

Echo lernt sprechen: Taktik in Gaspara Stampas petrarkistischen *Rime* (1554)

Stephan Leopold

I

In seiner Kulturgeschichte der italienischen Renaissance widmet Jacob BURCKHARDT auch vier Seiten der »Stellung der Frau«. Die Frau sei dem Mann gleichberechtigt gewesen, heißt es dort, und diese »Gleichberechtigung« offenbare sich insbesondere in der Poesie, denn

Liebessonette wie religiöse Gedichte zeigen eine so entschiedene, präzise Fassung, sind von dem zarten Halbdunkel der Schwärmerei und von dem Dilettantischen, was sonst der weiblichen Dichtung anhängt, so weit entfernt, daß man sie durchaus für die Arbeiten eines Mannes halten würde, wenn nicht Namen, Nachrichten und bestimmte äußere Andeutungen das Gegenteil besagten. (BURCKHARDT 1923, 369f.)

BURCKHARDT widerlegt sich selbst, und dass ihm dieser Widerspruch nicht bewusst wird, hat seine Ursache in der asymmetrischen Gender-Ordnung des Patriarchats, in der das Männliche – wie Simone de BEAUVOIR (2003, 16) es formuliert hat – als das Universelle gilt. »Gleichberechtigung« – und damit Subjektwerdung – bedeutet also die Anverwandlung an das Männliche;¹ das Weibliche liegt in ungewissem Halbdunkel, ist verschattet, formlos und jenseits des Schwärmerischen sprachlos. Dass BURCKHARDT die Liebedichtung als Austragungsort frühneuzeitlicher Gleichberechtigung gewählt hat, ist umso denkwürdiger, als doch dort Frauen üblicherweise als stumme Objekte männlichen Begehrens und Projektionsflächen schriftstellerischer Selbstdarstellung dienen. Hinzu kommt, dass die in orthodox-petrarkistischer Lyrik entworfene Weiblichkeitskonzeption den offiziellen Diskurs über die Frau als keusch, schweigsam und gattentreu affirmativ verdoppelt.² Damit ist dann aber die von Frauen verfasste Liebeslyrik weniger Beleg harmonischen Miteinanders als vielmehr Ausdruck eines Kampfes um ein Recht auf Sprache – und zwar auf eine diskursiv vorverfasste Sprache, die nicht nur »männlich« ist, sondern »weibliches« Sprechen schlechterdings abwehrt.

1 In ihrer in dieser Hinsicht einen analogen Befund ergebenden Freud-Lektüre spricht Barbara VINKEN 1992 daher auch zu Recht von einem Begehren nach Differenz-Tilgung, das wiederum nur auf die Konsolidierung männlicher Norm abzielt.

2 Zum Verhältnis von Petrarkismus und Normativen der Weiblichkeit siehe KELSO 1956, HULL 1982 sowie JORDAN 1991.

›Weiblicher Petrarkismus‹³ oszilliert demnach zwischen Aphasie und Ventriloquismus, zwischen Schweigen und Selbstverleugnung. Um sich überhaupt zu konstituieren, bedarf er eines taktischen *bricolage*, wie ihn der französische Historiker und Kulturanthropologe Michel de CERTEAU u.a. für einen enteignenden Umgang mit Produkten dominanter Massenkultur entworfen hat.⁴ Dies gilt umso mehr, als CERTEAUS an Clausewitzens Kriegskunst orientiertes Konzept der Taktik dialektisch auf dasjenige der Strategie bezogen ist: »Les stratégies sont [...] des actions qui, grâce au postulat d'un lieu de pouvoir (la propriété d'un propre), elaborent des lieux théoriques (systèmes et discours totalisants)« (CERTEAU 1990, 62). Strategien werden also von einem Ort der Macht her entworfen, sie sind Teil eines räumlich gedachten, disziplinierenden Diskursfeldes. Taktiken charakterisieren sich hingegen durch die Abwesenheit von einem eigenen Raum. Sie sind parasitär zur Strategie und ihrem Wesen nach performativ. Im Sinne eines *faire avec* vorgefundener Diskursstrukturen entwerfen sie sich von Anlauf zu Anlauf neu. Sie haben keinen Ort und bestehen nur für die Zeit ihrer Geste.⁵

Wenn nun in der Folge das Begriffspaar Strategie und Taktik auf das Verhältnis von männlichem und weiblichem Petrarkismus übertragen wird, so sei vorausgeschickt, dass mit strategischem Diskurs hier nicht die lyrische Rede einzelner Dichterindividuen gemeint ist, sondern vielmehr die dieser Rede inhärente und von dieser Rede bestätigte Geschlechtertypologie, die von einem idealtypisch männlich gedachten Universalgeschlecht aus den Ort des Weiblichen bestimmt. Die taktische Geste des weiblichen Petrarkismus bestünde demnach darin, eben jenen Ort – einen weiblichen Innenraum der Passivität, des Schweigens und Gehorsams – zu verlassen und in immer neuen Anläufen eine ortlose Rede zu beginnen, die nicht nur eine taktische Performativität aufweist, sondern in letzter Instanz auch auf die Performativität und damit ontologische Substanzlosigkeit der Gender-Ordnung selbst verweist.⁶

3 Zur Begrifflichkeit siehe SCHULZE-WITZENRATH 1974, hier bes. 66-82.

4 CERTEAU 1990, XXXV-LII, verwendet das von LÉVI-STRAUSS für das ›wilde Denken‹ entwickelte Konzept des *bricolage* im Sinne einer *wilden Praxis*, die darin besteht Gebrauchsgegenstände, Regeln, Worte etc. aus ihrem etablierten Verwendungszusammenhang zu lösen und in eine neue, marginale Pragmatik einzubinden.

5 »[J]'appelle *tactique* l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La *tactique* n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère.« (CERTEAU 1990, 60f.)

6 Zum Konzept der Performativität von Geschlechterrollen s. grundlegend BUTLER 1990, bes. 171-180.

II

»Io non son forse chi tu credi« (v. 83; C XXIII)⁷ – »Ich bin vielleicht nicht, die du glaubst« – sind die berühmten Worte Lauras, die man auch als auto-reflexive Geste des Petrarkischen Egozentrismus lesen kann. In ihren postum veröffentlichten *Rime* (1554) macht Gaspara Stampa mit diesem Satz aus der »Metamorphosenkanzone« ernst und spricht 314 Gedichte lang in eigener Sache gegen das Credo des Petrarkismus. Stampa ist ein exzentrisches Subjekt; sie hat in Padua als Tochter eines reichen Juweliers eine aristokratische Erziehung genossen, die sie von jungen Jahren an im Umgang mit den kanonischen Autoren klassischer und volkssprachlicher Dichtung sowie in Musik und Gesang geschult hat; und, wie es scheint, war es letzterer Aspekt, in dem ihre Mutter nach dem frühen Tod des Vaters und der Übersiedlung der Familie nach Venedig das Kapital der Tochter gesehen hat. Als Gesangsvirtuosin hat Stampa tatsächlich bald Zugang zu den literarischen Salons, den *ridotti*, wo – wie etwa bei Domenico Venier – ihre illustren Zeitgenossen Giovanni Della Casa oder Sperone Speroni aus und ein gehen. In der Heiratsordnung der oligarchischen Lagunenrepublik ist ihre Stellung aber dennoch denkbar ungünstig: gehört sie doch weder der sich über ausgeklügelte Ehepolitik selbstreproduzierenden Patrizierkaste an, noch eignet sie sich als Bürgerliche zur Eheschließung mit einem Adligen. (BASSANESE 1982, 1-22) Der Ausweg in den geistlichen Stand, den sie in einem frühen *capitolo* [CCXCVIII]⁸ lobt, kommt für sie jedoch nicht in Frage. Ihr *self-fashioning* stützt sich auf eine andere Autorität: den von Pietro Bembo erfolgreich zum Optimalmodell volkssprachlicher Dichtung erhobenen Petrarca, dessen zur Laute gesetzte, das musikalische Beiprogramm der Salons bestimmende Sonette und Kanzonen sie auf außergewöhnliche Weise gesänglich auszugestalten weiß. Die Berufsbezeichnung der *virtuosa* ist im Falle Stampas also von Anfang an transparent auf den *vir illustris* Petrarca und damit auf männliche Rede, die die Sängerin in ihrer Performance verkörpert, angelegt. Dergleichen Selbstformung ist allerdings ein ambivalentes Unterfangen. Zwar ermöglicht sie den Einzug in die männliche Domäne urbaner Kultiviertheit, zugleich bedeutet sie aber einen beträchtlichen Selbstverlust: Die Sängerin wird zum Echo männ-

7 Der *Canzoniere* wird abgekürzt durch die Sigel C und zit. nach der Ausgabe von M. SANTAGATA, Mailand 1996.

8 Der Text, der um das Jahr 1544 entstanden sein dürfte, als Stampa Briefkontakt mit der Mailänder Klosterschwester Angelica Paola Antonia de' Negri, unterhielt, befindet sich bezeichnenderweise nicht in den *Rime* von 1554, und wurde erst in der ersten modernen und noch heute gültigen Textausgabe von Abdelkader SALZA, *Rime di Gaspara Stampa e di Veronica Franco*, Bari 1913, eingefügt.

licher Rede und bleibt damit in letzter Instanz stumm.

Diese Stillstellung versucht nun Stampa in ihrem eigenen, ausdrücklich auf »gloria« (v. 6; R I)⁹ abgestellten *canzoniere* zu überwinden. Die Problematik bleibt jedoch auch hier bestehen. Während für die orthodoxen *bembisti* das autoritative *modello di poesia* eine Selbstformung im Sinne der LACANSCHEN *loi du père* ermöglicht, verlöre eine weibliche Sprecherin bei dergleichen Unternehmung jede Identität:¹⁰ Sie gliche der mythischen Echo, die für sie nicht bestimmte Worte des Mannes mechanisch nachspricht, ohne ihn je zu erreichen. Eben dieses Dilemma verhandelt Stampa in R CLII, also fast in der genauen Mitte ihres Zyklus:

- 1 Io vorrei pur ch'Amor dicesse come
- 2 debbo seguirlo, e con qual arte e stile
- 3 possa sperar di far chi m'arde umile,
- 4 o diporr'io queste amorose some.
- 5 Io ho le forze omai sì fiacche e dome,
- 6 sì spaventosa son tornata e vile,
- 7 che, quasi ad Eco imagine simile,
- 8 di donna serbo sol la voce e 'l nome;
- 9 né, perché le vestigia del mio sole
- 10 io segua sempre, come fece anch'ella,
- 11 e risponda a l'estreme sue parole,
- 12 posso indur la mia fiera e dura stella
- 13 ad oprar sì ch'ei, crudo come suole,
- 14 s'arresti al suon di mia stanca favella.

Ich wollte nur, daß Amor mir sagte, wie / ich ihm folgen solle und mit welcher Kunst und welchem Stil / ich hoffen könnte, den, der mich entflammt, zu zähmen / oder diese Liebeslasten niederzulegen. / Meine Kräfte sind nunmehr so schwach und abgekämpft, / ich bin so häßlich und niedrig geworden, / daß, fast der Echo

9 Die *Rime* werden abgekürzt durch die Sigel *R* und zit. nach der gängigen, orthographisch modernisierten Ausgabe von Maria BELLONCI *Rime*, Mailand 1994. Da diese jedoch die von SALZA vorgenommene, den Zyklus entstellende Neuordnung der Sonette CCV-CCCXV übernimmt, wird die Reihenfolge der *editio princeps* (Stampa 1554) durchweg beibehalten. Die Umstellungen SALZAS werden zur besseren Orientierung in eckigen Klammern angegeben.

10 Eingedenk des weithin bekannten Konzepts von GREENBLATT (1980, 1-9) wird Selbstformung hier verstanden als Unterwerfung unter eine Autorität und Abgrenzung gegen ein Anderes. Die Problematik »weiblicher« Selbstformung, wie sie sich an der *vir-tuosa* emblematisch abzeichnet, besteht nun gerade darin, dass Autorität und Anderes zusammenfallen und so eine Selbstformung am »männlichen« Paradigma immer um den Preis eines Mangels an »Weiblichkeit« erkaufte wird. Einen in diesem Zusammenhang interessanten Sonderfall untersucht GREBER 2002 an der deutschen Barockdichterin Sibylle Schwarz, die das Diskursparadigma – die männliche Geschlechtermaske eingeschlossen – exakt reproduziert und taktisch nutzt für die Artikulation von gleichgeschlechtlichem Begehren.

ein Ebenbild, ich / zur Frau nur noch taue durch Stimme und Namen; / und nicht,
weil den Spuren meiner Sonne / ich immer folge, so wie auch sie [= Echo] es tat, /
und die Enden seiner Worte wiedergebe, / kann ich meinen stolzen und harten
Stern [= mein *fatum*] veranlassen, / zu erwirken, daß er [= meine Sonne], grausam
wie immer, / beim Klang meiner müden Wort stehen bliebe.¹¹

Zunächst präsentiert sich der Text als eine Bitte um das für die stilnovistische Poetik spezifische Amor-Diktat, das Dante im 24. Gesang des *Purgatorio* folgendermaßen formuliert: »quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando« (v. 53/54) (›Wenn die Liebe mich durchweht, merke ich auf, und so wie es in mir gesprochen wird, sag' ich es‹). Andreas KABLITZ (1992, 381ff.) hat gezeigt, dass es eben diese Unmittelbarkeit ist, die Petrarca verloren geht, wenn er von Amor sagt: »mi lascia in dubbio, sí confuso ditta« (v. 6; C CXXVII). Für Stampa ist nun das Amor-Diktat nicht mehr nur zweifelhaft und konfus, sondern es bleibt – wie das volitive »vorrei« (v. 1) indiziert – gänzlich aus. Die Liebe führt nicht mehr die Feder, und »arte e stile« (v. 2), also das Dichten selbst, sind es daher auch, worüber die Sprecherin im Zweifel ist. Damit steht sie freilich nicht allein, ist doch die Darstellungsproblematik unerreichbarer Referenz eines der Standardthemen in der poetologischen Praxis des Cinquecento-Petrarkismus. Das Proömlalsonett von Giovanni Della Casa, dem Cassandra Stampa das Werk der Schwester in ihrem Widmungsbrief zugeeignet hat,¹² ist hierfür paradigmatisch:

- 1 Poi ch'ogni esperta, ogni spedita mano,
- 2 qualunque mosse mai piú pronto stile,
- 3 pigra in seguir voi fôra, alma gentile,
- 4 pregio del mondo e mio sommo e sovrano;
- 5 né poria lingua, od intelletto umano
- 6 formar sua loda a voi par, né simile,
- 7 troppo ampio spazio il mio dir tardo umile
- 8 dietro al vostro valor verrà lontano;

11 Die Interlinearübersetzungen der zitierten Gedichte stammen vom Verfasser.

12 Die *dedicatio* an Giovanni della Casa (Stampa 1554, ii-iv) ist für das Unterfangen Gaspara Stampas nicht ohne Interesse, denn dort stellt Cassandra die *Rime* in einem letzten Argumentationsschritt den Dichtungen der antiken Vergangenheit und der Gegenwart gleich: »Io sono ficura, che in questo [dedicare le *Rime* à uoftra Signoria] compiacerò anche alla benedetta anima della amata forella mia, fe di là l'ha alcun fenfo, ò memoria delle cose di questo mondo, la quale uiuendo hebbe sempre per mira uoftra Signoria Reuerendissima come uno de' piú belli lumi d'Italia, et destinate le fue fatiche; inchinando, et riuerendo sempre il nome; et l'alto giudicio di lei qualunq; uoltate ne ragionaua, che era affai spesso, et portando à cielo i suoi dotibimi, leggiadribimi, et grauibimi componimenti al pari di tutti gli antichi et moderni, ch'fi leggono.«

9 e piú mi fôra onor volgerlo altrove;
 10 se non che 'l desir mio tutto sfavilla,
 11 angel novo del ciel qua giú mirando:
 12 o se cura di voi, figlie di Giove,
 13 pur suol destarmi al primo suon di sguilla,
 14 date al mio stil costei seguir volando.¹³

Weil jede meisterliche, jede flinke Hand, / die je einen geschwinden Pinsel führte,
 / träge wäre, Euch zu folgen, edle Seele, / der Welt Stolz und mein allerhöchster
 Stolz; / und nicht Stimme oder menschlicher Geist / ihr Lob Euch gleich noch
 ähnlich gestalten könnten, / wird in zu großem Abstand meine Rede / demütig und
 lahm hinterherhinken eurem Wert; / Anderswo wäre ihr daher größere Ehre be-
 schieden, / sprühte nicht all mein Begehren Funken, / Oh neuer Engel des Him-
 mels, der du da hinabsiehst: / Da die Mühe um Euch, Töchter des Jupiter, / mich
 mit dem ersten Trompetenstoß aufzuwecken pflegt, / gebt, daß meine Feder dieser
 [edlen Seele] fliegend folge.

Im Sinne eines negatierten *ut pictura poesis* spricht der Dichter über die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen einer als *summum bonum* – »mio [pregio] sommo e sovrano« (v. 4) – verstandenen Herrin und jeglichem künstlerischen Ausdruck; ist es doch dem menschlichen Geist schlechterdings unmöglich, eine Darstellung hervorzubringen, die dem sublimen Gegenstand gleich – »par« (v. 6) – oder auch nur ähnlich – »simile« (v. 6) – käme. Der lyrische »dir tardo umile« (v. 7) kann dem Wert der Besprochenen daher auch nur hinterherhinken. Dass der Ineffabilitas-Topos hier in ein ingeniöses Frauenlob umgemünzt wird und sich die *humilitas* damit nicht zuletzt als affektierte Bescheidenheit zu erkennen gibt, versteht sich von selbst.

Stampa geht den entgegengesetzten Weg. Nicht der hohe Gegenstand ist die Ursache des Sprachproblems, sondern die Sprecherin selbst, deren poetische Kräfte stark geschwächt – »fiacche e dome« (v. 5) – sind. Die konative Sprachfunktion, die Della Casas Gedicht bestimmt, weicht hier einer emotiven: Die »alma gentile« (v. 6) des unerreichbaren Du wird zu einem Schwund-Ich, das sich nur noch als niedrig und gemein – »vile« (v. 6) – begreifen kann. Die damit angedeutete Auseinandersetzung mit Della Casa lässt sich durch das gesamte Reimparadigma auf *-ile* – »stile« (v. 2), »gentile« (v. 3), »simile« (v. 6), »umile« (v. 7) – verfolgen. Indem Della Casa »stile« und »umile« dem männlichen Dichter und »gentile« und »né simile« der unvergleichlichen Dame zuordnet, entsteht die typische Asymmetrie des Petrarkismus, und eben diese Asymmetrie ist es, die Stampa in ihrem Echo-Sonett kritisch befragt. So meint »umile« (v. 3) zwar auch bei ihr den Mann, doch das bei signifikantem Sprecherwechsel und wiederum

13 Zit. nach Della Casa 1978.

nur im volitiven Sinne, schließlich ist der Geliebte gerade nicht »umile« v. 3), sondern »crudo« (v. 13). Unerreichbar ist hier also der Mann. Die signifikante Umwertung von »gentile« (v. 3) in »vile« (v. 6) hat dann auch im letzten Wort des Reimparadigmas – »simile« (v. 7) – seine Entsprechung. Während bei Della Casa das Adjektiv in negativer Form auf den jenseits jedes sprachlichen Ausdrucks stehenden »valor« (v. 8) der Dame zielt, meint es bei Stampa gerade deren Ähnlichkeit mit der sprachlosen Echo. Die besprochene Dame ist alles, die sprechende nichts. Diesen Referenzenwechsel unterstreicht die Neukontextualisierung von Della Casas eidetischem »sommò« (v. 4), der positionsäquivalent bei Stampa nicht mehr den Anderen, sondern die Liebeserfahrung selbst – die »amorose some« (v. 4) – meint, von der es Zeugnis abzulegen gilt. Gleichzeitig verweist die *summa amoris* aber auch auf den Liebeszyklus, in dessen Mitte das Echo-Sonett steht. Das Verb *deporre* sorgt hier insofern für Polysemie, als es nicht nur ein »Niederlegen« im testimonialen, sondern auch im räumlichen Sinn bedeutet, wodurch die Liebessumme, die die Sprecherin mit sich herumschleppt, zugleich zum Stein des Sisyphos gerät und also transparent wird auf ein Dichten im Zeichen paradigmatischer Wiederholung und unaufhörlichen Scheiterns. Liest man zudem das lateinische Etymon von *deporre* – *disponere* – mit, so erhält man schließlich den metapoetischen Schlüssel zu diesem taktischen *bricolage* fremder Rede, die zuvörderst eine Frage geschickter *dispositio* ist.

Wie man sieht ist *R CLII* ein hochgradig poetologisches Gedicht. Die Problematik weiblichen Sprechens in einem männlichen Gender-Modell wird projiziert auf eine geglückte Petrarca-Imitatio männlicher Prägung, und durch die Verkehrung von unaussprechlichem *valor* in einen sprachlosen *stato vile* kommt es zu einem *foregrounding* der tatsächlichen Asymmetrie, in der Frauen zwar stumme Objekte männlicher Rede, indes nicht deren Subjekt sein können. Zugleich weist Stampa – nicht zufällig in Sonettmitte – darauf hin, dass die Übernahme des männlichen *modello di poesia* zu einer radikalen Entweiblichung seitens der Sprecherin führt: »di donna serbo sol la voce e 'l nome« (v. 8). Man wird sich hier der *virtuosa* erinnern dürfen, deren *self-fashioning* ja in der höchst ambivalenten Verkörperung des männlichen Dichterwortes bestand. Einzig Stimme und Name der Sprecherin zeugen noch von Weiblichkeit, nicht jedoch der Inhalt ihrer Rede, denn sie wiederholt nur die Worte ihres grausamen Geliebten: »io segua sempre [...] / e risponda a l'estreme sue parole« (v. 10f.). Das Verb *seguire* weist dann auch wieder auf Della Casa zurück, der es, wie Stampa, zweimal gebraucht. In Vers 3 meint es die Unmöglichkeit, im Medium der (bildenden) Kunst die Schönheit der Dame nachzuahmen, in Vers 14 ist es die

Bitte an die Musen, eben dies für die (eigene) Dichtung zu ermöglichen. Della Casas *seguire* ist mithin mimetisch gedacht. Stampas *seguire* schillert zwischen ausbleibendem Amor-Diktat und gescheiterter Imitatio und erteilt damit sowohl liebesbeflügelter Immediatheit als auch der Nachahmung des Optimalmodells eine Absage. Dass die Sprecherin ferner bewusst auf den schon bei Bembo vorgebildeten Musenanruf verzichtet,¹⁴ verschärft das Dilemma eines als unmöglich ausgewiesenen Dichtungsunterfangens. Zugleich – und das ist schon bei Della Casa die autoreflexive Pointe –, führt Stampa aber performativ vor, wie dieses Sprachdilemma überwunden werden kann: Sie kombiniert Fragmente des vorherrschenden Diskurses auf taktische Weise, so dass dessen disziplinierende Geste deutlich zutage tritt. Della Casa kann sich vermittels Musenanruf diesen Diskurs zu eigen machen, Stampas signifikante Nullstelle ist Anklage und Kampfansage in einem.

III

Stampas Gedicht ist nun aber nicht allein poetologische Auseinandersetzung mit der Paradoxie weiblicher Imitatio, es ist auch eine Mise-en-abyme der in den *Rime* wesentlich vorherrschenden Liebeskonzeption. Die Sprecherin liebt einen meist als *conte*, seltener als *signor* angesprochenen Anderen, der zunächst über alle Attribute männlicher Tugend verfügt, sich jedoch schon bald als »empio in amore« (v. 8; *R VII*) erweist. Diese Gnadenlosigkeit in Liebesdingen gilt in doppelter Hinsicht: Zuerst will sich der *conte* der Sprecherin offenbar nicht annehmen; nach einer ersten intimen Liebesbeziehung versucht er, sie wieder loszuwerden. Die Sprecherin sucht mithin ständig die Nähe ihres Geliebten und sie tut dies nicht zuletzt mit ihrer Dichtung, die einerseits ihr amouröses Scheitern dokumentiert, die aber andererseits dazu dienen soll, »di far chi m'arde umile« (v. 3). In der binnenpragmatischen Persuasionsfiktion spiegelt sich damit auch noch einmal die Machtlosigkeit der Echo-Dichtung. Die Tatsache, dass in *R CXV-CXIX* der *conte* als ein der Sprecherin weit überlegener Dichter ausgewiesen wird, plausibilisiert diese Situation und erklärt zugleich auf der Geschichtsebene die Unzugänglichkeit des Amor-Diktats: Die Sprecherin kann nur die Verse ihres Geliebten (unvollkommen) wiederholen, daher also auch nicht in eigener Sache sprechen. Damit sind die Rollen verteilt: Die Sprecherin ist Echo, der Geliebte Narziss. Bedenkt man, dass Narzissimus und Petrarkismus von den Zeitgenossen gemeinhin analogisiert werden (HUSS 2003), so erschließt sich unschwer, um welche Dichtung es sich bei derjenigen des *conte* handelt. Zugleich übt Stampa damit aber auch un-

14 Zu Bambos Proömialsonett siehe NOYER-WEIDNER 1974 und REGN 2004, 110ff.

überlesbare Kritik an der petrarkistischen Dichtung: Wie das Spiegelbild den Narziss, so verdoppelt diese nämlich das patriarchalische Gender-Modell. Doch wie dort ist das vollkommene Spiegelbild zugleich auch ein Trugbild, denn es raubt nicht nur weiblicher Subjektivität jede mögliche Substanz, es erweist sich auch seinerseits als substanzlos: Schließlich hat sich der *conte* doch längst als ein Liebender erwiesen, dessen Wankelmut nicht die Spur der Petrarkischen »mirabil fede« (v. 122; C CCCLXVI) kennt, von der selbst noch im letzten – palinodischen – Gedicht des *Canzoniere* die Rede ist.

Ist die Dichtung des *conte* aber nur Lug und Trug, so verwundert es auch nicht, dass die Sprecherin nicht deren Gegenstand sein will:

- 1 Quelle rime onorate e quell'ingegno,
- 2 pari a la beltà vostra e al gran valore,
- 3 rivolgete a voi stesso in far onore,
- 4 conte, come di lor soggetto degno;

Diese verehrten Reime und diesen, der Schönheit / und dem großen Wert gleichen Geist, / möget ihr, Graf, als deren würdiger Gegenstand, / euch selbst ehrerbietig zuwenden.

Auf den ersten Blick liest sich R CXV wie eine Umkehrung von Della Casas Proömialsonett: der »valore« (v. 2) befindet sich auf Seiten des Dichters, die Dame ist unwürdig des Lobs. In Anbetracht der Härte, mit der der *conte* seine Geliebte behandelt, wird man aber Zweifel an diesem »valore« (v. 2) anmelden dürfen. Ist der »valore« (v. 2) demnach auch ironisch zu verstehen,¹⁵ so wirft dies ein ungünstiges Licht auf den »ingegno« (v. 1) des Dichters und dessen »rime onorate« (v. 1), die ja dem »gran valore« (v. 2) gleichen. Der Inconstantia des *conte* entsprechen dann wohl holpernde Verse, und so erstaunt es kaum, dass nicht die Sprecherin, sondern der *conte* selbst deren »sogetto degno« (v. 4) darstellen.¹⁶ Auf das Echo-Sonett bezogen, bedeutet dies darüber hinaus eine Demaskierung des Petrarkismus, in dem es ja weniger um die Dame als um die Selbstbespiegelung des männlichen Dichters geht.

Trotz ihrer eingeschränkten Möglichkeiten besitzt die bricolagehafte Echo-Dichtung also eine nicht unbeträchtliche Fähigkeit zum ironischen Kommentar, zur parasitären Unterminierung des Gesagten.¹⁷ Indem die

15 Zur epideiktischen Ironie bei Stampa s. MOORE 2000, 67.

16 Vgl. hierzu auch Anm. 19.

17 Die witzige Ausbeutung der Diskrepanz von Echo und eigentlicher Botschaft hat seinen Ursprung freilich bei Ovid selbst. Vgl. *Metamorphosen* III. 386f. Da er Echo nicht sehen kann, ruft Narcissus »huc coemus«, »laß uns hier zusammenkommen« in den Wald. Echo antwortet mit erotischer Zweideutigkeit »coemus!«, »Laß uns ver-

Sprecherin es ablehnt, Objekt petrarkistischer Dichtung zu sein, fordert sie ein Rederecht für sich ein, das ihr nicht zusteht. Sobald sie offen sprechen will, verbietet der narzisstische *conte* seiner Echo kurzerhand den Mund:

- 5 E, per farmi dolente a via più d'una
 6 guisa, non vuol ch'io possa far mia scusa;
 7 vuol ch'io tenga lo stil, la bocca chiusa,
 8 come muto, o fanciul picciolo in cuna.

Und um mich in mehr als in einer Weise leiden / zu lassen, will er nicht, daß ich mich verteidige; / er will, daß ich Dichtung und Mund verschlossen halte, / wie stumm oder ein kleines Kindlein in der Wiege.

R CXXX thematisiert vorderhand eine unbestimmte Anklage seitens des *conte*. Es mag sich hierbei um den Vorwurf sexueller Untreue handeln, die den *conte* berechtigen würde, die Verbindung zu der Sprecherin zu lösen. Untreue, also *Inconstantia*, ist jedoch nicht auf der Seite der Sprecherin zu suchen, sondern auf derjenigen des Geliebten, der den Vorwurf demnach strategisch einsetzt, um seine eigene *Inconstantia* zu übertünchen. Dies aufzudecken, ist der Sprecherin untersagt: Wie ein Säugling in der Wiege soll sie den Mund halten und schweigend die fremde, lügnerische Rede über sich ergehen lassen. Das poetologisch aufgeladene Substantiv »stil« (v. 7) weist freilich über den Kontext der *Fabula* hinaus und macht deutlich, dass es sich nicht allein um ein unterdrücktes *genus iudicale* handelt, sondern wiederum um den dichterischen Ausdruck der Sprecherin, der bestrebt ist, die petrarkistische Asymmetrie von sprechendem Mann und schweigender Dame zu durchbrechen.

Diese komplexe poetologische Auseinandersetzung mit den Vorgaben des Petrarkismus hat die Forschung sehr lange nicht sehen wollen. Noch heute gelten die *Rime* der früh verstorbenen Dichterin häufig als das, was sie gerade nicht sind: nämlich als direkter Ausdruck des Gefühls.¹⁸ Wird der *conte* schlechterdings mit dem lebensweltlichen Grafen Collalto di Collaltino gleichgesetzt, dem Stampa in der Tat eine erste Fassung ihres Gedichtbandes zueignet, so geht die entscheidende Dimension des Zyklus verloren.¹⁹ Freilich, auch Collalto ist ein Freizeiddichter von mäßigem Ta-

einen!« Dieses Spiel mit dem Doppelsinn steht in der Renaissance hoch im Kurs. Vgl. HOLLANDER 1981. Zu Stampa s. JONES 1991, 267ff.

18 Zur Rezeption der *Rime* als authentische Liebesgeschichte siehe überblicksweise BASSANESE 1982, 22-44.

19 In eben diesem Widmungsbrief weist Stampa freilich auch prononciert auf die Eigenständigkeit ihrer Texte hin, wenn sie nach längerer Anrufung ihres »illustre mio signore« sagt: »Ma che fo io? Perché senza bisogno tengo V.S. troppo

lent,²⁰ und unbestreitbar spielt Stampa mit seinem Namen, wenn sie immer wieder insistent den *colle alto* anführt, den sie erklimmen will. Maria BELLONCI (1994, 23f.) hat dennoch zurecht darauf hingewiesen, dass die Anrede *conte* in Analogie zur Petrarkischen *donna* konstruiert wird. Gleiches läßt sich über das Spiel mit dem *colle alto* sagen, das sich seinerseits vor dem Hintergrund der Petrarkischen Laura-Semiotik entfaltet: Verweist bei Petrarca der Name der Geliebten immer auch auf den Dichterruhm verheißenden *lauro*, so meint Stampas *colle alto* von Anfang an nichts geringeres als Helikon und Parnass:

- 1 Alto colle, gradito e grazioso,
- 2 novo Parnaso mio, novo Elicona,
- 3 ove poggiando attendo la corona,
- 4 de le fatiche mie dolce riposo:

Hoher Hügel, lieblich und gern gesehen, / mein neuer Parnaß, neues Helikon, / auf den gestützt die Lorbeerkrone ich erhoffe / und meiner Mühen süße Rast.

Das Sisyphos-Bild des Echo-Sonetts klingt hier im X. Sonett bereits an, wenn von den »fatiche« (v. 4) des Aufstiegs die Rede ist. Der Aufstieg meint damit zugleich die Erringung des mit dem Hügel metonymischen Geliebten, so dass erfolgreiche Besteigung, erotische Eroberung und Dichterruhm zusammenfallen, wie sich dies dann ja auch an den paronomastisch den *colle* aufrufenden »notte mie colme di gioia« (v. 1) des LXXXIII. Sonetts ablesen läßt. Der Hügel ist aber nicht allein Gegenstand der Eroberung, er ist, wie im III. Sonett deutlich wird, zuvörderst Initiandum des Dichtersubjekts:

lungamente a noia, ingiuriando anco le mie rime, quasi che esse non sappian dir le lor ragioni, ed abbian bisogno dell'altrui aita?» Stampa 1994, 80.

20 Zur Dichtung des Collaltino di Colalto vgl. die auf Betreiben eines Nachfahren, dem Grafen Antonio Rambaldo di Colalto, entstandene erste Neuauflage der Dichtung Stampas, *Rime di Madonna Gaspara Stampa con alcune di Collaltino e di Vinciguerra conti di Colalto, e di Baldassare Stampa. Giuntovi diversi componimenti di vari autori in lode della medesima*, Venedig 1738. BELLONCI 1994, 59, legt eines der Sonette an Stampa vor, das angesichts des hohen Grades an Konventionalität den ironischen Widerstand der Dichterin in R CXV nur zu verständlich werden läßt: »Quel lume da cui il ciel toglie il sereno / Nasce, donna, dal vostro altero viso, / che forma, in terra un nuovo paradiso, / Di gioie, di beltà, die grazie pieno. / Lo splendor, onde il cor riluce a pieno, / Dagli occhi vien che m'hanno il cor diviso; / L'erranti stelle ed ogni segno fiso / Toglie il più bel dal vostro casto seno. / Quante eccellenze delle cose belle / Si videro giammai, da voi natura / Tolse per colmarla tutte insieme. / Meraviglia non è dunque se quelle / Redono chiare ogni altra cosa scura / che il lume vostro ogni altro vince e preme.«

1 Se di rozzo pastor di gregge e folle
 2 il giogo ascreo fe' diventar poeta
 3 lui, che poi salse a sì lodata meta,
 4 che quasi a tutti gli altri fama tolle,
 5 che meraviglia fia s'alza ed estolle
 6 me bassa e vile a scriver tanta pièta,
 7 quel che può più che studio e che pianeta,
 8 il mio verde, pregiato ed alto colle?
 9 La cui sacra, onorata e fatal ombra
 10 dal mio cor, quasi sùbita tempesta,
 11 ogni ignoranza, ogni bassezza sgombra.
 12 Questa da basso luogo m'erge, e questa
 13 mi rinnova lo stil, la vena adombra;
 14 tanta virtù nell'alma ognor mi desta!

Wenn aus einem rohen und tumben Hirten / das askräische Joch den zum Dichter
 machte, / der dann ein so gepriesenes Ziel erlangte, / daß er fast allen anderen den
 Ruhm nahm, / welch ein Wunder wäre es dann, wenn mich, die ich / zu niedrig,
 um soviel der Liebe zu schreiben, erhöbe / der, der mehr als Studium und Glücks-
 stern kann: / mein grüner, gepriesener und hoher Hügel? / Sein heiliger, verehrter
 und fataler Schatten / vertreibt – gleichsam ein jäher Sturm – / aus meinem
 Herzen jede Ignoranz und Niedrigkeit. / Er erhebt mich aus der Tiefe, erneuert /
 meine Feder und verdunkelt mir die Ader. / Soviel an Seelenkraft verlieh er mir
 immer!

Bei dem *rusticus*, von dem im ersten Quartett die Rede ist, handelt es sich
 um Hesiod, der aufgrund seiner Geburt am Fuße des Helikon zum Dichter
 geworden ist (MOORE 2000, 72). In eben dieser Tradition sieht sich die
 Sprecherin: Auch sie wird durch die Nähe zu ihrem »verde, pregiato ed alto
 colle« (v. 8) derart beflügelt, dass sie ihre über das Polyphton mit »bassa«
 (v. 6) und »basso« (v. 12) dreimal aufgerufene weibliche »bassezza« (v.
 11) überwindet und vom Tal der Ignoranz zu den Höhen der Dichtkunst
 aufsteigt. Die Liebe zum hohen Gegenstand veredelt somit das liebende
 Subjekt. Dieser platonistische Gedanke, wonach die Liebe selbst die Dum-
 me geistreich werden lässt, ist aber nicht das letzte Wort des wiederum
 eminent poetologischen Gedichts. Die »sacra, onorata e fatal ombra« (v. 9)
 sowie das Reimparadigma auf *-ombra* verweisen deutlich auf einen zentra-
 len Text des Petrarkischen *Canzoniere*, nämlich das jetzt als Nr. XXXIV
 geführte Proömialsonett der *prima raccolta* von 1342:

1 Apollo, s'anchor vive il bel desio
 2 che t'infiammava a le thesaliche onde,
 3 et se non ài l'amate chiome bionde,
 4 volgendo gli anni, già poste in oblio:
 5 dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
 6 che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,

7 difendi or l'onorata et sacra fronde,
 8 ove tu prima, et poi fu' invescato io;
 9 et per virtù de l'amorosa speme,
 10 che ti sostenne ne la vita acerba,
 11 di queste impression' l'aere disgombra;
 12 sì vedrem poi per meraviglia insieme
 13 seder la donna nostra sopra l'erba',
 14 et far de le sue braccia a se stessa ombra.

Apoll, wenn noch das schöne Begehren lebt, / das einst bei Thessaliens Wogen dich entzündet, / und du nicht das geliebte blonde Haar / im Lauf der Jahre längst vergessen hast: / Gegen träges Eis und rauhes Winterwetter, / das da währt, so lange dein Antlitz sich verbirgt, / verteidige nun das verehrte und heilige Laub, / wo du zuerst und dann ich gefangen wurden; / und kraft der liebend Hoffnung, / die dich stützte in des Lebens Unbill, / befreie die Luft von diesem Nebel. / Dann werden wir voll Verwunderung zusammen / sehen, wie unsere Herrin im Grase sitzt / und sich mit ihren Armen selber Schatten spendet.

Petrarca beschwört die *renovatio Romae*, die er als Nachfolger Apolls einläuten will, um die Schlechtwetterfront des dunklen Mittelalters zu vertreiben (MOMMSEN 1941). Möglich wird dies durch die Lauraliebe, die typologisch auf die Leidenschaft Apolls zu Daphne zurückverweist. Doch ist der Erfolg des Unterfangens keineswegs selbstverständlich. Es bedarf eines Wunders. In eben dieser »meravaglia« treffen sich Stampa (v. 4) und Petrarca (v. 12) erstmalig, und in beiden Fällen bezieht sich das Wunder auf eine dichterische Selbstformung. Bei Petrarca ist es die erhoffte Wiedergeburt antiker *litterae*, für Stampa eine Erneuerung des »stil« (v. 13), die sie als zweiter Hesiod erfährt. Hierin besteht dann auch Stampas Überbietungsgestus, denn gerade in der »tempesta« (v. 10) gewinnt sie jene »virtù« (v. 14), die bei Petrarca kausaladjektivisch – »per virtù« (v. 9) – auf Lichtung des »tempo aspro« (v. 5) zielt. Dieser performative, an das Petrarkische Reimwort »disgombra« (v. 11) geknüpfte Tugendgewinn versteht sich dann auch insofern etymologisch, als es die virile *virtus* ist, die eine Überwindung weiblicher »bassezza« (v. 11) ins Werk setzt und damit ein Dichten im männlichen Paradigma des Petrarkismus erst ermöglicht. Die Auflösung mittelalterlicher »impression« (v. 11) wird somit analogisiert mit der Erhebung – »m'erge« (v. 12) – der niederen Frau auf die hohe Stufe des männlichen Musterdichters.

Dass dies nichtsdestoweniger einen ambivalenten Aufstieg bedeutet, zeigt sich an der, die Petrarkische »onorata et sacra fronde« (v. 7) aufrufende »sacra, onorata e fatal ombra« (v. 9), in deren Bannkreis die Dichtung der Sprecherin steht. Bei Petrarca spendet sich im Falle geglückter *Renovatio* die lorbeergleiche »donna« (v. 13) mit ihren belaubten Armen selbst Schatten; bei Stampa lastet auf der Sprecherin der Schatten des Petrark-

kischen *modello di poesia*, mithin »tutte le carte« (v. 12; C LXI), aus denen sich bekanntermaßen das Blattwerk der Laura-Dichtung zusammensetzt. Dieser fatale Schatten ermöglicht und bedroht zugleich eine weibliche Selbstermächtigung, die in *R VIII* nicht zufällig als eine solche bezeichnet wird, »che [...] vince, trapassa e rompe ogni misura« (v. 11). Damit ist dann aber auch bereits jene Dichtungsproblematik angespielt, die im Echo-Sonett zu ihrer vollen Entfaltung kommen wird. Der narzisstische *conte* sowie der ihm metonymische *alto colle* verweisen jenseits biographischer Zuordnung immer schon auf die Petrarkische Dichtung, die eine prekäre Selbstformung zwischen Schweigegebot und substanzlosem Nachsprechen anbietet und in der sich die Dichterin nur vermittelt taktischer Transgression – also durch vermessene Verletzung der vorgegebenen »misura« – ihren eigenen Rederaum erschreiben kann. Man wird Dietrich SCHOLLER (2003, 83/88) demnach rechtgeben können, wenn er hinter dem *Narcissus absconditus* des CLII. Sonetts den *Narcissus Petrarca* vermutet.

Vor dem Hintergrund der beiden Hügel-Gedichte *R IV* und *X* erschließt sich ein Programm transgressorischer Dichtung, die aus der »fatal ombra« des Petrarkismus heraustreten will. Die Erklöpfung des *alto colle*, die *aemulatio Petrarcae* und erotische Eroberung des Geliebten in eins setzt, verweist bereits auf das berühmte Erfüllungsgedicht *R CII*, das sich zweifellos – wenngleich nicht ohne taktische Rückversicherung – jenseits des Petrarkischen Schattens ansiedelt. Gleiches lässt sich für die späten Sonette an Bartolomeo Zen (*R CCVI-CCXXI*) sagen, die in ihrer auf Gemeinsamkeit angelegten Liebeskonzeption demonstrativ die gattungsspezifische Schmerzliebe hinter sich lassen. Diese beiden für Stampas Œuvre so wesentlichen Zurüstungen des autoritativen Modells haben ihr das Odium der Kurtisanendichterin eingebracht, an der sich seit Abdelkader SALZA (1913/1917) die Philologie immer wieder abzarbeiten genötigt sieht. Maßgeblicher als die Spekulation über das Geschlechtsleben der Autorin ist die Frage nach dem Stellenwert dieser gezielten Normverletzung innerhalb des Diskursparadigmas. Hierzu gilt es einer Besonderheit Stampas Rechnung zu tragen, die sich bereits abgezeichnet hat, nämlich ihrem besonders intensiven Dialog mit den Proömialsonetten normstiftender Autoren. Denn Stampa übertritt nicht einfach die Vorgaben des petrarkistisch-platonistischen Diskurses, sie entwickelt vielmehr über ihre Verhandlungen mit Petrarca, Bembo und Della Casa eine Poetik des *faire avec*. Die Serie um die Liebeserfüllung und die Zen-Gedichte werden – soviel kann hier nur angedeutet werden – vor diesem Hintergrund überhaupt erst verständlich. Dergleichen gilt dann auch für die eng an die bereits bei Petrarca nicht unproblematische Palinodie anschließende »Liebesabkehr«. Von Gewicht

ist hierfür insbesondere, dass die ›Liebesabkehr‹ in der *editio princeps* eben nicht, wie es seit SALZA für alle neueren Ausgaben üblich geworden ist, am Ende der *Rime* [CCC-CCCXI], sondern vor (CCLXXIII-CCLXXXV) den abschließenden Capitoli an die Frauen und den wieder zur Schmerzliebe zurückführenden, jedoch ihrer Gattung nach frivolen Madrigalen steht.²¹

Dieses Ausfransen des Zyklus in dialogisch und antinomisch zueinander stehende Optionen²² ist dabei weder dem frühen Tod der Autorin noch einer zu emendierenden Editionspraxis der Schwester Cassandra geschuldet. In ihrer taktischen Wiedergabe zerstückelt die sprechende Echo die Geschlossenheit des petrarkistischen Diskurses und setzt anstelle des narzisstischen Trugbildes eine Polyphonie der im Einleitungssonett programmatisch angekündigten »oscuri accenti« (v. 2). Mit Luce IRIGARAY gesprochen hieße dies, der *sexe qui n'en est pas un* bedarf, um sich Gehör zu verschaffen, einer Rede, die ebenfalls keine einzige ist:

Son ›style‹ résiste à, et fait exploser, toute forme, figure, idée, concept, solidement établis. Ce qui n'est pas à dire que son style n'est pas rien, comme le laisse croire une discursivité qui ne peut le penser. Mais son ›style‹ ne se peut soutenir comme thèse, ne peut faire l'objet d'une position (IRIGARAY 1977, 76).

Dass die französische Philosophin dabei wie Stampa auf den *stilus* rekurriert, ist sicherlich kein Zufall, denn als ein diskursiver Männlichkeit enteigneter *style* schreibt er sich nichtsdestoweniger in die Interstitien dieses Diskurses ein und bringt so eine im Wortsinne dekonstruktivistische Schreibweise hervor, deren Hauptmerkmal ja ein kritischer *renversement* der das diskursive Feld konstituierenden Oppositionen ist.²³

LITERATURVERZEICHNIS

Della Casa, Giovanni 1978: *Le Rime* (1558). Roberto Fendi (Hg.), Rom: Salerno Editrice.

Petrarca, Francesco 1996: *Canzoniere*. Marco Santagata (Hg.), Mailand: I Meridiani.

21 Zur Gattungssemantik des Madrigals s. SANTAGATA 1999, 187ff.

22 Zur Dialogizität der *Rime* im Bachtinschen Sinne vgl. das Kapitel »Gaspara Stampa's *Rime d'amore*: Replication and Retraction« in: BERRAHOU PHILLIPPY 1995, 93-135.

23 Vgl. hierzu DERRIDA 1972, 12: »[L]a déconstruction comporte une phase indispensable de *renversement*. Et rester au renversement, c'est opérer, certes, dans l'immanence du système à détruire. Mais s'en tenir, pour aller *plus loin*, être plus radical ou plus audacieux, à une attitude d'indifférence neutralisante à l'égard des oppositions classiques, ce serait laisser libre cours aux forces qui dominent effectivement et historiquement le champ. Ce serait, faute de s'emparer des moyens d'y intervenir, confirmer l'équilibre établi.«

- Stampa, Gaspara 1554: *Rime di Madonna Gaspara Stampa*. Venedig: Pietro Pietrasanta.
- Stampa, Gaspara 1994: *Rime* (1554). Maria BELLONCI (Hg.), Mailand: BUR.
- BASSANESE, Fiora 1982: *Gaspara Stampa*. Boston: Twayne.
- BEAUVOIR, Simone de 2003: *Le deuxième sexe* (1949). Bd. 1, Paris: Folio.
- BELLONCI, Maria 1994: Introduzione. In: *Stampa 1994*, 5-53.
- BURCKHARDT, Jacob 1928: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1859). Leipzig¹⁸: Kröner.
- BERRAHOU PHILLIPPY, Patricia 1995: *Loves Remedies. Recantation and Renaissance Lyric Poetry*. Lewisburgh: Bucknell UP.
- BUTLER, Judith 1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London u. New York: Routledge.
- CERTEAU, Michel de 1990: *L'Invention du quotidien*. Bd. I: *Arts de faire* (1980). Luce Giard (Hg.), Paris: Folio.
- DERRIDA, Jacques 1972: Hors livre. In: *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 7-76.
- GREBER, Erika 2002: Petrarkismus als Geschlechtercamouflage? Die Liebeslyrik der Barockdichterin Sibylle Schwarz. In: *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe*. Andreas Kraß / Alexandra Tischel (Hgg.), Berlin: Erich Schmidt.
- GREENBLATT, Stephen 1980: *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: CUP.
- HOLLANDER, John 1981: *The Figure of Echo: A Mode of Illusion in Milton and After*. Berkeley: University of California Press.
- HULL, Suzanne W. 1982: *Chaste, Silent and Obedient: English Books for Women, 1475-1640*. San Marino: Huntington Library.
- HUSS, Bernhard 2003: »La stultitia del bel Narcisso«. Lorenzo de' Medicis Sonett *Solea già dileggiare Endimione* und der Ficinianismus. In: *...se vi rimembra di Narcisso... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen* (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, Bd. 49). Hans Felten / David Nelting (Hgg.), Frankfurt a. M.: Peter Lang, 41-62.
- IRIGARAY, Luce 1977: *Le sexe qui n'en est pas un*, Paris: Minuit.
- JONES, Anne Rosalind 1991: New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa. In: *Refiguring Women. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Marilyn Migiel / Juliana Schiesari (Hgg.), Ithaca u. London: Cornell UP, 263-277.
- JORDAN, Constance 1991: *Renaissance Feminism*, Ithaca: Cornell UP.
- KABLITZ, Andreas 1992: Die Selbstbestimmung des petrarkistischen Diskurses im Proömialsonett (Giovanni Della Casa – Gaspara Stampa) im Spiegel der neueren Diskussion um den Petrarkismus. In: *Germanisch-Romanische Monatszeitschrift* 73/92, 381-414.

- KELSO, Ruth 1956: *Doctrine for a Lady of the Renaissance*, Urbana: University of Illinois Press.
- MOMMSEN, Theodor 1941: Der Begriff des ›Finsteren Zeitalters‹ bei Petrarca. Übers. v. W. Küster: In: *Zum Begriff und Problem der Renaissance (Wege der Forschung, Bd. CCIV)*. August Buck (Hg.), Darmstadt: WBG 1969. 151-179.
- MOORE, Mary B. 2000: *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism*. Carbondale u. Edwardsville: Southern Illinois UP.
- NOYER-WEIDNER, Alfred 1974: Lyrische Grundform und Episch-Didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht. In *Romanische Forschungen* 86/74, 314-358.
- REGN, Gerhard 2004: Petrarkische Selbstsorge und petrarkistische Selbstrepräsentation. Bembos Poetik der *gloria*. In: *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*. Maria Moog-Grünwald (Hg.), Heidelberg: Winter, 95-125.
- ROBIN, Diane 2003: Courtesans, Celebrity, and Print Culture in Renaissance Venice: Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, and Veronica Franco. In: *Italian Women and the City. Essays*. Janet Lavarie Smarr / Daria Valentini (Hgg.), Madison u. London: Associated UP, 35-59.
- SCHULZE-WITZENRATH, Elisabeth 1974: *Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus*. München: Fink.
- SALZA, Abdelkader 1913: Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini. In: *Giornale storico della letteratura italiana* 62/13, 1-110.
- SALZA, Abdelkader 1917: Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo. In: *Giornale storico della letteratura italiana* 70/17, 1-60.
- SANTAGATA, Marco 1999: *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna: Il Mulino 1999.
- SCHOLLER, Dietrich 2003: *Narcissus absconditus*. Zur Remythologisierung petrarkesker Topoi bei Gaspara Stampa. In: *...se vi rimembra di Narcisso... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen* (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen Bd. 49). Hans Felten / David Nelting (Hgg.), Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 83-89.
- VINKEN, Barbara 1992: Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung. In: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Barbara Vinken (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.