

Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit

Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert

ADRIANA CHEMELLO

1. Kontext und Intertext

1.1. Als ein Phänomen, das innerhalb der Literaturlandschaft des 16. Jahrhunderts für marginal gehalten wurde, blieb die Traktatliteratur über Frauen lange Zeit wenig beachtet. Deren Komplexität und das in ihr wirkende Zusammenspiel pluridisziplinären Wissens wurden von der Forschung kaum thematisiert, und man interessierte sich fast ausschließlich für die Kataloge und Annalen einschlägiger Schriften.¹ Immerhin haben Zusammenstellungen des vorhandenen Materials es ermöglicht, die quantitativen Ausmaße und die Verbreitung jenes Phänomens genauer zu umreißen, das sich im Verlauf des Jahrhunderts diskontinuierlich entwickelt hat. Die Wiederkehr von Themen und Motiven sowie ihre Funktion als Frauenlob wurden herausgearbeitet, und es wurde die Landkarte der wichtigsten Rezeptionen ihrer Diskurse und ihrer literarischen Bezüge rekonstruiert. Inhaltsüberblicke haben nützliche Informationen geliefert und den „Kommunikationskreis“ dieser Gattung erhellt, ihre ausgeprägte Autoreferentialität, aber auch ihre unbestreitbare normenbegründende Funktion. Daraus entstand das Bild von einer für schnellen Konsum bestimmten Literatur (besonders dort, wo ihr normativer Charakter sich auffällig in den Vordergrund drängt), die häufig den *Cortegiano* zum Vorbild für die formale Gestaltung (ungeachtet der Auffächerung der Diskursformen in Dialog, Traktat, Rede, Brief usw.) und für den sprachlichen Code nimmt und ihn als eine Art kleiner „Enzyklopädie“ nutzt, an deren Repertoire von Exempla und zu behandelnden *quaestiones* man sich orientierte.²

Die Abhandlungen folgen einigen feststehenden Archetypen, wobei die Themen, Topoi, Tugend- und Exemplarkataloge nach lexikalischen Rastern, die Laster oder Tugenden anzeigen, jeweils neu formuliert werden. Sehr deutlich zeigen sich in diesen Texten die Verfahren des Überschreibens, der Wiederholung oder des Zitierens, durch die ein Text mit mehr oder weniger deutlichen Anspielungen auf einen anderen (oder mehrere andere) verweist. Da die verwendeten Topoi- und Exempla-Repertorien, die häufig auf Boccaccios *De mulieribus claris* (etwa 1361 bis 1375) zurückgehen, Gemeingut waren, setzten sie sich, von Mal zu Mal abgewandelt und dem jeweiligen Kontext angepaßt, von einem Text zum anderen fort.

Im Zentrum der *Querelle* steht das Thema der „superiorità/inferiorità“, der Über- oder Unterlegenheit der Frauen; es greift eine bereits tausendjährige Tradition auf, die nach den Erfordernissen der jeweiligen Epoche abgewandelt wird. Ihr thematischer

Kern knüpft an den Bericht der Genesis an, außerdem an die Tradition der Bibelexegese, der Patristik und, auf der Seite der klassischen Antike, an die pythagoräischen, die platonischen und aristotelischen Lehren sowie an die medizinische Tradition von Hippokrates bis Galen; schließlich an Plutarchs formprägenden Traktat *De claris mulieribus*, der von Boccaccio aufgenommen und überarbeitet worden war. Insgesamt handelt es sich, wie Luisa Doglio in ihrem Kommentar zu Galeazzo Flavio Capras Traktat *Della eccellenza e dignità delle donne* (1525) überzeugend zusammengefaßt hat, um ein „umfangreiches imitierendes und wiederholendes Korpus von lateinischen und italienischen, französischen, spanischen, englischen, deutschen und polnischen Texten“.³

Zu dieser *Querelle* gesellen sich, mit hoher semiotischer Bedeutung, die politisch-religiösen Motivationen, die verschiedenen Problembereiche, die von der Argumentation „pro“ oder „contra“ Frauen aufgeworfen werden, sowie die wechselvolle Editions-geschichte der Schriften. Es ist ein Kapitel der Literaturgeschichte des Cinquecento, das bisher nur in flüchtigen Streiflichtern und improvisierten thematischen Streifzügen berührt wurde, die seine gesamte innere Dynamik im Dunkel belassen haben. Erst die Forschungen der letzten Jahrzehnte haben dazu beigetragen, jenseits der Serialität und der Frage der literarischen Qualität die in diesen Schriften entfalteten rhetorischen Strategien herauszuarbeiten.⁴

1.2. Das „kleine Büchlein in Prosa“ von Galeazzo Flavio Capra, das als erstes volkssprachliches Werk die Traktatliteratur des 16. Jahrhunderts über Frauen eröffnet, nennt als sein Ziel, den „Adel der Frauen“ und ihre „Vortrefflichkeit“ darzulegen. Im Bewußtsein der „Neuheit des Stoffes“ bemüht sich der Autor vor allem darum, den „Grund, der viele dazu bewogen hat, schlecht über die Frauen zu sprechen“, auszuräumen, um dann die „schwachen Argumente“ jener Philosophen zurückzuweisen, welche die Überlegenheit des Mannes und die Unterlegenheit der Frau behaupten. Mit einer Aufzählung weiblicher Tugenden, die sich vom dritten bis zum dreizehnten Kapitel erstreckt, organisiert der Autor seine Beweisführung um die Annahme, daß „der wahre Adel darin besteht, Güter der Seele, des Körpers und des Glücks [fortuna] zu besitzen“. Diese Dreiteilung scholastischen Ursprungs wird mit der Reihung der religiösen Tugenden (Glaube, Liebe [caritas], Hoffnung), gefolgt von den Kardinaltugenden (Gerechtigkeit, Stärke, Klugheit, Mäßigkeit) und schließlich den Gütern des praktischen und spekulativen Geistes (Großmut, Liebe [amor], Bildung) näher bestimmt. Aus diesem Raster erwächst der logisch-argumentative Aufbau des gesamten Traktats. Der Autor baut seinen Beweis auf „überaus starken Gründen“ auf, die er aus dem antiken und biblischen Repertoire sowie dem volkssprachlichen von Petrarca bis Boccaccio schöpft. Die Exempla, die Frauennamen von gesichertem Ruhm aufrufen, erfüllen darin Beweisfunktion. Die *virtus* und *claritas*, für die sie stehen, sollen zeigen, daß „die Frau nicht nur dem männlichen Geschlecht in nichts nachsteht, sondern es sogar bei weitem übertrifft“, was schließlich durch die Sitte, „die Frauen zu ehren“, bekräftigt werde, „als solche, die [...] es verdienen, von jedem Mann hochgeachtet zu werden.“⁵

Capras Traktat enthält einen Ideal-Katalog weiblicher Tugend, ähnlich wie bei Boccaccio, dessen *De claris mulieribus* eine „moderne Enzyklopädie der weiblichen

claritas“ darstellt.⁶ Es ist jedoch interessant, den Kontrapunkt zu markieren, der zwischen den verschiedenen, nach der bereits erwähnten scholastischen Dreiteilung angeordneten Kapiteln entsteht. Hier rekonstruiert die Beispielfolge, unterstützt von diskreter Kommentierung des Autors, durch Ikonen und nüchterne Lebensberichte Figuren einer weit zurückliegenden Vergangenheit, die in einem ungewöhnlich dichten Gewebe wieder auftauchen, um die Beweisführung des „Büchleins“ zu unterstützen:

Nachdem ich nun mit vielen obengenannten Dingen erklärt habe, wie sehr die Natur, Mutter alles Irdischen, den Frauen wohlgesonnen und gewogen war, da sie ihnen in Fülle von jenen Gütern gab, die ihnen um ihrer selbst willen Würde verleihen und sie den anderen lieb und teuer machen, und da ich mich auf die Seite ihres Lobes gestellt habe, werde ich es nun machen, wie es bisweilen die klugen Heerführer beim Zurückweichen ihrer Feinde zu tun pflegen: Sie bleiben auf halbem Wege stehen, um nichts auszulassen, was ihnen schaden und den Sieg verhindern könnte. So werde ich, der ich mit vielen starken Gründen den Sieg für die Frauen errungen habe, jetzt, um alles auszuräumen, was einen so schönen Triumph stören könnte, mich darin bremsen, ihre Vortrefflichkeiten und Tugenden weiterhin zu beschreiben, da ich, damit man dem Sieg noch mehr Glauben schenke, zuvor noch die Gleichheit (equalità) beweisen möchte.⁷

Die Bedeutung von Capras „Büchlein“ wurde vorzeitig von Baldassar Castigliones *Libro del Cortegiano* (Venedig 1528) verschleiert, das zum „europäischen Modell“ wurde und dessen drittes Buch – eben jenes, das der „donna di palazzo“ gewidmet ist – in einer Vielzahl von Formen und Arten durch das ganze 16. Jahrhundert aufgegriffen und imitiert wird. Während Capras kleinem Werk das Verdienst zukommt, in einer Art Summa die Kernfragen der Debatte um die Frau darzulegen, wobei er an vorangegangene philosophische Reflexionen anknüpfte und eine auf das Lob der weiblichen „Vortrefflichkeit“ und „Würde“ gegründete, perfekte „Verteidigung der Gleichheit“ entwarf, schuf Castiglione mit dem gleichen Stoff ein Gewebe von Neuerungen und Übernahmen verschiedener Bilder und Modelle, das die überzeugendere diskursive Strategie verfolgte, nämlich die des erörternden Dialogs. Tatsächlich wird das dialogische Verfahren des *Cortegiano* zum dominanten Erzählmodell für das ganze Jahrhundert. Es eignete sich am besten, den Diskurs in einem Geflecht von Zitaten und Argumentationen nach Themengruppen anzuordnen, und zwar innerhalb der einfachen und flexiblen Struktur der „Erörterung“. Indem von Mal zu Mal der Rahmen, die „Eingangsbauwerke“ des Traktats, der grundlegende symbolische Aufbau, nach dem der Stoff geordnet und die Lektüre ausgerichtet wird,⁸ variiert, taucht die Dialogform mit minimalen Abwandlungen in nahezu sämtlichen Traktaten über Frauen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf: von Piccolomini bis Speroni, von Dolce bis Firenzuola, von Domenichi bis Dardano⁹, bis zu der kleinen Schrift von Girolamo Zabata, der am Ausgang des Jahrhunderts eine „Erörterung“ zwischen „sechs adeligen Mädchen aus Genua“ entwirft.¹⁰

1.3. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts gewann Lodovico Domenichis Dialog *La nobiltà delle donne* Modellcharakter, ein Werk, dem ein gewisser Erfolg beschieden war

und das in fünf Jahren viermal gedruckt wurde.¹¹ In der Einleitung unterstreicht der Autor, wenn auch hinter den üblichen Prolog-Topoi versteckt, die Absicht, „das Lob und die Ehre des Frauengeschlechts zu erneuern“. Er ist sich sicher, daß „dem Beweis der Vortrefflichkeit der Frauen keine Schwierigkeit entgegensteht als die, auf welche andere treffen, wenn sie zeigen wollen, daß die Sonne hell ist, das Feuer heiß und das Wasser flüssig.“ Nach der Widmung und dem Vorwort öffnet sich der erste Vorhang für die Inszenierung, den Rahmen, innerhalb dessen im Spiel von historischer Wahrscheinlichkeit und Rhetorik eine fiktive Bühne entsteht, als Hintergrund für den Dialog. Dieser vergegenwärtigt, in bester Renaissancetradition, eine bereits vergangene Handlung: „Ich gedachte, dem *Gedächtnis der Schrift* ein unterhaltsames und vielleicht nicht unwürdiges Gespräch anzuvertrauen, das vor wenigen Monaten zwischen einigen ehrwürdigen Herren und hochgebildeten Adligen in der Stadt Mailand stattgefunden hat.“¹² Den Anstoß zu dem Gespräch gibt also nicht das übliche Einführungsmuster mittelalterlichen Ursprungs, das ein lebensbedrohendes Ereignis anführt (im *Libro dei Sette Savi* der Aufschub eines Todesurteils, bei Boccaccio die Flucht aus der verseuchten Stadt usw.), sondern das Bedürfnis nach „ehrbaren und klugen Erörterungen“, die auf einer Hochzeit dem Tanzen vorgezogen werden. Gesprächsleiterin ist die Hausherrin, Signora Violante, die ihre kühne Initiative, „als erste das Wort ergriffen“ zu haben, rechtfertigt: „Weil man den Frauen viele Dinge gestattet, die den Männern nicht erlaubt sind; ebenso wie die Irren haben die Frauen das Privileg zu sagen, was sie für richtig halten. Und wenn ich nun mein Privileg genutzt habe, vor so vielen ehrenwerten Männern, möge man mich nicht rügen, sondern entschuldigen. Denn meine Worte bezweckten nichts anderes, als unser Gespräch zu eröffnen; man gestatte das der weiblichen Unwissenheit, die jeden Irrtum entschuldigt.“¹³

Der Dialogaufbau weist diese Rede der offiziellen Vertreterin des weiblichen Geschlechts innerhalb einer Gruppe von Männern zu, die sich zu dessen „Würde“ äußern sollen. Um die Bedeutung der Rede zu erfassen, muß die rhetorische Strategie des Dialogs als anerkannter Gattung für das Sprechen über Frauen bedacht werden. Die Entwicklung des Dialogs im 16. Jahrhundert zeigt eine zunehmende Ablösung von den klassischen Vorbildern. Gleichzeitig verändert sich die Zielsetzung der „Erörterung“. Wenngleich das mäeutisch-sokratische Muster der „offenen und polyzentrischen“ Struktur, das für philosophische Untersuchungen galt, und die auf Cicero zurückgehende Variante, die Lehre und Bildung bezweckte, auch weiterhin gut vertreten sind, machen sie doch zunehmend einer Art von Dialog Platz, die auf spielerische Weise „unterhalten“ will. Indikator für diese strukturelle Veränderung der Gattung ist das Verschwinden des Hauptsprechers, Nachfahr der Figur des Sokrates in den platonischen Dialogen, und des *magister* in der ciceronianischen Lektion. Im 16. Jahrhundert, seit dem *Libro del Cortegiano*, ist der Hauptsprecher eher ein *primus inter pares* und fungiert als Koordinator und Motor des Gesprächs. Oft wird er dafür zum zeitweiligen „König“ der „gesitteten Konversation“ gekrönt, der als Moderator die Einhaltung der Spielregeln garantiert und überwacht.¹⁴ Während die sokratische Figur des *princeps sermonis* allmählich verschwindet, entwickelt sich der Dialog zunehmend zu einem Ort des Umherirrens, zum „Labyrinth“, und die Gedanken, die sich in ihm entfalten, werden ein

Herum-Schweifen ohne „Zentrum“, also ohne die Garantie einer gesicherten und endgültigen Wahrheit – entsprechend der Theorie Speronis, derzufolge „der Dialog auch vergeblich redet, während er von Spiel zu Spiel irrt, ohne sich der Wahrheit anzunähern.“¹⁵

Nicht zufällig spricht Mario Pozzi in seiner Einführung zu Speronis *Apologia* von einem „karnevalesken Divertissement“ – eine treffende Definition, wenn man bedenkt, daß viele Dialoge des Cinquecento gerade die fröhlichen „Spiele“ eines Karnevalsabends wiedergeben. Ein Beispiel dafür ist der diegetische Dialog *Giuoco piacevole* (1575) von Ascanio de' Mori aus Mantua, der sich innerhalb der literarischen Fiktion im Palast Beatrice Gambaras in Brescia und während der letzten Nacht des Karnevals 1566 abspielt; des weiteren die *Trattenimenti* von Scipione Bargagli (1587), die in Siena ebenfalls während des Karnevals spielen,¹⁶ sowie der kleine Traktat von Vincenzo Maggi.¹⁷

Die Betonung des Spielerischen scheint Tassos Definition zu widersprechen, derzufolge der Dialog dem „Nutzen der Bürger und Denker“ dient. Tatsächlich aber handelt es sich bei der formalen und inhaltlichen Vielfalt der Dialogproduktion des 16. Jahrhunderts um eine Ausdifferenzierung der Zielsetzungen und dementsprechend der Adressaten. Das „Publikum“ läßt sich immer wieder an den Wortbeiträgen der text-internen Adressaten ablesen, die oft als „Erzähler“ in die Überlegung miteinbezogen werden. In anderen Fällen sind es die Widmungen mit den obligatorischen Floskeln der *diminutio personae* und der *captatio benevolentiae*, die den Adressaten oder die Adressatin eines Dialogs nennen. Hinter der einzelnen Person verbirgt sich hier oft synekdochisch eine ganze soziale Kategorie oder Schicht. So wendet sich der *Dialogo della Institutione delle donne* von Lodovico Dolce (1545) an „die Frauen“, die in der illustren Widmungsadressatin, Signora Violante da San Giorgio dei Biandrate, eine bedeutende Vertreterin finden. Vergessen wir ferner nicht, daß die Produktions- und Bestimmungs-orte der Dialoge dieser Zeit die Höfe und die Akademien sind, ungeachtet der Vielfalt, in der diese beiden Institutionen sich in den Dialogen darstellen oder dargestellt werden.

2. „Eine ewige Wahrheit erforschen und verdeutlichen“

2.1. Die Verfasser der Frauentraktate entstammen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entweder dem höfischen Umfeld (Castiglione, Bembo, Capella, Maggi) oder häufig auch den Druckerwerkstätten (Dolce, Domenichi, Lando, Ruscelli). Letztere gehören, ohne hochangesehen oder gar berühmt zu sein, dennoch fest zu den literarischen Zirkeln ihrer Zeit. Von den 1540er bis 50er Jahren an ist jedoch eine verstärkte Präsenz von Intellektuellen, Mitgliedern der Akademien, zu beobachten (Piccolomini, Firenzuola, Borro, Baccussi, Muzio Manfredi, Ascanio de' Mori). Während sich nun zu Beginn des Jahrhunderts das Ziel durchsetzt, die Modellvorlage entsprechend der bereits etablierten Praxis des „Unterweisens“ didaktisch umzusetzen, nehmen die Schriften in der Folgezeit immer mehr die Form von literarischen Übungen an, in denen das Thema „Frau“ zum bloßen Vorwand für andere Fragen wird, die in der eingeübten Form der „gesitteten Unterhaltung“ bereits erprobt sind: von der Liebe bis zur Schönheit, von der Höflichkeit bis zum Tanz, von der Literatur bis zur Kleidung.

Im Kommunikationskreis der Traktate ist, neben dem Autor, ein weiterer bedeutender Pol der Adressat. Handelt es sich bei der namentlichen Nennung in der Widmung um eine Frau, so verkompliziert sich der Kommunikationskreis: Hinter der historischen Person der Widmungadressatin ahnt man die tatsächlichen Adressaten beziehungsweise Leser, nämlich die Hofmänner und/oder Akademiker als die primären Rezipienten. Daneben steht die namentlich genannte Adressatin stellvertretend für die möglichen Leserinnen. Die Frau ist gleichzeitig „Diskursobjekt“ und potentielle Leserin, die der Autor in einem offen schmeichelnden und konativen Stil anspricht (bestes Beispiel ist Lodovico Dolces *Dialogo della Institution delle donne*).¹⁸ Wendet er sich hingegen an ein akademisches Publikum, so bevorzugt er die Imperativform, wie etwa in der *Oratione in lode delle donne* von Piccolomini.

In der breiten Produktion von Frauentraktaten finden sich zwei Texte, in denen die kommunikative Instanz bereits auf dem Titelblatt eine offensichtliche Abweichung signalisiert. Sie sind von Frauen verfaßt, die sich in die *Querelle des Femmes* des späten 16. Jahrhunderts einschalten. Wenngleich sie sich unterschiedlicher Diskursformen bedienen, sind ihre Schriften geprägt von dem unter den Traktatautoren ungewöhnlichen Umstand der Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht. Moderata Fonte und Lucrezia Marinelli, gebildete Frauen im Venedig des späten 16. Jahrhunderts, wagen sich an die schwierige Aufgabe, das „Verdienst“ der Frauen zu preisen und ihre „nobiltà et eccellenza“, ihren Adel und ihre Vortrefflichkeit zu beweisen.

2.2. „Wir wollen also den Adel und die Fürtrefflichkeit weiblicher Art mit dem Namen allein nicht für probiert und angezeigt halten, sondern [...] an eigentlicher Gestalt der Sachen anfangen und hernach auf ihr Amt, ihren Nutzen und ihr Verdienst gründen.“ So schreibt Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in seinem Traktat mit dem Titel *Della nobiltà et eccellenza delle donne*.¹⁹ An dieser Aussage läßt sich der lange und verschlungene Weg ablesen, der vom Lob der weiblichen „Überlegenheit“, wie es in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wiederholt verkündet wurde, über ungewöhnliche und zufällige Umwege zum posthum veröffentlichten Dialog von Moderata Fonte führt: *Il merito delle donne [Das Verdienst der Frauen]*.

Die intensive Produktion von Frauenlobtraktaten erfährt im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine bedeutsame Entwicklung, abzulesen am Aufbau des Frontispiz und an der wechselnden Produktionshäufigkeit. Jenseits einer schlichten diachronen Aufzählung, die über die quantitative und qualitative Variationsbreite der Werke informiert, ist ein wesentliches Element des „Paratextes“ zu berücksichtigen, der ein Werk zu präsentieren, gegenwärtig zu machen hat und somit seine Rezeption sichern soll: der Titel. Der Titel ist die erste sinntragende Wortäußerung, mit der ein Werk seinen potentiellen Lesern begegnet. Übernimmt man die Titel-Typologie von Genette²⁰ und nutzt sie als Schlüssel zu der verworrenen und heterogenen Produktion von Abhandlungen über die Frau, ihren postulierten oder geschmähten „Adel“, so ist leicht nachzuweisen, daß die Titel wesentliche Informationen über die Parteinahme des Sprechers liefern. Schon eine flüchtige Überprüfung führt zu einer Querschnittsanalyse, die folgendes ergibt: In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überwiegt die thematische Funktion

des Titels gegenüber jeder anderen. Ostentativ verkünden die Titel „Trefflichkeit und Würde“, „Adel und Vortrefflichkeit“, den „schönen Anstand“, die „Schönheiten“, den „Adel“ oder die „Vortrefflichkeit“ der Frauen.²¹ Gleichgültig, ob diese lobenden Attribute synonymisch verdoppelt sind, um der Aussage größeres Gewicht zu verleihen, oder isoliert auftreten: Sie drängen sich in den Vordergrund und übertönen jedes weitere informative Element. Der Titel ist also imstande, eindeutig anzukündigen, wovon die Rede sein wird, und neben dem Gesprächsgegenstand indiziert er ebenso eindeutig die Einstellung des Verfassers ihm gegenüber.

Nur wenige gibt es, so schreibt Piccolomini in der Vorrede zu seiner *Oratione in lode delle donne*, welche „die Vortrefflichkeit und Göttlichkeit der Frauen kennen; und wenn sie sie kennen, schwelgen sie in einer sicheren Zufriedenheit, die sie sehr glücklich macht“.²² Und Vincenzo Maggi berichtet nach dem üblichen Topos der Vorrede in seinem *Brieve trattato dell' Eccellentia delle donne*, daß seine „Seele, jäh entflammt und von soviel Schönheit berückt, [...] wünscht, eine ewige Wahrheit zu erforschen und zu verdeutlichen, die bis dahin von niemandem verstanden worden ist“.²³ Diese Wahrheit liege in dem Nachweis, daß „die Frauen meist von größerer Vortrefflichkeit sind als die Männer“. Die im Titel verwendeten positiven Attribute werden dann von der logisch-argumentativen Anlage des Traktats verstärkt und breit ausgelegt.

Taucht im Titel eine Gattungsbezeichnung auf, so spielt sie in klassizistischer Manier auf präzise formale Vorgaben an: den Traktat, den Dialog, die „Unterweisung“. In der zweiten Jahrhunderthälfte hingegen nimmt die Gattungsbezeichnung im Titel immer breiteren Raum ein und kann zuweilen geradezu redundant werden. Die Titel werden komplizierter, ihre Formulierungen suchen das thematische mit dem rhematischen Element zu verknüpfen.²⁴ Doch die Verbindung gelingt nicht immer, so daß die beiden Segmente gelegentlich neben- oder übereinander gestellt werden. Die Titel werden zu komplex strukturierten Gebilden, in denen die Gattungsbezeichnung sich tendenziell den ersten Platz sichert: *Opera [...] intitolata difesa delle donne*; *Il libro della bella donna*; *Oratione in biasmo de la crudeltà della donna*; *Aviso christiano alle donne*; *Dell' ufficio della donna maritata*; usw.²⁵

Wenn die Gattungsangabe sich derart in den Vordergrund drängt, muß allerdings festgehalten werden, daß sie nicht immer auf Formen anspielt, die schon festgelegt wären, sondern auf fragmentarische Merkmale, die von den zufälligen Umständen der Erörterung bestimmt sind (*aviso*, *narratione*, *giudizio*, *uffizio*, usw.). Der Anteil des thematischen Segments im Titel geht entsprechend zurück, und die reinen Lobpreisungen werden durch die Verteidigung der Frauen ersetzt (etwa *La bella e dotta difesa delle donne*) oder gar durch einen „Tadel der weiblichen Grausamkeit“ (*Oratione [...] in biasmo de la crudeltà della donna*).²⁶ Es handelt sich um eine tiefgreifende Veränderung, die sich in der Traktatliteratur über Frauen vollzogen hat und die sogar aus der Gestalt der Titel ersichtlich wird. Auf die heitere oder spielerische Lobschrift der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts folgt eine kritische Revision, Resultat einer „Staatsräson“, die auf Normen zielt (*Della nobiltà civile e christiana libri quattro. Et de gli stati verginale, maritale et vedovile*) und ihre Einschärfung schon im Titel hervorhebt (*Aviso christiano alle donne*; *Amorevole aviso [...]*; *Vera narratione dell' operationi delle donne*; *Vera difesa alla narra-*

tione [...]; *Giudizio sopra la falsa narratione [...]*; usw.).²⁷ Auch mangelt es nicht an Anspielungen und Metaphern wie in den Titeln *Il vago e dilettevole giardino* oder, als Gegenstück dazu, *Il flagello delle meretrici*.²⁸ Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hat die Traktatliteratur über Frauen eine umfassende Entwicklung durchlaufen.

Vor dem Panorama des Jahrhundertendes erweist sich der Titel des Dialogs von Moderata Fonte als überaus originell. Er knüpft nicht einfach an die Tradition der Lobtraktate an – wie das gleichzeitig erschienene Werk *Le nobiltà et eccellenze delle donne* von Lucrezia Marinelli²⁹ –, sondern stellt eine unbestreitbare Gewißheit fest. *Il Merito delle Donne (Das Verdienst der Frauen)*³⁰ verkündet eine Positivität, die frei ist von der bloßen Absicht zu loben. Vielmehr reklamiert der Traktat eine Feststellung, deren Inhalt als bereits legitimiert und dokumentiert behandelt wird, und zwar – über den „Namen“, die „Sachen“ selbst und „ihr Amt“ hinaus, die schon Agrippa beansprucht hatte – auch durch die Vergangenheit und die Gegenwart. Es geht um die Neu-Formulierung jener „ewigen Wahrheit“, die „im Kreis des Mondes“ in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts breit „erforscht und verdeutlicht“ worden ist.

3. Fast ein Selbstporträt: Moderata Fonte, eine gebildete Frau im 16. Jahrhundert

3.1. Das erste intellektuelle Porträt von Moderata Fonte findet sich in einem Dialog zum Lob der „Stadt Venedig“, wo unter deren Gelehrten, „was die Lebenden betrifft“, eine „Jungfrau“ genannt wird, die der Verfasser als „berühmt und bewundernswert“ bezeichnet:

Moderata Fonte: Das ist eine Jungfrau, eine junge und verehrte Bürgerin dieser Stadt, hochgelehrt in den Wissenschaften, soweit man weiß (denn, um ehrlich zu sein, kann niemand von sich sagen, sie persönlich gesehen zu haben), aber in der Dichtkunst, die sie ganz besonders liebt, ist sie so begabt, daß sie die bedeutendsten und hervorragendsten Dichter hinter sich läßt: wie man an ihrem gedruckten Gedicht vom Floridoro erkennen kann, an ihrer Passion Christi und an zahlreichen weiteren beachtlichen Werken, die täglich durch die Hände der hervorragendsten Gelehrten gehen. Und insgesamt sieht man an den schönen Einfällen, an der Art, wohl zu formulieren, an der Gewandtheit des Dichtens, am Formulieren von Bildern und am Finden schöner Worte, daß sie außergewöhnlich und (man kann schon sagen) heutzutage einzigartig unter jenen ist, die die Dichtkunst zum Beruf haben.³¹

In seinem Lob auf die Künstlerin, „giovane“ und „honorata“, betont dieser erste Biograph die literarische Bedeutung der „dongella dottissima“, deren Werke bei den „hervorragendsten Gelehrten“ zirkulieren, und attestiert ihr den Ruf einer „außergewöhnlichen“ und „einzigartigen“ Dichterin. Nur eine beiläufige Bemerkung („niemand kann von sich sagen, sie persönlich gesehen zu haben“) deutet an, daß sie sehr zurückgezogen lebt, wie es sich für eine noch nicht verheiratete „dongella“ schickt. Daß nur die beiden frühesten und vor ihrer Heirat veröffentlichten Werke *I tredici canti del Floridoro* (1581) und die *Passione di Christo* (1582) erwähnt werden, läßt darauf schließen, daß die junge

und vielversprechende Dichterin bereits beträchtlichen Ruhm und Achtung erlangt hatte.

Eine spätere Bearbeitung des Venedig-Dialogs durch Nicolò Doglioni, erschienen 1603 in Venedig, behält die beiden fiktiven Gesprächspartner bei, die als „Fremder“ und „Venezianer“ die „bemerkenswerten“ und „außergewöhnlichen“ Dinge dieser Stadt erörtern. Im Abschnitt über die berühmten Gelehrten ist das Porträt Moderata Fontes jedoch umformuliert:

FREMDER. Aber was die Frauen anlangt, so ist es doch nicht möglich, daß es keine einzige gegeben haben soll, die würdig wäre, unter so vielen aufgezählt zu werden. VENEZIANER. Da gibt es zahlreiche, aber ich möchte euch nur von zweien erzählen, die um ihres nützlichen und weisen Verstandes willen würdig sind, unter die Gelehrtesten eingereiht zu werden. [...] Moderata Fonte: Dieser Name wurde damals erfunden, denn in Wirklichkeit hieß sie Modesta Pozzo, aber da sie eine Jungfrau war, als man begann, ihre ersten Sachen zu veröffentlichen, wurde der Name mit Rücksicht auf die Schicklichkeit verändert. Er ist aber fast derselbe, da Moderata nach Modesta und Fonte nach Pozzo gebildet ist [beides heißt „Brunnen“]. Sie war *hochgelehrt* in den Wissenschaften, besonders in der Dichtkunst; davon geben ihre vielen gedruckten Werke Zeugnis, wie das Gedicht vom Floridoro, von der Passion und der Auferstehung Christi und andere Dichtungen, und schließlich auch das *anmutige Buch* von den Verdiensten der Frauen, worin sie ihr weibliches Geschlecht verteidigt und zeigt, daß es dem männlichen in nichts nachsteht.³²

Im Jahr darauf ändert sich das Porträt aus der Feder des Chorherren Stringa wiederum:

Moderata Fonte, eine in den Wissenschaften und besonders in der Dichtkunst *hochgelehrte* Frau, veröffentlichte das *anmutige* und unterhaltsame Gedicht mit dem Titel Floridoro. Sie schrieb die Passion und die Auferstehung Christi und andere Gedichte. Man lese von ihr auch das *anmutige Buch* von den Verdiensten der Frauen, in dem sie mit stolzen und lebhaften Argumenten ihr weibliches Geschlecht verteidigt und zeigt, daß es dem männlichen in nichts nachsteht.³³

In der Übernahme ganzer Passagen von einem Text in den anderen und der regelrechten Verschlungenheit des *Elogiums* spürt man das Bemühen, die Vorzüge und Tugenden der Genannten durch Superlative hervorzuheben, dabei aber in der Wahl der Adjektive auch ihre Lebendigkeit und Menschlichkeit nicht zu übergehen. Die Art, wie Moderata Fonte als tugendsames Vorbild mit der Bewunderung und Ehrerbietung der Zeitgenossen überhäuft wurde, legt nahe, daß dem Lob, das sich in dem knappen Umriss ihrer literarischen Biographie ausdrückt, eine unbewußte symbolische Funktion zukommt.

Die beiden letztgenannten Lebensbeschreibungen erschienen nahezu gleichzeitig, eine davon bei dem Verleger, der wenige Jahre zuvor auch *Il Merito delle Donne* veröffentlicht hatte. Sie gehen beide auf einen einzigen Text zurück: die *Vita della Sig.ra Modesta Pozzo de Zorzi nominata Moderata Fonte descritta da Gio. Nicolò Doglioni l'anno M.D.XCIII*.³⁴ Diese *Vita*, die dem Dialog *Il Merito delle Donne* vorangestellt ist, hält eine genaue „Leseordnung“³⁵ ein, übernimmt bewußt eine Einleitungsfunktion und

liefert, charakteristisch für ein „allographisches Vorwort“³⁶, zahlreiche Informationen, in diesem speziellen Fall durch einen „von anderen verfaßten Lebensbericht“. Eine solche Biographie wird dem Werk vorangestellt, um die „Figur der Autorin“ in einer ihr gebührenden „posthumen Handlung“³⁷ darzustellen, die ihr Gewicht wohl gerade aus der Abwesenheit der Autorin und der Unmöglichkeit ihres Widerspruchs gewinnt. Das ist offensichtlich die Absicht Nicolò Doglionis, der diese Einleitungs-Panegyrik ein Jahr nach dem Tod der Autorin verfaßt und sie darin in den höchsten Tönen lobt:

Was auch immer sie begann, geriet ihr zum überragenden Erfolg, so daß man sah (zu jedermanns Verwunderung), wie sie selber mit der Feder jede Figur, die man ihr vorsetzte, naturgetreu zeichnete und porträtierte. Sie spielte Cembalo und Laute und sang; sie war überdurchschnittlich bewandert in der Arithmetik, aber in der Rechtschreibung so schnell und mit den richtigen orthographischen Regeln, daß sich wenige mit ihr vergleichen konnten, geschweige denn sie übertrafen. Und was das Nähen betrifft, war sie ganz vortrefflich mit jedem Stich und pflegte ohne Zeichnung oder Vorlage zu sticken und nachzuzeichnen, was immer man ihr auch vorschlug, indem sie es zum Erstaunen aller auf einmal mit der Nadel gestaltete.³⁸

Eine derart knappe Biographie klammert zahlreiche Aspekte des alltäglichen Lebens aus und geht elegant über die Veränderungen hinweg, welche der Wechsel vom Stand der Jungfrau zur Ehefrau mit sich bringt. So mag einer eiligen Lektüre vielleicht das besondere Detail entgehen, daß die Vertrautheit der Autorin mit den weiblichen Künsten und ihr Fleiß in Näh- und Stickarbeiten nicht zu erwähnen versäumt wird. Die dem rhetorischen Modell des *Elogiums* eigene Vorliebe für Anekdotisches wird mit einer sichtlich hagiographischen Absicht verbunden (das phänomenale Gedächtnis der Schriftstellerin, die einmal gehörte und wörtlich wiederholte Predigt, ihr müheloses Schreiben).³⁹ Beide erweitern und unterstreichen das Bild der hochgebildeten Frau, das man von ihr überliefern möchte, ohne jedoch in der Konstruktion ihres Vorbildcharakters die dem weiblichen Geschlecht zugeschriebenen Pflichten und Aufgaben auszulassen.⁴⁰ So führt Doglionis *Vita*, gerade mit ihrer Kombination von Würdigung und Hagiographie, dazu, daß Moderata Fontes eigentliche Bedeutung als Frau und Literatin zugleich im Dunkel bleibt, da ihre Studien, ihre Leseleidenschaft und der intensive Umgang mit ihren stillen Freunden, den Büchern, verschwiegen werden.

Um ein wahrhaftes „Portrait“ von Moderata Fontes freizulegen, ist es daher sinnvoll, sich statt mit Doglionis Anekdoten und Lobreden mit dem Dialog selbst zu befassen und sich der Arbeit zu unterziehen, ihm kleine Hinweise und flüchtige, in den Text eingestreute Spuren abzurufen, durch welche die Autorin den Leserinnen und Lesern beiläufig Informationen zukommen läßt und in denen sie zu verstehen gibt, welcher Art das Selbstbild sein könnte, das der Nachwelt überliefert werden soll. Moderata Fontes Schrift ist auch ein Stück Selbstdarstellung und Eigeninterpretation. Die Lektüre des *Merito delle Donne* gibt uns das wahre Gesicht der Autorin zurück, indem es kompetente und zuverlässige Hinweise auf ihre literarische Stärke gibt. Sichere Anhaltspunkte dafür sind die Komplexität des Dialogs, das verdeckte oder offene Zitieren fremder Texte und die in Anspielungen und Paraphrasen eingearbeiteten Repertorien und volks-

sprachlichen Übersetzungen.⁴¹ Das wahre Gesicht zeigt sich aber vor allem in der direkten Rede einer Gesprächsteilnehmerin, Corinna, die zwischen verschiedenen denkbaren Lebensmodellen ihrer Zeit abwägt und dabei eine neuartige, unerwartete und unvorhergesehene weibliche Subjektivität entwirft.

3.2. Moderata Fonte schrieb ihren Dialog *Il Merito delle Donne*, wie diverse Hinweise im Text belegen, zwischen 1588 und 1592, und er wurde im Jahr 1600 posthum von ihren Kindern veröffentlicht.⁴² Die Autorin gibt die „häusliche Unterhaltung“ einer „vornehmen Gesellschaft“ von sieben Frauen (Adriana, Virginia, Leonora, Lucrezia, Cornelia, Corinna, Elena) wieder, die, „ohne auf Männer Rücksicht zu nehmen, die ihnen zuhören oder sie davon abhalten könnten, miteinander Dinge erörterten, die ihnen gerade gefielen“.⁴³ Die Autorin hat den Ablauf des von ihr inszenierten Frauengesprächs in der Hand und schafft sich, durch die rhetorischen Strategien des Dialogs, einen beträchtlichen Freiraum. Innerhalb der dialogischen Fiktion kann sie nämlich die Gleichzeitigkeit einer „doppelten Wahrheit“ vergegenwärtigen und die Einseitigkeit unterschiedlicher Perspektiven demonstrieren. Die Dialogform und die damit verbundene Dramatisierung erlauben es ihr, diverse Persönlichkeiten ins Bild zu setzen, die unter dem Deckmantel „verschiedener Namen und Verkleidungen“ ihre Meinungen mit „neuen und ungewöhnlichen Argumenten“ darlegen.⁴⁴ Die in einen spielerischen Rahmen⁴⁵ eingebetteten Reden der sieben Frauen finden außerdem in einem „wunderschönen, lieblichen“ venezianischen Garten statt, den außergewöhnliche Statuen schmücken.

Die „Bühne“ des Dialogs mit ihrer hochgradig symbolischen ikonographischen Ausstattung bietet Hinweise, wie die komplexe Botschaft des Textes zu dechiffrieren ist. Über die Gespräche und Diskussionen der sieben Frauen hinaus laden die suggestive Ansiedlung im venezianischen Ambiente und der effektiv gestaltetete Hintergrund das hier gesprochene Wort semiotisch stark auf und geben damit der ganzen Botschaft einen symbolischen Gehalt. So wird der Garten zum Ursprung, von dem aus eine Entschlüsselung der Bedeutung des gesamten Dialogs ihren Ausgang nehmen muß. Auch ist der Garten ein begrenzter und klar umschriebener Ort, der an den häuslichen Bereich angrenzt, aber nicht mit ihm zu verwechseln ist. Vor allem ist er vom „öffentlichen“, der ehrbaren Frau gänzlich verwehrten Raum abgetrennt. So kann die Rede der Frauen in ihrem Raum stimmliche Gestalt annehmen, denn er erweist sich, da an den häuslichen Bereich angrenzend, als dem weiblichen Zuständigkeitsbereich zugehörig. Ein weiteres, deutlich markiertes Element im Text ist die Abwesenheit von Männern. Sie signalisiert zusätzlich die Distanz der Frauen zum öffentlichen Geschehen, zum Politischen, zur Geschichte. Durch ihre räumlichen und zeitlichen Vorgaben gestaltet die Autorin also eine Art Fremdheit beziehungsweise Entfremdung.

Um die Symbolik des Ortes noch zu erhöhen und ihm gewissermaßen den Namen der Autorin einzuschreiben, findet sich in der Mitte des Gartens ein Brunnen:

Und während sie so von einem Ort zum nächsten gingen, kamen sie zu einem schönen Brunnen, der in der Mitte dieses Gartens mit solch außergewöhnlicher und sorgfältiger Meisterschaft gefertigt worden war, wie es unmöglich zu erzählen ist. An

den Fronten und Seiten dieses Brunnens stand jeweils eine wunderschöne Frauengestalt mit geflochtenen Haaren, aus deren Brüsten kunstvoll, wie aus doppelten Quellen, reichlich klares, frisches, sanftes Wasser sprang. Jede dieser Frauen trug einen Lorbeerkrans um den Kopf und einen Olivenzweig in der linken Hand, um den sich mit sichtbaren Buchstaben ein kleiner Spruch wand, und in der rechten trugen sie verschiedene Embleme.⁴⁶

Der Garten ist ein durch und durch symbolischer Ort, wo die Embleme, verstärkt durch die dazugehörigen Bilder, eine in sich stimmige Welt bilden, die den Unterschied zwischen Männlich und Weiblich markiert.

Die Bühne des Dialogs entwickelt somit zwei sich verschränkende Diskursebenen. Die erste besteht in den Emblemen. Sie werden zur Chiffre eines Paradigmas weiblicher Tugend, aus dem das Bild einer „neuen“ Frau entsteht, unerwartet und nicht legitimiert von der patriarchalen Ordnung. Es ist die Figur der bescheidenen und gebildeten Jungfrau mit ihren Emblemen Keuschheit, Einsamkeit und Freiheit (jeweils symbolisiert durch „Hermelin“, „Phönix“ und „Sonne“). Die Gestalt der Corinna wird zur paradigmatischen Verkörperung einer autonomen weiblichen Subjektivität, die sich von den vorgeschriebenen Rollen gelöst hat und deren Symbolkraft auf der Anerkennung durch die anderen Frauen basiert.⁴⁷ Die zweite Diskursebene, das Gespräch der sieben Teilnehmerinnen, ist die thematisch-referentielle, für welche die Metapher des „Gewebes“ stehen mag. Denn Moderata Fonte setzt die sieben Frauen in Szene, um sie über die „Fehler“ und „Mängel“ der Männer diskutieren zu lassen, und gibt dabei dem Gespräch einen Verlauf, der an Penelope erinnert, die „den Faden ihres Gewebes webt und wieder auftrennt“.⁴⁸ Wie Penelope, so entzieht sich auch Moderata Fonte, wenn sie eine (mit dem Garten und seinen Emblemen) als weiblich gekennzeichnete, unzugängliche Abgeschlossenheit schafft und darin, geschützt durch die spielerische Dimension, eine Reihe von Gesprächen entwirft, die in den Formen der *laudatio mulierum* und der *vituperatio virorum* ständig zwischen Aussage und Widerlegung alternieren.

Wechselnd zwischen „Anklage“ und „Verteidigung“ der Männer gleichen die Gespräche des ersten Tages einem akrobatischen Spiel zwischen zwei Parteien. Sie schließen ohne ein definitives Urteil und enthüllen damit eine Atopie, eine Nicht-Zugehörigkeit der Hauptsprecherin zum männlichen Denken. Zugleich werden sie zu dem Ort, an dem die Autorin sich offenbart. Eine Offenbarung allerdings, die keine weitschweifigen autobiographischen Ausführungen benötigt, sondern aus der Fülle eines Lebens wenige Leitideen und Schlüsselworte auswählt, um die Bedeutung dieses intellektuellen Verfahrens zu vermitteln. So sind die Embleme, die in diesem allegorischen Garten verstreut stehen, als Mosaiksteine zu einem Bild von Moderata Fontes Leben zu lesen. Sie werden bereits im nüchternen Versmaß des von Corinna vorgetragenen programmatischen Sonetts beschrieben⁴⁹:

Libero cor nel mio petto soggiorna,
 Non servo alcun, né d'altri son che *mia*,
 Pascomi di modestia, e cortesia,
 Virtù m'essalta, e *castità* m'adorna.

Quest' alma a Dio *sol* cede, e a lui ritorna,
 Benché nel velo uman s'avolga, e stia;
 E sprezza il mondo, e sua *perfidia ria*,

Che le *semplici menti* inganna, e scorna.

Bellezza, gioventù, piaceri, e pompe,
 Nulla stimo, se non ch'a i pensieri puri,
 Son trofeo, per mia voglia, e non per sorte.

Così negli anni verdi, e nei maturi,
 Poiché *fallacia d'uom* non m'interrompe,
 Fama e gloria n'attendo in vita, e in morte.

Es wohnt ein freies Herz in meiner Brust,
 Niemandem diene, noch gehöre ich als *mir*,
 Mich nähren Bescheidenheit und Höflichkeit,
 Tugend ehrt und Keuschheit schmückt mich.

Diese Seele beugt sich Gott *allein* und ist sein,
 Wenn auch in menschliche Haut

gehüllt und gefangen,
 Und sie verschmäht die Welt und ihre *Tücke*,
 Die *schlichte Gemüter* täuscht und beschämt.

Schönheit, Jugend, Vergnügen und Prunk
 Schätze ich nicht, sind sie nicht

reiner Gedanken
 Trophäe, aus meinem Willen,

und nicht des Schicksals.

Derart, in grünen Jahren und in reifen,
 So *menschlich/männliche Falschheit*

mich nicht aufhält,
 Erwart' ich Ruhm und Ehre

im Leben und im Tod.

In der Geschlossenheit der vierzehn Verse nimmt Moderata Fonte die Anspielungen der Embleme, die die Statuen des schönen Brunnens zieren, wieder auf. Vor allem aber offenbart sie sich selbst und stellt sich dar, wenn sie im ersten Quartett die Merkmale Freiheit („ein freies Herz“), Einsamkeit („Niemandem gehöre ich als mir“) und Keuschheit betont, „womit sie ausdrückt, daß sie frei und alleine berühmt wurde für ihre vielen würdigen und ehrbaren Fähigkeiten“. ⁵⁰ Die folgenden Verse empfehlen den „schlichten Gemütern“, auf die die Schlichtheit des „Schmetterlings“ anspielt, sich von der Welt fernzuhalten, deren Grausamkeit („perfidia ria“) und Falschheit („fallacia d'uom“) Frauen ständig in Bedrängnis bringen. Die Idealvorstellung und die Geschichte eines definierten und noch in seinem tragischen Epilog klar umschriebenen Daseins, die Unveränderlichkeit eines Porträts also, das sich in den Profilen von Statuen des siebzehnten Jahrhunderts abzeichnet, wird durch einen weiblichen Blick abgelöst – ein Blick, der zwar auf bereits bekannten Rhythmen und Versen aufbaut, in diesen aber Wünsche, Hoffnungen und Sehnsüchte einer weiblichen Freiheit vorwegnimmt.

3.3. Die „häusliche Unterhaltung“, die Moderata Fonte in dem venezianischen Garten ansiedelt, ist in einen spielerischen Rahmen gefaßt, der eine neue Ordnung entwirft und in der Figur der Königin eine weibliche Autorität einsetzt. Unter dem sanften Willen dieser neuen Königin verwandelt sich das Gespräch allmählich in ein Tribunal der Frauen:

Ich möchte (da ihr heute den ganzen Tag nichts anderes macht, als euch über die Männer zu beschweren und von ihnen zu reden), daß unser Gespräch genau dieses

Thema behandeln soll. Deshalb gebe ich Leonora den Auftrag, von ihnen freimütig soviel Schlechtes zu sagen wie möglich, und ich möchte, daß Cornelia und Corinna ihr beistehen. Und weil es mir scheint, daß Elena, von den Schmeicheleien ihres frischangeheirateten Ehemanns verführt, eher zur Seite der Männer neigt, gebe ich ihr die Erlaubnis, diese zu entschuldigen, wenn sie mag, und als Gefährtinnen weise ich ihr Virginia und Lucrezia zu.⁵¹

Nach einer ruhigen und noch gelinden *vituperatio virorum* geht dieses Tribunal zu einer lebendigen Darstellung der lasterhaften Männer über, bei der mit mimetischer Sorgfalt typische Charakterzüge in den Vordergrund gerückt werden. Die Typologie einer „Niedertracht der Ehemänner“ wird durch die Schilderung zahlreicher „Fälle“ veranschaulicht, in denen die jeweiligen Erzählerinnen der Gegenstand der Unterdrückung sind, und ersetzt eine überflüssige philosophische Definition der jeweiligen Laster (Eifersucht, Geiz, Zügellosigkeit usw.), um mit spielerischer Rhetorik eine generelle Verurteilung zu erwirken:

Unendlich sind nun die Möglichkeiten des Unglücks jener Frauen, die einen *Ehemann* [marito] oder, besser gesagt, ein *Martyrium* [martirio] wählen. Denn zunächst einmal gibt es solche Ehemänner, die ihre Frauen derart im Zaum halten, daß sie kaum wollen, daß die Luft sie sieht; so daß diese Armen, wenn sie denken, mit dem Ehemann auch eine gewisse weibliche Freiheit erworben zu haben, um irgendeinem ehrbaren Zeitvertreib nachzugehen, sich noch stärker unterworfen fühlen als zuvor: und, wie Tiere hinter Mauern eingesperrt, haben sie sich, anstatt einem lieben Ehemann, einem verhassten Wächter unterstellt.⁵²

Mit diesem wirkungsvollen Kunstgriff macht die Erzählerin auf die menschliche Tragödie der venezianischen Hausfrauen (*masare*) und Jungfrauen (*donzelle*) aufmerksam, deren „schweres Leben“ der Männer wegen sich in den Akten der zahlreichen Inquisitionsprozesse niedergeschlagen hat. Marisa Milani hat sie erforscht und wiederaufleben lassen.⁵³

In der folgenden Entwicklung des Dialogs mündet die *vituperatio virorum* in die üblichen Formen der *laudatio mulierum*: Moderata Fonte wiederholt die traditionellen Kataloge der weiblichen Tugenden und nimmt sie als Argument für eine „sehr große [...] Anzahl guter und kluger Frauen“, Beispiele an Keuschheit, Gattenliebe, Frömmigkeit und bürgerlicher Gesittung. Die Aufzählung der berühmten Namen entbindet die Autorin von genaueren Erklärungen oder biographischen Rekonstruktionen, da die Taten und Tugenden der jeweiligen Frau so allgemein bekannt sind, daß die einfache Namensnennung ausreicht, um sie ins Gedächtnis zu rufen. Selbst in dieser Kurzform wird der Katalog zum Beweis zugunsten der Frauen, wenn die Sprecherin abschließend zusammenfaßt:

So daß ich nicht weiß, liebe Virginia, welcher Grund den Männern bleiben könnte, uns nicht zu lieben; weil wir es doch auf jeden Fall *verdienen*, von ihnen geliebt zu werden, so sehr daß, wollte man es noch deutlicher ausdrücken, es wohl eher den Stil eines Engels, als den eines Menschen bräuchte, da unsere *Verdienste* unendlich sind.⁵⁴

Das Verdienst der Frauen, durch Beispiele aus der Vergangenheit belegt und von der gegenwärtigen Not noch einmal bestätigt, muß endlich auch von den Männern anerkannt werden:

Der Himmel schickt ihnen die Frauen als ein Orakel, ihnen zum Trost und Ruhm, den sie gar nicht verdienen. Sie machen es, wie der Hahn, der einen Edelstein im Dreck fand. Er verachtete ihn, weil er nichts mit ihm anfangen konnte, und verfolgte lieber einen gemeinen Wurm als seine Mahlzeit. Diese Männer wissen das vortrefflichste Geschöpf, das auf Erden lebt, nicht zu schätzen; was aber schätzen sie dann? Alle anderen Dinge stehen weit unter ihr, sogar die Männer selbst, also ist es notwendig, daß sie das zugeben.⁵⁵

Der Dialog Moderata Fontes hat das rhetorische Modell der Lobrede verlassen, um sich näher an der Realität zu orientieren, sowohl auf semantischer Ebene – in der Beweisführung mit erlebten „Fällen“ – als auch in der Wahl des Stils, der sich mit zahlreich eingestreuten volkstümlichen Ausdrücken und Sprichwörtern einem niedrigen Register anpaßt, um das Verdienst der Frauen nachzuweisen und seine Anerkennung durch die Männer zu verlangen. Keine „Apologie der Überlegenheit“ also, sondern eine klare Einforderung der formellen Sanktion weiblicher „Gleichberechtigung“, für die das unbestrittene Verdienst einsteht, das Frauen in Jahrhunderten bewiesen haben.

4. „Mit der Kraft von Worten“

4.1. Die Erzähleinleitung zu Moderata Fontes Dialog, die Beschreibung der „edlen Stadt Venedig“ als pulsierendes Zentrum des Universums („so stehen alle Städte und Teile der Welt mit Venedig in Verbindung“), ist die utopische Darstellung einer friedliebenden und „glücklichen Stadt“, des „neuen und wunderbaren Werks von Gottes Hand“. ⁵⁶ Darüber hinaus nimmt sie in dem Bild der Lagunen-Lage, wo sich das Blau des Himmels mit dem des Meers vereint, und in einer ausdrücklichen Analogie zum menschlichen Körper („wie alle Glieder und Adern unseres Körpers mit dem Herzen in Verbindung stehen“) das Konzept der *harmonia mundi* vorweg, das, der Renaissance entstammend, zum roten Faden vor allem des zweiten Tags werden soll.

Die Verherrlichung Venedigs, dessen Paläste sich in den Wassern der Adria spiegeln, die die Stadt umfließen, sie mit der ganzen Welt verbinden und ihr außerdem „Fische im Überfluß“ schenken, wird immer wieder verstärkt durch den Gebrauch von Superlativen („differentissima“/höchst unterschiedlich, „religiosissima“/sehr religiös, „devotissima“/besonders fromm, „obedientissima“/gehorsamst), von *epiteta ornantia* („edel“, „neu und wunderbar“) und deutlich positiv konnotierten Attributen („Hauptstadt des Universums“, „Pracht der Gebäude“, „Prunk der Kleidung“). Die Stadt ist mehr als bloß „geliebt und gefürchtet“, denn der „Liebreiz ihres Lebens“ teilt sich als eine Art transitive Eigenschaft all denen mit, die in ihr wohnen oder sie besuchen:

Hier treffen sich die erlesensten Geister aus allen Künsten und Berufen zum Wettstreit, hier herrschen alle Tugenden, man genießt Vergnügungen und Freuden, die

Laster rottet man aus, und alle guten Sitten erblühen. Bei Männern sind Tapferkeit, Vernunft und Höflichkeit beachtlich; bemerkenswert ist die Schönheit, Klugheit und Keuschheit der Frauen; im ganzen ist diese gesegnete Stadt von Gott in jeder Hinsicht begünstigt, die man nur wünschen kann.⁵⁷

Das Lob der „città libera“ wird durch die räumliche Koinzidenz zu einem *Elogium* seiner Bewohner, die sorgfältig nach ihrem Geschlecht und den dazugehörigen Tugenden unterschieden werden: „valor, senno e cortesia“ für Männer, „bellezza, accortezza e castità“ für Frauen. Aber die Erzählerin versäumt nicht, auf eine Eigentümlichkeit („vor allem muß mit Bewunderung bemerkt werden“), einen ausgefallenen Charakterzug dieser Stadt hinzuweisen: „Obwohl es dort so viele verschiedene Völker und Sitten gibt, herrschen dennoch in unvorstellbarem Maße *Friede und Gerechtigkeit*“. Das *incipit* des Dialogs, der erste Kontakt zwischen Schreibender und Lesenden, benennt bereits die Absichten der Erzählerin und gibt Einblick in die Regeln, die das beschriebene logische und geographische Universum festlegen. Die „kodifizierende Funktion“⁵⁸ der Vorrede geht, teils ausdrücklich, teils implizit, völlig in der Figur der Stadt Venedig auf, in der *pace ed equità* herrschen. Am zweiten Tag des Dialogs wird dann das Zweigespann „Friede und Gerechtigkeit“ für die Gesprächsteilnehmerinnen zum Ausgangspunkt ihrer Suche nach einer Weltordnung, die auch die Unterscheidung männlich/weiblich einbezieht, nach dem Schlüssel zu einer Welt, in der die erhoffte Gleichberechtigung der Geschlechter unangefochten Raum findet.

Es gibt aber noch ein weiteres metanarratives Signal von deutlicher symbolischer Valenz, und es ist eben die Einleitung zum zweiten Tag. Nach einem kurzen Blick auf die Landschaft („die kühle, strahlende Morgenröte war bereits an den östlichen Fenstern zu sehen und zeigte den Sterblichen, da sich der gesamte übrige Himmel in reinste weiße und blaue Lüfte kleidete, daß der folgende Tag klar und wunderschön werden mußte“) erhält Leonora das Wort, die den Gefährtinnen dringend „einen merkwürdigen Traum“ mitteilen möchte:

Es erschien mir (vielleicht weil wir gestern Abend davon sprachen), daß ich in einem Handgemenge mit jenen *bösen Männern* sei, und daß ich ihnen großes Verderben brächte im Gefecht, dabei viele in Stücke schlug und tötete, so daß ich sie alle in die Flucht trieb, und das mit solch großem Lärm, daß ich, als ich mit großer Mühe aufgewacht war – es war bereits heller Tag –, sah, daß sich dieser ganze Kampf zwischen meinem Kätzchen und einigen kräftigen Nagern, genauer gesagt Mäusen, zugetragen hatte, unter denen sie ein derartiges Gemetzel angerichtet hatte, daß mein ganzes Zimmer voller Blut und Toter war; und das war die Erklärung für meinen Traum.⁵⁹

Der Traum führt in der Verschiebung von der realen auf eine phantastische Ebene die potentielle und durch die Gespräche des vorangegangenen Tages an die Oberfläche gebrachte Aggressivität der Frauen gegenüber Männern (*uominacci* als pejorative Form) zu extremen Konsequenzen (*gran ruina*). Zugleich schafft die prosaische Erklärung vom Kampf zwischen Katze und Mäusen das tatsächliche Bestehen einer asymmetrischen Beziehung zwischen den Geschlechtern nicht aus der Welt, sondern bestätigt und be-

kräftigt es. Das zeigt die von Lucrezia erhobene Frage, mit der die Unterhaltung des zweiten Tages beginnt: „Woher kommt es, daß bei aller Boshaftigkeit der Männer, welche wir auf mancherlei Art bewiesen haben, viele Frauen, auch gute und weise, immer noch nicht davor zurückschrecken, sie zärtlichst zu lieben?“⁶⁰

4.2 Unter dem Vorwand, das Verhältnis zwischen Männern und Frauen zu betrachten, kann nun mit Hilfe aristotelischer Physiologie in ihrer durch die galenische Lehre weiterentwickelten Form der *logos* untersucht werden, der alle Artikulationen und Manifestationen der *physis* leitet. Die Erforschung der „Geheimnisse der Natur“ mit dem Ziel, die Ursachen von „Zwietracht“ wie Erdbeben und von „Wandel“ wie „die ungleichförmige Bewegung der Planeten“, besonders der Sonne und des Mondes, oder andere meteorologische Erscheinungen (Wolken, Regen, Wind usw.) zu verstehen, führt zu der Feststellung, daß „es die große Gelehrsamkeit des Menschen gewesen ist, durch die er zu Erkenntnissen sogar über jene Dinge gelang ist, die so weit von uns entfernt sind.“ Insgesamt aber scheinen die Geheimnisse des Kosmos jene Kernfrage nach einem Ausgleich des Gegensatzes zwischen Männlich und Weiblich eher zu verschärfen als zu lösen:

Wenn ihr jetzt von etwas *Unbeständigem* reden wollt, was wäre das mehr, als die Männer? Wenn von *Zwietracht* – genauso? Wenn von etwas, das in der Luft herumfliegt – fangt nur nicht damit an, von ihren Hirnen zu sprechen, die in der Tat Vögeln ähneln, die sich herumtreiben, sie reden von diesem und jenem und wissen nicht, worauf sie hinaus wollen, wozu die ganze Faselei?⁶¹

Wo es den Frauen allerdings gelingt, über die immense Negativität und Unordnung hinauszuschauen, bringt ein genauerer Blick auf die vielfältigen Erscheinungs- und Ausdrucksformen des Lebens die Existenz eines ordnenden *logos* zum Vorschein, der sich allmählich offenbart: „Manche sagen, daß man einige Dinge in der Natur findet, die die Fähigkeit haben, Eintracht und Frieden zu halten, andere, die Zwietracht verursachen.“⁶²

Am zweiten Tag des Dialogs weicht der polemische Angriff der *disputatio* einer gelassenen Unterhaltung, in die verschiedene Themen und Motive eingeflochten werden. Innerhalb der dialogischen Form, die im Hintergrund weiterbesteht und trotz der scheinbaren Digressionen als ihr Hauptziel verfolgt, „von ihnen freimütig soviel Schlechtes zu sagen, wie möglich“, wechseln verschiedene Erzählmodi einander ab und tragen dazu bei, die rhetorische Spannung des Gesprächs aufzulockern: vom Märchen zur Anekdote, vom Witz zur Rede, von der Eloge zum Kurzgedicht in *ottava rima*. Die sich überkreuzenden, unterschiedlichen Diskursformen mit den daraus resultierenden Stilwechseln verdichten sich zu einem beherrschenden Thema: der Suche nach dem „Alphabet der Welt“ und dem Willen, Korrespondenzen zwischen den Urformen und einer Kette der Lebewesen zu entdecken. Die Natur wird als ein großes semiotisches System beschrieben, dessen verborgenen Code man sucht, um in ihre Geheimnisse einzudringen. Die kausalen Beziehungen zwischen Dingen und Ereignissen, die auf Analogie- oder Zufallsprinzip beruhen, führen dabei zu der Erkenntnis eines Ordnungsprinzips auch für die Beziehung zwischen den Geschlechtern.

Für die Beschreibung des kosmischen „Archivs“ und die Erkundung der „großen Kette des Seins“ werden Plinius’ *Historia Naturalis* und die medizinischen Nachschlagewerke galenscher Tradition herangezogen: Leitkriterien sind dabei die Begriffe „Sympathie“/„Antipathie“. So wird das große Buch des Universums auf Grund von Analogien oder Oppositionen, Ähnlichkeiten oder Widersprüchen, Zu- oder Abneigungen durchgegangen und beschrieben. Von der *signatura rerum* leiten sich die Einteilungsmaßstäbe der natürlichen Ordnungssysteme ab, die Moderata Fonte aufgrund der Heilwirkung von Pflanzen, Kräutern, Blumen und Steinen aufstellt. Das binäre System aus Sympathie und Antipathie erweist sich als ihr *clavis universalis*, als das beherrschende Prinzip des Kosmos, der geheime Code, der jedem Klassifikationswillen vorausgeht. Diesem Prinzip folgend, erscheint der zweite Tag des Dialogs als eine Miniaturübersetzung der großen antiken Quelle, eine kleine Enzyklopädie für den Hausgebrauch, die eine Kenntnis der vorhandenen Welt vermitteln soll. Und schließlich gilt das Leitkriterium des plinianischen Arzneibuchs, in der volkssprachlichen Wendung „jedes Ding liebt seinesgleichen“⁶³, nach dem Analogieprinzip auch für das Begriffspaar männlich/weiblich:

Die wahre *Freundschaft* ist die Ursache alles Guten, durch Freundschaft erhält sich die Welt und werden Ehen geschlossen, durch die das Individuum in den Arten bewahrt wird, durch Freundschaft und Vereinigung der Elemente in unseren Körpern erhält sich unsere Gesundheit, in der Luft das gute Wetter, im Meer der ruhige Seegang, auf der Erde baut man durch den *Frieden* die Städte, es gedeihen die Reiche, und alle Geschöpfe finden Trost. Wenn der Mensch in Frieden mit seinem Nächsten lebt, bewegt er sich sicher, schläft er sicher und ißt sicher und tut alles mit Seelenruhe und Lebensfrieden; deshalb sollte sich der Mensch bemühen, friedlich zu leben, um dem vielen Elend, das diese Welt mit sich bringt, nicht noch sein eigenes Elend hinzuzufügen.⁶⁴

Innerhalb der kleinen Enzyklopädie, deren wohlgeordnete Klassifikationen eine getreue Abbildung der Harmonie des Kosmos anstreben, treffen die Gesprächsteilnehmerinnen wiederholt auf die Schwierigkeit, die männliche Bosheit gegenüber Frauen abzuwenden oder wenigstens unter den Geheimnissen des Arzneibuchs ein wirksames Mittel zu entdecken, um sie zu mildern.

Beispiele von „Freundschaften“, die solidarische Bindungen zwischen Tieren verschiedener Gattungen herzustellen vermögen, werden als Paradigma für eine Verbindung genannt, die in den menschlichen Beziehungen kein Pendant kennt:

Da sieht man, was es wert ist, gute Freunde zu haben; denn wie wir gesagt haben, da, wo wir etwas selbst nicht können, hilft uns, was sie tun. – Ja, antwortete Leonora, aber so bekämen wir niemals Hilfe von den Männern, die in diesem Fall am liebsten die ganze Beute hätten und, wenn sie könnten, uns noch hinterher verspeisen würden.⁶⁵

Die Suche nach positiven Analogien gerät ins Stocken angesichts solch beträchtlicher Verhaltensunterschiede, die in der Metapher des Ertrinkens ausgedrückt werden:

Ja – antwortete Leonora – aber wieviele Menschen ertrinken, ohne ins Meer zu gehen, und was mich betrifft, ich gehe niemals aus dem Haus, ohne von irgendeiner sagen zu hören: Oh, das arme junge Ding, sie erstickt an dem so und so. Glaubt mir, wenn jede Frau gut darüber nachdächte, würde sie sich mehr davor fürchten, sich den Händen eines Mannes anzuvertrauen, als die Matrosen vor der Willkür des Meeres und der Winde.⁶⁶

Leonoras Interventionen, die darauf abzielen, das Gespräch wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückzuführen, geben auch zu verstehen, daß die Disharmonie zwischen den Geschlechtern tiefe strukturelle Ursachen hat, gegen die simple Allheilmittel nichts ausrichten:

Oh gäbe es doch nur eines [d.h. Wasser], das sie wirklich von den vielen verborgenen Krankheiten heilte, die sie haben, die sie nicht beachten und die gefährlich und unheilbar sind. [...] Oh, sagte nun Corinna, das Wasser, von dem ich spreche – wenn ich gesagt habe, daß es in der Lage wäre, die Menschen zu heilen, dann habe ich beide Geschlechter gemeint, und ich spreche von den Krankheiten, die die Körper befallen, denn die seelischen Übel der Männer würden alle Wasser des Ozeans nicht heilen.⁶⁷

Corinnas Antwort weist darauf hin, daß die Haltung der Männer eine „indisposizione dell'animo“ sei, dem jedoch bei den Frauen die „Neigung, vor ihren Verfolgern zu fliehen“, nicht entspricht. Um die offensichtliche Asymmetrie der Beziehung auszugleichen, bestehen die Frauen auf der Suche nach „irgendeinem Heilmittel“, „das sie ein bißchen gut macht“, wobei man allerdings einen weiteren Unterschied der Reaktionsweisen in Rechnung stellen müsse: Während solche Mittel in der Natur eindrucksvolle Besserungen bewirken, erweisen sie sich beim Mann leider als unzuverlässig:

Sogar die Bäume [...] kann man durch Veredeln in ihrer Natur verändern, aber von den Männern weiß ich nicht, was ich sagen soll, denn selten verändern sie sich zum Guten, meist vom Üblen zum Schlechteren. [Und weiter:] Da doch alle Dinge zu ihrem und zu unserem Wohl geschaffen sind, und dann auch sie eigens zu unserem Beistand, sind sie doch nicht weniger töricht als die Bäume und die anderen Geschöpfe, die nie ihre Pflicht vernachlässigen. So stellt sich heraus, daß sie nicht über uns regieren, sondern uns beleidigen, und sie versuchen uns auch noch alle Güter wegzunehmen, die wir ohne sie haben könnten, das Vermögen, die Freiheit, den Ruhm, die Gunst und das Ansehen bei den Geschöpfen dieser Welt.⁶⁸

Nun beginnt eine unermüdliche und beharrliche Suche nach einem natürlichen Mittel, um diese ungesunde Disharmonie zu korrigieren, um eine Beziehung wieder ins Gleichgewicht zu bringen, deren innere Unordnung schließlich „Frieden und Gerechtigkeit“ gefährden würde, die als Emblem in das *incipit* des ersten Tages eingeschrieben waren und in der „glücklichen Stadt“ verwirklicht sind, „die, selbst ohne Gesetze, anderen Gesetze gibt“.

Ihr [...] sagtet doch gerade noch, daß es auf der Welt nicht genug Wasser gäbe, das die Fähigkeit hätte, sie [d.h. die Männer] von ihren Übeln zu heilen, versucht doch mal, wenigstens ein *Kraut* zu finden, das ihnen hilft, denn ihr sagt uns, daß die Kräuter alles mögliche bewirken. [Wenig später wird hinzugefügt:] Genug, [...] ihr habt Recht, aber, um zu unserer Sache zurückzukehren, bei all dem, was wir von den Sternen, der Luft, den Vögeln, den Wassern, den Fischen und so vielen Tierarten, den Kräutern und Pflanzen besprochen haben, haben wir noch immer nichts gefunden, das in der Lage wäre, diesen Männern den Charakter zu ändern, daß sie uns beachteten und uns von Herzen liebten, wie wir es verdienen.⁶⁹

Das Arzneibuch hilft, die Natur zu erkennen, die Geheimnisse des Kosmos und die Beziehungen zwischen Mikro- und Makrokosmos zu enthüllen. Unter diesem Blickwinkel wird die Wissenschaft vom menschlichen Körper nicht auf die Heilung von Krankheiten reduziert, sondern ist vielmehr darauf bedacht, Gesundheit zu schaffen und zu erhalten, die Harmonie zwischen Mensch und Kosmos zu wahren – jene positive Dialektik, welche die Natur in ihrem Inneren erzeugt. Über die galensche Medizin hinaus, die auf das „Verzeichnis der Heilkräuter“ (Manna, Kassia, Rhabarber, Aloe, Muskatnuß, Ingwer, Zimt, Kardamon usw.) aufbaut, schließen diese Seiten eine Reihe von Ernährungsregeln und -ratschlägen mit ein, deren „Geheimnis“ in dem hippokratischen Aphorismus *contraria contrariis curantur* beschlossen ist. So hat der Pfau eine „melancholische Natur“, und sie bewirkt, daß „sein Fleisch nicht leicht verdaulich“ ist, während Hühner „gar schmackhaft, aber von geringem Nährwert“ seien. Der Fisch dagegen „ist schädlich für Phlegmatiker, wenn auch angenehm im Geschmack und leicht verdaulich wegen seiner großen Feuchtigkeit“. Rindfleisch oder Kalbfleisch sind „gut, sehr wohlschmeckend, aber schwer verdaulich für die Mägen der Zierlichen und Zarten.“⁷⁰

Die Ernährungsratschläge entsprechen den kulturellen Werten einer Gesellschaft, die gesunde und schöne Körper anstrebt und daher in den der Natur innewohnenden Heilkräften das Mittel gegen die Gefahren der Zeit und die täglichen Mühen sucht. Physisches Wohlbefinden, ansprechendes Äußeres und Gesundheit, die aus der Natur kommt, sind ein weiterer Beweis jener *harmonia mundi*, in deren Ausgleich *Moderata Fonte* gern auch das Männliche und das Weibliche einbeziehen können würde. So wird der Schlüssel zur Überwindung des Geschlechterantagonismus in einer noch nicht von der modernen Wissenschaft ver- und entfremdeten Natur als der Überlieferin von Ordnungen gesucht.

Hinter der Überzeugung, daß „jedes Kraut seine Wirkung hat, die Wurzeln wie die Blüten und die Blätter“, steckt die Gewißheit von einer Analogie der Formen und Verhaltensweisen zwischen dem Pflanzen- und dem Menschenreich. Diese Analogie kann gelegentlich auch negativ sein, wie im Fall der Rebhühner aus Paflagonien, die nach Plinius („die Historiker sagen“) „zwei Herzen haben“: Wundergeschichten, die Leonora reizen, mit der ihr eigenen Lebhaftigkeit einzuwerfen: „Wenn es Männer gibt, [...] die fünfundzwanzig Herzen haben, warum soll es dann in jenem fremden Land keine Rebhühner geben, die zwei haben?“⁷¹ Ein andermal dagegen wünschen sich die Anwesenden eine positive Entsprechung zwischen Tier und Mensch: „Der Stör, dieser edle Fisch,

ist seinen Nachkommen gegenüber sehr viel liebevoller, denn er läßt sie nie im Stich, und um sie zu verteidigen, bringt er sich sogar selbst in Gefahr.“ Worauf Leonora schlagfertig meint: „Und was müßten dann erst die Männer für uns tun? Wo wir doch das gleiche sind wie sie?“⁷² Und wenn die Hoffnung auf Wiederherstellung der Harmonie zu schwinden scheint, wird das Projekt neubelebt: „Auf welcher vielfältigen Weise hat nicht die Vorsehung für uns gesorgt, sogar den Pflanzen hat sie Eigenschaften gegeben, uns von Krankheiten zu heilen, oh wie sind wir ihr verpflichtet. [...] Wo sie [die Männer] doch vom selben Fleische sind wie wir, [...] schmerzt es mich, und ich beklage, daß sie uns nicht aus Liebe wechselseitig helfen, uns nicht unterstützen und betreuen wollen und nicht so achten, wie sie sollten.“⁷³

So bewegt sich das Gespräch vom Eingeständnis der Ähnlichkeit („wo sie doch vom selben Fleische sind wie wir“) zum Wunsch nach Verbesserung der Beziehungen, die dann der im Kosmos vorherrschenden Reziprozität entsprechen würden. Diese Wechselseitigkeit, die sich in den Heilkräften der Kräuter, Blumen und Pflanzen äußert, darf auch in der naturhaft notwendigen Beziehung zwischen der männlichen und der weiblichen Gattung nicht fehlen, die in das Gesetz des Makrokosmos miteinbezogen sind.

4.3. Die Äußerungen sind insgesamt darauf angelegt, die Gesetze des Kosmos und seinen ordnungsgebenden *logos* zu erfassen. Sie folgen der Säfte- und Temperamentenlehre, dem Beziehungsgeflecht der bekannten Sequenz „Elemente-Eigenschaften-Säfte-Temperamente“, von der sich die „meteorologische“ Medizin ableitet. In ihrer logischen Geschlossenheit ist das semantische Band zu den eingeschobenen Erzählpassagen, die den zweiten Tag auflockern, nicht immer ganz deutlich. Das Märchen vom Einhorn beispielsweise ist durch das Stichwort „veneno“ an den Kontext angebonden:

Ich – antwortete Leonora – sage zwar etwas Schlechtes, aber ich sage die Wahrheit, und ich sage, was ich von Herzen fühle, um nicht so zu sein wie die Männer, die süße Worte haben, aber sonst ganz aus Gift bestehen. Und zwar derart – sagte Cornelia –, daß alle Wundermittel der Apotheker nichts helfen würden, noch die Kraft des Horns vom Einhorn, um uns vor soviel Boshaftigkeit zu schützen.⁷⁴

Die semantischen Merkmale „richtig“ versus „falsch“ konnotieren eine Opposition männlich/weiblich, in der die Falschheit der Männer zu einem so starken Gift wird, daß sie sowohl die Wirkung des Theriaks (Opium) aufhebt als auch die unheilbannende des Horns eines Einhorns. Das mythische Tier, dessen Geschichte die gebildete Corinna beschwörend vorträgt, hat aber noch eine andere Eigentümlichkeit: die Liebe zu jungfräulichen Mädchen. Damit gewinnt das Fabeltier mit seinen wundertätigen Fähigkeiten eine hohe symbolische Bedeutung, denn als Beschützer der Jungfrauen bewahrt es diese, dank der Heilkraft seines Horns, vor der giftigen und zerstörerischen Niedertracht der Männer. Daß dann allerdings der Sinn des Märchens dadurch, daß die „bedauernswerten Erlebnisse des unglücklichen jungen“ Einhorns erzählt werden, die neidische Climene in ein schlechtes Licht setzt, schwächt die symbolische Bedeutung des Fabeltieres nicht, denn Lucrezia erklärt sofort, daß man „vom Guten in den Männern, ebenso wie vom Bösen in den Frauen, nur in Form eines Märchens erzählen

kann.⁴⁷⁵ Die märchenhafte Dimension des Geäußerten erlaubt eine gegenläufige Lesart – oder legt sie gar nahe –, welche die positive Wertung des legendären Einhornes, des Freundes und Beschützers der Jungfrauen, aufrechterhält.

Der zweite Erzähleinschub wird durch die Behauptung eingeleitet, daß „nicht nur die Kräuter eine Wirkung haben, sondern auch die Steine und die Worte.“⁴⁷⁶ Mit der rhetorischen Figur der Antanaklasis spielend, bestätigt Corinna noch einmal die Gefühllosigkeit der männlichen Tiere, die wegen ihrer Hartherzigkeit für die „wunderbaren Kräfte“ kostbarer Steine unempfänglich sind:

Wie wollt ihr [...], daß irgendwelche von diesen Steinen etwas bei ihnen bewirken, da sie doch selbst ein Herz von Stein haben, härter als jedes Metall, das die Erde hervorbringt? Deshalb würden Steine nichts ausrichten, wenn nicht wir sie ihnen zu probieren gäben, wie es jener Gärtner mit dem machte, der ihm die Früchte vom Baum stahl.⁷⁷

Als alle Möglichkeiten ausgeschöpft sind, die Männer zur Anerkennung der Verdienste der Frauen zu bewegen, bringt die Erinnerung an Plinius' Ausspruch, daß „Worte einige therapeutische Kraft haben“, die Hoffnung wieder ins Spiel, daß der Antagonismus zwischen Männern und Frauen doch aufzulösen sei, und zwar durch die Überzeugungskraft des Wortes in Form einer *oratio*. Leonora appelliert an die „forza di parole“ und schlägt eine Rede im „genere dimostrativo“ vor. Da aber eine solche epideiktische Rede dem Lob oder der Verherrlichung einer Person diene, erweise sie sich hier – so die kluge Corinna – als leere Floskel einer *captatio benevolentiae*, die nicht dazu taue, einen Wandel zu bewirken; daher sei sie für die Argumentationsstrategie unergiebig und unsinnig. Nachdem sie eine nach Quantität und Qualität perfekte Rede beschrieben hat, empfiehlt Corinna der Freundin deshalb den Stil einer Erörterung: „Es wäre besser, [...] wenn ihr *in genere deliberativo* zu den Männern sprechen würdet, um sie im Namen aller Frauen dazu zu überreden, daß sie uns lieben und achten.“⁴⁷⁸

Der von Corinna vorgeschlagene Weg ist wichtig, weil er Vorzeichen und Bedeutung des ganzen Gesprächs verändert. Die Form der Erörterung zielt nämlich darauf ab, „zu raten“ beziehungsweise „abzuraten“, und ihre Wirksamkeit mißt sich an der Fähigkeit, kleine Veränderungen, eine pragmatische Verschiebung der Kräftekonstellation zu erreichen, indem die Rede eine deutlich politische Wendung nimmt. Es handelt sich nicht um eine Lobrede, sondern um eine *quaestio infinita* (die Beziehung zwischen Mann und Frau), die, um zu überzeugen, durch den Gebrauch einer Reihe von Gemeinplätzen verstärkt wird:

Da ihr [Männer], wie ihr ja wißt, bisher immer gegen uns gewesen seid, da ihr immer versucht habt, uns nach Kräften in Worten und Taten zu erniedrigen und zu beleidigen; und weil wir daran überhaupt keine Schuld haben, noch euch Anlaß geben, so zu sein, wollen wir euch nun dazu *überreden*, daß ihr – angesichts unserer Unschuld und unserer Verdienste, die ihr zwar kennt, aber leider ignoriert, und der Verpflichtung, die ihr uns gegenüber habt, bei all den Gebeten und Opfern, die wir euch angedeihen lassen wollen, und noch aus anderen Gründen – nunmehr ange-

messenes Mitleid mit uns empfindet und uns die Achtung zukommen lasset, die der Hochachtung entspricht, die wir euch entgegenbringen, und der großen aufrichtigen Liebe, die wir für Euch empfinden.⁷⁹

In dem Bewußtsein, „die gerechteste aller Sachen und die heiligsten Gründe“ zu vertreten, wird nun die junge Leonora so kühn, über die Belustigung ihrer Freundinnen, „die kaum ein Lachen unterdrücken konnten“, hinwegzugehen und mit sicherer Stärke und im Brustton der Überzeugung das Wort zu ergreifen. Ausgehend von der Feststellung, daß die Männer „in parole ed in fatti“ ihre Abneigung gegenüber dem zarten Geschlecht äußern, beruft sie sich auf die weibliche „innocenzia“ und auf die männliche „Verpflichtung“ („obligo“), welche die vom Kosmos vorgegebenen Beziehungen unter Gleichen mit sich bringen, um die Bezeugung einer „degnà pietà“ und eines „vero amore“ einzufordern. Das Thema der Reziprozität, der auf Sympathie beruhenden Beziehung, wird gemäß einem inneren *logos*, der von den Seelen bis zu einer kosmischen Dimension ausstrahlt, immer wieder in die Argumentationsökonomie aufgenommen:

Aber, ihr lieben und untrennbaren Freunde, alle *göttlichen und menschlichen Gesetze* machen euch doch zu den unseren, so wie wir die euren sind. Nun seid uns doch *gute und liebevolle Gefährten*; seid uns ein Vorbild; denn wenn ihr uns liebt, werden auch wir euch lieben, wenn ihr uns wie Ehefrauen behandelt, behandeln wir euch wie Gatten und auch Herren, nicht aus Pflicht, sondern aus Liebe.⁸⁰

Die Reziprozität der Liebe wird durch das Band der Ehe (*leggi divine ed umane*) bekräftigt, das seinerseits die positiven Auswirkungen – etwa wechselseitige Unterstützung und gegenseitiges Vorbild-Sein – verstärkt. Die Sprecherin betont, daß die Bindung *non per obligo ma per amore* eingegangen wird, und sie besteht auf der Heiligkeit des Freundschaftsbandes (*carissimi, inseparabili*), das bereits im Märchen vom Einhorn ausgemalt worden war.

Die Rede, in der verkürzt die Überlegungen des ersten Tages wiederauftauchen, nimmt in ihrem Epilog, getreu dem rhetorischen Kanon der *ars oratoria*, die warmen Töne der *peroratio* an, deren stilistische Figuren die konative Funktion der Gesamtargumentation verstärken:

Da wir euch, ehrenwerte und kluge Herren, wie gesagt und wie ihr wohl wißt, nun einmal in Wesen, Aussehen und natürlichen Eigenschaften so *ähnlich* sind, und *wenn jedes Ding seinesgleichen liebt*, warum um alles in der Welt liebt ihr uns denn immer noch nicht? [...] Daher bitten wir euch und flehen euch an und machen euch selbst darin zu Richtern [...]: kommt unseren Bitten nach und nehmt uns jeden Grund, uns weiter über euch zu beklagen [*querellarci di voi*]; ich weiß, daß ihr aus Gutherzigkeit und Klugheit das tun werdet, damit wir die kurze Zeit, die der Herr uns in diesem Leben gegeben hat, leben, uns lieben und in Frieden, Barmherzigkeit und Liebe miteinander reden können.⁸¹

Das Mittel der Rede und das Insistieren auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beziehungsweise Gleichartigkeit, welches in Analogie zur *vis naturalis* den Kosmos durchzieht und unvergleichliche therapeutische Eigenschaften in sich trägt, schreibt dem Wort die Kraft

zu, die sympathetische Anziehung zwischen Mann und Frau wiederzuerwecken. Das Wort nimmt menschliche Gestalt an, wird zum *artifex* der ersehnten Aussöhnung, zur überzeugenden Stimme. Die Anekdote vom Töpfer, mit der die Redegewandtheit eines jungen Mannes angesichts einer Reihe leerer Krüge illustriert wird, könnte angesichts des Analogieschlusses die Wirkkraft der weiblichen Rede schwächen. Doch strategisch am Ende von Leonoras Rede angesiedelt, funktioniert sie offensichtlich antiphrastisch; zwar berührt sie den Sinn der Argumentation, indem sie die spielerische Dimension wiederaufgreift, beeinträchtigt aber nicht den Überredungswillen der an das andere Geschlecht gerichteten weiblichen Stimme.

Noch bevor aber die Überredungskraft die Männer dazu bringen mag, die Verdienste des weiblichen Geschlechts anzuerkennen, postuliert Corinna eine Analogie zwischen der kosmischen Ordnung und den grammatischen Regeln, die den Lebewesen eine funktionierende Kommunikation ermöglichen:

Und dann [...] würde eure Grammatik mit der ihren gar nicht zusammenpassen, denn sie bringen in ihrem Latein die Kongruenzen durcheinander, gleichen das Relativpronomen nie dem Vorhergehenden an, denn, wenn sie gestern freundlich zu euch waren und Nettes gesagt haben, stimmen sie heute nicht mehr mit der Vergangenheit überein und zeigen sich feindlich. In der ersten Person benutzen sie das Passiv, nicht das Aktiv, welches uns gehört; denn wir lieben und sie werden geliebt; sie tragen die Merkmale ihrer Schuld, aber in ihren Trieben sind sie ohne jede Regel; von den Geschlechtern haben sie das Maskulinum und das Ungewisse; von den Fällen gehört ihnen der Akkusativ, denn sie klagen uns ständig an. Ebenso der Dativ, denn bisweilen geben sie es uns, und der Ablativ, denn sie nehmen uns ständig sich selbst und alles Gute weg. Wir dagegen haben den Nominativ, weil wir ihre Namen mit Ehrfurcht nennen, den Genitiv, denn wir gehören ihnen ganz [esser tutte di loro], und den Vokativ, weil wir immer voll Liebe nach ihnen rufen.⁸²

Nach der beschreibenden Inventarisierung des Universums ist es wiederum das Ordnungsprinzip Sympathie/Antipathie, umgewandelt zu Konkordanz/Diskordanz, an dem in Form einer Grammatik nicht nur die lexikalischen Kategorien (männlich/weiblich), sondern auch die syntaktischen (Substantiv und Verb) gemessen werden. Der spielerische Chiasmus von aktiv und passiv schreibt dem Weiblichen die aktive Form („noi amamo“) und den Männern die passive zu („essi sono amati“) und zeigt damit die offensichtliche Asymmetrie der Beziehung. Wenn die Geschlechter durch alle Fälle dekliniert werden, gewinnt das Männliche seine aktive Funktion zurück („sie klagen an“/„sie geben“/„sie nehmen“), und dem Weiblichen werden die linguistischen Funktionen des Beim-Namen-Nennens und Anrufens sowie ein unbestrittenes Sich-Hingeben („wir gehören ihnen ganz“) belassen. So stärkt die Grammatik die Überzeugung, zu der die Sprecherinnen inzwischen gekommen sind, daß die Dissonanz zwischen den Geschlechtern einer männlichen Nichteinhaltung kosmischer Vorschriften zuzuschreiben sei. Wie die verschiedenen, im Lauf des zweiten Tags unternommenen Versuche, irgendein Gegenmittel gegen die Boshaftigkeit der Männer in den Heileigenschaften der Wasser, Kräuter, Blumen, Pflanzen usw. herauszufinden, gezeigt haben, entsteht die

Zwietracht aus dem Umstand, daß jene „die Konkordanzen durcheinanderbringen“ und „ohne Regel“ sind. Das *incipit* des ersten Tags, die Eingangsarchitektur des Dialogs, steht nicht nur für die symbolische Darstellung einer friedfertigen Gesellschaft, die der Dialog der sieben Sprecherinnen wiederherzustellen sucht, sondern es erweist sich darüber hinaus als der Ort, an dem Regeln verkündet werden.

Moderata Fontes *Il Merito delle Donne* illustriert nicht nur, „um wieviel würdiger und vollkommener sie sind als die Männer“, sondern will dafür auch den Beweis antreten: zuerst durch die Illusion (*in-lusio*) des Spiels, dann durch das Buch als literarisches Produkt. Zugleich erweckt die Geschlechtszugehörigkeit eine Solidarität mit den möglichen Leserinnen. Die Sprecherin bindet also das literarische „Verdienst“ an das Bedürfnis, die Aussage pädagogisch zu realisieren. Während „Lorbeerkrantz“ und „Olivenzweig“ als Embleme für ihre eigene intellektuelle Arbeit stehen, formuliert Moderata Fonte indirekt (Lucrezia spricht zu Corinna) ihr Ziel, die erhoffte Aussöhnung zwischen den Geschlechtern:

Sicher solltet ihr bei eurem vortrefflichen Verstand ein Buch über dieses Thema schreiben, um die armen Mädchen, die noch nicht zwischen Gut und Böse zu unterscheiden vermögen, zu dem zu überreden, was für sie das Beste wäre. So würdet ihr doppelten Ruhm erlangen und Gott und der ganzen Welt zugleich dienen.⁸³

Die Kunst der Überredung richtet sich sowohl an die Frauen, damit sie sich von den „Listen“ der Liebe frei machen, als auch an die Männer, damit sie ihren Gefährtinnen wohlgesonnen seien. Dieses Netz von Worten, das die Frauen an einem symbolischen und weiblich konnotierten Ort knüpfen, ist der Autorität Corinnas unterstellt und damit dem eigenständigen weiblichen Gestaltungswillen, für den sie steht. Besiegelt wird es durch ein Schlußmadrigal, in dem das Lob der weiblichen Tugend verschmilzt mit dem abschließenden Appell an die Männer, die Reziprozität anzuerkennen:

S'ornano il ciel le stelle,	Wenn den Himmel die Sterne schmücken,
Ornan le donne il mondo,	Schmücken die Frauen die Welt,
Con quanto è in lui di bello e di giocondo.	mit dem, was in ihr schön und anmutig ist.
E come alcun mortale	Und so wie keinem Sterblichen
Viver senz' alma e senza cor non vale,	Ein Leben ohne Seele und Herz etwas wert
	ist,
Tal non pon senza d'elle	So können ohne sie
Gli uomini aver per sé medesmi aita;	die Männer sich selbst nicht helfen;
Che è la donna de l'uom cor, alma e vita.	Denn es ist die Frau des Mannes Herz, Seele
	und Leben.

Während der erste Tag mit seinen Gesprächen in der symbolischen Ordnung des Gartens gut beschrieben ist, wählt der zweite Tag, der den Blick auf den Makrokosmos ausweitet, den Olivenzweig zum Symbol. Mit dem Figureninventar der Embleme hat Moderata Fonte das Bild eines unerwarteten und neuen Lebens entworfen. Nun unternimmt sie den interessanten Versuch, die Vision einer Wirklichkeit auszuarbeiten, in

der sich das Prinzip der *harmonia mundi* und, wie in der „edlen Stadt Venedig“, „in unvorstellbarem Maße Friede und Gerechtigkeit“ durchsetzen.

(Übersetzung aus dem Englischen von Esther Lauer)

Anmerkungen:

- 1 Ausnahmen sind: Kelso, Ruth: *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana 1956; Fahy, Conor: *Three Early Renaissance Treatises on Women*. In: *Italian Studies*, Bd. 11, 1956, S. 47-55 (Anhang: *A List of Treatises on the Equality or Superiority of Women Written or Published in Italy during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*). Weitere nützliche Zusammenstellungen in: Daenens, Françoise: *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*. In: Vanna Gentile (Hg.): *Trasgressione tragica e norma domestica. Esemplari di tipologie femminili dalla letteratura europea*. Rom 1983, S. 41-50; Piéjus, Marie Françoise: *Venus bifrons: Le double idéal féminin dans la „Raffaella“ d’Alessandro Piccolomini*. In: José Guidi u.a.: *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance*. Paris 1980, Anhang (S. 157-165); Doglio, Maria Luisa: *Annali*. In: Galeazzo Flavio Capra: *Della eccellenza e dignità delle donne*. Hg. von Maria Luisa Doglio. Paris 1988, S. 113-125.
- 2 Vgl. Ossola, Carlo: *Il Libro del Cortegiano: esemplarità e difformità*. In: Ders. (Hg.): *La corte e il „Cortegiano“*. I. *La scena del testo*. Rom 1980, S. 15-82; auch in: Ders.: *Dal „Cortegiano“ all’ „uomo di mondo“*. Turin 1987, S. 43-98.
- 3 Doglio, Maria Luisa: *Introduzione*. In: Capra 1988, S. 14.
- 4 Vgl. Daenens 1983. Dies.: *Doxa e paradoxa: Uso e strategia della retorica nel discorso sulla superiorità della donna*. In: *Nuova Donna-Woman-Femme*, Bd. 25/26, 1985, S. 29-38.
- 5 Capra 1988, S. 95.
- 6 Doglio in: Capra 1988, S. 28.
- 7 Capra 1988, S. 103.
- 8 Ossola, Carlo: *Il Libro del Cortegiano: cornice e ritratto*. In: Ossola 1987, S. 27-42, hier S. 27.
- 9 Alessandro Piccolomini: *Dialogo della bella creanza (1539)*; Sperone Speroni: *I Dialoghi (1542)*; Lodovico Dolce: *Dialogo [...] della institutione delle donne (1545)*; Lodovico Domenichi: *La nobiltà delle donne (1549)*; Agnolo Firenzuola: *Dialogo delle bellezze delle donne (1552)*; Luigi Dardano: *La bella e dotta difesa delle donne in verso, e in prosa (1554)*. Vgl. den Titelkatalog in: Zancan, Marina (Hg.): *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Venedig 1983, S. 237-246.
- 10 Zabata, Girolamo: *Ragionamento di sei nobili fanciulle genovesi, le quali con assai bella maniera de dire discorrono di molte cose allo stato loro appartenenti*. Pavia 1585.
- 11 Domenichi, Lodovico: *La nobiltà delle donne*. Venedig 1549. Weitere Ausgaben: 1551, 1552, 1554.
- 12 Domenichi 1549, I. Buch, Blatt 2v.
- 13 Domenichi 1549, I. Buch, Blatt 4r.
- 14 Zum Renaissance-dialog vgl. Girardi, Raffaele: *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*. Bari 1989; Forno, Carla: *Il „libro animato“*. *Teoria e struttura del dialogo cinquecentesco*. Turin 1992; Cox, Virginia: *The*

- Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in Its Social Contexts: Castiglione to Galileo. London, Cambridge 1992.
- 15 Speroni, Sperone: Apologia dei dialoghi. In: Mario Pozzi (Hg.): Trattatisti del Cinquecento. Neapel 1978, S. 683-724, hier S. 711.
 - 16 Vgl. de' Mori, Ascanio: Gioco piacevole. Hg. von Maria Giovanna Sanjust. Rom 1988, S. 224; Bargagli, Scipione: I Trattenimenti. Hg. von Laura Riccò. Rom 1989, S. 774. Eine vorläufige Bestandsaufnahme der Literatur zum Spiel im 16. Jahrhundert: Chemello, Adriana: „De' più piacevoli e de' più ingegnosi giuochi“. Morfologia del gioco in alcuni trattati del Cinquecento. In: Decio Gioseffi u.a. (Hg.): Trattati di prospettiva, architettura militare, idraulica e altre discipline. Venedig 1985, S. 105-149.
 - 17 Maggi, Vincenzo: Un brieve trattato dell'eccellentia delle donne [...]. Brescia 1545. Vgl. dazu Fahy, Conor: Un trattato di Vincenzo Maggi sulle donne e un'opera sconosciuta di Ortensio Lando. In: Giornale storico della Letteratura italiana, Bd. 138, 1961, S. 245-272.
 - 18 Vgl. Chemello, Adriana: L'„Institution delle donne“ di Lodovico Dolce ossia l'„insegnar virtù et honesti costumi alla donna“. In: Ezio Ricondato u.a. (Hg.): Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e il XVI secolo. Venedig 1985, S. 103-134. Zur konativen, an den Adressaten gewandten Form der Rede vgl. Jakobson, Roman: Essay de linguistique générale. Paris 1963.
 - 19 Agrippa, Cornelio Enrico: Della nobiltà et eccellenza delle Donne, dalla lingua francese nella italiana tradotto, con una Oratione di M. Alessandro Piccolomini in lode delle medesime (1. Auflage: Venedig 1544). 3. Aufl. Venedig 1549, Blatt 5v. Hier übers. nach: Ders.: Vom Adel vnd Fürtreffen Weibliches Geschlechts (1540). Hg. von Jörg Jungmayr. In: Elisabeth Gößmann (Hg.): Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht? München 1988 (Archiv für philosophie- und theologischeschichtliche Frauenforschung, Bd. 4), S. 53-95, hier S. 60. Zur lat. Erstausgabe von 1529 und den zahlreichen Übersetzungen vgl. die Einleitung von Jungmayr (S. 33-51).
 - 20 Genette, Gérard: Soglie. I dintorni del testo. Hg. v. Camilla Maria Cederna, Turin 1989, S. 55-101.
 - 21 Vgl. Capra 1988; Agrippa 1549; Piccolomini 1539; Maggi, Vincenzo: Un brieve trattato dell'eccellentia delle donne (1545); Firenzuola 1552; Domenichi, 1549. Vgl. Zancan 1983.
 - 22 Piccolomini, Alessandro: Oratione in lode delle donne detta in Siena a gli Intronati. In: Agrippa 1549, Bl. 29r.
 - 23 Maggi 1545, Bl. 4. Vgl. Fahy 1961.
 - 24 Genette unterteilt Titel in *thematische*, die den Inhalt oder das Thema des Werkes angeben („das, wovon man spricht“), und *rhematische*, die „sich auf den Text an sich beziehen“, also den Text nach einem formalen Merkmal oder einer Gattungsbeschreibung bestimmen (z.B. *Epistole, Satire, Dialoghi* usw.). Vgl. Genette 1989, S. 81-88.
 - 25 Domenico Bruni (Florenz 1552); Federico Luigini (Venedig 1554); Giovanni F. Pusterla (Mantua 1568); Cosmo Agnelli (Venedig 1574); Orazio Lombardelli (Florenz 1583).
 - 26 Dardano, Luigi: La bella e dotta difesa delle donne. Venedig 1554; Pusterla, Giovanni F.: Oratione [...] in biasmo de la crudeltà della donna. Mantua 1568.
 - 27 Onofrio Zarrabini (Venedig 1586); Giacomo Guidoccio (Padova 1588); Cosmo Agnelli (Venedig 1574); Ders. (Bologna 1592); Onofrio Filiriaco (Padua 1586); Giovanni Ridolfi (Padua 1588).

- 28 Luigi Contarini (Vicenza 1589); Giovantonio Massinoni (Venedig 1599).
- 29 Marinella, Lucretia: Le nobiltà et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli huomini. Venedig 1600 (weitere Auflagen 1601 und 1621). Zitiert wird aus der dritten Auflage von 1621. Zur Autorin, zum Werk und zur Forschung vgl. Chemello, Adriana: „La donna, il modello, l’immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli. In: Zancan 1983, S. 95-170; dies.: Giochi ingegnosi e citazioni dotte: immagini del „femminile“. In: Nuova Donna-Woman-Femme, Bd. 25/26, 1985, S. 39-55. Anm. d. Hg.: Adriana Chemello konnte anhand von Marinellis Testamentsunterschrift feststellen, daß die Autorin sich Marinelli nannte (wie auch ihr Vater). Die Feminisierung des Nachnamens für den Druck war im Veneto üblich.
- 30 Fonte, Moderata: Il Merito delle Donne, scritto [...] in due giornate. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e più perfette de gli uomini. Venedig 1600. Zitiert wird aus meiner Edition: Venedig-Mirano 1988; vgl. Chemello: *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte* (S. IX-LXIII).
- 31 Delle / cose notabili / Della Città / di Venetia, Libri II, / Ne i quali si contengono Usanze antiche [...] Nuovamente riformati, accresciuti, e abbelliti con / L’Aggiunta / della dichiarazione delle Istorie [...] Fatta da Girolamo Bardi Fiorentino. Venedig 1587, S. 201. Die erste Auflage, die Francesco Sansovino zugeschrieben wird, erschien 1562 bei Domenico de’ Farri in Venedig.
- 32 Le cose notabili / et Maravigliose / Della Città / di Venetia / Riformate, accomodate, et grande/mente ampliate, / da Leonico Goldioni. Venedig 1649. Man beachte das anagrammatische Pseudonym von Nicolò Doglioni, das in der Ausgabe von 1666 (hg. v. Zuanne Zittio) zu „Nicolò Doglioni“ wird. Das Zitat zu Moderata Fonte: S. 310f.; es werden hier drei Frauen erwähnt: neben Cassandra Fedele und Moderata Fonte nun auch Lucrezia Marinelli.
- 33 Venetia / città nobilissima / et singolare / Descritta già in XIII libri / da M. Francesco Sansovino / Et hora con molta diligenza corretta, emendata, / e più d’un terzo di cose nuove ampliata / dal M.R.D. Giovanni Stringa. Venedig 1604, Bl. 419rv. Auf S. 160 ist das Epitaph eingefügt, das schon von Doglioni zitiert worden war (in der *Vita*, die er dem *Merito delle donne* voranstellte).
- 34 In: Fonte 1988, S. 3-10.
- 35 Blazina, Sergio: La retorica del concreto. In: *Sigma. Rivista di letteratura*, Bd. 17, Nr. 1-2, 1984, S. 85. Bezüglich einer „Biographie“, die einem Werk vorangestellt wird und „auf der Bühne vor den literarischen Figuren zuerst die Figur des Autors, ihren Erzeuger“ präsentiert, spricht Blazina von einem „genealogischen Schema“ und einer „Leseordnung, die dadurch charakterisiert ist, daß eine von anderen verfaßte Vita als Vorwort dient“.
- 36 Genette 1989, S. 259 ff.
- 37 Blazina 1984, S. 86.
- 38 Doglioni in: Fonte 1988, S. 6.
- 39 Doglioni in: Fonte 1988, z. B. S. 5-9.
- 40 Auch heißt es in der *Vita* von Doglioni : „Sie versorgte den Haushalt so umfassend, daß sich der Ehemann kaum um etwas kümmern mußte und häufig bekundet hat, daß er gar nicht wisse, was es bedeute, mit Kindern oder dem Haushalt belastet zu sein, da sie ihm alles abnahm, sich darum kümmerte und alles mit bewundernswürdiger Schnelligkeit und Sorgfalt erledigte“ (S. 8).

- 41 Zur Selbstdarstellung Moderata Fontes und zu ihren wichtigsten Quellen vgl. Chemello: Einleitung zu Fonte 1988, S. XII-XV.
- 42 Zur Datierung vgl. Chemello: Einleitung zu Fonte 1988, S. XVII f.
- 43 Fonte 1988, S. 14.
- 44 Das ist die Theorie des Dialogs von Sperone Speroni, *Apologia dei dialoghi* (s. oben Anm. 15), S. 694-696.
- 45 Das Gespräch ist als Spiel aufgebaut: „Jetzt, wo wir wissen, was wir wollen, was wir tun möchten, da der Tag so lang ist und die Sonne noch recht hoch steht, [...] könnten wir nicht vielleicht in den Garten gehen? Dort würde es mir gefallen, wenn wir uns in den Schatten jener Zypressen zurückziehen würden. Einige können dann musizieren, einige *spielen* und andere lesen, wie es ihnen gerade gefällt. – Gern, sagte Cornelia, aber wäre es nicht besser, wenn wir ein *Spiel* machen würden, an dem alle teilnehmen?“ Fonte 1988, S. 23 (diese und die folgenden Hervorhebungen im Text von Moderata Fonte sind von mir).
- 46 Fonte 1988, S. 20.
- 47 Fonte 1988, S. 17f.
- 48 Vgl. Cavarero, Adriana: *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Rom 1990. Zu Penelope vgl. bes. S. 13-32.
- 49 Fonte 1988, S. 18-19.
- 50 Fonte 1988, S. 22.
- 51 Fonte 1988, S. 24.
- 52 Fonte 1988, S. 33. Ein weiteres Beispiel: „Ihr habt Recht, antwortete die Königin. Ich war diese unglückliche Ehefrau, die, nachdem der erste Ehemann derart hinter fremden Frauen herlief, daß er sich um mich überhaupt nicht mehr kümmerte, einen zweiten nahm, der so dem Spiel verfallen war, daß ich euch gar nicht erzählen kann, wie fürchterlich mein Leben durch ihn wurde, bis es eben dem Herrn gefiel, mich von ihm zu befreien. [...] Sie verlieren sich so in diesen verdammten Spielen, daß sie Tag und Nacht in Gesellschaft verbringen und die armen Ehefrauen allein zu Hause lassen, die dann, anstatt sich die ganzen Nächte mit ihren lieben Männern im Bett zu vergnügen, sie damit zubringen müssen, am Herd die Stunden zu zählen (wie die, die vor dem Zeughaus Wache schieben) und zu warten, bis der Tag anbricht; und wenn sie dann nach Hause kommen und das Pech hatten, zu verlieren, lassen sie jene dafür büßen“ (S. 35).
- 53 Milani, Marisa: *Piccole storie di stregoneria nella Venezia del' 500*. Verona 1989. Vgl. auch Pullan, Brian: *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550-1670*. Oxford 1983.
- 54 Fonte 1988, S. 68.
- 55 Fonte 1988, S. 70.
- 56 Fonte 1988, S. 13f. Das *incipit*: „Die edle Stadt Venedig liegt, wie allseits bekannt, am äußersten Rand des adriatischen Meers, und wie das Meer ihr Fundament ist, so sind die Mauern, die sie umgeben, die Festungen, die sie bewachen, die Tore, die sie verschließen, nichts anderes als das Meer selbst. Das Meer, das zwischen ihren Häusern in verschiedene Teile und Kanäle unterteilt ist, dient ihr durch die Verwendung kleiner Boote als bequeme Straße, auf der man sich von einem Ort zum anderen bewegt. Das Meer ist für sie öffentliche Straße und freies Feld, über das aller Verkehr und alle Waren kommen und

gehen, die man von verschiedenen Orten hierher bringt; es ist für sie ein eifriger Spender für alles, was man zur Ernährung und zum Unterhalt des Vaterlandes braucht.“

- 57 Fonte 1988, S. 14.
- 58 Vgl. Lotman, Jurij M.: *La struttura del testo poetico*. Milano 1972, S. 261; Blazina, Sergio: *L'epilogo e la novella: Verga, D'Annunzio, Pirandello*. In: Giorgio Barberi Squarotti (Hg.): *Metamorfosi della novella*. Foggia 1985, S. 247.
- 59 Fonte 1988, S. 73.
- 60 Fonte 1988, S. 74f.
- 61 Fonte 1988, S. 83.
- 62 Fonte 1988, S. 80.
- 63 Fonte 1988, S. 77.
- 64 Fonte 1988, S. 80.
- 65 Fonte 1988, S. 95.
- 66 Fonte 1988, S. 96.
- 67 Fonte 1988, S. 98.
- 68 Fonte 1988, S. 112-114.
- 69 Fonte 1988, S. 114, 128.
- 70 Fonte 1988, S. 106.
- 71 Fonte 1988, S. 87f.
- 72 Fonte 1988, S. 93f.
- 73 Fonte 1988, S. 113f.
- 74 Fonte 1988, S. 107.
- 75 Fonte 1988, S. 111.
- 76 Fonte 1988, S. 128.
- 77 Fonte 1988, S. 131.
- 78 Fonte 1988. Zur demonstrativen (epideiktischen) und deliberativen Rede vgl. Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967.
- 79 Fonte 1988, S. 132.
- 80 Fonte 1988, S. 134.
- 81 Fonte 1988, S. 134f.
- 82 Fonte 1988, S. 139f.
- 83 Fonte 1988, S. 18.