

TEXTBEITRÄGE – AUS DER ARBEIT DER TEILPROJEKTE

Eine Theorie des italienischen Sonetts im Spagat zwischen gattungspoetologischem Ansatz und literarischer Praxis: *La Veronica, o del sonetto dialogo* von Vincenzo Tortalto d'Aragona (1589)

BERNHARD HUSS

In der dritten Förderphase will das neu ausgerichtete Teilprojekt A 4 ›Pluralisierung und Hierarchisierung von Lyrikmodellen in der italienischen Frühen Neuzeit‹ das Augenmerk auf ein dialektisches Verhältnis von Autoritätssetzung und Pluralisierung richten, das vor allem in der Interaktion von Lyriktheorie und dichterischer Praxis zu beobachten ist. Der neue Projektleiter Bernhard Huss gibt mit folgendem Beitrag einen Einblick in das Arbeitsprogramm.

1. Lyriktheorie und Sonettistik im Cinquecento

Im 15. Jahrhundert ist in der italienischen Lyrik eine Modellpluralität vorherrschend, in der sich die heimische volkssprachliche Tradition der Tendenz gegenüberstellt, lyrische Formen der Antike, etwa das Modell der lateinischen Elegie, zu adaptieren. In diesem Spannungsfeld gibt es keinen umgreifend erfolgreichen Ansatz, einem bestimmten Lyrikkonzept zu autoritativer Geltung zu verhelfen. Es herrscht auf dem Gebiet der Lyrik praktisch wie theoretisch ein Autoritätsdefizit. Angesichts dessen wird, wie das Teilprojekt A 4 unter der bisherigen Leitung von Gerhard Regn hat zeigen können, Francesco Petrarca (1304–1374) am Anfang des 16. Jahrhunderts als Autoritätsfigur installiert. Dabei wird Petrarca einerseits als rein stilistisches Modell kanonisiert (namentlich von Pietro Bembo). Andererseits greift man aber auch auf Petrarcas Selbststilisierung als eine personale Anschauungsfigur mit moralphilosophischer Dimension zurück: Die Liebesgeschichte, die Petrarcas *Canzoniere* konstruiert, wird verstanden als eine Abbildung moralphilosophisch relevanter biographischer *experientia*. So gewinnt die Figur Petrarca neben der stilistischen auch eine personale Autorität, die normativ wird. Um sie kann sich die Praxis der Liebeslyrik zunächst zentrieren. Doch im Verlauf des 16. Jahrhunderts gerät sie in den Sog eines neuerlichen Pluralisierungsgeschehens. Es kommen jetzt nämlich sowohl neue theoretische Modelle als auch neue praktische Modelle ins Spiel: Auf Seiten der Theorie spielt in erster

Linie die aristotelisch fundierte Systempoetik eine zentrale Rolle. In dichtungspraktischer Hinsicht ist unter anderem die neue Bedeutung der Odendichtung (die pindarische und die anakreonische Ode stellen sich neben die horazische Ode) eine Herausforderung für den Status des lyrischen Gattungsspektrums, wie es aus Petrarca überkommen ist. So muss etwa die italienische *Canzone* mit Blick auf die nunmehr erweiterte Odentradition neu positioniert werden. In seiner neuen Ausrichtung will das Teilprojekt A 4 zeigen, wie in dieser Situation teils neue Ordnungsbildungen versucht werden, teils Konflikte stillgestellt werden.

Die Lyrik nimmt in der Dichtungstheorie des Cinquecento eine Sonderstellung ein.¹ Die antike Theoriebildung stellt den rinascimentalen Theoretikern zwar reiches Material für Gattungen wie Epos und Tragödie zur Verfügung, sagt aber nichts aus über Definition und Interpretation einer Lyrik, die ihre Wurzeln in der volkssprachlichen Tradition hat und sich von antiker ›Lyrik‹ (die ja von der antiken Theorie allenfalls thematisiert werden konnte – was nur recht sparsam geschah) substantiell unterscheidet. Diesem Vakuum war durch die oben skizzierte Konstruktion der Modellautorität Petrarca eine Zeit lang abzuwehren. Doch konnte dies nur so lange funktionieren, wie es keine Versuche gab, eine systematisch orientierte Gattungspoetik aufzubauen, die eben aufgrund ihres systematischen Anspruchs für sämtliche Dichtungsgattungen und damit auch für die Lyrik Gültigkeit beanspruchen musste. Im Zuge der stetig verstärkten Aristotelesrezeption, die nach der 1498 schon einmal erfolgten Übersetzung ins Lateinische (Giorgio Valla) und der Publikation des griechischen Originaltextes der *Poetik* (1508 in den *Rhetores Graeci* bei Aldus Manutius) besonders durch Alessandro de' Pazzis griechisch-lateinische Textausgabe von 1536 befeuert wurde, kommen nun aber Versuche genau dieser Art auf.² Dabei kann es zunächst so scheinen, als sei eine ›Hauptgattung Lyrik‹ nach Aristoteles gar nicht denkbar – doch die rinascimentale Komplementierung der Autorität Aristoteles' durch die Autorität des Horaz macht nach dem Verständnis der zeitgenössischen Theoretiker gerade eine solche Behandlung der Lyrik als Gattung unumgänglich.³ So gerät auch ein aristotelischer Ansatz der Poetologie in die Not und den Konflikt, eine Theorie der Lyrik denken zu müssen, obwohl die *Poetik* des Aristoteles dafür kaum zureichende Ansätze liefert.⁴ Dies alles hat Weiterungen für das Petrarca-Verständnis des 16. Jahrhunderts. Neben die Exegese von Francesco Petrarcas Lyrik und ihre Behandlung als

1. Vgl. Ferroni/Quondam 1973, 13 f. sowie Weinberg [1961] 1974, Bd. 2, 807 f.
2. Vgl. zu deren Auswirkungen auf die zeitgenössische Interpretation der Dichtung von Francesco Petrarca exemplarisch Huss 2004, 322–327.
3. Vgl. Behrens 1940, 84–86, allg. den gesamten Abschnitt »Italienische und lateinische Poetiken des 16. Jahrhunderts«, 67–102; und jetzt bes. Hempfer 2008.
4. Zum hohen Systematisierungsdruck in der Poetik des Cinquecento vgl. exemplarisch Behrens 1940, 71; Weinberg [1961] 1974, Bd. 1, 247.

singulär vorbildhaft treten nun (wenn auch in reduzierter Zahl, verglichen mit den gattungspoetischen Ansätzen im Bereich von Tragödie und Epos) Versuche, eine Poetik des Sonetts¹ oder der Lyrik² schlechthin zu schreiben. Für diese Poetik sind die lyrischen Texte Petrarcas erwartungsgemäß von großer Bedeutung, aber der systematische Ansatz führt doch dazu, dass Petrarca seine Rolle als alleinige Bezugsinstanz lyrischen Dichtens zunehmend einbüßt. Die Systempoetik tendiert dazu, Petrarca nicht mehr als Solitär zu behandeln, sondern ihn stets im Verbund mit anderen Autoren/Texten unter systematischen Kategorien zu behandeln. Der *Canzoniere* Petrarcas ist nurmehr ein – wenn auch exzellentes – Beispiel, er ist *eines* von vielen möglichen Resultaten der *poetica*. Diese wird ihrerseits in ein aristotelisierendes Gesamtsystem der *arti* eingeordnet.³

Bei dem Versuch, die Sonettistik systempoetologisch mit den Befunden zu anderen Gattungen abzugleichen und sie in das Gattungssystem insgesamt einzugliedern, müssen konstitutive Unterschiede des Sonetts zu den anderen Gattungen häufig verschwiegen werden. Andererseits sind viele »systematische« Analogien des Sonetts zu anderen Gattungen durch sehr forcierten Theorieaufwand überhaupt erst herzustellen. So bemüht sich Giovanni Talentoni in einer langen *Lezione* von 1587 ausführlich, eine systematische Beschreibung literarischer Prologe und Proömien in verschiedenen Gattungen zu erstellen, und tut dies mit dem Ziel, auch das Sonett dieser »Poetik des Prologs« systematisch eingliedern zu können:⁴ Wie es in Tragödie, Komödie, Epos und etwa auch der Bukolik (die unter Berufung auf Minturno zur Epik gerechnet wird)⁵ Proömialsequenzen gibt, die einer genau definierbaren Funktion dienen, muss es auch im Sonett und insgesamt in der Lyrik entsprechende Strukturen geben. Dadurch tritt die Lyrik an die Seite der anderen Gattungen, und Petrarca liefert mit seinem Proömialsonett einen willkommenen Belegtext für die gattungskonstitutive Gestaltung lyrischer Prologe insgesamt.

2. Ein Dialog über das Sonett von 1589

Nicht nur der Relation der »großen« Gattungen untereinander eignet in vielen rinascimentalen Theoriekonstrukten ein agonales Moment, sondern auch die lyrischen Untergattungen werden von den Theoretikern des Öfteren nach ihrer Wertigkeit miteinander abgeglichen. Nicht zuletzt angesichts der faktischen Wirkungsmacht von Petrarcas *Canzoniere* nimmt dabei das Sonett eine prominente Position ein. In einer impliziten Einrede gegen Dantes in *De vulgari eloquentia* vorge-

nommene Privilegierung der *Canzone* hatte schon im späteren 15. Jahrhundert Lorenzo de' Medici die besondere Dignität des Sonetts behauptet. Sie gründe sich, so Lorenzo, auf die besondere gestalterische Schwierigkeit, die diese Gedichtform in gedanklicher und formal-gestalterischer Hinsicht aufweise.⁶ Die bei Lorenzo schon deutlich angelegte Nobilitierung des Sonetts betreibt die Theorie des Cinquecento nun ganz entschieden, wenn Cesare Crispolti um 1592 zu Beginn seiner vor der Accademia Insensata in Perugia gehaltenen *Lezione del sonetto* behauptet, das Sonett sei die höchste Gattungsform der volkssprachlichen Dichtung überhaupt,⁷ und wenn Vincenzo Toralto kurz zuvor den Versuch unternimmt, dem Sonett gar eine höhere Dignität zuzuschreiben als der Tragödie. Damit ist das Sonett nicht nur innerhalb der italieni-

schen Literatur in eine Spitzenposition eingerückt, sondern es kommt sogar höher zu stehen als diejenige Gattung, der man neben dem Epos die höchste Wertigkeit zuzuschreiben pflegte.

Der Text, in dem jener Versuch unternommen wird, trägt den Titel *La Veronica, o del sonetto dialogo*. Er ist von seinem Verfasser Vi[n]cenzo Toralto (auch Toraldo) d'Aragona, einem nicht unbedeutenden Vertreter des Napolitaner Kulturlebens und sonettistischen Korrespondenzpartner unter anderem von



Abbildung 1

Vincenzo Toralto: »La Veronica«, Frontispiz (Toralto 1589).

1. Vgl. bes. Crispolti [ca. 1592] 1974.

2. Vgl. neben den bedeutenden theoretischen Texten Torquato Tassos, die die Bibliographie verzeichnet, bes. den wohl komplexesten Versuch des Cinquecento, eine umfassende Theorie der Lyrik zu schreiben, nämlich Pomponio Torelli's *Trattato della poesia lirica* (Torelli 1974).

3. So bspw. in Tassos *Discorsi del poema eroico* zu Beginn des 5. Buches: vgl. Tasso 1964, 200–202.

4. Vgl. Talentoni [1587] 1730; zum systematischen Ansatz dort bes. 3, 14 ff., 25, 27 f.

5. Ebd., 14.

6. Vgl. De' Medici 1991, 150 f.; dort bes.: »mi sforzerò mostrare [...] lo stile del sonetto non essere inferiore o al ternario o alla canzone o ad altra generazione di stile vulgare, arguendo dalla difficoltà: perché la virtù, secondo e filosofi, consiste circa el difficile. [...] Concluderemo per questo il verso vulgare essere molto difficile, e, tra gli altri versi, lo stile del sonetto difficillimo, e per questo degno d'essere in prezzo quanto alcuno degli altri stili vulgari.«

7. Crispolti [ca. 1592] 1974, 195: »mi son risoluto di ragionarvi al presente del sonetto, poema sovra ogn'altra poesia toscana nobile et eccellente«. Dies wird, ähnlich wie bei Lorenzo, ausführlich mit der besonderen dichterischen Schwierigkeit des Sonetts begründet.

Giovan Battista Marino,¹ 1589 in Genua bei Girolamo Bartoli publiziert und Alberico I. Cybo Malaspina, dem Principe di Massa e Carrara, gewidmet worden.² Dieses Werk, das die Forschung ebenso wie seinen Autor bislang eher stiefmütterlich behandelt hat,³ ist der außergewöhnliche Versuch, eine Poetik des Sonetts in Dialogform zu präsentieren. Es unterhalten sich auf einem Spaziergang in der Nähe einer Genueser Villa der Gastgeber Genovino und sein aus Neapel stammender Gast mit dem gleichfalls sprechenden Namen Partenopeo. Äußerer Anlass des Gesprächs ist das Bestreben, der aus Genua stammenden Dame Veronica Grimaldi (sic, also einem Mitglied der einflussreichen Familie Grimaldi) diskursiv zu huldigen. Dazu wird der Text eines laudativen Sonetts herangezogen, das ein Akademiker⁴ mit dem Akademienamen »Il Risvegliato« verfasst haben soll. Ausgehend von diesem Gedicht befassen sich weite Strecken des Gesprächs mit dem Sonett als Gattungsform. Neben einer Reihe von lyrischen Texten des Risvegliato, hinter dem sich kein anderer verbergen dürfte als Toralto selbst,⁵ werden als Beispieltexte Sonette von Francesco Petrarca und Giovanni Della Casa herangezogen. Mit dem Lob der Signora Grimaldi verbindet sich jenes Ziel einer theoretischen Exaltierung der Sonettform schlechthin. Freilich geraten die Ausführungen zum Sonett ihrem Verfasser unter der Hand zu einem theoretisch kaum bewältigten Konglomerat heterogener Postulate, deren Widersprüchlichkeit er zu kaschieren versucht. Gerade darin liegt nun das Interesse, das die *Veronica* als Dokument einer unabgeklärten theoretischen Debatte zur Poetologie der lyrischen Kleinformen beanspruchen kann.

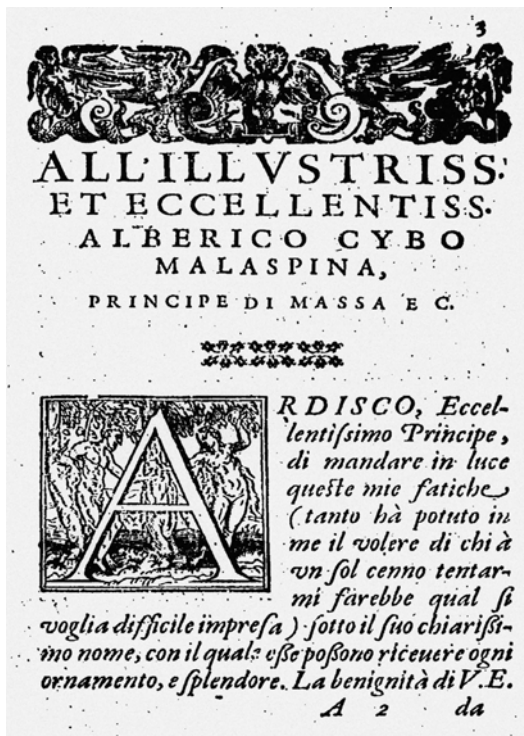


Abbildung 2
Vincenzo Toralto: »La Veronica«, Beginn der Widmungsvorrede an den Principe di Massa e Carrara (Toralto 1589, 3).

3. Das Sonett: ein mehrfach codierter Text, teils nützlich und teils angenehm

In der Dichtungstheorie der Renaissance stark präsent ist die aus Horaz (*Ars poetica* 343) abgeleitete Maxime, der Dichter habe das Nützliche (*utile*) mit dem Angenehmen (*dulce*) zu verbinden. Sie wird bei Toralto auf das Sonett projiziert: Das Sonett in seiner spezifischen Schwierigkeit (und daher seiner besonderen Dignität, s.o.) zeichne sich durch zwei Niveaus der Verstehbarkeit aus.⁶ Zum einen sei es durch einen klar verständlichen

Literalsinn charakterisiert, der im Fall des Lobsonetts auf Veronica Grimaldi beispielsweise der Adressatin mühelos zugänglich sei. (Hier, auf der Ebene des Wortsinns und seiner sprachlichen Verfasstheit, siedelt sich der sonettspezifische *diletto* zuallererst an, siehe unten). Zum anderen aber gebe es im Sonett eine »nützliche«, zweite Sinnenebene tieferer Wahrheit: Je verständlicher ein gutes Sonett auf den ersten Blick scheine, desto dunkler und geheimnisvoller gebe es sich in Wirklichkeit bezüglich seiner Gehalte an »Wahrheit« (*vero*) und »Wissen« (*dottrina*). Damit wird ein tradiertes Schema allegoretischer Textdeutung modifiziert: Nicht mehr der in irgendeiner Weise schwierige, irgendwie anstößige oder brüchige Wortsinn erheischt eine allegoretische Entschlüsselung, sondern gerade

der »glatte« Text birgt arkane Sinnschichten. Erkennbar sucht Toralto hier eine Entwicklung zu konterkarieren, die der »Massenpetrarkismus« im Gefolge von Bembos Instaurierung des Stilideals Petrarca mit sich bringt: Die Sonettdichtung soll sich hier nicht in petrarkistischer Leichtgläubigkeit erschöpfen dürfen, sondern gerade die weitgehend kodifizierte, schematisierte Stiloberfläche petrarkistischer Lyrik, besonders Sonettistik, hat nun wieder etwas zu leisten, wovon sie seit dem 15. Jahrhundert immer mehr entlastet worden war: eben jene Vermittlung von *dottrina*. Der Konflikt, der sich einer im Gefolge des Horaz traditionell auf die »Nützlichkeit« literarischer Texte ausgerichteten Dichtungstheorie aus der landläufig hochgeschätzten Süße, Kantabilität, klanglichen Annehmlichkeit petrarkistischen Dichtens ergibt, soll stillgestellt werden, indem gerade der Lyrik der stilistischen *dolcezza* tiefere Sinnhaftigkeit zugeschrieben wird. Anders als im programmatischen Einleitungsgedicht von Bembos *Rime* soll

1. Vgl. zu Toraltos Einbindung in die Literatenszene seiner Zeit Quondam 1975, 27 f., 30, 164.
2. Zu Alberico I., mit dem Toralto gemäß der Schlusspartie seines Textes verwandt sein will und mit dem er unter der Maske seines Akademikernamens eine im Dialog selbst zitierte Sonettkorrespondenz geführt haben will, vgl. Petrucci 1981 sowie die Beiträge in dem einschlägigen Sammelband, den die Bibliographie verzeichnet (AA.VV. 1995).
3. Vgl. aber zur *Veronica* Ferroni/Quondam 1973, 165–167; Parenti 1978; Lecerle 1993; zu Vincenzo Toralto des Weiteren Dolla 2004.
4. Vermutlich der Napolitanischen Accademia degli Svegliati angehörig; vgl. zu dieser Maylender 1930, 280 f.
5. Diese Vermutung der Forschung (Ferroni/Quondam 1973, 165; Parenti 1978, 232) wird durch die Schlussteile des Dialogs annähernd zur Gewissheit. Dort wird der Risvegliato eindeutig als Angehöriger der Familie Toralto ausgewiesen (Toralto 1589, 81 f.).

6. Vgl. dazu bes. Toralto 1589, 8–11.

also der ›Nutzen‹ der Dichtung gerade nicht aus einem literalsinnigen moralischen Exempel herrühren. Toraltos Rekurs auf die Allegorese muss freilich verschweigen, dass schon bei Petrarca selbst nicht nur das stilistische Moment im Vergleich zum ›Inhalt‹ deutlich forciert erscheint, sondern auch die Verfahren herkömmlicher Allegoresepraxis von Texten des *Canzoniere* ostentativ unterlaufen werden.¹

Mit seiner These nimmt Toralto in der zeitgenössischen Debatte über die Notwendigkeit oder Nicht-Notwendigkeit einer Verbindung von *utile* und *dulce* in der (hier: lyrischen) Dichtung augenscheinlich recht klar Stellung zugunsten der Notwendigkeit.² Allerdings scheint Partenopeo, der belehrende Gesprächspartner, streckenweise wieder ganz zu vergessen, dass das ›Nützliche‹ mit dem ›Angenehmen‹ so eng verklammert worden ist: Im Rahmen einer Kritik an der inhaltlich zu ›gravitätischen‹ Lyrik von Giulio Camillo wird plötzlich rundheraus behauptet, das Wirkungsziel der Dichtung liege in nichts als im *dilettare*.³ Damit wird nicht nur implizit eine Position des radikalen Aristotelismus eines Ludovico Castelvetro reflektiert, der in seiner Explikation der Dichtungstheorie des Aristoteles den *diletto* jeglicher Vermittlung von *dottrina* oder moralischen Nutzbarkeit von Literatur weit vorgeordnet hatte.⁴ Sondern es wird im Folgenden auch klar, dass der *diletto* der Sonettistik primär aus ihrer stilistischen Gestaltung resultiert.⁵ Der Bürge des jetzt mit einem Mal aufgetauchten exklusiven Annehmlichkeitspostulats ist kein anderer als Francesco Petrarca, und zwar in seiner Eigenschaft als absolut stilsicherer Sonett-dichter. Damit hat eine vulgärbembistische Stilfixiertheit die ursprüngliche Argumentationslinie des Partenopeo unterlaufen, die gerade jene über die stilistische Ebene hinausweisende Zwei-Sinnigkeit und mit-

hin einen doktrinen Mehr-Sinn als Spezifikum des Sonetts festschreiben wollte. Aber auch in sich sind die Ausführungen zu jenem tieferen Verständnisniveau nicht unproblematisch.

4. Das Nützliche am Sonett: die Vermittlung von ›Wahrheit‹

Wie zu sehen war, soll die postulierte tiefere Sinnschicht des Sonetts durch ein Verfahren der Allegorese sicher gestellt werden. Auf ein solches Verfahren verweist bereits bei der Einführung der These von den zwei Sinnebenen der Sonettistik das Vokabular Toraltos. Er bezeichnet die äußere Gestalt des Sonetts als »scorza« (Rinde, Schale), unter der belehrende Gehalte verborgen lägen.⁶ Der Verlauf des Dialogs zeigt, dass hier vor allem an eine Allegorese platonistischen Typs gedacht ist. Wo es um eine Aufschlüsselung der präsumptiven arkanen Sinnschichten des Sonett-Textes geht, werden mit Vorliebe »i platonici« herbeizitiert.⁷ Namentlich genannt ist Marsilio Ficino (1433–1499),⁸ der die platonistische Dichtungsexegese der Renaissance maßgeblich bestimmt hat. Nun hat Ficino in der Tat das Projekt verfolgt, die volkssprachliche Lyrik seiner Zeit im Sinne seiner dogmatischen Auffassung des Platonismus doktrinar zu befrachten. Davon legt insbesondere die Auseinandersetzung Zeugnis ab, die in Lorenzo de' Medici's *Canzoniere* mit der zeitgenössisch aktuellen Dichtungstheorie des Ficinianismus geführt wird.⁹ Bei Ficino und den Ficinianern wie Cristoforo Landino ist die platonistische Allegorese ein Instrument, Dichtung den Anliegen eines kosmologisch, metaphysisch und erkenntnistheoretisch ausgerichteten Platonismus dienstbar zu machen. ›Weltliche‹ Aspekte welcher Art auch immer spielen dabei eine denkbar untergeordnete Rolle. Ihnen wird zumeist gar mit großem Misstrauen begegnet. Dies gilt nicht zuletzt für die Dichtung Petrarca's und der Petrarkisten des Quattrocento – Ficino skizziert sie als eine Dichtung der erkenntnisverhindernden Weltverstrickung und situiert seine eigene platonistische Ideal lyrik fernab der tatsächlichen Phänomene der italienischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts.

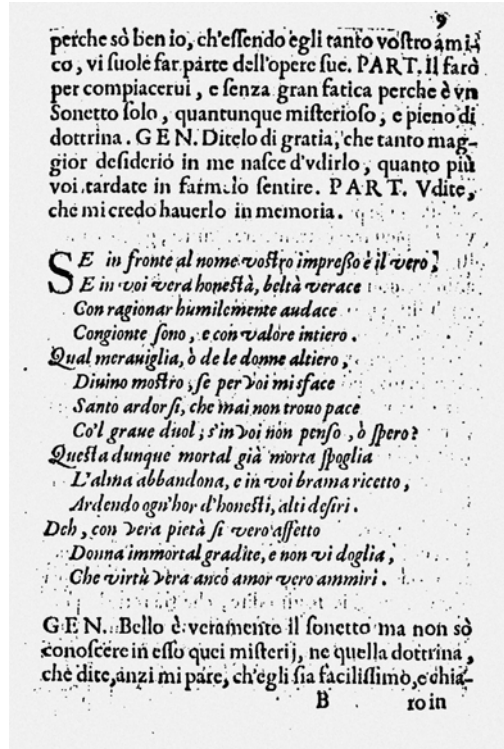


Abbildung 3

Vincenzo Toralto: *La Veronica*, das Veronica-Sonett des Risvegliato (Toralto 1589, 9).

1. Vgl. Föcking 2000.

2. Ähnliche Postulate finden sich hinsichtlich der Sonettistik z.B. bei Talentoni [1587] 1730, 32: »il fine del Poeta [...] il quale, sebbene accidentalmente, e per instrumento del giovare, è il dilettare, è però essenzialmente il giovare, cioè l'introdurre negli animi nostri, come volle Aristotile, costumi buoni, e ritargli da' rei« (vgl. Weinberg [1961] 1974, Bd. 1, 225). Ausführlich äußert sich in diesem Sinne Torelli's *Trattato della poesia lirica* in seiner einleitenden »Lezion prima« (Torelli 1974, 239–250).

3. Toralto 1589, 18. Zu vergleichbaren Positionen s. Weinberg [1961] 1974, Bd. 1, 177 mit Anm. 43 (Tasso); Bd. 1, 240 (Cresci); Bd. 2, 664 (Malatesta); zu Tasso in diesem Kontext vgl. Regn 1987a, 400.

4. Vgl. Behrens 1940, 91.

5. Toralto 1589, 18 f.

6. Ebd., 10.

7. Vgl. bspw. ebd., 57.

8. Ebd., 79.

9. Vgl. dazu ausführlich Huss 2007.

Anders Toralto. Er will seine Forderung nach einer platonistischen tieferen Sinnschicht der Sonettistik mit der faktischen Präsenz des von Ficino eigentlich abgeurteilten *Petrarca lirico* vermitteln. Um dementsprechend keinen Konflikt aufkommen zu lassen, nimmt Toralto dem Ficinianismus seinen gerade auch in der Liebestheorie manifesten metaphysischen und erkenntnistheoretischen Radikalismus. Zwei Beispiele hierfür:

- 1) Das erste Terzett des im Dialog zentral behandelten Veronica-Sonetts des *Risvegliato* lautet wie folgt:

Questa dunque mortal già morta spoglia
L'alma abbandona, e in voi [angeret ist die Dame]
brama ricetto,
Ardendo ogn'hor d'honesti alti desiri.

Das erklärte Ziel Partenopeos ist es nun, diese Passage unter Rekurs auf die Ficinianische Theorie von der Notwendigkeit gegenseitiger Liebe sowie vom daraus resultierenden ›Seelentausch‹ der Liebenden zu erläutern. Ficino entwickelt seine diesbezügliche Lehre in seinem *Commentarium in Convivium Platonis*.¹ Bei ihm trägt sie die Züge mystischer Erhabenheit: Die Voraussetzung für eine wahrhaft göttlich zu nennende Liebesbeziehung unter Menschen ist die Entsprechung der Liebenden in ihrer geistigen Anlage. In der wahrhaftigen Liebesbeziehung verschmelzen die Identitäten der Liebenden in eins bzw. findet ein Tausch ihrer Seelen statt (*amans vivit in alio*). Diese Verschmelzung bedingt durch den Selbstverlust einen ›einzigen Tod‹ (*una mors*), ruft aber im Verein damit ein ›zwiefaches Wiederaufleben‹ hervor (*reviviscentia duplex*). Ein solcherart mystisch konturierter *amor mutuus* ist die Voraussetzung für den metaphysischen ›Himmelsaufschwung‹ diviner Liebespaare unter den Menschen, die somit die Grenzen überschreiten, die menschlichem Erkennen für gewöhnlich gesetzt sind, und sich ins Kosmische bewegen, nach oben hin zum Göttlichen. Dagegen ist der nicht auf solche Weise wiedergeliebte Liebende für diesen Weg der Erkenntnis ›tot‹, weshalb das Nicht-Wiederlieben einem mystischen ›Totschlag‹ (*homicidium*) gleichkommt.

Wollte Partenopeo das zitierte Terzett nun nach Maßgabe dieser Lehre interpretieren, so wäre damit in der Tat ein Stück ›klassische‹ ficinianische Dichtungs-allegorese geleistet. Zugleich wäre der zu Beginn von Toralto aufgestellten Forderung Genüge getan, gerade ›eingängige‹ Sonett-Texte hätten die schwersten ›doktrinären‹ Gehalte zu bergen. Doch damit wäre ein großer Schritt weg vom unmittelbaren Textverständnis der literalen Ebene getan. Und genau einen solchen Schritt will Toralto, der den Petrarkismus und die zeitgenössische Sonettistik als sehr weitgehend deallegorisierte Felder kennen muss, offenbar ungeachtet seiner eigenen Allegorese-Forderung vermeiden. So bietet er in seiner ›allegoretischen‹ Deutung des Textes eine banalisie-

rende und rationalisierende Deutung der von ihm herbeizitierten Platonismen, die letztendlich vom Wortsinn des Gedichts gar nicht mehr weit entfernt ist: Der ficinianische Topos von Liebestod und Seelentausch heißt nichts anderes mehr, als dass ein Liebender eben immer an seine geliebte Dame denkt – und ein nicht wiedergeliebter Liebender ›tot‹ ist, weil eine unerwiderte Liebe physiologische Probleme hervorruft und über forcierte Verdauungsstörungen zum Tod führen kann, und außerdem gedankenversunkene Personen in ihrem Aussehen an Tote erinnern.²

- 2) Das zweite Terzett jenes Sonetts des *Risvegliato* lautet wie folgt:

Deh, con vera pietà sì vero affetto
Donna immortal gradite, e non vi doglia,
Che virtù vera, anco amor vero ammiri.

Auch hier befließt sich Partenopeo, einen platonischen Topos herbeizutizieren, der einen tieferen Sinn der Passage etablieren soll.³

Platone dice, che l'amore hà principio dallo stupore, e dalla maraviglia.

Diese kurz aufgerufene Charakteristik der verstörenden und aufrührenden Effekte der Liebe gemahnt an Platons *Phaidros* ebenso wie an sein *Symposion* und die einschlägigen Ficinianischen Exegesen. Die damit bezeichneten tiefen philosophischen und metaphysischen Erfahrungen finden aber in der tatsächlichen ›Allegorese‹ des Textes, die Partenopeo vornimmt, keine Entsprechung. Vielmehr reduzieren sich der vermeintliche platonische *stupore* und das doch nach Platon zu verstehende *ammirare* des Liebenden auf einen recht weltlichen (*sit venia verbo*) ›Frosch im Hals‹ des Liebhabers, der seine ›göttliche‹ Dame sprach- und regungslos anstarrt.⁴

Die ›tiefere Wahrheit‹, die es hinter dem Text zu entdecken geben soll, reduziert sich jeweils auf die vulgärplatonistische Paraphrase des Wortsinns, dessen

1. Vgl. dort bes. Kap. 2.8; ergänzend Kap. 2.6, 5.9, 7.6.

2. Toralto 1589, 57; vgl. dort bes.: »ne questo [nämlich die zuvor umrissene ficinianische Theorie vom *amor mutuus*] vuole altro inferire, se non che stando continuamente il pensiero dell'amante nell'amata, si può dire, che ci stia l'anima ancora, essendo il pensiero parte principalissima dell'anima. dicono di più, che l'amante, non essendo riamato, è morto, perche il continuo pensare distraendo gli spiriti del corpo da ogn'altra operatione, impediscono il digerire de' cibi, e così viene à cagionar nell'huomo indisposition tale, che 'l può condurre à morte, oltre che colui, ch'in un profondo pensiero stà immerso, rassembra un morto.«

3. Ebd., 65.

4. Ebd.: »Platone dice, che l'amore hà principio dallo stupore, e dalla maraviglia; perche prima l'huomo stupisce, vedendo una donna d'estrema bellezza, e virtù; e poi comincia ad amarla; e però dice il Risvegliato, che virtù vera anco amor vero ammiri. in oltre è proprio dell'amante ammirare, e riverire l'amata, come cosa divina, il che ben hò io provato pochi dì sono, ch'andando risoluto di scoprire alla donna mia il dolore, che per lei mi travaglia, non si tosto fui alla sua presenza, che restai agghiacciato, e tremante in modo, che non valsi à formar parola.«

Überschreitung programmatisch doch gerade gefordert war. Mit anderen Worten: die Etablierung eines Zweitsinns, die sicherstellen soll, dass dem Sonett die Funktion zugeschrieben werden kann, *dottrina* und damit ein *utile* zu vermitteln, erfolgt nicht durchschlagend. Der Konflikt zwischen der stilzentrierten petrarkistisch geprägten Sonettistik und einer ›doktrinären‹ Programmatik ist nur phasenweise stillgestellt. Und er wird, wie wir gesehen haben, vom Text selbst in anderen Phasen rundheraus verabschiedet, indem das Wirkungsziel des *diletto* zum lyrischen Alleinstellungsmerkmal avanciert.

Der Platonismus wird von Toraltos Dialog auch andernorts durch Verweltlichung den geläufigen lyrischen Thematiken kompatibler gemacht: So reduziert der Text Ficinos hierarchische Liebesformen des *amor divinus*, *amor humanus* und *amor ferinus* (aus dem *Symposion*-Kommentar Kap. 6.8) auf drei Affektstufen, die von Petrarcas *Canzoniere* allesamt bedient werden¹ und deren Ausdruck unterschiedliche lyrische Stillagen dienen können.² Eine solchermaßen desubstantialisierte, ästhetisierte Liebessystematik ist dann auch ohne weiteres höfisch-gesellschaftlich einzubinden, indem in unmittelbarem Anschluss an ihre liebeslyrischen Deutungsversuche die Gesprächspartner in ein urbanes Geplänkel darüber verfallen, wem in der Lebenswelt nun welche dieser liebeslyrischen Affektstufen zukomme.³

Der somit nicht von Erfolg gekrönte Versuch Toraltos, der Sonettistik einen ernsten und tiefen Zweit Sinn zuzuweisen, dürfte direkt mit der konservativen *concentto*-Theorie seines Mit-Akademikers und Akademiepräsidenten Giulio Cortese zusammenhängen.⁴ Cortese privilegiert den konzeptionellen Kern lyrischer Texte (*concentto*) vor deren sprachlich-stilistischer Gestaltung (*locuzione*). Bei Toralto freilich ist der *concentto* der Lyrik ungeachtet aller philosophischen Postulate eher höfisch-rhetorisch begriffen, und er schwebt darüber hinaus in beständiger Gefahr, sich einem von Toralto programmatisch nicht gewollten protobarocken, pointistischen Konzeptismus anzuverwandeln. Dies wird insbesondere in der zweiten Hälfte des Dialogs deutlich, in der zahlreiche in pointenhafter Art verschlüsselte und zugespitzte Gedichte des Risvegliato angeführt werden, die ohne die Beifügung von *argomenti*, wie sie das Gespräch zwischen Partenopeo und Genovino glücklicherweise liefern kann, gar nicht mehr verständlich wären.⁵ Mit seinem programmatischen Anspruch scheint sich Toralto im Übrigen der ernsten, hohen Lage der italienischen Sonettistik des Cinquecento zu nähern,⁶ während die mangelnde Einlösung jenes Anspruchs der *dottrina* auf die Wirkungsmacht des un-

ter dem Vorzeichen von *piacevolezza* und *diletto* stehenden lyrischen *mainstream* weist, den eine »stärker, oder besser: evidenter rhetorisierte[] höfische[] Publikumsbezogenheit« kennzeichnet.⁷ Toraltos *Veronica* laviert zwischen beiden Strömungen und zeigt durch ihr Schlingern die Schwierigkeit auf, kontrastive Entwicklungen innerhalb des vermeintlich monolithischen lyrischen Petrarkismus theoretisch schlüssig zu verarbeiten.

5. Das Angenehme am Sonett: seine stilistische Formung

Der *diletto*, den das Sonett erzeugen soll, kommt nach Darstellung Partenopeos durch den kunstreichen Einsatz stilistischer Mittel und insbesondere dadurch zustande, dass der Dichter die für seinen Gegenstand jeweils angemessene Stillage virtuos trifft.⁸ Damit ergänzt Toralto die Programmatik der *dottrina* durch die einer dichterischen Annehmlichkeit, wie sie sich unter Gesichtspunkten des Stil- und Gegenstandsdecorums ergibt. Dabei präsentiert sich ihm ebenso wie anderen Theoretikern des lyrischen Stils (etwa Crispolti, Torelli und Tasso) das Problem, dass – angesichts der antiken und volkssprachlichen Vielfalt lyrischer Praxis und der sparsamen, evasiven Äußerungen vorgängiger Theorie – die Lyrik, insbesondere das Sonett, im Gegensatz zu anderen Gattungen (wie Tragödie, Epos und Komödie) weder hinsichtlich ihrer Gegenstände noch in ihrem Stilniveau eindeutig festzuschreiben war, ja dass es geradezu eine prinzipielle Gesetzesfreiheit zu geben schien, die die Lyrik dem stilpoetologischen Zugriff stets wieder zu entziehen drohte.⁹ Jede der klassischen drei Stilarten schien lyrisch bedienbar, und dementsprechend jede Sujetlage zugelassen.¹⁰ Angesichts dessen sucht Partenopeo die Anforderungen einer primär rhetorisch perspektivierten Stilpoetik zu erfüllen: Er bemüht sich, ähnlich wie Tasso in den stilpoetischen Abschnitten seiner dichtungstheoretischen Schriften (unter anderem in der *Cavaletta* sowie den *Discorsi del poema eroico*, Buch 5 und 6), bis hin zu den Details der Effekte in der Verwendung einzelner Buchstaben und Laute zu definieren, welche stilistischen und klanglichen Textverfahren im Sonett welche Stilhöhe erzeugen, und welchem bestimmten thematischen Niveau sie dadurch angemessen sind.¹¹

7. Schulz-Buschhaus 2008, 1.

8. Vgl. bes. Toralto 1589, 18 f.

9. Vgl. allg. Behrens 1940, 77 und insbes. Crispolti [ca.1592] 1974, 201; Torelli 1974, 308; Tasso 1823, 45 f.; ders. 1958, 619, 629 f., 633 ff.; ders. 1964, 223. Bei Tasso kollidieren solche Feststellungen einerseits mit seinem Bemühen, einen »süßen« lyrischen Stil gerade für das eigene Dichten festzuschreiben, und andererseits mit seiner Hochschätzung der »gravitätischen« Stillage im Sonett. Vgl. zur Problematik von Tassos Stiltheorie Regn 1987a und ders. 1987b, 212–220.

10. Vgl. Toralto 1589, 19 ff. und das daraus gezogene Fazit, 24: »da quanto dunque s'è detto si puote raccogliere il modo da mostrar nelle rime gravità, piacevolezza, dolore, & affanno, e da far lo stile hor alto, hor mezzano, ed hora humile secondo la qualità del soggetto.«

11. Ebd., 19 ff.

1. Ebd., 61.

2. Vgl. bspw. ebd., 19.

3. Ebd., 66, 70 u.ö.

4. Vgl. Ferroni/Quondam 1973, 30, 166.

5. Vgl. bspw. Toralto 1589, 52 ff., 70 ff.

6. Dafür stehen insbesondere die Namen von Bembo, Della Casa und ein Teil der Lyrik von Torquato Tasso; vgl. Schulz-Buschhaus 1987 sowie ders. 2008.

Der Versuch, mit den herkömmlichen Mitteln einer breit ausgelegten Stilpoetik die Gattung insgesamt theoretisch zu kontrollieren, ist von dem Bemühen bestimmt, die literarhistorisch existierende Sonettistik komplett abzudecken. Es zeigen sich hier aber zwei dem widersprechende Tendenzen, die untereinander wieder gegenläufig sind.

- 1) Zum einen tendiert Toralto angesichts jener lyrischen ›Gesetzesfreiheit‹ dazu, die Zwänge eines bembistisch festgezurrtten orthodoxen Petrarkismus sprengen zu wollen. So werden beispielsweise ausdrücklich Neologismen erlaubt, die dem Ausdruck des lyrischen *conchetto* dienen, selbst wenn sie von den herausragenden lyrischen Modellautoren (sprich: Petrarca und Bembo) verpönt sind.¹ Liegt schon hier der Keim zur späteren barocken Sprengung des petrarkistischen Stilkanons, so ist in der Lyrik des Risvegliato insgesamt eine »totale e pervasiva semantizzazione dei fatti stilistici, rispondente all'esigenza concettosa di un linguaggio come spazio figurativo organizzato in forme simboliche«² feststellbar.
- 2) Zum anderen aber sucht Toralto parallel zu solchen Bewegungen einer protobarocken Erosion traditioneller Schemata auch das herkömmliche stilpoetologische System in seiner Anwendbarkeit auf das Sonett zu retten: Im Gegensatz zu einem Theoretiker wie Crispolti³ und teils auch zu Tasso⁴ lässt er seinen Partenopeo nachdrücklich dafür plädieren, der Gravitätsgrad der Sonettdichtung sei begrenzt, so dass sich die Notwendigkeit ergibt, die Sonettistik im System der Stillagen nach oben hin gewissermaßen abzuriegeln.⁵ Gerade Tasso wird zum Vorwurf gemacht, in seinen Sonetten eine zu ›hohe‹ Tonlage anzustimmen: »alla grandezza del suo stile, non è proportionato instrumento la lira«⁶. Dementsprechend wahrt Partenopeo auch zu dem forciert ›gravitätischen‹ Lyriker Giovanni Della Casa⁷ eine sehr kritische Distanz.⁸ Damit distanziert sich Toralto im Rahmen seiner Diskussion des stilistisch bedingten *diletto* endgültig von der schon angesprochenen, orthodoxen und ernsten hohen Lage des Cinquecento-Petrarkismus, dem er sich durch seine Forderung eines ›schweren‹ Inhalts zu Beginn noch anzunähern schien.

6. Sonett versus Tragödie

Die *Veronica* scheint stilpoetologisch also das Angebot zu machen, für die Sonettistik alle drei herkömmlichen Stillagen zuzulassen, wobei beim hohen Stil eine Kautele vorgenommen wird: Er ist nur vereinzelt akzeptabel und jedenfalls nicht voll auszubauen. Dementsprechend gilt auch, dass in der Lyrik keine »cose molto gravi« behandelt werden sollen.⁹ Somit wäre die Lyrik, die Toralto im Wesentlichen in der Ausprägung der Sonettistik behandelt, gemäß den üblichen Decorumsvorstellungen von den hohen Gattungen wie Epos und Tragödie hierarchisch separiert. Nun wird dieser stilpoetologische Ansatz, der einem Großteil der kurrenten rinascimentalen und manieristischen Sonettistik gerecht werden möchte, aber vollständig konterkariert von einer aristotelisch begründeten Aushebelung eben jener Gattungshierarchie. Partenopeo überlagert im Gespräch mit Genovino seine dominant stiltheoretisch fundierten Argumente unversehens mit einer aus Aristoteles' *Poetik* abgeleiteten und von daher mimesispoetologisch perspektivierten Denkfigur.¹⁰ Vorausgesetzt wird von ihm, dass die Theoreme der *Poetik* für das Sonett ebenso gelten wie für die Tragödie, dass also das Sonett in aristotelischer Weise nach systematischen Kategorien der Gattungstheorie behandelt werden kann. (Verschwiegen wird dabei ein weiteres Mal, dass die Lyrik eine theoretische Grauzone bildet, die über den Gegenstandsbereich der erhaltenen Teile von Aristoteles' Schrift hinausgeht.) Ein Element, das aus der Warte einer Mimesis-Poetik die Tragödie von der Lyrik unterscheiden könnte, ist ihre Orientierung an historisch verbürgten Stoffen. Diese Orientierung hatte nach Ansicht des Großteils der rinascimentalen Theoretiker im Sinne des 9. Kapitels der *Poetik* die Wahrscheinlichkeit¹¹ und damit Glaubwürdigkeit der tragischen Stoffe sicherzustellen.¹² Da man aber aus Aristoteles' im besagten 9. Kapitel angebrachter, cursorischer Bemerkung über die Möglichkeit einer Tragödie mit lauter frei erfundenen Personennamen¹³ nach Partenopeos Ansicht ableiten kann, die Tragödie *müsse* nicht eine historisch verbürgte Handlung (»attione vera«) enthalten, kann der »obbligo dell'attione vera« auch nicht als aristotelische *differentia specifica* für die Gattung Tragödie gelten.¹⁴ Somit trägt innerhalb eines aristotelisch gedachten Dichtungssystems weder das Sonett noch die Tragödie eine solche Verpflichtung – beide Gattungen befinden sich insofern auf Augenhöhe zueinander. An dieser Stelle nun lässt Partenopeo wieder jene Annahme einfließen, die auf die alte Vorstellung der Dichtung als

1. Ebd., 15: »si può molte fiato ricorrere à voci dannate ne i sonetti da poeti eccellenti [...] per esprimer forse meglio il concetto.« Was hier über die Stanze gesagt ist, wird auf der folgenden Seite (16) auf das Sonett umgelegt.

2. Parenti 1978, 237.

3. Crispolti [ca. 1592] 1974, 201.

4. Tasso 1823, 44 ff.

5. Toralto 1589, 18.

6. Ebd.

7. Vgl. Schulz-Buschhaus 1991.

8. Toralto 1589, 33 ff.

9. Ebd., 18.

10. Ebd., 28 f.

11. Zum »verisimile« vgl. auch Toralto 1589, 22.

12. Vgl. Kappl 2006, 72–169, bes. 163–166.

13. Aristoteles nennt das späterhin immer wieder aufgegriffene Beispiel des *Antheus* von Agathon, auf das sich auch Toralto 1589, 28 f. bezieht: »l'istesso filosofo accetta poter esser perfetta tragedia senza, ch'ella attione vera contenga, mentre loda il Fiore, favola d'Agatone«.

14. Ebd., 29.

technisch-»handwerkliches« Produkt einer »ars« poetica verweist: Je schwieriger eine Dichtungsform zu erzeugen sei, desto höher sei ihre gattungshierarchische Wertigkeit anzusetzen. Da das Sonett mit seiner formal gedrängten Kürze besondere gestalterische Schwierigkeit aufweise, während die Tragödie von der anders gearteten Schwierigkeit der historisch referenzierbaren Darstellung gerade entlastet sei, gelte:¹

toltone [nämlich von der Tragödie] l'obbligo dell'atione vera, io direi, che più sia difficile far buoni sonetti, che tragedie.

Die unerhörte, aber deutliche Konsequenz, dass somit das Sonett hierarchisch über die Tragödie zu stehen kommt, versucht Partenopeo wenig später noch mit dem Hinweis zu relativieren, es handle sich bei seiner Behauptung um eine Übertreibung (»fù per modo di Iperbole«): Denn immerhin – und hier schlägt erneut die »klassische« Stilpoetik durch – gehöre zur Tragödie ja die »estrema gravità«, und auch die bedinge durchaus einen beträchtlichen Schwierigkeitsgrad.² Damit ist aber nur notdürftig kaschiert, dass Toralto an dieser Stelle in einer Kombination mimesistheoretischer und rhetorisch-stilistischer Poetologeme die historisch wirkungsmächtigste Dichtungsform der zeitgenössischen volkssprachlichen Literatur mit dem aus der Antike überkommenen Gattungsspektrum zu relationieren und ihr eine Spitzenposition zuzuweisen sucht.

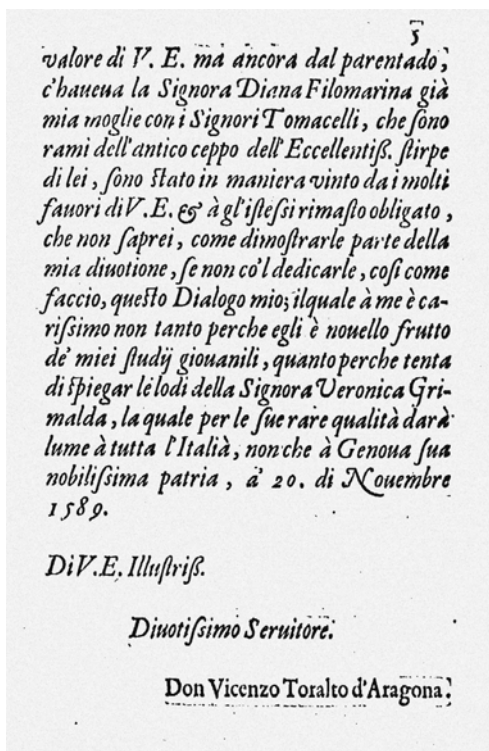


Abbildung 4

Vincenzo Toralto: »La Veronica«, Ende der Widmungsvorrede an den Principe di Massa e Carrara (Toralto 1589, 5).

Das theoretische Gebäude, in dem dieser Versuch unternommen wird, ist allerdings beständig von *contrari venti* umbraust: Stilfixiertheit steht gegen eine Privilegierung des ernstesten *concetto*, *diletto* und sprachliche *piacevolezza* gegen ein wissenschaftliches *utile*, die Annehmlichkeit des Stils gegen das etwas verzweifelt daher kommende Postulat tieferer lyrischer Sinnschichten. Toralto sucht sich schwankend zwischen der Prekarität einer bis ins Mark heterogenen Theoriebildung und den Untiefen des real existierenden Petrarkismus mit all seiner Vielschichtigkeit durchzulavieren – und erzeugt damit nur ein Abbild der mannigfachen Konflikte in Theorie und Praxis der Lyrik, die erst im folgenden Jahrhundert durch radikale Schritte wirklich stillgestellt werden sollten.

Bibliographie

Quellen

- Crispolti, Cesare ([ca. 1592] 1974): »Lezione del sonetto«, in: Weinberg, Bernard (Hrsg.): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bd. 4. Rom/Bari: Laterza (= Scrittori d'Italia, 258), 193–205.
- De' Medici, Lorenzo (1991): *Comento de' miei sonetti*. Hrsg. von Tiziano Zanato. Florenz: Olschki (= Studi e testi. Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 25).
- Ficino, Marsilio (2002): *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in Convivium Platonis, De amore*. Hrsg. von Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres (= Les classiques de l'humanisme, 14).
- Talentoni, Giovanni ([1587] 1730): »Lezione prima di Messer Giovanni Talentoni, Lettore di Medicina ordinaria nello studio di Pisa, Letta nell'Accademia Fiorentina il di 13. di Settembre 1587. nel Consolato di Baccio Valori. Sopra il principio, la narrazione, e l'epilogo del Canzoniere del Petrarca«, in: *Prose Fiorentine, raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*. Tomo III, Parte II, Vol. 4. Venedig: Domenico Occhi, 1–37.
- Tasso, Torquato (1823): »Lezione di Torquato Tasso recitata da lui nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal ec. di Monsignor Della Casa«, in: ders.: *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*. Hrsg. von Giovanni Rosini. Bd. 11. Pisa: Niccolò Capurro, 42–60.
- Tasso, Torquato (1958): »La Cavaletta overo de la poesia Toscana«, in: ders.: *Dialoghi*. Hrsg. von Ezio Raimondi. Bd. 2.1. Florenz: Sansoni, 615–668.
- Tasso, Torquato (1964): *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Hrsg. von Luigi Poma. Rom/Bari: Laterza.
- Toralto d'Aragona, Vincenzo (1589): *La Veronica, o del sonetto dialogo*. Genua: Girolamo Bartoli.

1. Ebd.
2. Ebd.

Torelli, Pomponio (1974): »Trattato della poesia lirica«, in: Weinberg, Bernard (Hrsg.): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bd. 4. Rom/Bari: Laterza, 237–317.

Forschungsliteratur

AA.VV. (1995): *Alberico I Cybo Malaspina. Il Principe, la Casa, lo Stato (1553–1623). Atti del Convegno di Studi, Massa e Carrara, 10–13 novembre 1994*. Modena/Massa: Aedes Muratoriana/Palazzo S. Elisabetta (= Biblioteca/Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi; Nuova serie, 136).

Behrens, Irene (1940): *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle: Niemeyer (= Zeitschrift für romanische Philologie; Beihefte, 92).

Dolla, Vincenzo (2004): »Un canzoniere tardo-cinquecentesco in chiave »ortolana«: L'Ortolano di Vincenzo Toraldo«, in: AA.VV.: *La letteratura di villa e di villeggiatura. Atti del Convegno di Parma, 29 settembre–1° ottobre 2003*. Rom: Salerno (= Pubblicazioni del Centro Pio Rajna; Sezione 1: Studi e Saggi, 13), 503–526.

Ferroni, Giulio/Quondam, Amedeo (1973): *La »locuzione artificiosa«. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*. Rom: Bulzoni (= L'Analisi Letteraria, 7).

Föcking, Marc (2000): »Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in Canzoniere Nr. XXIII«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50/3, 271–297.

Hempfer, Klaus W. (2008): »Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie«, in: ders. (Hrsg.): *Spachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Festschrift für Gerhard Regn*. Stuttgart: Steiner (= Text und Kontext, 27), 33–60.

Huss, Bernhard (2004): »Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico«. Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis Florentiner Akademie-vorträgen«, in: Regn, Gerhard (Hrsg.): *Questo leggiadrissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*. Münster: LIT (= P & A, 6), 297–332.

Huss, Bernhard (2007): *Lorenzo de' Medici Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr (= Romanica Monacensia, 76).

Kappl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin/New York: de Gruyter (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 83).

Lecerle, François (1993): »Poétique et sociologie d'un genre: sur La Veronica de Vincenzo Toralto«, in: Marotin, François/Saint-Gérard, Jacques-Philippe (Hrsg.): *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*. Paris: Honoré Champion (= Bibliothèque Franco Simone, 22), 269–277.

Maylender, Michele (1930): *Storia delle Accademie d'Italia*. Bd. 5: *Rinomati–Zitoclei*. Bologna: L. Cappelli.

Parenti, Giovanni (1978): »Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo (in margine a una recente antologia«, in: *Mettrica* 1, 225–239.

Petrucchi, Franca (1981): Art. »Cibo Malaspina, Alberico«, in: Istituto della Enciclopedia Italiana (Hrsg.): *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 25: *Chinzer–Cirni*. Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, 261–265.

Quondam, Amedeo (1975): *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*. Rom/Bari: Laterza (= Biblioteca di cultura moderna, 783).

Regn, Gerhard (1987a): »Mimesis und autoreferentieller Diskurs. Zur Interferenz von Poetik und Rhetorik in der Lyriktheorie der italienischen Spätrenaissance«, in: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink (= Romanistisches Kolloquium, 4), 387–414.

Regn, Gerhard (1987b): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*. Tübingen: Narr (= Romanica Monacensia, 25).

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1987): »Le Rime di Giovanni Della Casa come »Lectura Petrarce«, in: *Studi Petrarqueschi* 4, 143–158.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1991): »Giovanni Della Casa und die Erschwerung des petrarkistischen Sonetts«, in: *Poetica* 23, 68–94.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (2008): »Italienisches und französisches Sonett – italienischer und französischer Petrarkismus«, in: ders.: *Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe*. Hrsg. von Klaus-Dieter Ertler und Werner Helmich. Erstveröffentlichung unter URL: <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-067-180/bdef:TEL/get/> [letzter Zugriff: 17.4.2008].

Weinberg, Bernard ([1961] 1974): *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*. 2 Bde. Chicago: University of Chicago Press (= Midway Reprints).