd vs. eigen)<sup>61</sup>

2006; Sabine Sander, Die dreißig Schönheiten der Frau. Ärztliche Ratgeber der Frühen Neuzeit, in: Frank W. Stahnisch und Florian Steger (Hgg.), *Medizin, Geschichte und Geschlecht. Körperhistorische Rekonstruktionen von Identitäten und Differenzen* (Geschichte und Philosophie der Medizin; Bd. 1), Stuttgart 2005, S. 41–62; Renate Lohse-Jasper, *Die Farben der Schönheit. Eine Kulturgeschichte der Schminckkunst*, Hildesheim 2000; Richard Corson, *Fashions in Makeup. From Ancient to Modern Times*, London 1997; Gabriele Simon, *Kosmetische Präparate vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Braunschweig 1983. Einen ausgezeichneten Überblick über die literarische Rezeption der Schminckkritik gibt Mirosława Czarnačka, Listen der (Un)Aufrichtigkeit. Der geschminkte weibliche Körper in der Literatur des Barock, in: Claudia Benthien und Steffen Martus (Hgg.), *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert* (Frühe Neuzeit; Bd. 114), Tübingen 2006, S. 163–178.

59 Vgl. Lisa Eldridge, *Face Paint. The Story of Make up. Make up gestern – heute – morgen*, Grünwald 2016, S. 54.

60 Zu Gryphius als Epigrammatiker vgl. Thomas Althaus, *Epigrammatisches Barock* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 9 [243]), Berlin [u. a.] 1996, S. 158–165.

61 Vgl. Franz Günter Sieveke, „... ich war nur mit der Gestalt ein Mensch / und mit dem Nahmen ein Christenkind / im übrigen aber nur ein Bestia!“ Zur literarischen Gestaltung der Identitätsproblematik in der barocken Literatur, in: *Spee-Jahrbuch* 10 (2003), S. 71–102, hier S. 76–81 zum Text.

eine überraschende Wendung: „Gemahlte / sagt mir doch / wer seyd ihr / und wie alt?“ (V. 9). Den heutigen Leser irritiert die Anrede als „Gemahlte“, die durch den „Mahler“ im zwölften Vers wieder aufgenommen wird. Ging es in den Versen eins bis acht etwa nur um ein Bild, das heißt um ein Porträt Jolindens? Nein! Die Lösung liegt im Doppelsinn des Wortes ‚malen‘ im frühneuhochdeutschen Sprachgebrauch. Es bedeutet nicht nur im eigentlichen Sinne malen, sondern wird (so das Grimm’sche Wörterbuch) „in alter anwendung vom malen des gesichts, dem schminken“<sup>62</sup>, verwendet. Belege für diesen metaphorischen Sprachgebrauch reichen vom Mittelalter bis zu Schiller. „[G]emaltes Gesicht“ steht dann (so bei Kaspar von Stieler [1632–1707]) für „facies fucosa, fucata, gypsata, pigmento, et purpurisso infecta“<sup>63</sup>. Damit ist der Sinn der Schlusspointe deutlich: Wie die Schminke – so die Malerei. Die künstliche Verschönerung macht aus Jolinden ein Kunstwerk und „Meisterstück“, dessen Wert und Haltbarkeit jedoch vom „schöne[n] Bild“ (V. 13) eines anspruchslosen Porträtmalers weit übertroffen wird.

Die Pointe vom „drey Kronen“-Porträtisten (V. 14) wirft ein schräges Licht auf Kosmetik und Malkunst: Beide verstellen das „Eigene“ zugunsten „falsche[r] Pracht“ (V. 6), beide verwandeln die lebendige Person in ein totes „Bild“ (V. 13), das nur ironisch als „Meisterstück“ (V. 4) angesprochen werden kann. Dabei hatte sich die Engführung von Schminken und Malen schon zu Gryphius’ Zeit, Mitte des 17. Jahrhunderts, topisch verfestigt. Ihre sachliche Grundlage hatte sie darin, dass für Kosmetik und Malerei dieselben Substanzen verwendet wurden – zum Beispiel eben Bleiweiß als Deckweiß. So verwendet Roger de Piles (1635–1709) die Schminkmetapher, um die täuschende Wirkung von Farbe auf die Betrachter zu beschreiben:

Es ist wahr, dass es sich um Schminke handelt: Aber es wäre zu wünschen, dass die Gemälde, die man heute macht, alle auf diese Weise geschminkt wären. Wir wissen zur Genüge, dass die Malerei nichts als Schminke ist, dass es in ihrem Wesen liegt, zu täuschen und dass der größte Täuscher in dieser Kunst der größte Maler ist.<sup>64</sup>

(Übers. J. R.)

De Piles’ Vergleich von Schminke und Malerei beruht auf der in der frühneuzeitlichen Kunstliteratur topischen Zuordnung des *colorito* zum Weiblichen (im Gegensatz zum

62 Jacob und Wilhelm Grimm, *Das Deutsche Wörterbuch*, 33 Bde., München 1854–1971, hier Bd. 12: L–M, 1885, Sp. 1501.

63 Kaspar von Stieler, *Der Deutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs / Oder Teutscher Sprachschatz* [...], Nürnberg: Hofmann 1691, Sp. 1220.

64 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris: Estienne 1708, S. 347: „Il est vrai que c’est un fard: mais il seroit à souhaiter que les Tableaux qu’on fait aujourd’hui fussent tous fardez de cette sorte. L’on sçait assez que la Peinture n’est qu’un fard, qu’il est de son essence de tromper, & que le plus grand Trompeur en cet Art est le plus grand Peintre.“ Zur Paragone-Dimension vgl. Lucile Gaudin, *Peinture et rhétorique. Le Vrai chez Roger de Piles*, in: Catherine Emerson und Maria Scott (Hgg.), *Artful Deceptions. Verbal and Visual Trickery in French Culture. Les Supercherries littéraires et visuelles. La Tromperie dans la culture française*, Oxford [u. a.] 2006, S. 35–48.

„männlichen“ *disegno*). Bildkritik und Kritik der Schönheitspflege haben ihre gemeinsame Wurzel in der misogynen Tradition der Patristik, die „Kosmetik, und mit ihr die Malkunst, negativ mit Fälschung und Betrug an der *imago dei* verbunden und mit Prostitution verglichen“<sup>65</sup> habe. Gryphius' Sonett ist also mehr als literarisches Spiel, mehr als parodistische Dekonstruktion petrarkistischer Schönheitsideale. Sein ‚Sitz im Leben‘ zeigt sich im Abgleich mit dem zeitgenössischen Kosmetik-Diskurs. Dieser ist teils – in den *Libri segreti* – technisches Anweisungs- und Rezeptschrifttum,<sup>66</sup> teils theologisch ausgerichtet. Diesen theologischen Resonanzraum zeigt ein 1616 erschie- nener Traktat aus der Feder des englischen Predigers und Erbauungsschriftstellers Thomas Tuke schon im eifernden Titel: *A Discovurse (auch: A Treatise) Against Pain- ting and Tincturing of Women. Wherein the abominable sinnes of Murther and Poysoning, Pride and Ambition, Adultery and Witchcraft, are set forth & discovered. Whereunto is added the Picture of a Picture, or, The Character of a Painted Woman*.<sup>67</sup> Für Tuke bezeugt Schminken nicht nur Eitelkeit (*vanitie*) und Ehrgeiz (*ambition*), sondern grenzt auch an die Todsünde von Stolz und Hybris (*superbia*).<sup>68</sup> Das Spektrum reicht bis zum Vor- wurf der Hexerei. Im Akt des Schminkens, so der Autor, durchbreche die Frau die göttliche Schöpfungsordnung, indem sie zur „Schöpferin ihrer selbst als Bild“ werde: „She is a creature, that had need to be *twice defined*; for she is not that she seemes. And though shee bee the *creature* of God, as she is a *woman*, yet is she her owne *creatrisse*, as a *picture*.“<sup>69</sup>

Gryphius' Frage „Was habt ihr / das ihr mögt an euch eur eigen nennen“ (V. 1) hat also einen ernsten theologischen Hintergrund, der immer wieder über literarische Topiken vermittelt wird. Schminken ist ein Verstoß „against the Law and order of nature, which produceth and appointeth euery creature to appeare in his owne personall forme, fauor, haire, skin and colour.“<sup>70</sup> *Face-painting* bedroht die religiöse und soziale Ordnung, weil es weibliche Kreativität, Autonomie und *agency* am eigenen Körper ermöglichte.<sup>71</sup> Die Antwort der puritanischen Rigoristen auf solch weibliche Autopoiesis besteht in einem religiös motivierten Zwang zu Echtheit und Natürlichkeit, Identität und Individualität – Kategorien, die mit der antipetrarkistischen Poetik des Natürlichen und Authentischen konvergierten. Viele der bei Tuke ausgebreiteten schminkkritischen Topoi finden sich auch bei Gryphius, insbesondere die scharfsinnige Engführung von Schminken und

65 Sammern und Saviello (wie Anm. 58), S. 24.

66 Vgl. hierzu William C. Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton 1994.

67 Thomas Tuke, *A Discovurse Against Painting and Tincturing of Women. Wherein the abominable sinnes of Murther and Poysoning, Pride and Ambition, Adultery and Witchcraft, are set forth & discovered. Whereunto is added the Picture of a Picture, or, The Character of a Painted Woman*, London: Creed 1616.

68 Vgl. Tuke 1616 (wie Anm. 67), S. 30.

69 Ebd., S. 57.

70 Ebd., S. 40.

71 Vgl. Marguerite A. Tassi, *The Scandal of Images. Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove 2005, S. 48: „We can intuit here that the fundamental social problem with face painting lies in its perceived ability to facilitate female creativity and agency.“

Malen. Eine direkte literarische Quelle bleibt die lateinische bzw. neulateinische Epigrammatik (z. B. John Owen<sup>72</sup>) zum Thema *In fucum, In fucatas* usw.<sup>73</sup> Aus dieser Tradition schöpfen sowohl Gryphius als auch Tuke; letzterer rückt eine kleine Anthologie (neu-)lateinischer und englischer Epigramme in humanistischer Manier an den Anfang seines Traktates.<sup>74</sup> Klassisch-humanistische Dichtung wird zum Vehikel höchst aktueller Kulturkritik und Sozialdisziplinierung. Die Kritik an weiblicher Körperkultur wird zur Reflexionsfigur von ‚Kunst‘ überhaupt: Sozial richtet sie sich gegen eine Kunst der Selbstoptimierung, die als „manifest transgression of the word of God“<sup>75</sup> stigmatisiert wird, ästhetisch gegen die Malerei. Vor dem Hintergrund einer porträt- und bildskeptischen Traditionslinie, die auf dem Gegensatz von *mortua imago* und *viva vox* beruht, bleibt es dem Wort – das heißt, Gryphius’ Sonett – überlassen, die täuschende, verführende Fassade des Bildes und den Verblendungszusammenhang der Kunst zu decouvrieren.<sup>76</sup>

72 Vgl. Tuke 1616 (wie Anm. 67), Bl. A3v. Vgl. John Owen, *Epigrammatum Ioan Oweni Cambro Britanni Oxoniensis. Editio Postrema, correctissima, et posthumis quibusdam adaucta*, Breslau: Fellgiebel 1668, S. 12 (1, 90: „In fucatas“). Das Gedicht wurde bereits von Opitz übersetzt (vgl. Martin Opitz, *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von George Schulz-Behrend, 7 Bde., Stuttgart 1968 ff., hier Bd. 2,1: Die Werke von 1621–1626, 1978, S. 197). Das Thema weibliche Körperpflege in der Spannung von *ars (cultus)* und *natura* hat eine lange literarische Genealogie. Als Motiv taucht es zuerst in der römischen Liebeselegie auf. Vgl. die Stellensammlung in Richard Müller, *Motivkatalog der römischen Elegie. Eine Untersuchung zur Poetik der Römer*, Zürich 1952, S. 69. Ein fundierender Text ist Properz, *Elegien* 1,2; daneben Ovid, *Amores* 1,14. Dagegen gibt Ovid (um 43 v. Chr. – 17 n. Chr.) in seiner *Ars amatoria* und seinen *Medicamina faciei femineae* eine positive Bewertung von *cultus* / Kultivierung. Conrad Celtis (1459–1508) nimmt in seinen *Amores* das Thema „künstliche Körperpflege“ in einer kulturpatriotischen Perspektive auf, die schon bei Properz (um 48–15 v. Chr.) angelegt ist. Vgl. Jörg Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich* (Frühe Neuzeit; Bd. 76), Tübingen 2003.

73 Martials Epigramme sind eine der ergiebigsten kulturhistorischen Quellen zum Thema Schminke. Vgl. die positivistische Quellensammlung von Fred Winter, *Handbuch der gesamten Parfumerie und Kosmetik. Eine wissenschaftlich-praktische Darstellung der modernen Parfumerie einschliesslich der Herstellung der Toilettenseifen nebst einem Abriss der angewandten Kosmetik*, Wien 1927 (Neuauflagen 1949, 1952), bes. S. 12–18.

74 Vgl. Tuke 1616 (wie Anm. 67), Bl. A3r–B3r.

75 Vgl. ebd., S. 40.

76 Zum Thema ästhetische ‚Illusion‘ in kulturhistorischer Perspektive vgl. Kirsten Dickhaut (Hg.), *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich* (Culturae; Bd. 13), Wiesbaden 2016.