

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Band 230

Martin Opitz (1597–1639)

Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke

Herausgegeben von
Stefanie Arend und Johann Anselm Steiger

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-066338-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-066496-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-066344-0
ISSN 0934-5531

Library of Congress Control Number: 2019947568

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Stefan von der Lieth, Hamburg
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com



Inhalt

Stefanie Arend
Vorwort — 7

Achim Aurnhammer
„Mihi et musis“ oder „exegi monumentum“? Die konkurrierenden
Autorschaftskonzepte in Martin Opitz' Poemata-Ausgaben von
1624 und 1625 — 13

Barbara Becker-Cantarino
Zu Martin Opitz' niederländischem Netzwerk — 47

Marie-Thérèse Mourey
Martin Opitz und das Pariser Netzwerk (1629–1630). Neues zu alten
Konstellationen — 63

Rudolf Drux
Wirksame Topik oder hilfreiches Netzwerk? Zur Aufnahme des Bürgers Martin
Opitz in die Fruchtbringende Gesellschaft — 77

Dirk Niefanger
Martin Opitz und Karl Hannibal von Dohna. Ein Beispiel für Intersektionalität im
Opitz-Netzwerk zwischen 1626 und 1632 — 91

Klaus Garber
Martin Opitz und die Piasten — 107

Victoria Gutsche
„Sint Moecenates, non deerunt forte Marones.“ Strategien der Positionierung
in Martin Opitz' Widmungen — 137

Jost Eickmeyer
Martin Opitzens Prosa-Panegyrici im Netzwerk — 157

Robert Seidel
Martin Opitz, Schlesien und das Königreich Polen. Panegyrik und Paränese in
den lateinischen Schriften 1636–1639 — 181

Johann Anselm Steiger

„Diß donnerwort heißt Ewigkeit“. Lyrisch-eschatologische Strategien gegen die Prokrastination bei Martin Opitz und Johann Rist und deren interkonfessionelle Tragweite — 203

Stefanie Arend

Netzheerrschaft und Autorschaft. Martin Opitz und Andreas Tscherning im brieflichen Netzwerk — 221

Jörg Robert

Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambara — 237

Astrid Dröse

Intermediale Netzwerke. Opitz-Vertonungen im Umfeld von Heinrich Schütz — 261

Michael Belotti

„Wol dem der weit von hohen dingen“. Textfassungen und Melodien eines Lieds von Martin Opitz — 283

Uwe Maximilian Korn, Joana van de Löcht, Dirk Werle

Gottfried Finckelthaus und das Netzwerk mitteldeutscher Dichtung nach Martin Opitz — 323

Gudrun Bamberger

Netzwerk und Werkpolitik. Martin Opitz und der Zürcher Literaturstreit (Gottsched – Bodmer/Breitinger – Triller) — 343

Siglenliste — 367

Bildnachweise — 369

Namenverzeichnis — 371

Vorwort

Unsere Gegenwart wird immer stärker durch das Agieren in Netzwerken bestimmt: Seit einiger Zeit reagiert die Forschung in verschiedenen Disziplinen auf eine in hohem Grade technisierte und digitale Lebenswelt. Beispielsweise widmet sich die medienwissenschaftliche Netzwerkforschung den Herausforderungen, vor welche das Internet und die multimedialen Kommunikationsmöglichkeiten stellen.¹ Daneben hat sich auch eine kulturwissenschaftliche Netzwerkforschung etabliert, die nach Archäologie und Genealogie der modernen Netzwerkideen fragt.² Topographische Strukturen stehen hier im Vordergrund. Der Beginn des operativen Netzwerkdenkens wird in Christian Friedrich von Lüders erstem umfassenden Wegeplan für Deutschland 1779 und in der ersten groß angelegten Konzeption eines deutschen Schienennetzes 1835 gesehen.³ Als man sah, wie „technische Netzwerke“ geplant werden konnten und materiell sichtbar wurden,⁴ sei man sich bewußt geworden, daß auch personale Netze und Netzwerke erzeugt werden konnten. Schließlich sei es der „Reflexivitätsschub“ um 1800 gewesen, der erst deutlich gemacht habe, in welcher Weise Netze herstellbar sind, kontrolliert und beobachtet werden können.⁵ Ausgangspunkt für komplexe soziologische Ansätze im Hinblick auf das Handeln in Netzwerken sind vornehmlich jene literarischen Produktions- und Kommunikationsweisen sowie Praktiken der Autorinszenierung, die sich seit der Aufklärung im immer komplexer werdenden Geflecht zwischen Autor, Drucker, Verleger und Kritikern besonders in den neuen Medien abzeichnen.⁶

1 Vgl. etwa Knoten und Kanten 2.0. Soziale Netzwerkanalyse in Medienforschung und Kultur-anthropologie. Hg. von Markus Gamper, Linda Reschke und Michael Schönhuth. Bielefeld 2012. Andreas Hepp: Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Perspektiven einer an den Cultural Studies orientierten Medien- und Kommunikationsforschung. In: Kultur. Medien. Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Hg. von Andreas Hepp und Rainer Winter. Wiesbaden 2008, S. 155–174. Manuel Castells: Das Informationszeitalter. Bd. 1: Die Netzwerkgesellschaft. Opladen 2001.

2 Sebastian Gießmann: Netze und Netzwerke. Archäologie einer Kulturtechnik, 1740–1840. Bielefeld 2006. Vgl. auch Das Netz: Sinn und Sinnlichkeit vernetzter Systeme [anlässlich der Ausstellung „Das Netz: Sinn und Sinnlichkeit vernetzter Systeme“ im Museum für Kommunikation (28. Februar bis 1. September 2002)]. Hg. von Klaus Beyrer. Heidelberg 2002.

3 Hartmut Böhme: Einführung: Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion. In: Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne. Hg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou. Köln u. a. 2004 (Literatur – Kultur – Geschlecht 29), S. 17–36, hier S. 28.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 31.

6 Vgl. den Überblick bei: Erika Thomalla, Carlos Spoerhase und Steffen Martus: Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für Germanistik NF 29 (2019), S. 7–23.

Und gleichwie ein tugendhaftes, schönes und reiches Mägdchen viele und mancherley Freyer hat, die sich um sie bewerben; also bewarben sich auch um unsern artigen Opitz viele und mancherley Leute von vornehmen, mitlern und geringen Stande. Aber den meisten versagte er seine Hilfe; nur etlichen erkannte er selbige zu [...].⁵⁷

Tscherning gehörte zu diesen ‚etlichen‘ wahrscheinlich nicht unmittelbar. Opitz hat aber, gerade indem er kaum aktiv half, offenbar eine wichtige Funktion erfüllt: Tscherning hat begriffen, daß er sich aus eigener Anstrengung Aufmerksamkeit erarbeiten mußte. An Opitz konnte er sehen, daß Netzherrschaft nicht zuletzt mit Autorschaft zu verknüpfen war. Angesichts der Flut an literarischen Produktionen hat er sich entschieden, auffällig Zeichen zu setzen, indem er – ungewöhnlich genug – arabische Spruchweisheiten aus dem 7. Jahrhundert übersetzte. So sicherte er sich eine exklusive Autorschaft, um fortan, schon vor Erscheinen des *Früling*, einen festen Platz im gelehrten Netzwerk einzunehmen, der ihn sogar, um mit Heermann zu sprechen, als „Opitio major“ erscheinen ließ.

⁵⁷ Christoph Colerus: Verdeutschte Lob-rede auf Opitzen. In: Umständliche Nachricht von des weltberühmten Schlesiens, Martin Opitz von Boberfeld, Leben, Tod und Schriften, nebst einigen alten und neuen Lobgedichten auf Ihn. Erster Theil. Hg. von Kaspar Gottlieb Lindner [...]. Hirschberg 1740, S. 115–238, hier S. 186. Zit. nach BW III, S. 1752–1875, hier S. 1823.

Jörg Robert

Netzwerk, Gender, Intertextualität

Opitz übersetzt Veronica Gambara

1 Weiblicher Petrarkismus

Zu den bemerkenswertesten Erscheinungen innerhalb der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts zählt die Konjunktur weiblicher Autorschaft: „Soltanto nella letteratura del medio Cinquecento le donne fanno gruppo. Non prima né poi“.¹ In der Tat: in den Dekaden zwischen 1530 und 1560 erscheinen – zunächst in Italien – wegweisende, vielfach nachgedruckte Zyklen von Autorinnen wie Vittoria Colonna (*Rime amorose*, 1538), Tullia d’Aragona (*Rime*, 1547), Laura Terracina (*Rime*, 1548) oder Gaspara Stampa (*Rime*, 1554). Die europäische Dimension des Phänomens belegen die *Euvres* (1555) der Lyonaiserin Louise Labé.² Dagegen hat

¹ Carlo Dionisotti: La letteratura italiana nell’età del concilio di Trento. In: Geografia e storia della letteratura italiana. Hg. von dems. Turin 1967, S. 227–254, hier S. 238.

² Elisabeth Schulze-Witzenrath: Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus. München 1974 (Beihefte zu Poetica 8); Ulrike Schneider: Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa. Stuttgart 2007 (Text und Kontext 25), bes. S. 64–82 (Der weibliche Petrarkismus aus Sicht der Forschung); dies.: ‚Le donne fanno gruppo‘? Zum Problem literarischer Autorität im ‚weiblichen Petrarkismus‘. In: Varietas und ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock. Hg. von Marc Föcking und Bernhard Huss. Stuttgart 2003 (Text und Kontext 18), S. 75–90; Eckhard Höfner: Modellierungen erotischer Diskurse in Canzoniere-Form im weiblichen italienischen Petrarkismus. In: Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.–27.10.1991. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart 1993, S. 115–146; Patricia Oster: Weibliche Bildfindung im Petrarkismus. Zur Anthropologie geschlechtsspezifischer Anschauungsformen bei Gaspara Stampa. In: Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft. Hg. von Rudolf Behrens und Roland Galle. Würzburg 1995, S. 39–52; Elisabeth Tiller: Die Frau als Autorin. Der Eintritt weiblicher Sprecher in den Raum der Diskurse. In: Frau im Spiegel. Die Selben und die Andere zwischen Welt und Text. Von Herren, Fremden und Frauen. Ein 16. Jahrhundert. Hg. von ders. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1994, hier Bd. 2, S. 669–841; Mary B. Moore: Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism. Carbondale 2000. Insgesamt ist die Rezeption des weiblichen Petrarkismus in Deutschland nicht sehr intensiv. Eine viel diskutierte Ausnahme stellt Sibylle Schwarz dar. Ich verweise stellvertretend auf Erika Greber: Petrarkismus als *Geschlechtercamouflage*? Die Liebeslyrik der Barockdichterin Sibylle Schwarz. In: Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe. Hg. von Andreas Kraß und Alexandra Tischel. Berlin 2002 (Geschlechterdifferenz & Literatur 14), S. 142–168. Weder der deutsche weibliche

Mireille Huchon in einer Aufsehen erregenden Monographie den Versuch unternommen, gerade letztere, die „belle cordière“, als bloße „créature de papier“ zu entlarven, hinter deren Texten letztlich ein „coup éditorial“ des Lyonnais Kreises (Olivier de Magny, Maurice Scève u. a.) stehe – weibliche Autorschaft als kollektiver petrarkistischer Tagtraum.³ In jedem Fall sind die *Euvres* (1555, 1556) ein besonders illustratives Beispiel für rinascimentale Netzwerkarbeit, ‚Werkpolitik‘ und editoriale Aneignung im Kontext des Petrarkismus.⁵

Veronica Gambara (1485–1550) war sicher keine ‚Kreatur aus Papier‘, und sie war mehr als nur eine „signora della poesia“.⁶ Die Tochter des Grafen Gianfrancesco da Gambaro di Pratalboino bei Brescia, seit 1508 verheiratet mit Gilberto X. von Correggio, war Autorin und – nach dem frühen Tod des Ehemannes (1518) – für mehr als drei Jahrzehnte umsichtige Regentin. Sie machte nicht nur ihren Hof zum kulturellen Zentrum für Dichter und Künstler, sondern führte darüber hinaus eine weitläufige Korrespondenz mit bedeutenden Persönlichkei-

Petrarkismus noch seine Rezeption italienischer (oder französischer) Modelle ist eingehender erforscht worden. Vgl. die Dokumentation in: Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von Frank-Rutger Hausmann und Volker Kapp unter Mitarbeit von Elisabeth Arend u. a. 2 Bde. Tübingen 2004.

³ Mireille Huchon: Louise Labé. Une créature de papier. Genf 2006, S. 100: „Il s’agissait en 1555 à Lyon d’un beau coup éditorial, profitant de l’actualité la plus immédiate“.

⁴ Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin, New York 2007 (Historia Hermeneutica, Series Studia 3), hier zu Opitz S. 23–27.

⁵ Zum Petrarkismus liegt eine umfangreiche Forschungsliteratur vor, an die hier nur in Auswahl erinnert werden kann. Den besten Überblick bietet Gerhart Regn: Art. Petrarkismus. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 6. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 2003, Sp. 911–921; Jörg Wesche: Petrarkismus. In: Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Hg. von Herbert Jaumann. Berlin, New York 2010, S. 55–84; Gerhart Hoffmeister: Petrarkistische Lyrik. Stuttgart 1973; Achim Aurnhammer (Hg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Tübingen 2006; Michael Bernsen und Bernhard Huss (Hgg.): Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos. Göttingen 2011.

⁶ Daniela Pizzagalli: La Signora della poesia. Vita e passioni di Veronica Gambara. Artista del Rinascimento. Milano 2004; Fausto Balestrini: Veronica Gambara. In: Profili di donne nella storia di Brescia. Hg. von dems. Brescia 1986, S. 141–194; Antonia Chimenti: Veronica Gambara. Gentildonna del Rinascimento. Un intreccio di poesia e storia. Reggio Emilia 1995; Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini und Ennio Sandal (Hgg.): Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell’Italia settentrionale. Florenz 1989. Ich zitiere die Werke der Gambara nach der kritischen Ausgabe: Veronica Gambara: Le Rime. Hg. von Alan Bullock. Florenz, Perth 1995. Parallel heranzuziehen ist die Ausgabe: Veronica Gambara: Complete Poems. A Bilingual Edition. Critical introduction by Molly M. Martin. Ed. and transl. by Molly M. Martin and Paola Ugolini. Toronto 2014 (The Other Voice in Early Modern Europe. The Toronto Series 34). Noch immer unverzichtbar ist die erste Gesamtausgabe: Rime e lettere di Veronica Gambara. Raccolte da Felice Rizzardi. Brescia 1759.

ten des geistigen und literarischen Lebens.⁷ Als Herrin von Correggio stand sie in engem Kontakt mit den Großen ihrer Zeit bis hin zu Franz I. von Frankreich oder Kaiser Karl V. Literarhistorisch ist sie eng mit dem Namen Pietro Bembo verbunden, der seinen lyrischen Austausch mit der Gambara im Anhang zu seinen *Rime* von 1535 publizierte. Ihre erste Publikation war eine *Frottola* („Or passata è la speranza“), die in einer venezianischen Sammlung von 1505 erschien.⁸ Veronica Gambara war damit eine der ersten Autorinnen säkularer volkssprachlicher Lyrik.⁹ Ariost, der selbst an ihrem Hof zu Gast war, würdigt sie im *Orlando furioso* im Willkommenszug der Freunde: „Veronica da Gambara è con loro, | si grata a Febo e al santo eonio coro.“¹⁰ Anders als Gaspara Stampa, Vittoria Colonna oder Louise Labé hat Gambara ihre Gedichte nicht zu einer repräsentativen Sammlung („Opere“, „Euvres“, „Opera“) vereinigt. Das „zerstreute und fragmentarische Korpus“¹¹ der insgesamt 67 erhaltenen Texte ist in Drucken anderer Autoren bzw. Autorinnen oder in handschriftlicher Überlieferung greifbar.¹² Die Gedichte zeigen ein weites Spektrum an Themen, Stilen und Adressaten. Veronica Gambara war keineswegs eine orthodoxe Petrarkistin; neben Liebesgedichten im engeren Sinne finden sich zahlreiche Enkomien, **Korrespondenzgedichte**, geistliche und – vor allem – politische Gedichte.¹³ „[I]ndeed, Gambara’s mature verse provides one of the first examples of a female voice following political events through the vernacular sonnet form.“¹⁴

Anders als die genannten Petrarkistinnen, die im Renaissance-Kult um 1900 – etwa bei Gabriele d’Annunzio oder Rainer Maria Rilke¹⁵ – breit rezipiert

⁷ Zum **literaturgeschichtlichen** und -soziologischen Kontext vgl. Virginia Cox: Women’s Writing in Italy (1400–1650). Baltimore, Maryland 2008, bes. S. 37–79.

⁸ Bullock (Anm. 6), S. 36; Text ebd., S. 66–68.

⁹ Martin / Ugolini (Anm. 6), S. 2.

¹⁰ Ludovico Ariosto: Orlando furioso. Introduzione e commento di Gioacchino Paparelli. 2 vol. Milano 1991, S. 1566 (c. 46, 3, v. 7f.).

¹¹ Bullock (Anm. 6), S. 3.

¹² Dokumentation ebd., S. 17–53.

¹³ Vgl. die thematische Ordnung in der Ausgabe von Martin / Ugolini (Anm. 6).

¹⁴ Ebd., S. 5.

¹⁵ Die Gedichte der ‚schönen Seilerin‘ (‚la belle cordière‘) spielen eine zentrale Rolle in Rilkes Liebeskonzept, das sich vom *Malte Laurids Brigge* bis zu den *Duineser Elegien* entfaltet. Louise Labé ist neben Gaspara Stampa eines der zentralen Exempel in der Reihe der ‚großen Liebenden‘ des Abendlandes. Die 24 Sonette der Louise Labé hat Rilke 1913 „mit einem Ruck“ übersetzt, wie er an Henriette Löbl schreibt (19. Juni 1913). Vgl. Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 7: Übertragungen. Frankfurt a. M. 1997, S. 1258; die Übertragungen erscheinen unter dem Titel: Die 24 Sonette der Louise Labé, Lyoneserin (!), übertr. von R. M. R. Leipzig 1917. Vgl. meinen Beitrag

wurden, hat Veronica Gambara in Deutschland nur wenige Spuren hinterlassen – mit einer Ausnahme: Martin Opitz. Er übersetzt in seinen *Teutschen Poemata* (zuerst Straßburg 1624, dann *Deutsche Poemata*, Breslau 1625) insgesamt sieben Sonette der Gambara, die im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen. Fragen nach Autorschaft und Netzwerk spielen dabei auf verschiedenen Ebenen eine Rolle: Zunächst ist die konkrete Zirkulation der Texte, sind die Netzwerke der Verbreitung und Rezeption, zu klären. Auf welchen Wegen wurde Opitz mit der italienischen Autorin bekannt? Diese Suche nach einer möglichen Vorlage führt zur Analyse der Lyrikanthologie als ‚Textnetzwerk‘, das für die Verbreitung des weiblichen Petrarkismus ebenso wichtig ist wie für Opitz’ eigene Gedichtsammlung, die *Deutschen Poemata*. Die Gambara-Übertragungen bilden hier eine Sektion innerhalb eines weltliterarischen Panoramas von Übersetzungen aus allen europäischen Literatursprachen.¹⁶ Aber die Opitz’schen Texte sind mehr als Übersetzungen, sie verflechten sich auch intertextuell mit den Prätexten. Für Opitz waren die Gedichte der Gambara autoritative, aber auch schwierige und fremde Texte, die alteritären Erwartungen angepasst werden mussten. Diese Alterität, die in der Transformation bewältigt werden musste, betrifft konkret fünf Aspekte: Sprache, Geschichte, Kultur, Gender und Konfession. Nach diesen Vorüberlegungen (1.) rekonstruiere ich im Folgenden zunächst (2.) die Kontexte der Gambara-Übersetzung, wobei ich mich auf Opitz’ **Übersetzungspoetik** und Editions politik konzentriere. In einem zweiten Schritt analysiere ich exemplarisch ein Gambara-Sonett, das zunächst (3.) in seiner Beziehung zum Prätext – dem Eröffnungssonett der *Rerum vulgarium fragmenta* Petrarca – und dann in einem weiteren Schritt (4.) in seiner Transformation durch Opitz beleuchtet wird.

Sonettdialog und Totengespräch. Rilke und der Petrarkismus. In: Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts. Hg. von Stefan Knödler, Mario Gotterbarm und Dietmar Till. Paderborn 2019, S. 215–237.

¹⁶ Diese entschieden komparatistische Perspektive („Polyglossie“) hat mit Gewinn Rüdiger Zymner ins Spiel gebracht: Übersetzung und Sprachwechsel bei Martin Opitz. In: Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Hg. von Thomas Borgstedt und Walter Schmitz. Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit 63), S. 99–111; Jörg Wesche: Trügerische Antikenübersetzung. In: Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik (1480–1620). Hg. von Regina Toepfer, Klaus Kipf und Jörg Robert. Berlin, New York 2017 (Frühe Neuzeit 211), S. 409–426, hier bes. S. 410–416.

2 Übersetzungspoetik und Werkpolitik

Die Opitz’sche Reform ruht bekanntlich auf zwei Säulen: einerseits auf dem *Buch von der deutschen Poeterey* (1624), in dem Opitz auf der Grundlage der späthumanistischen Poetik und Rhetorik (v. a. Scaliger, Heinsius, Ronsard) die Prinzipien einer volkssprachigen deutschen Kunstdichtung formuliert,¹⁷ andererseits auf den *Teutschen Poemata*, die in zwei Ausgaben erschienen. Eine Straßburger Edition wurde durch den Heidelberger Freund Julius Wilhelm Zingref ohne Autorisierung des Autors durchgeführt (*Teutsche Poemata*, Sammlung A);¹⁸ dagegen wurde die Sammlung B (*Deutsche Poemata*, 1625) von Opitz nach eigenen Vorstellungen in Breslau zusammengestellt.¹⁹ Opitz’ Freund und Gefährte aus Heidelberger Tagen, Julius Wilhelm Zingref, hatte die Sammlung 1624 gewissermaßen im Handstreich in Straßburg publiziert. Opitz war über diese Parallelaktion zur *Deutschen Poeterey* jedoch keineswegs glücklich. Sie sei, schreibt er dort, „vngeordnet vnd vnversehen zuesammen gelesen“, daher mit „vielfältigen mangel vnd irrungen“ behaftet.²⁰ Diese ‚Irrungen‘ lassen sich einerseits auf die Sprach- und Dichtungsreform beziehen, die in vielen Gedichten innerhalb von A nur unzureichend durchgeführt ist, andererseits auf jenen *Anhang vnterschiedlicher außgesuchter Gedichten anderer mehr teutschen Poeten*, der die Leistungen der älteren Generation deutscher Dichter des 16. Jahrhunderts (z. B. Paul Schede Melissus) betonte und Opitz’ Behauptung eines radikalen Bruchs und Neuanfangs konterkarierte.²¹

¹⁷ Vgl. Jörg Robert: Vetus Poesis – nova ratio carminum. Martin Opitz und der Beginn der ‚Deutschen Poeterey‘. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hg. von Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Münster u. a. 2007 (Pluralisierung & Autorität 11), S. 397–440; ders.: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Euphorion 98 (2004), S. 281–322.

¹⁸ Die Straßburger Fassung ist unmittelbar greifbar in der Ausgabe Martin Opitz: *Teutsche Poemata*. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und der späteren Ausgaben. Hg. von Georg Witkowski. Halle/S. 1902 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 189–192). Sie liegt auch der kritischen Edition von George Schulz-Behrend zu Grunde (GW II,1, S. 161–292). Zur Genese der beiden Sammlungen und Zingrefs Anteil daran vgl. Achim Aurnhammer: Zingref, Opitz und die sogenannte Zingref’sche Gedichtsammlung. In: Julius Wilhelm Zingref und der Heidelberger Späthumanismus. Zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz. Hg. von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Hermann Wiegand. Ubstadt-Weiher 2011 (Mannheimer historische Schriften 5), S. 263–283.

¹⁹ Sammlung B ist abgedruckt in: GW II,2, S. 524–748.

²⁰ *Poeterey*, S. 32.

²¹ Jörg Robert: Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der ‚Deutschen Poeterey‘. In: Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution. Hg. von Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann und Hermann Wiegand. Regensburg 2013, S. 373–387.

Nach dem Sturz des Winterkönigs Friedrichs V., als dessen Anhänger Opitz in Heidelberg aufgetreten war, schien zudem eine „konfessionspolitische Renovierung der Sammlung“ geboten.²²

Dass Opitz sich an der unklaren Struktur von Sammlung A störte, kann der Blick auf die Gambara-Übertragungen plausibel machen, die sich in der Tat weitläufig und „ungeordnet“ über die Sammlung verstreut finden.²³ Anders die Situation der Breslauer Sammlung B (1625), deren Titel bereits die ‚werkpolitische‘ Strategie erkennen lässt: „Martini Opitii Acht Bücher Deutscher Poematum, durch Ihn selber heraus gegeben: auch also vermehret und übersehen/ das die vorigern darmit nicht zu vergleichen sindt.“ Hier hat Opitz die sieben Gambara-Übertragungen zu einem kleinen Zyklus zusammengefasst und markiert: „Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara; wie auch nechstfolgenden sechs.“²⁴ Damit nicht genug: Vor die sieben Texte der Gambara rückt Opitz seine Übersetzung („Ist Liebe lauter nichts“) von Petrarcas Sonett Nr. 132 (*S'amor non è*), eines der am häufigsten übertragenen Stücke der *Rerum vulgarium fragmenta*, das nun als Eingangstor zum Gambara-Zyklus erscheint.²⁵ Diese überlegte Anordnung erfüllte zwei Funktionen: Einerseits liefert das einzige von Opitz übertragene Sonett Petrarcas ein Modell, vor dessen Hintergrund die folgenden Sonette der Gambara gelesen werden sollen; andererseits markiert Opitz mit der Folge Petrarca – Gambara – Opitz eine genealogische Beziehung, beruhend auf *imitatio* und *translatio*. Petrarca, der Begründer der italienischen Literatur, öffnet die Bahn für die ‚modernen‘ Petrarkisten, auf die Opitz blickt. Weniger der *imitatio Petrarcae* als der *imitatio* der *imitatio* – Gambara und den Petrarkisten – gilt sein Interesse. Diese genealogische Reflexion verleiht dem Gambara-Zyklus eine besondere Stellung innerhalb von Sammlung B. Es handelt sich überhaupt um die einzigen italienischen Vorlagen, die Opitz in dieser Sammlung bearbeitet hat.

Trotz ihrer singulären Stellung haben die Gambara-Bearbeitungen wenig Aufmerksamkeit in der Forschung gefunden. Noch immer ist eine Pionierstudie von Günther Weydt aus dem Jahr 1956 der Ausgangspunkt.²⁶ Ihr Titel – „Nach-

ahmung und Schöpfung bei Opitz“ – zeigt den Fluchtpunkt. Weydt widmet sich der Frage, welche Rolle die Übertragungen für die Ausbildung von Opitz' eigenen Produktionen gespielt haben. Wie später Janis Little Gellinek in ihrer Studie zur *Weltlichen Lyrik des Martin Opitz* (1973)²⁷ will Weydt eine werkbiographische Linie rekonstruieren, die sich im Sinne eines teleologischen, die Werkgenese strukturierenden²⁸ Aufstiegs von der „völligen Korrektheit des Nachbildens“ zur „Befähigung zum sprachlichen Formen“ vollzieht.²⁹ Weydt versteht die Übersetzung – wie überhaupt die *imitatio* – als ästhetische Vorschule, die zugunsten autonomer ‚Schöpfung‘ und letztlich zugunsten einer Autonomie der deutschen Volkssprache ‚überwunden‘ werde. Wie Hans Pyritz in seiner Studie zu Fleming³⁰ skizziert er so einen poetisch-poetologischen Bildungsroman mit patriotisch-nationalphilologischer Perspektive, der durch die schiere Menge und systematische Bedeutung der Übersetzung auch in Opitz' späteren Werkphasen von vornherein widerlegt wird.³¹

Opitz hat die Dialektik von *imitatio* und *ingenium*, *ars* und *natura* selbst in seiner Poetik reflektiert. Fremd ist ihm jedoch der Gedanke einer entwicklungsgeschichtlichen Teleologie (von der Nachahmung zur Schöpfung), die erst von der Autonomieästhetik (Genietheorie) her verständlich wird. *Imitatio* und *interpretatio*, *ars* und *ingenium* sind nur strukturell Gegenpole, sie schließen sich eben nicht *a limine* aus.³² Dies ist auch der Rahmen für die Überlegungen, die Opitz im *Buch von der Deutschen Poeterey* zum Verhältnis von Nachahmung und Natur anschließt. Sie stehen ganz im Zeichen der – die gesamte Schrift durchziehenden – *ars-natura*-Dialektik.³³ Der Nutzen der Übersetzung scheint

²² Martus (Anm. 4), S. 24.

²³ Deutsche Poemata (A), Nr. 10, 27, 50, 59, 76, 80, 90.

²⁴ GW II,2, S. 704–710.

²⁵ Achim Aurnhammer: Zur Vor- und Nachgeschichte des petrarkistischen Mustersonetts „Ist Liebe lauter nichts“ („Canzoniere“, 132) von Martin Opitz. In: Aurnhammer (Anm. 5), S. 189–210.

²⁶ Günther Weydt: Nachahmung und Schöpfung bei Opitz. Die frühen Sonette und das Werk der Veronica Gambara. In: Euphorion 50 (1956), S. 1–26, bes. S. 17f.; ders.: Martin Opitz und die Sonette der Veronica Gambara. In: Italienische Kultur Nachrichten Nr. 67–70 (1958), S. 18–21; Thomas Borgstedt: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Tübingen 2009 (Frühe Neuzeit 138), bes. S. 308, 332–340 u. 354; Janis Little Gellinek: Die weltliche Lyrik des

Martin Opitz. München 1973, bes. S. 104–112; Ulrich Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen ‚Petrarkismus‘. In: Borgstedt / Schmitz (Anm. 15), S. 68–82. Ich verweise an dieser Stelle auf den ausgezeichneten Beitrag von Laura Bignotti: Traduzione come creazione poetica. I sonetti di Veronica Gambara nella versione tedesca di Martin Opitz. In: L'Analisi Linguistica e Letteraria 2 (2009), S. 427–449.

²⁷ Vgl. Gellinek (Anm. 26).

²⁸ Weydt (Anm. 26), S. 21–26.

²⁹ Ebd., S. 18.

³⁰ Hans Pyritz: Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus. Göttingen 1963 (Palaestra 234).

³¹ Dass die Übersetzungen eine zentrale Rolle bei der Konstitution eines ‚humanistischen Feldes‘ vor Opitz gespielt haben, an dem nicht nur die humanistischen Eliten partizipierten, ist zuletzt immer wieder betont worden. Zum Begriff vgl. meine Überlegungen in: Einleitung: Poetik und Rhetorik. In: Toepfer / Kipf / Robert 2017 (Anm. 16), S. 315–321.

³² Zu Opitz' Theorie des Enthusiasmus und des Genies vgl. Volkhard Wels: Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit. Berlin, New York 2009 (Historia Hermeneutica 8), S. 269–272.

³³ Florian Neumann: Art. ‚Natura-ars-Dialektik‘. In: Ueding (Anm. 5), Sp. 139–171.

zunächst begrenzt. Übersetzung steht auf der Seite des ‚Fleißes‘, der Kunst und der „vbung“:

Eine guete art der vbung aber ist/ das wir vns zueweilen auß den Griechischen vnd Lateinischen Poeten etwas zue vbersetzen vornemen: dadurch denn die eigenschafft vnd glantz der wörter/ die menge der figuren/ vnd das vermögen auch dergleichen zue erfinden zue wege gebracht wird.³⁴

Opitz schreibt dem Übersetzen propädeutische Ziele zu. Es ist nicht an sich selbst Kunst, sondern ebnet den Weg dorthin. Ziel ist der Erwerb stilistisch-elokutioneller Mittel (*copia*). Die reproduzierende *interpretatio* ist Vorschule der produktiven *inventio*.³⁵ Das zweite Argument greift jedoch weiter aus:

Auff diese weise sind die Römer mit den Griechen/ vnd die neuen scribenten mit den alten verfahren: so das sich Virgilius selber nicht geschämet/ gantze plätze auß andern zue entlehnen; wie sonderlich Macrobius im fünfften vnd sechsten buche beweiset.³⁶

Übersetzung ist also nicht nur Vorschule der Ästhetik – „training in poetic diction“³⁷ –, sondern vor allem kulturpatriotische Tat im Sinne einer *translatio studii*. Im Akt des Übersetzens wird nicht nur ein Einzeltext ‚eingebürgert‘, sondern die Kette der Tradition geschlossen. Daraus ergibt sich eine doppelte Funktion der Übersetzung im System der *Deutschen Poeterey*: Sie ist zugleich Mittel und Zweck, ästhetische Vorschule und kulturpatriotische Performanz. Opitz' Übersetzungsbegriff ist dabei *humanistisch*, ohne *klassizistisch* im Sinne strikter *imitatio veterum* zu sein: Schon in der *Poeterey* selbst spielt die Antikenübersetzung praktisch keine Rolle. So sehr Opitz die deutsche Poesie auf die normativen Vorgaben und Muster der antiken Gattungspoetik verpflichtet, so gering ist das Interesse am Übersetzen antiker Texte.³⁸ Die Übersetzung der

³⁴ Poeterey, S. 71.

³⁵ In diesem Sinne verweist Opitz im vierten Kapitel (ebd., S. 25) auf Ronsard, der „mit der Griechen schrifften gantzer zwölf jahr sich vberworfen habe; als von welchen die Poeterey jhre meiste Kunst/ art vnd lieblichkeit bekommen.“ Daher bleibt zu erinnern, „das ich es für eine verlorene arbeit halte/ im fall sich jemand an vnsere deutsche Poeterey machen wolte/ der/ neben dem das er ein Poete von natur sein muß/ in den griechischen vnd Lateinischen büchern nicht wol durchtrieben ist/ vnd von jhnen den rechten grieff erlernt hat“ (ebd.).

³⁶ Ebd., S. 71.

³⁷ Leonard W. Forster: European Petrarchism as Training in Poetic Diction. In: Italian Studies 18 (1963), S. 19–32.

³⁸ Die wenigen Ausnahmen bestätigen die Regel: Im sechsten Kapitel (Poeterey, S. 44f.) rückt Opitz eine Übersetzung von Theokrits 12. Idylle (*Aites*) ein, die jedoch durch Daniel Heinsius' lateinische Fassung vermittelt ist (wie dann die Überschrift der Fassung in den *Teutschen Poemata* auch angibt). *Emendationes et notae in Theocriti Idyllica Bucolica*. 1603, holländisch in *Neder-*

Gambara-Sonette zielt wie die Übertragungen aus den anderen europäischen Fremdsprachen (einschließlich des Neulateins!) darauf, moderne Klassiker als Gattungs- und Stilmodelle zu etablieren. Nur solche antiken Modelle, die sich mit dem späthumanistischen Geschmack verbinden lassen – etwa die Dichtungen des hellenistischen Autors Theokrit – werden aufgenommen.³⁹

3 Der Text im/als Netzwerk

Das Werk der Veronica Gambara umfasst in den beiden modernen Editionen von Bullock und Martin / Ugolini 67 Gedichte. Opitz übersetzt von diesen sieben, die in den *Deutschen Poemata* (Sammlung B) als Nummern XVII bis XXIII im fünften Buch der *Poetischen Wälder* platziert sind. Dieses fünfte Buch, das den Titel „Sonnete“ trägt, weist eine klare Gliederung auf. Eröffnet wird es durch sieben Originalwerke; es folgen Übertragungen aus dem Niederländischen (VIII, IX), dem Lateinischen (XII, XIII) und wieder aus dem Niederländischen (XIV, XIV). Daran schließt die Übertragung von Petrarca's Sonett 132 sowie der Gambara-Zyklus an. Es folgen (XXIV, XXV) zwei Übersetzungen aus dem Griechischen, schließlich eine aus dem Französischen. Opitz verbindet gezielt Übersetzung und ‚freie‘ Eigenproduktion; der fließende Übergang zwischen beiden wird durch relativierende Überschriften – „fast aus dem Griechischen“ (XXIV, TP S. 218) – markiert. Insgesamt entsteht so ein Repertorium der wichtigsten europäischen Literaturen und Literatursprachen seiner Zeit. Das Lateinische wird nicht durch antike, sondern durch neulateinische Texte des Hugo Grotius repräsentiert. Aktualität und Modernität sind wichtiger als Anciennität.

In der Produktion wie Rezeption von Lyrik spielt die Form der Anthologie, des *florilegium*, eine entscheidende Rolle. Man denke für die neulateinische Dichtung an Janus Gruters nach nationaler Provenienz geordnete *Delitiae*-Sammlungen (z. B. *Delitiae poetarum Germanorum huius superiorisque aevi illustrium*.

deuysche Poemata (1616). Der Abdruck der Übersetzung in den *Teutschen Poemata* (Breslau 1625) erfolgt denn auch unter dem Titel: *Theocriti und Heinsii Aites*. Vgl. Jaumanns Kommentar zur Stelle in: Poeterey, S. 156. Die Übertragung eines anakreontischen Stückes aus dem Griechischen in deutsche Alexandriner (ebd., S. 49) soll lediglich ein Beispiel für das Synkopieren des *e* in Verben der 3. Person Singular sein („trinckt“ statt „trincket“). Im Übrigen dominieren unter den Übertragungen in der *Poeterey* die Texte Pierre de Ronsards, aus dessen *Abrégé de l'art poétique* (1565). Abgedruckt in: Pierre de Ronsard: *Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Gustave Cohen*. Bd. 2. Paris 1950 (Bibliothèque de la Pléiade 45), S. 995–1009.

³⁹ Vgl. Ulrich Heinen (Hg.): *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*. 2 Bde. Wiesbaden 2011 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 47).

6 Bde. Frankfurt a. M.: Jacob Fischer 1612).⁴⁰ Auch Veronica Gamaras Werke liegen Opitz nicht in Form selbständiger Buchpublikation (*opera*) vor; er rezipiert sie in den Anthologien des 16. Jahrhunderts.⁴¹ Opitz' Auswahl deckt sich nicht zufällig mit einem Gambara-Kanon, der sich durch verschiedene, Mitte des 16. Jahrhunderts (also noch zu Lebzeiten der Dichterin) komponierte, aufeinander aufbauende Sammlungen formiert. Die erste repräsentative Auswahl aus Gamaras Texten findet sich in einer von Lodovico Domenichi herausgegebenen Anthologie mit dem Titel *Rime diverse di molti eccellentiss. Autori nuovamente raccolte* [...] (Venedig: Giolito 1545). Sie bietet (S. 286–291) unter dem Namen der Gambara zehn Stücke, von denen jedoch ausgerechnet das erste – „Vinca gli sdegni, et l'odio vostro antico“ – tatsächlich von Vittoria Colonna stammt. Opitz hat das Colonna-Sonett nicht übertragen, dagegen lassen sich sechs der sieben Stücke in den *Deutschen Poemata* auch in der kleinen Gambara-Sektion bei Domenichi (1545) nachweisen. Daraus ergibt sich folgende Zuordnung:

Opitz: Deutsche Poemata (Slg. B, Breslau), lib. VIII	Domenichi 1545 (Zählung: Bullock 1995)
XVII	288 (= B 20)
XVIII	290 (= B 23)
XIX	289 (= B 34)
XX	288 (= B 38)
XXI	287 (= B 22)
XXII	keine Entsprechung
XXIII	287 (= B 41)

Die Tabelle zeigt sofort das Problem: Das sechste Stück (XXII) bei Opitz (überschrieben: „An den Westwind“) hat kein Gegenstück in der Domenichi-Sammlung. Es findet sich aber auch nicht in den weiteren, auf Domenichi 1545 aufbauenden Anthologien z. B. von Girolamo Ruscelli (1553 bzw. 1554) oder Lodovico Domenichi selbst, der 1559 eine viel beachtete Sammlung *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (Lucca: Vincenzo Busdragho 1559) publiziert, die (S. 149–162) den umfangreichsten Kanon an Gambara-Texten bietet. Die Provenienz dieses Opitz-Stückes bleibt ein Rätsel. Handelt es sich etwa um eine Origi-

⁴⁰ Opitz selbst wird kurz vor seinem Tod ein ehrgeiziges dreisprachiges Anthologieprojekt in zwei Bänden publizieren, das wesentlich aus der *Anthologia Graeca* gespeist wird: das *Florilegium variorum epigrammatum* (1639). Mit seinen griechischen, lateinischen und deutschen Epigrammen stellt es den Höhepunkt von Opitz' internationaler, ‚weltiliterarisch‘ perspektivierter Poetik dar. Vgl. Thomas Althaus: *Epigrammatisches Barock*. Berlin, New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 9), S. 53–81.

⁴¹ Vgl. die Zusammenstellung bei Bullock (Anm. 6), S. 36–51.

naldichtung, eine gezielte ‚Fälschung‘, die Opitz den echten Gambara-Gedichten als Mystifikation unterschob, um die Perfektion seiner *imitatio* und *interpretatio* unter Beweis zu stellen? Kaum leichter zu beantworten ist die Frage, welche der genannten Anthologien Opitz tatsächlich benutzt hat und warum er als Vertreterin der italienischen Literatur ausgerechnet Veronica Gambara wählte.

Die Anthologie von Girolamo Ruscelli (1554) bietet – so meine These – eine Lösung für beide Probleme, weshalb ich sie für die unmittelbare Vorlage halte: Die *Rime di diversi eccellentissimi autori Bresciani* (dat. 1554, tatsächlich 1553) weisen schon im Titel auf die Dichtungen der Gambara hin, die zudem noch die Anthologie eröffnen (S. 1–19). Diese wiederum ist Virginia Pallavicina Gambara gewidmet,⁴² die seit 1529 mit Veronica Gamaras Bruder, Brunoro Gambara, verheiratet war. Die Sammlung war eine Hommage an die 1550 verstorbene Dichterin und Regentin von Correggio, aber auch an das gesamte Haus Gambara. Dass Opitz für seine italienische Sektion exemplarisch die Verse der Gambara auswählte, lässt sich direkt auf Ruscellis editoriale Inszenierung der Dichterin als einer prominenten „female poet-ruler“ in der seit Lorenzo de' Medici etablierten – freilich männlich dominierten – Tradition des „poet-rulers“ zurückführen. In den anderen Anthologien war Gambara – bei gleichem Textbestand – nur eine *female voice* unter anderen. Bei Ruscelli repräsentierte sie in Personalunion eine Allianz von Poetik und Politik, die Opitz seit der *Poeterey* nicht müde wurde zu reklamieren. Wenn er einleitend von der „edelen Poetin Veronica Gambara“ spricht, oder später das italienische „donna gentil“ mit „hochgeborne Fraw“ (XIX, 1) übersetzt, unterstreicht er diesen ständisch-stratifikatorischen Aspekt an Gamaras Dichtung.⁴³

4 Rahmung und Rekontextualisierung

Damit zu Opitz' Gambara-Übersetzungen. Lenkt man den Blick zunächst auf Fragen der Anordnung und Disposition, so fällt unmittelbar auf, wie entschieden Opitz die in den italienischen Anthologien locker gruppierten Texte ordnet und inszeniert. Dominiert im Buch der *Sonnete* insgesamt die *varietas*, so zeigt sich hier, im Mikrozyklus, ein strikter Ordnungsimpuls. Er äußert sich einerseits in einem Neuarrangement der Texte, andererseits in deren durchgehender paratex-

⁴² Cox (Anm. 7), S. 96f.

⁴³ Da die modernen Editionen von Bullock und Martin / Ugolini die Texte in ahistorischer, normalisierter Form präsentieren, greife ich für meine Analysen durchgehend auf diese Textfassungen bei Ruscelli zurück.

tueller Rahmung. Beide Strategien zielen in dieselbe Richtung: Opitz ordnet die *disiecta membra* der *Gambara* zu einer kohärenten *storia d'amore*, einer lockeren Folge von Momentaufnahmen innerhalb eines Liebesromans, der von Liebesklage (XVII und XVIII) über Aussöhnung (XIX), Reflexion an idyllischem Ort (XX), Erfüllung und Kuss (XXI) bis zu neuerlicher Trennung (XXII) und Absage an die Liebesdichtung (XXIII) führt. Um die narrative Schließung zu unterstreichen, hat Opitz den einzelnen Gedichten zusammenfassende Überschriften beigegeben, welche die Funktion von Regesten oder *argumenta* erfüllen, wie z. B. „Sie redet die Augen Jhres Buhlen an/ den sie vmbfangen“ (XVII) oder „Sie redet sich selber an/ als sie bey jhm wieder ausgesöhnet“ (XIX) oder „Über den Ort/ da sie ihren Adonis zum ersten vmbfangen“ (XX).

Diese „ausführlichen, die Situation erläuternden Überschriften“⁴⁴ haben in der Forschung seit Günther Weydt für viel Ratlosigkeit gesorgt. In der petrarkischen, aber auch in der petrarkistischen Tradition haben sie keine Parallele. Weydt hatte gemutmaßt, Opitz habe sie „erfunden“ und in Deutschland eingeführt.⁴⁵ Die weitere Forschung von Gellinek bis Borgstedt hat sich dann nicht weiter mit ihnen auseinandergesetzt. Zu unrecht, denn die Überschriften leisten ein doppeltes *framing*: In syntagmatischer Hinsicht integrieren sie die einzelnen Gedichte zu einer narrativen Sequenz. In paradigmatischer Hinsicht beziehen sie die Texte auf Gattungsmodelle außerhalb der petrarkistischen Tradition. Ein solches Modell stellt einerseits die Kasualdichtung dar, die in Buch drei und vier der *Teutschen Poemata* („allerhandt Sachen“ bzw. „Hochzeitgedichte“) gesammelt ist; auf der anderen Seite – und das ist der entscheidende Punkt – verweisen die Überschriften auf alternative Traditionen erotischer Poesie. Opitz' eigene *Amatoria* im fünften Buch weisen hier die Spur. Neben einfacher Nennung des Adressaten („An Asterien“) finden sich, vor allem in erotischem Kontext, vergleichbare Überschriften: „Vom Abwesen seiner Liebsten“ (S. 145) oder „Gedancken bey Nacht, als er nicht schlafen kundt“ (S. 150). Opitz kannte sie aus der Tradition der Liebesdichtung, näherhin der Liebeselegie in der Tradition eines Catull, Tibull, Propertius und Ovid. Im (deutschen) 16. Jahrhundert lässt sich diese Praxis, um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, im berühmten *Elegiarum liber primus* des Petrus Lotichius Secundus nachweisen, der eine (V.) Elegie etwa überschreibt: „AD LVNAM. Cum noctu iter faceret“.⁴⁶ Aus der neulateinischen Literatur wurde

⁴⁴ Weydt (Anm. 26), S. 20.

⁴⁵ Ebd., S. 21.

⁴⁶ Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch. Ausgewählt, hg., übersetzt und erläutert von Wilhelm Kühlmann u. a. Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 5), S. 416 bzw. 417.

diese paratextuelle Form in die volkssprachige Dichtung übernommen. Die Überschriften situieren die Texte in einem realen, pseudobiographischen Kontext, in den sie als quasi-dramatischer Sprechakt hineinwirken. Umgekehrt schreibt sich dieser Kontext den Texten ein – durch direkte oder indirekte Angaben zu Zeit, Ort, anwesenden Personen usw. In den verstreuten, anthologisch gesammelten Texten der *Gambara* fehlen solche direkten Hinweise.

Auf der anderen Seite löst Opitz die Texte der *Gambara* aus ihren historischen Bezügen heraus, die sich zahlreich in ihren Dichtungen finden.⁴⁷ Opitz fühlt sich einerseits durch die Nobilität der Dichterin angesprochen; andererseits reduziert er sie doch auf die Rolle der unglücklich Liebenden, die *desiring voice* – ein Widerspruch, der sich jedoch auflösen lässt. Dass Opitz die *gender*-Problematik beschäftigt hat, zeigt sich schon darin, dass er die Sprecherin immer wieder über die eigene Weiblichkeit reflektieren lässt, auch wo dies im Original nur impliziert ist. Sie erscheint als die „betrübtteste Fraw“ (XVII, 5), die „weise Fraw“ (XIX, 11) oder eben als „hochgeborne Fraw“ (XIX, 1) – nur nie als politisch wirkende, handlungsmächtige Frau. Opitz schreibt *Gambaras* Texte ganz dem petrarkistischen System ein; im Original ist dagegen die Tradition des Ehepetrarkismus⁴⁸ wirksam. Die Position des – durch Abwesenheit oder Tod – entzogenen Geliebten wird durch den Ehemann, Gilberto X. von Correggio, besetzt, der 1518 verstarb. Bei Opitz wendet sich die Sprecherin immer an ihren „Buhlen“ bzw. „Liebsten“, auch „Adonis“ (XX) genannt, und wendet damit die Grundkonstellation gravierend um. Die differenzierte Adressatensituation in den Texten der *Gambara* wird radikal vereinfacht zugunsten der petrarkistischen Grundsituation. Dies hat recht gewaltsame Umdeutungen zur Folge. So stellt die italienische Vorlage von Opitz XIX („DV hochgeborne Fraw, die du so reich gezieret“), Sonett 34 in der Zählung von Bullock, ein Korrespondenzgedicht dar, das sich wohl an Maria d'Aragona oder Alfonso d'Avalos richtete:

Donna gentil, che così largamente
De le doti del ciel foste arricchita,
Che per mostrar la forza sua infinita,
Fece uoi così rara & eccellente.

⁴⁷ So bezieht sich eines der Anthologiedichte – „La bella Flora, che da uoi sol spera“ (Ruscelli 1554, S. 2; B 49) – auf einen konkreten politischen Kontext. Bullock datiert den Text auf 1536, als die Kardinäle Ridolfi, Salviati und Gatti nach dem gewaltsamen Tode Alessandro de' Medicis in Florenz eindringen. Die thematische Anordnung bei Martin / Ugolini (Anm. 6, S. 99–115) zeigt den erheblichen Anteil rein (tages-)politischer Gedichte.

⁴⁸ Vgl. Gerhard Regn: Ehepetrarkismus. Sammlungsstruktur, Sinnkonstitution und Ästhetik in Bernardino Rotas Rime. In: Romanistisches Jahrbuch 46 (1995), S. 7–98.

Fuggan da uostra altera, e real mente
 Tutti i pensier, ch'à darui oscura uita
 Fosser bastanti, perche homai finita
 È la guerra di lui troppo possente;
 E se fin' hor con mille oltraggi, & onte
 V'ha mostrato Fortuna il fiero uolto,
 Stato è sol per prouar l'alto ualore,
 Che'n uoi soggiorna; hor la serena fronte
 Vi uolge, e, del suo error pentita molto,
 Quanto fu il mal, tanto fia'l ben maggiore.⁴⁹

Opitz arbeitet das Korrespondenz- zum Monologgedicht um:

Sie redet sich selber an/ als sie bey jhm wieder ausgesöhnet.

DV hochgeborne Fraw/ die du so reich gezieret
 Bist mit des Himmels Güt' vnd Gaben mannigfalt/
 Der dich verehret hat mit edeler Gestalt/
 Daß seine hohe Macht recht werd' in dir gespühret/
 Inkünfftig weiter nicht zu klagen dir gebühret;
 Es sind hinweg gethan der Haß vnd die Gewalt/
 Die zwar bisher dein Feind/ doch Trost vnd Auffenthalt/
 Mehr als zu lange Zeit hat wider dich geführt.
 In einem Huy wird dir das Glücke gantz geneiget;
 Die Sonne hat sich bloß nur darumb trüb' erzeiget/
 Auff daß sie deinen Sinn recht zu erkennen krieg'.
 Jetzt ist der helle Schein/ das klare Licht vernewet/
 Ihn hat nun gantz vnd gar der Härtigkeit gerewet:
 Je grösser Vbel war/ je schöner ist der Sieg.⁵⁰

Aus dieser Rekontextualisierung ergeben sich weitere Verschiebungen. Gambaras Anspielungen auf konkrete Lebensumstände der Adressatin – der Krieg, der den Mann fern von zu Hause hält – müssen von Opitz adaptiert werden. Der reale Krieg wird durch den Liebeskrieg im Sinne der petrarkistischen Grundtopik umgekehrt. Nicht der Geliebte erleidet den Krieg, er ist die Ursache von „Haß“ und „Gewalt“. Auffällig sind Verschiebungen in der Semantik: „donna gentile“ und „du hochgeborne Fraw“ setzen unterschiedliche Akzente. Während Gambara, ohne affirmativ zu werden, die Adressatin semantisch präzise in den Horizont der Adelskultur, ihrer Affekte, Werte und Vorzüge, einrückt („gentile“, „rara & eccellente“), hebt Opitz explizit Standeszugehörigkeiten („hochgeboren“) ins

⁴⁹ Ruscelli 1554, S. 4; vgl. Bullock (Anm. 6), S. 93 (Nr. 34).
⁵⁰ GW II,2, S. 706 (Nr. XIX).

Licht. Wo im Italienischen mitfühlende Empfehlung ausgedrückt wird, herrscht im Deutschen der rigorose Appell zur Affektkontrolle im Sinne eines erotischen Stoizismus: „Inkünfftig weiter nicht zu klagen dir gebühret“ (v. 5). Das konkrete Bild der *Fortuna*, die bei Gambara – in Abweichung von der klassischen Ikonographie und in Annäherung an die der *occasio* – als doppelgesichtig erscheint („fiero volto“ / „serena fronte“), wird getilgt; gleichzeitig findet Opitz Gefallen an der Allegorie der Fortuna, der er bereits im *Aristarch* ein langes Gedicht gewidmet hatte.⁵¹ Am Ende jedoch ist es bei Opitz nicht Fortuna, die ihre Härte bereut („del suo error pentita molto“), sondern der Geliebte: „Ihn hat nun gantz vnd gar der Härtigkeit gerewet“ (v. 13). Die Umdeutung des **Korrespondenzgedichts** zum Liebesmonolog führt also auch zur Auflösung einer kohärenten Bilderzählung und -imagination. Elemente der Fortuna-Figur werden teils auf die „Sonne“, teils auf den Geliebten selbst übertragen. Dabei zeigt sich ein weiterer habituellem Unterschied: Opitz denkt nicht in Bildern, sondern reflektiert in Begriffen. Gambaras Sonett schließt mit dem Bild der Fortuna, die der Angesprochenen ihr zweites, freundliches Gedicht zuwendet. Die verbale Bewegung, die sich über drei Verse hinzieht, wird von Opitz zugunsten einer klaren Zeilengliederung aufgegeben. Dabei führt Opitz seinen Leser durch eine Kaskade von *nomina* und Begriffen: vom „helle[n] Schein“ über „das klare Licht“ zu „Härtigkeit“, „Vbel“ und „Sieg“. Vor allem die letzte Zeile zeigt – noch im Gelingen – die Differenz. Gambaras Wendung „Quanto fu il mal, tanto fia'l ben maggiore“ („Je größer das Übel sein wird, desto größer auch der Gewinn“) wird getreu aufgenommen, aber zum Triumph im Liebeskrieg umgedeutet: „Je grösser Vbel war/ je schöner der Sieg“. Die Rahmenthematik von Liebe und Krieg wird also aufgenommen, nun jedoch klar auf die erotische Motivik der *militia amoris* bezogen.

5 Kulturtransfer und Registerwechsel

Der ‚translational turn‘ hat bewusst gemacht, dass Übersetzen ein vielschichtiger Prozess ist.⁵² Jede Übertragung muss über die einfache Konversion hinaus

⁵¹ GW I, S. 68f.

⁵² Zur **kulturwissenschaftlichen** ‚Wende‘ der Translationistik vgl. (in Auswahl) Doris Bachmann-Medick: The ‚Translational Turn‘ in Literary and Cultural Studies. The Example of Human Rights. In: New Theories, Models and Methods in Literary and Cultural Studies. Hg. von Greta Olson und Ansgar Nünning. Trier 2013, S. 213–233; dies.: Translational turn. In: Cultural turns. Neuorientierungen in den **Kulturwissenschaften**. Hg. von ders. Reinbek 2006, S. 238–283; Jürgen von Stackelberg: Kulturelle Beziehungen und Übersetzung in der Renaissance. 1550–1650.

die „skoposadäquate“⁵³ Einschreibung in kulturelle und literarische Erwartungs- und Verständnishorizonte leisten. Der Übersetzer ist Akteur kultureller Evolution,⁵⁴ Grenzgänger und „cultural broker“,⁵⁵ der die Irritation des ‚fremden‘ Textes für sein Zielpublikum modelliert und moderiert. So muss auch die ‚deutsche Gambara‘ ein mehrfaches interkulturelles *reframing* durchlaufen, damit ihre ‚Einbürgerung‘⁵⁶ gelingen kann. Erst Dekontextualisierung und Narrativierung (Schließung zur *storia d'amore*) machen die Texte der Gambara als exemplarische Modelle des weiblichen Petrarkismus rezipierbar. Neben diese paradigmatische Ebene der Gattungspoetik und der lyrischen Systemkonkurrenz tritt die syntagmatische Ebene der zyklischen Schließung. Auf dieser Ebene löst Opitz die Gedichte aus ihrem historischen und kommunikativen Zusammenhang, um sie in neue Kontexte einzustellen. Hier erhalten die Überschriften die Funktion, Szenen und Situationen einer wechselvollen Liebesbeziehung zu bezeichnen. Opitz ersetzt den historischen Resonanzraum der Gambara-Texte (vor allem den politischen und dialogischen, d. h. des Korrespondenzgedichts) durch eine imaginäre Text-Bühne, auf der sich die Texte wie Arien einer frühen Oper ausnehmen. Diese Inszenierung verleiht den Texten einen rhetorisch-deklamatorischen Charakter. So wird im Eröffnungssonett (B 20: „Dal veder voi, occhi lucenti e chiari“) die

In: Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Bd. 2. Hg. von Harald Kittel u. a. Berlin, New York 2007, S. 1383–1389; Hans J. Vermeer: Übersetzen als kultureller Transfer. In: *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Hg. von Mary Snell-Hornby. Basel, Tübingen 1994, S. 30–53. Ein weites Spektrum an Methoden und historischen Erscheinungsformen des interkulturellen und interlingualen Übersetzens präsentiert der Band: Regina Toepfer, Klaus Kipf und Jörg Robert (Hgg.): *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik (1480–1620)*. Berlin, New York 2017 (Frühe Neuzeit 211).

53 Hans J. Vermeer: *Das Übersetzen in Renaissance und Humanismus (15. und 16. Jahrhundert)*. 2 Bde. Heidelberg 2000, Bd. 1, S. 9 u. 16; Erich Prunč: Versuch einer Skopostypologie. In: *Text – Kultur – Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe*. Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Graz. Hg. von Nadja Grbić und Michaela Wolf. Tübingen 1997 (Studien zur Translation 4), S. 33–52.

54 Peter Sandrini: *Translationswissenschaft*. In: *Lexikon der Geisteswissenschaften*. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen. Hg. von Helmut Reinalter und Peter Brenner. Wien 2011, S. 1195–1100, hier S. 1099.

55 Daniel K. Richter: *Cultural Brokers and Intercultural Politics*. New York-Iroquois Relations. 1664–1701. In: *The Journal of American History* 75/1 (1988), S. 40–67.

56 Franz Josef Worstbrock: Zur Einbürgerung der Übersetzung antiker Autoren im deutschen Humanismus. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 99 (1970), S. 45–81; vgl. ders.: *Deutsche Antikerezeption 1450–1550*. Teil 1: Verzeichnis der deutschen Übersetzungen antiker Autoren. Mit einer Bibliographie der Übersetzer. Boppard 1976 (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung 1).

Situationalität des Textes durch die Überschrift klar herausgearbeitet: „Sie redet die Augen jhres Buhlen an/ den sie vmbfangen“, noch forcierter in XXI, das Opitz mit „An jhres Liebsten Augen/ als sie jhn küsset“ überschreibt. Beide Überschriften beeinflussen entscheidend die Temperierung des *Ausgangsmaterials*. Opitz dramatisiert nicht nur den lyrischen Monolog; durch die *Signalwörter* „Buhle“ und „vmbfangen“ wird ein Systemwechsel herbeigeführt: Die petrarkistische Distanzliebe wird zur hedonistischen Erfüllungsliebe, wie sie die Liebeselegie kennzeichnet, verschoben.⁵⁷

Auf diesen System- und Registerwechsel verweist auch das letzte Gedicht des Zyklus mit der Überschrift: „Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe“ (XXIII). Zunächst das italienische Original:

Mentre da uagli, e giouenil pensieri
 Fui nodrita, hor temendo, hora sperando,
 Piangendo hor trista, et hor lieta cantando,
 Da desir combattuta, hor falsi, hor ueri;
 Con accenti sfogai pietosi, e feri [B: fieri],
 I concetti del cor, che spesso amando
 Il suo male assai piu, che'l ben cercando,
 Consumaua dogliosa [B: doglioso] i giorni interi.
 Hor, che d'altri pensieri, e d'altre uoglie
 Pasco la mente, à le gia care rime
 Ho posto, & à lo stil silentio eterno.
 E s'allor uaneggiando, à quelle prime
 Sciocchezze intesi, hora il pensier [B: pentirmi] mi toglie,
 Palesando la colpa [B: la colpa palesando], il duolo interno.⁵⁸

57 Diesen lyrischen System- und Registerwechsel hat Klaus W. Hempfer in verschiedenen Beiträgen als Symptom einer ‚Pluralisierung der erotischen Diskurse‘ bestimmt, der für die rinascimentale Episteme insgesamt kennzeichnend sei. Vgl. Klaus W. Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand. In: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. Hg. von Wolf-Dieter Stempel und Karl-Heinz Stierle. München 1987 (Romanistisches Kolloquium 4), S. 253–277; ders.: 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. Zur Kritik des – ganz autonome-ästhetischen Modells – vgl. meine Überlegungen zu Fleming. Jörg Robert: Der Petrarkist als Pathologe. Bemerkungen zu Paul Flemings medizinischer Dissertation „De lue venerea“ (1640). In: „Was ein Poëte kan“. Studien zum Werk von Paul Fleming (1609–1640). Hg. von Stefanie Arend und Claudius Sittig. Berlin, Boston 2012 (Frühe Neuzeit 168), S. 75–95, bes. S. 79f.; zur historischen Phasendifferenzierung des Modells vgl. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert: Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze. In: *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Hg. von dens. Münster u. a. 2007 (Pluralisierung & Autorität 11), S. 7–46.

58 Ruscelli 1554, 1 (= Bullock 41).

Gambaras Sonett ist eng auf das Eröffnungssonett der *Rerum vulgarium fragmenta* bezogen. Nicht ohne Grund eröffnet es bei Ruscelli nicht nur den Zyklus der Gambara-Gedichte, sondern die Anthologie insgesamt. Gambara greift Petrarcas Text in seiner wesentlichen Aussage – *pentimento*, Konversion und Absage an die Liebesdichtung als ‚Jugendwerk‘ – auf. Um die intertextuelle Dimension präsent zu halten, gruppiert sie spielerisch das Ausgangsmaterial um. Petrarcas Signalwörter, Leitkonzepte und Bilder – „giovenile errore“, „nudriva ’l core“, „stile“, „speranze / dolore“, „pietà“, „vaneggiar“, „pentersi“ – werden herausgelöst, neu arrangiert und paraphrasiert.

Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono
 di quei sospiri ond’io nudriva ’l core
 in sul mio primo giovenile errore
 quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono,
 del vario stile in ch’io piango et ragiono
 fra le vane speranze e ’l van dolore,
 ove sia chi per prova intenda amore,
 spero trovar pietà, nonché perdono.
 Ma ben veggio or sí come al popol tutto
 favola fui gran tempo, onde sovente
 di me medesimo meco mi vergogno;
 et del mio vaneggiar vergogna è ’l frutto,
 e ’l pentersi, e ’l conoscer chiaramente
 che quanto piace al mondo è breve sogno.⁵⁹
 (Petrarca, RVF, 1)

Dennoch zeigen sich charakteristische Unterschiede. Beide Sonette umkreisen die Thematik von Reue und Umkehr. Petrarca wendet sich dabei an eine – nicht näher bestimmbare – Öffentlichkeit, den unbekanntten, mitfühlenden Leser, der dem Dichter die Absolution erteilt („pietà, nonché perdono“). Die exordiale Topik der Entschuldigung wird christlich gewendet, aber nur auf den ersten Blick: Denn die Absolution erfolgt gerade nicht durch christliche Instanzen und Institutionen. Scham („vergogna“) und Reue („pentersi“) entfalten sich nicht vor Gott, sondern vor dem Leser, der den Beichtvater ersetzt. „Vergogna“ ist dabei ein ambivalenter Begriff, der sowohl die innere („meco“) als auch die äußere (soziale) Scham bezeichnet. Letztere ist bei Petrarca jedoch klar dominant. Der Dichter weiß um die sozial stigmatisierende Wirkung seines Verhaltens („al popol tutto favola fui

⁵⁹ Francesco Petrarca: Canzoniere. Introduzione di Roberto Antonelli. Testo critico e saggio di Gianfranco Contini. Note al testo di Daniele Ponchiroli. Turin 1964, S. 3.

gran tempo“). Er agiert – ethnologisch mit den Begriffen von Ruth Benedict⁶⁰ gesprochen – im Horizont einer ‚Schamkultur‘ (im Gegensatz zur ‚Schuldkultur‘). Von „colpa“ ist nirgends die Rede, höchstens von „errore“ und „vaneggiare“. Die Scham gilt dabei zugleich der Liebe und der Liebesdichtung, die durch das Proömialsonett als überwunden markiert wird. Das hindert den Dichter jedoch gerade nicht daran, sie wieder vor aller Augen auszustellen.

Veronica Gambara entwickelt in ihrem Sonett aus diesen Zutaten eine völlig andere Argumentation. Die schamkulturelle Dimension – Stigmatisierung – wird zugunsten der schuldulturellen aufgegeben. Die *pentimento*-Thematik wird konsequent verinnerlicht („duolo interno“). Deutlich zeichnen sich die Konturen der katholischen Beichte (*confessio*) ab: Die Quartette bieten die Erkenntnis der Schuld, die am Ende auf den Begriff gebracht wird (v. 14: „palesando la colpa“), aus ihr ergibt sich die Reue (*contritio cordis*; v. 13: „pentersi“) und schließlich die Absolution, die sich die Dichterin selbst erteilt: „Il pentirmi toglie, | la colpa palesando, il duol interno“ (v. 13f.). Diese Schuld bleibt jedoch sehr abstrakt – viel abstrakter als bei Petrarca – und sozial folgenlos. Gambara beichtet, aber sie beichtet nichts Konkretes. Ihre Zerknirschung gilt inneren Haltungen („pensieri“, „concetti del cor“) und Affekten („desir“), nicht Taten. An die Stelle von Petrarcas „giovenil errore“ treten nicht näher bestimmbare „giovenil pensieri“. Die *satisfactio* – um im Schema der Beichte zu bleiben – fällt dagegen drastisch aus: „à le già care rime | Ho posto, & à lo stil silentio eterno“ (v. 13f.). Die Genugtuung besteht in einem Abschied von den Musen, von dem bei Petrarca in dieser Konsequenz nicht die Rede ist. Petrarca bereut seine „giovenil errori“, um sie dann zu publizieren. Gambara legt eine Art *Profess* ab. Ihre Geste kommt einem poetischen Schweigegelübde, vielleicht einem Autodafé gleich. Offen bleibt nur dessen Reichweite: Die Wendung „già care rime“ ließe sich auch so deuten, dass hier nur eine bestimmte Form der Lyrik („jene Art von Gedichten, die mir einst teuer waren“) gemeint ist; „stil[e]“ wäre dann eben – in Anschluss an Petrarca – der Hinweis auf Formen, Gattungen und Register der Lyrik („del vario stile in ch’io piango et ragiono“). Sie ist mit den „ersten Dummheiten“ („prime sciochezze“), den jugendlichen „nugae“, gemeint.⁶¹ Am Ende zeigt sich die „therapeutische

⁶⁰ Ruth Benedict: *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*. New York 1946. Deutsch: *Chrysantheme und Schwert. Formen der japanischen Kultur*. Frankfurt a. M. 2006.

⁶¹ Der historische Kontext deutet ganz in diese Richtung: Das Sonett ist, wie sich aus Evidenzen des Briefwechsels mit Bembo entnehmen lässt, in der ersten Hälfte des Jahres 1532 entstanden; es handelt sich um ein Korrespondenzgedicht. Angesprochen ist Vittoria Colonna, deren poetische Replik in den meisten Anthologien (z. B. Domenichi 1559, S. 150) mit abgedruckt ist. Schon sein Beginn zeigt den Einspruch gegen Gambaras förmliche *renuntiatio amoris*: „Lasciar non posso i miei saldi pensieri | Ch’un tempo mi nodrir felice amando [...]“. In einem subtilen

Funktion der Beichte im Sinne der Seelenführung“.⁶² Die Artikulation („sfogo“) selbst bringt – im Sinne von Petrarca RVF 23 („cantando il duol si disacerba“) – die Absolution („accenti sfogai pietosi e fieri“).⁶³ Wie geht nun Opitz mit dieser poeto-theologischen Vorgabe um? Seine Übertragung lautet folgendermaßen:

XXIII.

Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe.

IN vppiger Begiehr/ in vnbedachtem Sinn/
Vnd zwischen furcht' vnd trost' hab' ich bisher gestrebet/
Jetzt trawrig/ jetzt in Lust vnd Fröligkeit gelebet/
Weil ich des Glückes Spiel vnd Ball gewesen bin.
Bald hab' ich nur in Angst gesucht Frewd' vnd Gewinn/
Vnd in der Threnen Bach ohn' Vnterlaß geschwebet;
Bald hab' ich wiederumb an Vppigkeit geklebet:
So floß die junge Zeit gemächlich von mir hin.
Nun aber ich jetzt bin auff anders was bedacht/
Sag' ich: jhr liebsten Verß/ ich geb' euch gute Nacht/
Ich wil mich künfftig gantz zu schweigen vnterfangen.
Doch kömpt mich bald die Lust zu schreiben wieder an/
So daß ich meine Hand nicht länger halten kan/
Wann mir das Thun einkömpt das ich zuvor begangen.⁶⁴

Opitz folgt der Argumentation der Vorlage scheinbar recht genau. Die Einsicht in eine verfehlte Lebenswahl mündet am Ende in eine Absage an die „liebsten Verß“. Auch bei Opitz bleibt in der Schwebe, ob die Palinodie der Dichtung insgesamt oder nur der Liebesdichtung gelten soll. Die Überschrift deutet auf letzteres, während die Formulierung „gantz zu schweigen“ im Sinne einer absoluten *renuntiatio* zu verstehen wäre. Der völlig neu gefasste Schluss löst diese Ambivalenz jedoch in ganz unerwarteter Weise auf: Die Struktur der Beichte wird verlassen, der therapeutische Aspekt des „sfogo“ aufgegeben. An seine Stelle tritt

Spiel mit Gambaras Worten formuliert Vittoria Colonna ein mutiges Bekenntnis zur Liebe und zur Liebesdichtung, das Veronica Gambara in ihrer besonderen Situation als Witwenregentin in Correggio unpassend erschien. Die Petrarca-*imitatio* dient nun der Selbststilisierung zur tugendhaften Herrscherin.

⁶² Dorothea Sattler: Art. Beichte. III. Systematisch-theologisch. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hg. von Walter Kaspar. Bd. 2 (1994), Sp. 157f., hier Sp. 158.

⁶³ Eine Argumentation, die auf die ovidische Exildichtung zurückweist, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe. Vgl. Jörg Robert: Exulis haec vox est. Ovids Exildichtungen in der Lyrik des 16. Jahrhunderts. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 52 (2002), S. 437–461.

⁶⁴ GW II,2, S. 710.

eine Palinodie der Palinodie, die sich folgendermaßen paraphrasieren lässt: „Nur allzu bald wird mich aber die Lust zu dichten wieder ergreifen, so dass ich mich kaum werde beherrschen können, sobald mir meine früheren Taten wieder in den Sinn kommen.“ Diese Wende der Argumentation rückt die *female voice* in ein völlig anderes Licht. Während die italienische Gambara zu resignativer Gelassenheit nach vollzogener Beichte und Absolution findet, erscheint die deutsche Gambara wie eine unverbesserliche Kurtisane, deren anfängliche Reue am Ende wieder – nach dem Prinzip: Ich kann nicht anders! – dahin steht. Die Überschrift – „Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe“ – wirkt als Sinnhorizont in dieselbe Richtung. Erika Greber hat darauf hingewiesen, dass „solch ein gender-markierter Paratext“, wie er im weiblichen Petrarkismus gelegentlich vorkam (z. B. bei Sibylle Schwarz), „zugleich eine Garantie dafür [war], daß niemand ein einzeln herausgegriffenes Sonett als Rede des Übersetzers [...] missverstehen“⁶⁵ konnte. Auch bei Opitz dient die Überschrift als ein solcher gender-markierender, männlicher *frame* der weiblichen Stimme. Schon das Schlagwort „Buhlerey“ weckt Assoziationen von Hedonismus und sexueller Ausschweifung, die sich im Text konsequent fortsetzen. Es war schon die Rede davon, dass Gambara weniger konkrete Handlungen als innere Haltungen bereut („pensieri“, „conchetti“). Die Verfehlung liegt im italienischen Text in einer jugendlichen Entflammbarkeit, Reizbarkeit und Unstetigkeit, die sich in verzeihlichen „sciocchezze“ ausdrückt. Hier wird Opitz sehr viel deutlicher, sehr viel moralischer, etwa wenn am Ende von dem „Thun [...] das ich zuvor begangen“, die Rede ist. Das klingt nicht mehr nach Beichte, sondern schon fast nach Geständnis vor Gericht.

Der Auftakt deutet in dieselbe Richtung; auch hier stehen Fakten gegen reine Affekte. Opitz hält sich nicht bei der Seelenzergliederung auf, seine Gambara bekennt reale Taten, ein Leben „IN vppiger Begiehr/ in vnbedachtem Sinn [...] in Lust vnd Fröligkeit“ (v. 1 bzw. v. 3). Wo Gambara filigran die petrarkistische Klaviatur der gemischten Empfindungen bedient, reproduziert Opitz einen Tugend- und Lasterkatalog, in dessen Zentrum der – immerhin zweimal genannte – Begriff der „Üppigkeit“ steht. Zusammen mit Begriffen wie „Lust“, „Fröligkeit“ und „Buhlerey“ trägt er dazu bei, die semantische Atmosphäre des Gedichts völlig zu verändern. Opitz inszeniert eine Dichterin, die sich selbst denunziert; er ersetzt die katholische Beichte durch protestantische Ethik. Damit folgt er einer misogynen Tradition, die in der Frau stets die Disposition zu Sinnlichkeit und Ausschweifung erkennen will. Die weibliche Petrarkistin bildet so das ganz ‚Anderer‘ der neustoischen ‚männlichen‘ Affektkontrolle. „Üppigkeit“ (lat. *lascivia*, *luxuria*, *protervitas*) ist im 16. und 17. Jahrhundert ein markant protestantisches – näher-

⁶⁵ Greber (Anm. 2), S. 234.

hin calvinistisches – Konzept, das in den Debatten um Luxus, Sexual- und Ehemoral breit entfaltet wird. Zahlreiche Belege von Zwingli und Fischart bis ins 18. Jahrhundert lassen sich dem Grimm'schen Wörterbuch entnehmen. Hier erscheint Üppigkeit regelmäßig assoziiert mit „Wollust“, „Geilheit“, „Brunft“ und „Hurerei“. Über die Dichtung verweisen sie auf die frühneuzeitlichen „Polizey“-Ordnungen, die detaillierte Vorschriften und Normen für alle Arten von *luxus* und *luxuria* – von der sexuellen Ausschweifung bis zur Kleiderordnung – enthielten.⁶⁶ Insgesamt spiegelt sich hier das bürgerliche Unbehagen an höfischer Kultur. Welche Erkenntnisse lassen sich nun aus diesem Befund für Opitz' eigenes ‚weltliterarisches‘ Programm und insbesondere seine Stellung in der Geschichte des Petrarkismus gewinnen? Schon in der Übersetzung von RVF 132 („s'amor non è“), die den Gambara-Übertragungen als Schwellengedicht vorausgeht, hatte Opitz Petrarca's „[affetto] rio“ in die „böse Lust“ der protestantischen Erbsündenlehre verwandelt. Vom letzten Gambara-Sonett her wird Opitz' zwispältiges Verhältnis zum genuinen Petrarkismus, insbesondere dem italienischen, deutlich. Einerseits ist die Kunst, „wie Petrarca buhlerische reden [zu] brauchen“, ⁶⁷ der einzige Weg zu einer deutschen Lyrik von europäischer Geltung; unter protestantischen Vorzeichen jedoch erscheint die unbedingte Hingabe an die Liebe – noch dazu einer Frau – als zutiefst ambivalent. Poetische und moralische Norm drohen zu konfliktieren. Gambara entspricht als „edele Poetin“ Opitz' eigenem Statusdenken, als Liebende und Dichterin ist sie ihm jedoch erkennbar suspekt. Die ideale Dichter-Fürstin wird am Ende zum Zerrbild der unverbesserlichen Kurtisanen, zum abschreckenden Exempel im Rahmen bürgerlich-protestantischer Ethik und Hofkritik.⁶⁸ Es spricht vieles dafür, dass Opitz diese kritische Perspektive mit

⁶⁶ Vgl. Andrea Iseli: Gute Polizei. Öffentliche Ordnung in der Frühen Neuzeit. Stuttgart 2009; Thomas Simon. „Gute Policy“. Ordnungsleitbilder und Zielvorstellungen politischen Handelns in der Frühen Neuzeit. Frankfurt a. M. 2004; Michael Stolleis (Hg.): Policy im Europa der Frühen Neuzeit. Frankfurt a. M. 1996. Das Verhältnis von Luxus und Künsten nach 1700 beleuchtet der folgende, sehr anregende Band: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne. Hg. von Christine Weder und Maximilian Bergengruen. Göttingen 2011.

⁶⁷ Poeterey, S. 39.

⁶⁸ Diese ambivalente, oft kritische Haltung zum höfischen Hintergrund des Petrarkismus lässt sich bei Opitz immer wieder greifen. Breiter ausgeführt wird es in dem Gedicht *An eine Jungfrau* (GW II,2, S. 620–622). Dazu Jörg Robert: Selbstreferenz und Sozialtheorie. Antipetrarkismus als negative Poetik (Aretino, Visscher, Opitz). In: Dorothea Klein u. a. (Hgg.): Formen der Selbstthematisierung in vormoderner Lyrik. Hildesheim 2019 (im Druck). Zur Hofkritik bei Opitz vgl. Helmuth Kiesel: ‚Bei Hof, bei Höll‘. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik bei Friedrich Schiller. Tübingen 1979, S. 129–136; Georg Braungart: Opitz und die höfische Welt. In: Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Hg. von Thomas Borgstedt und Walter Schmitz. Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit 63), S. 31–37; zum allgemeinen Rahmen Georg Braungart:

dem italienischen Petrarkismus im Besonderen verbunden hat. Der italienische Petrarkismus wird im Lichte des französischen Antipetrarkismus und der protestantischen Sexualmoral kritisch reflektiert und aktualisiert. So transferiert Opitz nicht einfach das petrarkistische Modell; er liest die petrarkistischen Sonette der Gambara mit einer dezidiert antipetrarkistischen Einstellung, die eng mit Pierre de Ronsard und seiner Kritik des Petrarkismus als Heuchelei und Lüge verbunden ist – aus diesem polemischen Kontext stammt auch der Begriff ‚petrarquiser‘.⁶⁹ Opitz' Übersetzung wird so zum transkulturellen Medium konfessions- und genderpolitischer Polemik, literarhistorischer Positionierung und poetologischer Selbstreflexion in den Netzwerken der vormodernen Weltliteratur.⁷⁰

Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus. Tübingen 1988 (Studien zur deutschen Literatur 88); Wilhelm Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters. Tübingen 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur 3); Gunter E. Grimm: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur 75).

⁶⁹ Jörg Robert: Simple Venus vs. Art de Pétrarquiser. Plurale Liebesdiskurse und Erosion der Kunst bei Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay. In: Erosionen der Rhetorik. Hg. von Valeska von Rosen und Jörn Steigerwald. Wiesbaden 2012 (culturæ 4), S. 139–168.

⁷⁰ Methodische Anstöße zu einer systematischen Erschließung einer solchen ‚Anderen Ästhetik‘ der Vormoderne, die sich im Vollzug der Texte selbst entfaltet, vgl. den Sammelband Annette Gerok-Reiter u. a. (Hgg.): Reflexionsfiguren der Künste. Formen, Typen, Topoi. Heidelberg 2019, S. 11–33.