

---

# arcadia

ZEITSCHRIFT  
FÜR VERGLEICHENDE  
LITERATURWISSENSCHAFT

---

Begründet von Horst Rüdiger  
In Verbindung mit  
Roger Bauer · Wolfgang Holdheim · Franco Meregalli  
herausgegeben von Erwin Koppen

Band 21 · 1986 · Heft 2

Sonderdruck



Walter de Gruyter · Berlin · New York

## HINWEISE DER REDAKTION

*arcadia* erscheint dreimal jährlich im Umfang von je sieben Bogen. Der Jahrgang kostet DM 102,— zuzüglich Porto.

*Beiträge* in deutscher, englischer oder französischer Sprache werden an die Adresse des Herausgebers erbeten. Die Manuskripte sind einseitig mit doppeltem Zeilenabstand zu beschreiben; die Seite umfaßt 30 Zeilen, die Zeile etwa 65 Anschläge; Fußnoten folgen am Ende des Textes. Die Manuskripte werden nach den Richtlinien zur Gestaltung der Manuskripte für *arcadia* eingerichtet; diese können von der Redaktion angefordert werden. *arcadia* ist nicht in der Lage, eingesandte Manuskripte, besonders aus Übersee, ohne beigefügte internationale Coupons zurückzusenden.

Jeder Mitarbeiter erhält 20 unberechnete *Sonderdrucke* seines Beitrages. Weitere Sonderdrucke werden gegen Berechnung vom Verlag geliefert; sie sind bei diesem mit der Korrektur zu bestellen.

*Rezensionsexemplare* werden an die Adresse der Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Rezension kann nicht übernommen werden; unverlangt eingesandte Stücke werden nicht zurückgesandt. Jeder Rezensent trägt für seinen Beitrag die wissenschaftliche Verantwortung; Erwiderungen auf die Rezensionen werden nicht aufgenommen.

*Adresse des Herausgebers:* Professor Dr. Erwin Koppen, Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft am Germanistischen Seminar der Universität Bonn, Am Hof 1 d, D-5300 Bonn 1.

*Adresse der Redaktion:* Abt. für Vergleichende Literaturwissenschaft am Germanistischen Seminar der Universität Bonn, Am Hof 1 d, D-5300 Bonn 1. — Redaktion: Maria Moog-Grünewald, Rüdiger von Tiedemann.

*Adresse des Verlages:* Walter de Gruyter & Co., Genthiner Straße 13, 1000 Berlin 30.

Alle Rechte des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe, der Übersetzung, der Herstellung von Mikrofilmen und Photokopien, auch auszugsweise, vorbehalten.

© 1986 by Walter de Gruyter & Co., Berlin 30 · Printed in Germany.

Archiv-Nr. 3 10 900489 8

ISSN 0003-7982

*Satz und Druck:* Arthur Collignon GmbH, Berlin · *Buchbinder:* Fuhrmann KG, Berlin.

Re: Copying in the USA

Authorization to photocopy items for internal or personal use, or the internal or personal use of specific clients, is granted by Walter de Gruyter & Co. · Berlin · New York for libraries and other users registered with the Copyright Clearance Center (CCC) Transactional Reporting Service, provided that the base of \$ 02.00 per copy is paid directly to CCC, 21 Congress St., Salem, MA 01970.

0003-7982/86 \$ 02.00.

© by Walter de Gruyter & Co. · Berlin · New York.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

*Toute association de mots encourage son démenti, court le soupçon d'imposture. La tâche de la poésie, à travers son œil et sur la langue de son palais, est de faire disparaître cette aliénation en la prouvant dérisoire.*

Réne Char: *A une sérénité crispée* (1951)

MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Tassos Leid

Zum Ursprung moderner Dichtung

*Savez-vous [...] pourquoi je donne au Tasse une préférence si marquée? [...] Sachez qu'il a prédit mes malheurs ...* Rousseau<sup>1</sup>

*La susceptibilité souffrante des hommes de lettres s'est manifestée dans Rousseau, dans le Tasse [...]* Mme de Staël<sup>2</sup>

Torquato Tasso ist von Rousseau bis Baudelaire und darüber hinaus<sup>3</sup> Figur der Identifikation par excellence. Er wird zum Symbolon des modernen Dichters<sup>4</sup>, genauer: des modernen dichterischen Bewußtseins, das durch eine eigentümliche Doppeltheit gekennzeichnet ist: In ihm verbindet sich ein vages Leiden an der Existenz mit der Vorstellung, daß eben dieses Leiden geradezu *Conditio* dichterischen Schaffens sei. Das Phänomen ist bekannt: Es wird allgemein ‚Melancholie‘ benannt, doch auch durch andere Begriffe wie Welt-schmerz, Ennui, Byronism, Noia<sup>5</sup> bezeichnet. Melancholie als Ausdruck der

<sup>1</sup> *Œuvres compl.* I–V, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris 1976 (= *Bibl. de la Pléiade*), I 1386. — Das Zitat ist Teil eines Gesprächs zwischen Rousseau und Guillaume Olivier de Corancez. — Zu Rousseaus Tasso-Verständnis s. insbesondere L. F. Benedetto: *Jean-Jacques Rousseau tassofilo*, in: *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino 1912.

<sup>2</sup> *De l'Allemagne* I–V, éd. par la Comtesse Jean de Pange et Simone Balayé, Paris 1958–1960, III 60.

<sup>3</sup> Noch Verlaine hat — möglicherweise in Anlehnung an Baudelaire — ein Gedicht auf Tasso verfaßt: *Torquato Tasso* (*Œuvres poétiques compl.*, éd. par Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Paris 1973 [= *Bibl. de la Pléiade*], 21).

<sup>4</sup> S. dazu aus der Fülle der Literatur insbesondere: Umberto Bosco: *L'uomo poeta dei romantici*, in: ders.: *Aspetti del romanticismo ital.*, Roma 1942; C. P. Brand: *Torquato Tasso — A St. of the poet and of his contribution to English Lit.*, Cambridge 1965, 205–225: „The legend of Tasso's life“; Mario Fubini: *Il Tasso e i Romantici*, in: *St. Tassiani* 1 (1951), 27–35; G. Muoni: *Tasso e i Romantici*, Milano 1904; Chandler B. Beall: *La Fortune du Tasse en France*, Eugene/Oregon 1942, 194–219: „Le Tasse héros romantique“.

<sup>5</sup> Es versteht sich, daß die Begriffe nicht unbesehen als Synonyma nebeneinandergestellt sind: Ihre Inhalte differieren nach Nationen, Autoren und Epoche. Dies anzudeuten ist ja Absicht der folgenden Ausführungen.

Dichtung hat vielfältige Untersuchung und Deutung erfahren<sup>6</sup>, und doch steht zu befürchten, daß ihr weiterhin keine literarhistorische und keine sozialtheoretische Methode ganz gerecht zu werden vermag. Die Hintergründe sind zu komplex, die Ausdrucksweisen zu heterogen, als daß verbindliche Erklärungen möglich wären. Doch bleibt festzuhalten: Erst seit dem Mittelalter bzw. der frühen Renaissance wird Melancholie ausdrücklich Thema der Poesie; die antike Dichtung kennt dergleichen nicht<sup>7</sup>. Und weiterhin: Erst gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts wird Melancholie nicht nur poetisch thematisiert, sie gilt von nun an und a fortiori als bedingende und begleitende Erscheinung poetischer Kreativität. Die Wandlung ist zugleich ein Bruch; sie bezeichnet im Ästhetischen wie im Moralischen einen Wechsel, der für die Moderne konstitutiv wird und der mit den vorausgegangenen Formen und Traditionen bricht: Es ist der Wechsel vom ‚Klassischen‘ zum ‚Romantischen‘ im allgemeinsten und auch spezifischen Sinne. Ihn eindeutig begrifflich zu fassen ist schwierig; ihn paradigmatisch zu beschreiben ist Absicht des folgenden. Als Paradigma bietet sich Torquato Tasso — freilich nicht der ferraresische Renaissancepoet, sondern sein Eidolon: das Bild, das die Dichter von ihm nach ihrem Bilde gestalteten und in dem sie sich natürlicherweise widerspiegelten<sup>8</sup>.

Die Wahl des ‚Spiegels‘ ist freilich nicht willkürlich. Der Dichter der *Gerusalemme liberata* wird schon von den Zeitgenossen wenn nicht gar als geistig umnachtet, so doch als schwermütig beschrieben. Manso, der Freund und erste Biograph<sup>9</sup>, verbürgt die Seelenkrankheit ‚malinconia‘, und bereits im Todesjahr des Dichters verfaßt ein anonym englischer Autor ein Bühnenstück zu *Tasso's Melancholy*<sup>10</sup>. Der spezifisch ‚romantischen‘ Vorstellung aber, daß die ‚schwarze Galle‘ des Torquato Tasso gleiche Ursachen und gleiche Wirkungen habe wie die Melancholie der Generation um 1800, daß sie — um die bekannte Formel Goethes zu bemühen — Folge einer heillosen

<sup>6</sup> S. dazu bspw.: Ludwig Binswanger: *Melancholie und Manie*, Pfullingen 1960; Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1969; Gert Mattenklott: *Die Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968 (2. erw. Aufl. 1985); Henning Mehnert: *Melancholie und Inspiration — Begriffs- und wissenschaftsgesch. Unters. zur poetischen „Psychologie“ Baudelaire's, Flaubert's und Mallarmé's*, Heidelberg 1978; Klara Obermüller: *Melancholie in der dt. Barocklyrik*, Bonn 1974. — Grundlegend: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy — St. in the Hist. of Natural Philos., Religion and Art*, Cambridge 1964.

<sup>7</sup> Das bedeutet natürlich nicht, daß nicht bereits in der Antike über Ursprung und Erscheinungsbild der Melancholie diskutiert worden wäre; s. dazu insbes. Hellmut Flashar: *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin 1966.

<sup>8</sup> Im folgenden ist nur eine Auswahl getroffen, die das je Typische repräsentieren soll. Chateaubriand, Mme de Staël, Lamartine, Vigny, Keats, Shelley, Verlaine sind aus der Fülle nur die bedeutendsten, die verdienten, erwähnt zu werden. Doch nicht eine möglichst lückenlose Aufzeichnung der Tasso-Legende und deren Rezeption ist Absicht der Ausführungen.

<sup>9</sup> Battista Manso, Marchese della Villa: *Vita di Torquato Tasso. Divisa in tre parti*. All'Emin<sup>mo</sup> e Ren<sup>mo</sup> Sig<sup>re</sup> Antonio Card. Barberino. Roma: Francesco Cavalli, 1634. — Manso war ein neapolitanischer Freund Tassos in dessen letzten Lebensjahren, bei dem der Dichter zeitweise auch lebte. Er schrieb eine historisch nicht sehr zuverlässige Darstellung von Tassos Leben 1600 und veröffentlichte sie 1621. Weitere Aufl. erschienen 1624 und 1634.

<sup>10</sup> S. dazu E. K. Chambers: *The Elizabethan Stage I—IV*, Oxford 1923, II 168, 181. — Thomas Dekker hat das Stück 1602 überarbeitet, in genau dem Jahr also, als *Hamlet* zum ersten Mal im Globe Theatre aufgeführt wurde!

‚Disproportion des Talents mit dem Leben‘ sei, ist entschieden zu widersprechen. Und dies, obgleich der Zeitgenosse Montaigne für den geistigen und seelischen Zustand Tassos Syndrome geltend macht, die a fortiori das ausgehende Zeitalter der Aufklärung und die beginnende romantische Epoche kennzeichnen. Montaigne schreibt in den *Essais*, eine Begegnung mit Tasso im Spital und Irrenhaus Sant'Anna reflektierend<sup>11</sup>: *Infinis esprits se treuvent ruinez par leur propre force et supplésse. Quel saut vient de prendre, de sa propre agitation et allegresse, l'un des plus judicieux, ingenieux et plus formés à l'air de cette bien antique et pure poisie qu'autre poète Italien aye de long temps esté! N'a t il pas dequoy sçavoir gré à cette sienne vivacité meurtrière? à cette clarté qui l'a aveuglé? à cette exacte et tendue apprehension de la raison qui l'a mis sans raison? à la curieuse et laborieuse queste des sciences qui l'a conduit à la bestise?*

Montaigne, der Moralist und Skeptiker, mißtraut der Maßlosigkeit eines exuberanten Geistes: Ein Übermaß an Ratio wie an Imaginatio ist ihm gleichermaßen suspekt. Daß nach Plato die Melancholiker die gelehrigsten und vortrefflichsten Schüler seien, tröstet Montaigne kaum: „denn niemand neigt auch so sehr zum Wahnsinn“ — *aussi n'en est il point qui ayent tant de propension à la folie*<sup>12</sup>. Verachtung, nicht Mitleid ist denn die Reaktion Michel de Montaignes. Melancholie gilt ihm als Leiden, nicht als Leid, gilt ihm als physische und psychische Krankheit. Das Urteil kennzeichnet den Rationalisten<sup>13</sup>; es hat Geltung bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, anders gesagt: bis die ‚romantischen‘ Verteidiger der schöpferischen Einbildungskraft über die ‚klassizistischen‘ Adepten der Vernunft den Sieg davon tragen. Der ‚Kampf‘, der ja zugleich ein ethischer und ästhetischer ist, findet in all seiner Komplexität Darstellung in Goethes *Torquato Tasso*.

Dort entwirft Antonio, der Widerpart, von Tasso eine charakterisierende Skizze, die an Montaignes Worte erinnert<sup>14</sup>; Antonio bemerkt — gleichfalls nicht ohne Tadel (v. 2117 ff.)<sup>15</sup>:

<sup>11</sup> *Essais I—II*, éd. par Maurice Rat, Paris 1962, II 545 (*Apologie de Raimond Sebond*).

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> S. dazu Michel Foucault: *Hist. de la folie à l'âge classique*, Paris 1961.

<sup>14</sup> Und darüber hinaus bspw. an Wielands *Briefe an einen jungen Dichter* (1782), in deren erstem mit besonderem Hinweis auf den göttlichen Tasso die symptomatischen Merkmale eines ‚romantischen‘ Poeten genannt werden (C. M. Wieland: *Werke I—V*, hg. von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, München 1964—1968, III 432 f.): *Eine Einbildungskraft, die durch eine unfreiwillige innere Disposition alles Individuelle idealisiert, alles Abstracte in bestimmte Formen kleidet, und unvermerkt dem bloßen Zeichen immer die Sache selbst oder ein ähnliches Bild unterschiebt; [...] Eine warme, von jedem Anbauch auflodernde Seele, ganz Nerv, Empfindung und Mitgefühl, die sich nichts Totes, nichts Fühlloses in der Natur denken kann, sondern immer bereit ist, ihren Überschwang von Leben, Gefühl und Leidenschaft allen Dingen um sich her mitzuteilen; [...] Zu allem diesem [...] ein angeborener Hang zum Nachsinnen, zum Forschen, zum Verfolgen seiner Gedanken, zum Schwärmen in der Ideen-Welt — [...] und eine immer vorschlagende Liebe zur Einsamkeit [...] Der Dichter ist ein Wundertier [...], in dessen Art zu denken und zu sein die Leute sich nicht finden können, und in dessen Verstand oder Herz alle Augenblicke mächtige Zweifel gesetzt werden.*

<sup>15</sup> Zit. im folgenden nach der Artemis Gedenkausg. I—XXIV, Zürich, hier: VI 213—314: *Torquato Tasso — Ein Schauspiel*.

*Ich kenn ihn lang, er ist so leicht zu kennen  
[...]. Bald  
Versinkt er in sich selbst, als wäre ganz  
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz  
In seiner Welt genug, und alles rings  
Umher verschwindet ihm. Er läßt es gebn,  
Läßt's fallen, stößt's hinweg und rubt in sich —  
Auf einmal, wie ein unbemerkter Funke  
Die Mine zündet, sei es Freude, Leid,  
Zorn oder Grille, heftig bricht er aus:  
Dann will er alles fassen, alles halten,  
Dann soll geschehn, was er sich denken mag;*

und (v. 2133 ff.):

*Er fordert das Unmögliche von sich  
[...]  
Die letzten Enden aller Dinge will  
Sein Geist zusammenfassen; [...]*

Unbeständigkeit und Maßlosigkeit, Streben nach Entgrenzung und Unendlichkeit kennzeichnen Tasso. Den Anspruch der höfischen Gesellschaft, sich in des Lebens Ordnung einzufinden, weist Tasso mit Blick auf seine poetische Natur zurück (v. 3079 ff.):

*Ich halte diesen Drang vergebens auf,  
[...]  
Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,  
So ist das Leben mir kein Leben mehr.*

Unversöhnt stehen die beiden Forderungen, jede für sich Bedingung des Seins, einander gegenüber. — Das Ende ist bekannt: Tasso scheitert — als ‚Held‘. Der Drang, der ihm Leben schien, ist ihm Untergang. Was Hindernis war, wird zuletzt einzige Stütze. Das Stück schließt mit dem vielberühmten Bild, den Worten Tassos:

*So klammert sich der Schiffer endlich noch  
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.*

Es spricht daraus die Einsicht — wenngleich wider Willen — in die Begrenzung, die die Begrenztheit fordert. Auf die Überschreitung aller Maße folgt die Erkenntnis des Selbst. Antonio, der Staats- und Hofmann, hat dazu gemahnt (v. 3419 f.):

*Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,  
Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!*

Selbsterkenntnis und Selbstbescheidung ist die Mahnung der Realisten, der Pragmatiker, der Menschenkenner. Es ist bereits die Weisheit der griechischen Volksethik. Die Moralisten sodann haben deren Anspruch durch alle Zeiten

hin vertreten. Der Ruf nach Begrenzung, Maß, Ordnung — im Ethischen wie im Ästhetischen — ist daher ‚klassisch‘ in mindestens zweifachem Sinne. Doch dies ist nur die eine Seite, denn: Das unbegrenzte Streben ist nicht allein Feind, es ist zugleich Motor des Lebens. Auch dies ist eine selbstverständliche Erkenntnis der archaischen griechischen Ethik wie der nachfolgenden Moralistik; von den Metaphysikern unter den Philosophen wurde sie verabsolutiert. Goethe hat auch dieser Denkweise Rechnung getragen, wenn er Tasso und Antonio in einem weiteren Bild vergleicht, im Bild der Welle und des Felsens. Vor den oben zitierten Schlußworten bemerkt Tasso zu Antonio, der ihn, den Qualen Leidenden, bei der Hand nimmt (v. 3434–3444):

*O edler Mann! Du stehest fest und still,  
Ich scheine nur die sturmbewegte Welle.  
Allein bedenke, und überhebe nicht  
Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur,  
Die diesen Felsen gründete, hat auch  
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.  
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht  
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.  
In dieser Woge spiegelte so schön  
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne  
An dieser Brust [...]*

Die aufschäumende, den Felsen überspülende und die Schönheit des Horizonts spiegelnde Welle ist nichts anderes als der imaginationsgewaltige schöpferische Geist in seinem Streben nach reiner Idealität. Das dynamische Prinzip wird hier absichtsvoll gegen das statische Prinzip gesetzt. Dem Gebot der Begrenzung wird das Recht der Entgrenzung auf Grund eines Ideals — sei es ethischer, sei es ästhetischer Natur — als gleicher Wert gegenübergestellt. Goethe war von der Polarität dieser beiden widerstrebenden und doch konvergierenden Haltungen zeitlebens fasziniert. Nichts belegt dies deutlicher als *Faust* selbst, diese klassische Darstellung der Sehnsucht nach unendlicher Vollendung. Man möchte ihn in Analogie zu ‚Tasso als gesteigertem Werther‘ als ‚gesteigerten Tasso‘ bezeichnen. Dem entspricht aufs genaueste die Faszination, die von Byron auf den schon alternden Goethe ausging — und sodann auf die junge europäische Generation, die eine romantische war. Das Bild, das Goethe von Byron zeichnet, kennzeichnet ganz allgemein das leidenschaftliche Streben nach Entgrenzung, *diese Gesinnung* — wie Goethe einmal bemerkt —, die dem modernen Wesen so analog<sup>16</sup> sei. Es kennzeichnet zugleich Tasso. Aus der Fülle der Äußerungen Goethes über Lord Byron seien die folgenden herausgegriffen — Eckermann hat sie für den 24. Februar 1825 notiert; sie scheinen ein Widergesang zu Alfonso Tasso-Charakteristik<sup>17</sup>: *Er war gar zu dunkel über sich selbst. Er lebte immer leidenschaftlich in den Tag hin und wußte und*

<sup>16</sup> Artemis Gedenkaug. [Anm. 15] V 573: *Paralipomena* zu *Faust II* (Paralipomenon 74).

<sup>17</sup> Artemis Gedenkaug. [Anm. 15] XXIV: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*; hier: XXIV 147 f. (24. Febr. 1825).

bedachte nicht, was er tat. Sich selber alles erlaubend und an andern nichts billigend, mußte er es mit sich selbst verderben und die Welt gegen sich aufregen [...] In seinen folgenden Werken ging er in Opposition und Mißbilligung fort; Staat und Kirche blieben nicht unangetastet. Dieses rücksichtslose Hinwirken trieb ihn aus England und hätte ihn mit der Zeit auch aus Europa getrieben. Es war ihm überall zu enge, und bei der grenzenlosesten persönlichen Freiheit fühlte er sich beklommen; die Welt war ihm wie ein Gefängnis.

Goethes Verhältnis zu Byron war ambivalent: Einerseits sieht er in dem Engländer den Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit und hält ihn für das größte Talent des Jahrhunderts<sup>18</sup>, ja für ebenso groß als Shakespeare<sup>19</sup>. Andererseits konnte er sich nie ganz mit Byrons Exzentrizität, dem seltsamen Wesen, der ewigen Selbstquälerei und der polemischen Richtung abfinden und folgert wie selbstverständlich<sup>20</sup>: Es läßt sich sehr wohl sagen, daß er an seiner Zügellosigkeit zugrunde gegangen ist.

Ins Mythische gewandt hat diese Vorstellung dann in der Euphorion-Gestalt Ausdruck gefunden, in der Goethe dem englischen Dichter das unsterbliche Denkmal der Liebe<sup>21</sup> gesetzt hat. Euphorion, Sohn des Faust und der Helena, verkörpert die moderne Poesie, die alle Fesseln des Überkommenen sprengt — darin das Erbteil beider Eltern widerspiegelnd: den titanischen Drang und die Schönheit der Poesie. Euphorion durchläuft himmelstürmend Zeiten und Welten — und fällt und stürzt — gleich Ikarus. Das so tragische Ende der Euphorion-Gestalt war nicht allein durch das Schicksal des lebenswirklichen Vorbilds, durch Byrons Tod in Missolonghi, erzwungen, es war auch Goethes tiefste Überzeugung, daß der ‚Weg ins Unendliche‘, daß die Suche nach einem Leben ohne Beschränkung, den Menschen ins Verderben stürze. Die so oft diskutierte und wohl nie zu Ende zu diskutierende Frage, ob das Schauspiel *Torquato Tasso* tragisch oder versöhnend ende, kann — so meine ich — aus der Gegenüberstellung mit der Euphorion-Episode eine Antwort erhalten: Tasso ist nicht zernichtet, vielmehr befindet er sich am Ende des Stückes für eine kurze Weile im Stande der Erkenntnis, diesem seltenen und schwierigen Stande, den die Griechen Γνωμοσύνη nannten, d. h. der rechten Einschätzung des eigenen Vermögens, das zwischen Bescheidung und Streben die Mitte zu halten vermag. In ästhetischen und literarhistorischen Kategorien gesprochen, ist es die Balance zwischen ‚Klassik‘ und ‚Romantik‘. Es kennzeichnet das XIX. Jahrhundert, daß eben diese Balance nicht gehalten wurde, nicht gehalten werden konnte, daß nicht so sehr Goethe als Byron Einfluß übte, daß nicht das Prinzip des Maßes, sondern der Geist des Überschwangs bestimmend wurde. Byrons *Manfred* ist ein ‚gesteigerter Faust‘<sup>22</sup>,

<sup>18</sup> Ebd. XXIV 256 (5. Juli 1827).

<sup>19</sup> Ebd. XXIV 149 (24. Febr. 1825).

<sup>20</sup> Ebd. XXIV 147 (24. Febr. 1825).

<sup>21</sup> Ebd. XXIV 256 (5. Juli 1827).

<sup>22</sup> *Manfred, a Dramatic Poem by Lord Byron. London 1817* (Artemis Gedenkausg. XIV 785): Eine wunderbare, mich nah berührende Erscheinung war mir das Trauerspiel *Manfred* von Byron. Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen „Faust“ in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste Nabrung daraus gezogen.

ist — wie Goethe anmerkte — die Quintessenz der Gesinnungen und Leidenschaften des wunderbarsten, zu eigener Qual gebornen Talents<sup>23</sup>. Und Goethe fügt bei aller Bewunderung hinzu, daß uns die düstre Glut einer grenzenlosen reichen Verzweiflung am Ende lästig wird. Damit ist zugleich der Zustand des beginnenden Jahrhunderts, wie die neue Tasso-Dichtung und in gewisser Hinsicht die moderne Dichtung charakterisiert. Die komplementäre Erscheinung der grenzenlosen und daher stets ungestillten Leidenschaften ist die ‚Qual‘, die ‚Verzweiflung‘, die ‚düstere Glut‘. Doch sucht diese sich Linderung und Sublimation in der Poesie selbst, in der Schönheit poetischer Gestaltung. Auch dieser Aspekt ist bereits in Goethes *Tasso* angelegt, wenn der Dichter bemerkt (v. 3432 f.):

Und wenn ein Mensch in seiner Qual verstummt,  
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

Melancholie, Ennui, ‚Spleen‘ steht neben ‚Beauté‘ und ‚Idéal‘. Das Reale ist ausgesondert. Es ist daher folgerichtig, wenn Dichter wie Byron, Baudelaire, Leopardi die Tasso-Darstellung auf eine Szene konzentrieren, die sich in Goethes Schauspiel nicht findet, nicht finden kann: auf die Zeit der Abschließung, der Ausschließung in Sant’Anna, Irrenhaus und Spital zugleich.

Byron wurde beim Anblick der Zelle Tassos in Ferrara, wo er am 17. April 1817 einen Tag weilte, zu seinem dramatischen Monolog *The Lament of Tasso*<sup>24</sup> angeregt. Er begründet sein Interesse an Tasso damit, daß Unglück immer größere Anteilnahme wecke<sup>25</sup>: *the cell where Tasso was confined in the hospital of St. Anna attracts a more fixed attention than the residence or the monument of Ariosto — at least it had this effect on me*. Die Klage hebt an mit einer Vorstellung der geistigen, seelischen und körperlichen Zermürbung, die der jahrelange Aufenthalt in einer modrig-feuchten, düsteren Kerkerzelle bei spärlicher und einfachster Nahrung mit sich gebracht hat. Sie evoziert das Geschrei der gequälten und gefolterten Irren, die in den Räumen über ihm zusammengepfercht hausen. Sie erinnert an die leidenschaftliche und unheilbringende Liebe zu Eleonora d’Este. Indes sind die Klagen in ihrer Wiederholung und Steigerung mehr als eine Beschreibung der äußeren Verhältnisse: Sie werden zu Symbolen. Der Kerker wird zum Bild für die Enge des Daseins; die Absonderung von der kreischenden, irrsinnigen und im Irrsinn fühllosen Menge deutet auf die Isoliertheit und das Unverstandensein des empfindsamen, des suchenden Dichters, und die platonische Liebe zu Eleonora, die ihn gerade vor dem Wahnsinn bewahrt, die ihm gerade die Kraft und die Fähigkeit gibt, das peinvolle Leben durchzustehen, ist nichts anderes als die Liebe zur Schönheit und Poesie. Sie ist — wie Byron hervorhebt — dem Dichter angeboren<sup>26</sup>:

<sup>23</sup> Ebd. XIV 786.

<sup>24</sup> *The Works of Lord Byron I—VI*, ed. by Ernest Hartley Coleridge, London 1903—1905, IV 137—152.

<sup>25</sup> Ebd. IV 14f.

<sup>26</sup> Ebd. IV 148.

— from my very birth

My soul was drunk with Love, — which did pervade  
 And mingle with what'er I saw on earth:  
 Of objects all inanimate I made  
 Idols, and out of wild and lonely flowers,  
 And rocks, whereby they grew, a Paradise  
 [...]  
 And the whole heart exhaled into One Want,  
 But undefined and wandering, till the day  
 I found the thing I sought — and that was thee;  
 And then I lost my being, all to be  
 Absorbed in thine; — the world was past away; —  
 Thou didst annihilate the earth to me!

Es ist — scheinbar paradoxerweise — die Liebe zur Schönheit, die Sehnsucht nach dem Ideal, dem der Dichter Tasso die Qual seiner Existenz, aber auch die Kraft, diese Qual zu ertragen, verdankt<sup>27</sup>:

*The very love which locked me to my chain  
 Hath lightened half its weight; [...]*

Das Ende des Gedichts erinnert an ein berühmtes Sonett Shakespeares<sup>28</sup>. Der Dichter versichert seiner Angebeteten, daß ihr Adel und ihre Schönheit in der Schönheit seiner Dichtung geborgen seien und allein durch diese Bestand hätten. Doch dessen ungeachtet: Die Klage wird im ganzen begleitet von einem Hymnus auf die poetische Schönheit, Melancholie wird in ästhetischer Transzendenz aufgehoben.

In dieser Vorstellung und in diesem Gefühl stimmt Byron u. a. mit Baudelaire überein. Dieser charakterisiert den Engländer treffend in einem Briefentwurf an Jules Janin<sup>29</sup>: *Byron, loquacité, redondance [...]* *Mais en revanche, ces sublimes défauts qui font le grand poète: la mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau, et une personnalité ardente, diabolique. Un esprit salamandrin.*

Leidenschaft und Melancholie, Verzweiflung und Auflehnung sind ‚byroneske‘ Themen, die auch die *Fleurs du Mal* kennzeichnen. Im übrigen, insbesondere in der poetischen Technē, gibt es kaum Parallelen zwischen den beiden Dichtern. An einen unmittelbaren Einfluß des Byronschen *Lament of Tasso* auf Baudelaires *Tasse en Prison* ist trotz der Identität der Szene und der thematischen Übereinstimmung nicht zu denken. Mittler war hingegen die Kunst, ein Gemälde von Eugène Delacroix *Le Tasse chez les fous* — „Tasso im Irrenhaus“. Es gibt Hinweise, die eine Bezugnahme Delacroix' auf Byrons *Lament* wahrscheinlich machen, wenngleich sich der Maler mit Tassos Leben unabhängig von der dichterischen Gestaltung Byrons beschäftigt hat. So schreibt Delacroix

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Sonett XVIII: *Shall I compare thee to a summer's day?*

<sup>29</sup> *Œuvres compl.*, éd. par Y.-G. Le Dantec et Claude Pichois, Paris 1961 (= Bibl. de la Pléiade), 806.

in einem Brief vom 22. September 1819<sup>30</sup>: *N'est-ce pas que cette vie du Tasse est bien intéressante? Que cet homme a été malheureux! [...]* *Que de pleurs de rage et d'indignation il a dû verser en voyant que pour les lui enlever (sc. les manuscrits) plus sûrement on l'accusait de folie et d'impuissance de produire. Qu'il a dû de fois user sa tête à ces indignes barreaux, en pensant à la bassesse des hommes, et accuser l'insuffisante tendresse de celle qu'il a immortalisée de son amour! [...]* *on s'agite sur sa chaise en lisant cette vie [...]* *Un de mes regrets est de n'avoir pu lire la belle élegie de Lord Byron: je dis belle, parce qu'il a l'âme trop brûlante et que le sujet lui convient trop bien pour qu'il ne l'ait pas saisi dans le bon sens. Je n'ai pu en apercevoir que quelques traits [...]*

Delacroix hat also bereits 1819 Kenntnis von Byrons ‚Tasso-Klage‘ und hat daraus auch einige Verse gelesen. Doch erst fünf Jahre später, nach Byrons Tod und als fast ganz Europa einem Byron-Rausch erlag, setzte sich Delacroix intensiv mit Byrons Werken auseinander: Zwischen 1824 und 1860 haben ihm *Marino Faliero*, *Die beiden Foscari*, *Sardanapal*, *Don Juan*, die *Braut von Abydos*, *Lara* und andere zu etwa drei Dutzend Lithographien und Gemälden angeregt<sup>31</sup>. Es ist bemerkenswert, daß zu den ersten Werken Byronscher Inspiration der Tasso gehört. In sein Tagebuch vermerkt Delacroix unter dem 11. April 1824<sup>32</sup>: *Ce qu'il faudrait donc pour trouver un sujet, c'est d'ouvrir un livre capable d'inspirer et de laisser guider par l'humeur [...]*, und er nennt unter anderen Dante, Lamartine, Byron und fügt hinzu: *Qu'arrive-t-il ce soir? Je suis, depuis une heure, à balancer entre Mazeppa, Don Juan, le Tasse, et cent autres.*

Unmittelbar darauf entstehen mehrere Darstellungen von ‚Tasso im Irrenhaus‘<sup>33</sup>. Die Wahl dieser Szene ist gewiß von Byrons *Lament* angeregt, aber mindestens in gleichem Maße durch eine Übereinstimmung des ‚état d'âme‘: Es ist ‚solitude‘, Einsamkeit<sup>34</sup>, die Delacroix mit Byron zu teilen glaubt und die er in den Tasso-Gemälden darzustellen beabsichtigt. Doch mehr als jede einzelne Darstellung ist deren Folge von Interesse: Rein ikonographisch machen die Varianten deutlich, daß Delacroix eine immer weitergehende Isolierung der Tasso-Gestalt anstrebte: Wird diese in der ersten Variante (Abb. 1) bereits durch die abgewandte Körperhaltung und den unbeteiligten Blick der Tasso-Figur inmitten dem Treiben der Irrsinnigen und deren Peiniger erreicht

<sup>30</sup> *Correspondance générale d'Eugène Delacroix* I–III, éd. par André Joubin, Paris 1935–1937, I 54.

<sup>31</sup> Zu Delacroix und Byron s. George Heard Hamilton: *Eugène Delacroix and Lord Byron*, in: *Gazette des Beaux Arts* 23 (Févr. 1943), 99–110; ders.: *Delacroix's Memorial to Byron*, in: *The Burlington Magazine* 94 (1952), 257–261; Lee Johnson: *Delacroix and „The Bride of Abydos“*, in: *The Burlington Magazine* 114 (1972), 579–585.

<sup>32</sup> *Journal d'Eugène Delacroix* I–III, éd. par André Joubin, Paris 1932, I 72–74.

<sup>33</sup> S. dazu Uve Fischer: *Das lit. Bild im Werk Eugène Delacroix*, Diss. Bonn, 122 f. und 343 f.

<sup>34</sup> *Journal* [Anm. 32] I 102 (am 15. Mai 1824 für den Vortag notiert): *En lisant la notice sur lord Byron, au commencement du volume, ce matin, j'ai senti encore en moi cet insatiable désir de produire [...]* *Ce qui fait le tourment de mon âme, c'est sa solitude. Plus la mienne se répand avec les amis et les habitudes ou les plaisirs journaliers, plus il me semble qu'elle m'échappe et se retire dans sa forteresse. Le poète qui vit dans la solitude, mais qui produit beaucoup, est celui qui jouit de ces trésors que nous portons dans notre sein, mais qui se dérobent à nous quand nous nous donnons aux autres [...]*

und in der zweiten (Abb. 2) durch Reduzierung der umgebenden Personen und durch einen jetzt höhlenartigen bzw. kellerähnlichen Hintergrund verstärkt, so präsentiert die dritte Version (Abb. 3) Tasso allein in einer Zelle, reglos auf einem Ruhebett sitzend, den Kopf in die linke Hand gestützt, apathisch-melancholisch in die Leere schauend — oder besser: ins Innere der Seele und des Geistes. Ikonographisch war zweifellos Dürers *Melencolia I*<sup>35</sup> (Abb. 4) Vorbild; im ganzen freilich die lange Tradition der bildkünstlerischen und literarischen Darstellung des Melancholikers, des schöpferischen und sinnenden Menschen. Als „Emblem der Seele mit den dunklen Visionen“, als Emblem der *Âme aux songes obscurs* benennt sodann Baudelaire, der Sympathisierende<sup>36</sup>, die letztgenannte Version in seinem Gedicht *Sur le Tasse en prison*. Hommage an Delacroix, dem „Dichter in der Malerei“, und Selbstdarstellung zugleich, ist das Sonett poetische Deutung eines Bildes, dessen Vorwurf Poesie war<sup>37</sup>:

<sup>35</sup> *Melencolia I* war nicht nur in der Kunst Vorlage und Vorbild zahlreicher Gestaltungen und selbst Parodien bis hin in die Neuzeit, sondern regte auch eine Fülle von Gedichten an, von Théophile Gautier über Gerrit Engelke bis Gottfried Benn. — S. dazu die von Ludwig Völker herausgegebene Anthologie „Komm, heilige Melancholie“ — *Eine Anthologie dt. Melancholie-Gedichte — Mit Ausblicken auf die europ. Melancholie-Tradition in der Lit.- und Kunstgesch.*, Stuttgart 1983, 445–481.

<sup>36</sup> Überflüssig zu erwähnen, daß Delacroix zu den bevorzugten Künstlern Baudelaires gehört. Für unseren engeren Zusammenhang seien aus der Fülle nachfolgende Bemerkungen zitiert (*Œuvres compl.* [Anm. 29], 898 f.): *Il me reste, pour compléter cette analyse, à noter une dernière qualité chez Delacroix, la plus remarquable de toutes, et qui fait de lui le vrai peintre du XIX<sup>e</sup> siècle: c'est cette mélancholie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur. [...] C'est non-seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, — prodigieux mystère de sa peinture, — la douleur morale! Cette haute et sérieuse mélancholie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber.*

<sup>37</sup> *Œuvres compl.* [Anm. 29] 152; das Sonett erschien am 1. März 1864 in der *Revue nouvelle*. Es existiert eine erste Version aus dem Jahre 1844; ihre Varianten sind bedeutungsvolle Folie für die Interpretation der endgültigen Form:

*Sur le Tasse à l'hôpital [sic] des fous de M<sup>e</sup> Delacroix, exposé dans les Galeries des Beaux Arts. Févr. 1844*

*Le poète au cachot, mal vêtu, mal chaussé,  
Déchirant sous ses pieds un manuscrit usé,  
Mesure d'un regard que la démence enflamme  
L'escalier du vertige où s'abîme son âme.*

*Les rires enivrants dont s'emplit la prison  
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;  
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,  
Et la longue épouvante autour de lui circule.*

*Ce triste prisonnier, bilieux et malsain,  
Qui se penche à la voix des songes, dont l'essaim  
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille.*

*Ce rude travailleur, qui toujours lutte et veille  
Est l'emblème d'une âme, et des rêves futurs,  
Que le Possible enferme entre ses quatre murs!*

Es gibt überzeugende Hinweise, daß sich die erste Version des Sonetts auf die Tasso-Gestaltung der Abb. 2 bezieht (s. dazu Armand Moss: *Baudelaire et Delacroix*, Paris 1973, 223–227), die endgültige aber auf die letzte Tasso-Illustration (Abb. 3). Zu dieser Frage werde ich mich an anderer Stelle äußern.

*Le poète au cachot, débraillé, maladif,  
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,  
Mesure d'un regard que la terreur enflamme  
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.*

*Les rires enivrants dont s'emplit la prison  
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;  
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,  
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.*

*Ce génie enfermé dans un taudis malsain,  
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim  
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,*

*Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,  
Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,  
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!*

Baudelaire selbst gibt den Hinweis: Man kann das Sonett als Subscriptio zur Pictura lesen, kann Bild und Text als emblematische Einheit fassen<sup>38</sup>. Und wie in der Emblematik üblich, kommt auch hier der Inscriptio — genauer: der gegenüber der Erstfassung absichtsvoll geänderten Inscriptio — erste deutende Funktion zu. Nicht mehr ‚Irrenhaus‘, *hôpital [sic] des fous*, sondern ‚Gefängnis‘, ‚Kerker‘: *prison*, und sodann *cachot*, *taudis malsain*, *logis* sind die Benennungen des Ortes. Dem entspricht die Ersetzung von *démence* durch *terreur*: Es ist nicht mehr einfach ‚dementia‘, Irrsinn, Wahnsinn, dem der Dichter erliegt; vielmehr packt ihn das Entsetzen, der Schrecken beim Anblick seiner in den Abgrund taumelnden Seele. Visionen suchen ihn heim: der Zweifel und die Furcht, lächerlich, gräßlich, vielgestaltig. Wahngestalten schwärmen als eine Meute hinter seinem Kopf, und der Dichter schreckt — verfolgt und in die Enge getrieben — aus seinen düsteren Träumen. Der *état d'âme*, der hier beschrieben wird, ist Melancholie, ist *spleen*: Die *Spleen*-Gedichte — und nicht nur sie — wiederholen die gleichen Motive: Angst, Schrecken, Wahn; Hoffnung ist ausgesondert. ‚Poesis‘ als Möglichkeit der Rettung, der Überwindung wird nicht genannt. Der Abstand zu Byrons und mehr noch zu Goethes *Tasso* scheint bedeutend — im Moralischen wie im Ästhetischen: Nicht mehr Weltschmerz prägt das Bewußtsein des Dichters, sondern Weltangst<sup>39</sup>. Diese

<sup>38</sup> So auch Harald Weinrich: *Lit. für Leser — Essays und Aufs. zur Lit.wiss.*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1971, 102–108: „Baudelaire-Lektüre: V. Ein Emblem der Melancholie“.

<sup>39</sup> S. dazu Hans Robert Jauf: *Ästhetische Erfahrung und lit. Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, 813–865: III. D. „Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Baudelaires Gedicht: ‚Spleen II‘)“, insbes. 841 ff. — Jauß bestimmt „Spleen als Erfahrung und poetische Vergegenwärtigung von Weltangst“ (842); interessant und beweiskräftig ist für unseren Zusammenhang, daß *L'escalier de vertige* (Z. 4 des Sonetts) die Emendation von ursprünglich *Le gouffre de vertige* ist; *gouffre* aber vergegenständlicht bei Baudelaire oftmals den Abgrund der Angst, sowohl als „Sog einer Tiefe“ wie „als Erschrecken vor dem Grenzenlosen“ (Jauß, 842; s. dazu auch: M. Milner: *Poétique de la chute*, in: *Regards sur Baudelaire* [Colloque de London, 1970], ed. W. Bush, Paris 1974, 86–107).

findet in der Dichtung, dem Kunstschaffen allgemein, weder Therapie noch Transzendenz. Vielmehr wird sie ‚immanent‘ bewältigt in der gelungenen poetischen Form, kraft ästhetischer Bildung. Im Sonett zu Tasso weist ein einziges Wort daraufhin: *enflamme — que la terreur enflamme*. Allein der Schrecken noch ‚entflammt‘ den dichterischen Genius, sein Bewußtsein zur Sprache zu bringen, in *aestheticis* aufzuheben und somit die eigene Katharsis herbeizuführen.

Sicherung in der Kunst ist aber nichts anderes als die höchste, die konsequente Reaktion auf die Leere der Natur, die Öde der Existenz. Die echten oder vorgetäuschten Erfahrungen des Schmerzes, der Schwermut, der Welt-nichtigkeit sind bereits Grunderfahrungen der Romantiker, der Vorromantiker. Ob man — mit Nietzsche — *die Verdüsterung, die pessimistische Färbung* [...] *notwendig im Gefolge der Aufklärung*<sup>40</sup> sieht, bleibt ebenso unbestimmt wie die Düsterei selbst unbestimmt, nur mehr *le vague des passions*<sup>41</sup> ist. Doch — und darin liegt eben das Interessante, das Faszinosum — das melancholische, das moderne Bewußtsein legt Kräfte frei, die die moderne, die ‚melancholische‘ Dichtung begründen und kennzeichnen: Denn Leiden an der Wirklichkeit hat natürlicherweise eine Abkehr von der Wirklichkeit zur Folge, einen Rückzug in die Innerlichkeit, eine Flucht in Traum und Phantasie — Quelle neuer und anderer Wirklichkeiten. Diese Korrelation, die schon Goethes *Tasso* in den beschließenden Bildern angedeutet hatte, ist bezeichnenderweise wiederum in Tasso-Stücken zur Sprache gebracht. Leopardi hat unter anderem einen *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*<sup>42</sup> verfaßt. Gegenstand des Dialogs — und zugleich redundantes Thema der Lyrik und Prosa Leopardis — ist die Noia, jenes „im Reinzustand belassene Glücksverlangen“<sup>43</sup> — wie der Genio definiert; jene Qual, die aus der ewigen Diskrepanz von Verlangen und Nicht-Erfüllung erwächst, zugleich Ursprung und Folge der schwindelnden und zernichtenden Einsicht in die Leere von Zeit und Welt, in die *infinita vanità del tutto*. Ein Antidot aber ist der Traum, die Phantasie<sup>44</sup>: *Io ti lascio [...]*, sagt der Genio zu Tasso, *e me ne vo ad apparecchiare il bel sogno che ti ho promesso. Così, tra sognare e fantasticare, andrai consumando la vita; non con altra utilità che di consumarla*. Daß nur die Phantasie Glück bringe, Verwirklichung aber der Tod des Glückes sei, ist aber ein Gedanke, der schon in Rousseaus *Nouvelle Héloïse* zu finden ist. „Das Land des Wahns“ — so liest man dort<sup>45</sup> — „ist auf

<sup>40</sup> Aus dem Nachlaß der achtziger Jahre, in: *Werke in drei Bd.*, hg. von K. Schlechta, München 1977, III 452 f.

<sup>41</sup> Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme*, II iii,9: *Du vague des passions*.

<sup>42</sup> In: *Opere I—II*, a cura di Sergio Solmi, Milano/Napoli 1856 (= La Lett. it., vol. 52), I 520—527. Zu erwähnen ist darüber hinaus Leopardis Tasso-Reminiszenz in *Ad Angelo Mai*, v. 121—150. Im ganzen empfand Leopardi zu Tasso wie auch zu Petrarca eine gewisse Wahlverwandtschaft.

<sup>43</sup> *Opere* [Anm. 42] I 525: *Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere*.

<sup>44</sup> Ebd. I 526.

<sup>45</sup> *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, éd. par René Pomeau, Paris 1960 (= Classiques Garnier), VI viii (p. 682): *Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas*.

dieser Welt das einzige, das bewohnt zu werden lohnt; so nichtig ist das Menschenwesen, daß nur *das schön ist, was nicht ist*.“ Dem lebensweltlichen Bewußtsein entspricht aufs genaueste das poetische, den Träumereien die schöpferische Phantasie. Nicht mehr *Imitatio* ist das Prinzip der Dichtung, sondern *Imaginatio*. Die Erfahrung des Nichts fordert die reine, die absolute *Creatio* des Geistes und sodann die reine, die absolute Kunst.

Appendices: Wir sahen: Indem Baudelaire Delacroix' pikturale Tasso-Darstellung in die ikonographische Melancholie-Tradition reiht, benennt er die Situation des modernen Dichters, die allererst die eigene ist: Melancholie — traumatisches Erbe dichterischen Ingeniums. Auffassung und Deutung wird ergänzt bzw. bestätigt durch ein Porträt Baudelaire's, eine Radierung, die Edouard Manet offenbar nach einer Photographie<sup>46</sup> um 1865 gefertigt hat. Von Interesse ist hier ein Sonderabdruck des zweiten Stadiums (Abb. 5): Unter die Radierung hat Manet eine Skizze gesetzt — eine Eule, eine sich im Staub schlängelnde Schlange, ein Weib, ein Totengerippe und flatternde Fledermäuse vorstellend; auffällig vor allem die große, Flügel spreizende Fledermaus in der Mitte, die eine Banderole zu halten scheint: darauf die Lettern CH BAUDELAIRE. Die Skizze zitiert aus zwei Vor-Bildern; sie ist eine Kollage von Motiven aus Goyas *Capricho* 43 (Abb. 6), *el sueño de la razon produce monstruos*, und aus Dürers *Melencolia I* (Abb. 4)<sup>47</sup>.

*Capricho* 43<sup>48</sup> stellt den träumenden Künstler, unzweifelhaft Goya selbst, dar, den Kopf in die Arme vornübergelegt, von Gesichtern überwältigt, ja bedroht: Fledermäuse unschwirren, Eulen und eine Katze umlagern die Gestalt — im ganzen eine Allegorie des von Visionen der Einbildungskraft bedrängten Künstlers. Das Bild hat eine literarische Parallele: die Worte, die Goethe seinen Tasso sprechen läßt, nachdem dieser die Gunst des Fürsten verloren hat (v. 2235—2240):

*Das häßliche, zweideutige Geflügel,  
Das leidige Gefolg' der alten Nacht,  
Es schwärmt hervor und schwirrt mir um das Haupt.*

(Den Hinweis und die Übersetzung verdanke ich H. Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik — Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, 17.)

<sup>46</sup> E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, I—II, Paris 1926, I 109.

<sup>47</sup> S. dazu Folke Nordström: *Baudelaire and Dürer's Melencolia I — A St. of a Portrait of Baudelaire by Manet*, in: *Contributions to the Hist. and Theory of Art* by Per Bjurström et al., Uppsala 1967, 148—160.

<sup>48</sup> S. dazu insbesondere Folke Nordström: *Goya, Saturn and Melancholy — St. in the Art of Goya*, Uppsala 1962 (= Figura, N. S. 3), 116—132. — Zur bildkünstlerischen Tradition George Levitine: *Some Emblematic Sources of Goya*, in: *J. of the Warburg and Courtauld Institutes* 22 (1959), 106—131. — Zu literarischen Vorläufern ders., *Lit. Sources of Goya's „Capricho“ 43*, in: *The Art Bull.* 37 (1955), 56—59. Für unser Thema von Interesse sind vor allem Werner Hofmanns *Notizen zu Goyas Capricho 43* (in: *Bruchlinien — Aufs. zur Kunst des 19. Jhs.*, München 1979, 90—94). Hofmann zitiert u. a. Goethes *Tasso*, Delacroix' früheste Version *Tasso im Irrenhaus* (Abb. 1), Lithographien Manets zu Poes *The Raven* — im ganzen ein Beitrag zum Problem der künstlerischen Einbildungskraft.



Wohin, wohin beweg ich meinen Schritt,  
Dem Ekel zu entfliehn, der mich umsaust,  
Dem Abgrund zu entgehn, der vor mir liegt?

Die Nomina *Ekel* und *Abgrund* rechtfertigen einen Hinweis auf die Dichtung Baudelaires, im besonderen auf das oben zitierte Tasso-Gedicht: Es ist Vorwegnahme, Ähnlichkeit des Seelenzustands, nicht — das versteht sich — Identität. Doch es interessiert hier allererst Tassos Vision der Nachtvögel und deren Deutung. *Zweideutig* ist das *Geflügel*<sup>49</sup>, da es nicht allein die Nacht als Quelle der dichterischen, der romantischen Einbildungskraft verkörpert, sondern auch und zugleich für Finsternis als dem unlichten Feind der Aufklärung steht. Der Polarität, ja Dialektik hat Goethe wie auch Goya Rechnung getragen. Denn wie Goethe dem genialischen Dichter Tasso das Korrektiv der Vernunft in der Person des Antonio zur Seite stellt, hat Goyas *Capricho* 43 seine Korrespondenz in *Capricho* 1, einem Selbstbildnis in Dreiviertelprofil nach links, mit Zylinder: Die Physiognomie läßt auf Kühle, Skepsis, leichte Verächtlichkeit schließen, sie präsentiert „einen Helden des 18. Jahrhunderts“<sup>50</sup>, einen „ilustrado“ also, „der in seiner Kunst für die Vernunft optiert“<sup>51</sup>. In bester Entsprechung dazu beteuert der wie von zitternder Hand geschriebene Satz in *Capricho* 43, der Vernunft nicht entraten zu wollen: *el sueño de la razon produce monstruos*. Die dunkle Brevitas des Menetekel erhellt Goya in seinem Kommentar<sup>52</sup>: „Die Phantasie von der Vernunft verlassen bringt unmögliche Monstren hervor. Vereint mit ihr ist sie die Macht der Künste und der Ursprung der Wunder.“ Der Anspruch, die Balance zwischen den Polen zu halten, das *Bewußtlose mit dem Besonnenen*<sup>53</sup> zu vereinigen — nach Schiller das Vermögen wahren Künstlertums — ist in Goethes *Tasso* und in Goyas *Capricho* 43 gleichermaßen formuliert. Die Möglichkeit seiner Einlösung wird in Goethes Schauspiel bereits in Frage gestellt — davon zeugt hinlänglich Tassos Schlußmonolog; vollends negiert wird sie in *Capricho* 43 — darauf weist die Ikonographie: Sie bedeutet die Nachtseite der Phantasie — Bewußtlosigkeit, Ungewißheit, Gefährdung; sie bedeutet das Ausgesetztsein in die ungeheuerlichen Zonen der Subjektivität, die auch die Zonen der modernen Dichtung sein werden.

Auf diesen Befund verweist Manet, wenn er unter das Porträt Baudelaires — gleichsam emblematisch — ‚Zeichen‘ fügt, die den Dichter Baudelaire

<sup>49</sup> Zur Symbolik der Fledermaus im allgemeinen und bei Goya im besonderen s. Werner Hofmann: *Goya — Das Zeitalter der Revolutionen*, München 1980, 62–74 et passim.

<sup>50</sup> José López-Rey: *Goya's Caprichos — Beauty, Reason and Caricature*, I–II, Westport Conn. 1970 (Repr. der Ausg. von 1953), 164 (zit. nach Hofmann [Anm. 49] 54).

<sup>51</sup> Hofmann [Anm. 49] 54.

<sup>52</sup> *La fantasia abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas*. Zit. n. Hofmann [Anm. 49] 54, und López-Rey [Anm. 50] I 80 f. und 200.

<sup>53</sup> Brief an Goethe 27. März 1801 (Nat. ausg. 31, 25). — Den Hinweis verdanke ich Hofmann [Anm. 49] 55.

erklären: Nachtvögel aus Goyas *Capricho* 43<sup>54</sup>. ‚Nachtgedanken‘ haben allein ihre Macht bewiesen — nicht zuletzt deshalb, „weil die Einbildungskraft ihrer bedarf“<sup>55</sup>. Der *Etat d'âme* ist Melancholie, freilich jene moderne Melancholie, die Baudelaire im zitierten Sonett *Le Tasse en prison* evoziert und auf die wiederum Manet feinsinnig-beziehungsreich deutet, wenn er zum Zitat aus *Capricho* 43 ein Zitat aus *Melencolia I* fügt: jenes geflügelte Rattentier, das nun die Lettern CH BAUDELAIRE statt MELENCOLIA I spreizt. Die Änderung der Aufschrift ist nicht vor allem dadurch begründet, daß Manet zum Porträt den Namen des Porträtierten fügen wollte; sie will vielmehr die Änderung des Melancholie-Begriffs durch Baudelaire, die ja eine ästhetische und moralische Änderung ist, zum Ausdruck bringen: eben jene traumatische Weltangst, Folge der Entfremdung — Entfremdung in jedem Sinne: im theologischen, gesellschaftlichen, psychoanalytischen.

Ein weiteres bleibt noch anzumerken: Das Dürer-Zitat Manets bestätigt, was wir bereits oben gelegentlich der Ikonographie von Delacroix' Tasso-Darstellungen behauptet haben: *Melencolia I* war den Dichtern und Künstlern des XIX. Jahrhunderts bekannt, wurde von ihnen hoch geschätzt. Bereits 1834 nimmt Théophile Gautier in einem langen, *Melancholia* betitelten Gedicht ausführlich Bezug auf Dürers Stich; es folgen Victor Hugo, Verlaine, Henri Cazalis (*Devant la Melancholia d'Albert Dürer*) — um nur diese zu nennen<sup>56</sup>.

Abschließend eine Ergänzung aus der Musikgeschichte<sup>57</sup>: Franz Liszt erhielt 1849 anlässlich der Goethe-Säkularfeier den Auftrag, eine Ouvertüre zu *Torquato Tasso* zu komponieren<sup>58</sup>. Daß die Wahl auf dieses Schauspiel fiel, macht einmal mehr die Aktualität der Dichterlegende noch um die Mitte des XIX. Jahrhunderts deutlich. Liszts „Tasso-Ouvertüre“ ist Ausgang und Grundlage der zweiten Symphonischen Dichtung *Tasso — Lamento e Trionfo*<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Daß Manet gerade Goya zitiert, um Baudelaire zu erklären, hat seinen Grund auch darin, daß Baudelaire ein Bewunderer Goyas war; s. dazu Baudelaire: *Quelques caricaturistes étrangers* in: *Œuvres compl.* [Anm. 29] 1017–1020, und *Les Phares*, ebd. 12.

<sup>55</sup> Hofmann [Anm. 49] 20.

<sup>56</sup> S. dazu Nordström [Anm. 47] und die Anthologie von Völker [Anm. 35].

<sup>57</sup> Den Hinweis verdanke ich Frau Silvia Remling, die — als Teilnehmerin an meinem Hauptseminar im WS 1985/86 über „Torquato Tasso — Zur Rezeption von Werk und Dichter in der europäischen Literatur“ — eine Seminararbeit zu diesem Thema verfaßt hat.

<sup>58</sup> Zuerst Richard Pohl: *Franz Liszt — St. und Erinnerungen*, Leipzig 1883 (Repr. 1973), 398. — S. auch bspw. „Fragezettel Ramann Liszt“ (in Lina Ramann: *Lisztiana — Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, hg. v. Arthur Seidl, Mainz 1983, 387): „In welche Zeit fällt die erste Idee Ihrer symphonischen Dichtungen? [...]“ — „ungefähr wie Sie in Härtels Ausgabe verzeichnet. Die erst aufgeführte Symp: Dicht: war Tasso, — zu Goethe's Säcular Feier August 49, Weimar.“

<sup>59</sup> Als in der Musikwissenschaft gänzlich Unkundiger muß ich mir Erläuterungen zu den Symphonischen Dichtungen als eigene Gattung versagen. Einschlägiges dazu findet sich neuerdings bei Detlef Altenburg: *Eine Theorie der Musik der Zukunft — Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt*, in: *Liszt St. 1*, — Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975, Graz 1977, 9–25, und Karl Dahlhaus: *Liszts Idee des Symphonischen*, in: *Liszt St. 2* — Kongreß-Bericht Eisenstadt 1978, hg. von Serge Gut, München–Salzburg

Von Interesse in unserem Zusammenhang ist, daß sich Liszt bei der Komposition der ‚dichtungsbezüglichen‘ Symphonie weit weniger durch Goethes *Tasso* anregen ließ als durch Byrons *Lament* — zumindest für den ersten Teil, der Tasso in Ferrara im Gefängnis vorstellt. Liszt bemerkt dazu im Vorwort<sup>60</sup>: *Les malheurs de la destinée du plus infortuné des poètes avaient frappé et occupé l'imagination des plus puissants génies poétiques de notre temps, Goethe et Byron; [...] Nous ne saurions dissimuler que lorsqu'on nous chargea, en 1849, d'écrire une ouverture pour le drame de Goethe, nous nous sommes plus directement inspirés de la respectueuse compatissance de Byron pour les mânes du grand homme qu'il évoquait, que de l'œuvre du poète allemand.* Der Romantiker Liszt hielt Goethes Tasso-Verständnis für weniger adäquat als Byrons Darstellung, und er begründet biographisch<sup>61</sup>: *Goethe dont le sort fut entouré des plus brillantes prospérités, Byron dont les avantages de naissance et de fortune furent contrebalancés par de vives souffrances.* — Daß Tassos Leid das romantische Leid ist, könnte offenbar nicht sein!



Eugène Delacroix, 1825.

Abb. 1: Eugène Delacroix, *Tasso im Irrenhaus*. 1825. Zeichnung.

1981, 36–42. — Speziell zu Liszts Tasso-Symphonie s. Rudolf Kloiber: *Hb. der klass. und romant. Symphonie*, I–II, Wiesbaden 1964, I 27–30. — Zur Entstehung, Umarbeitung, Aufführung usw. s. Paula Rehberg und Gerhard Nestler: *Franz Liszt — Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, Zürich 1961.

<sup>60</sup> Abgedruckt in: *Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgabe*, Symphonien Nr. 48, Leipzig o. J. (um 1900), XI.

<sup>61</sup> Ebd.



Abb. 2: Eugène Delacroix, *Tasso im Irrenhaus*. 1825. Öl.



Abb. 3: Eugène Delacroix, *Tasso im Irrenhaus*. 1839 (?). Öl.

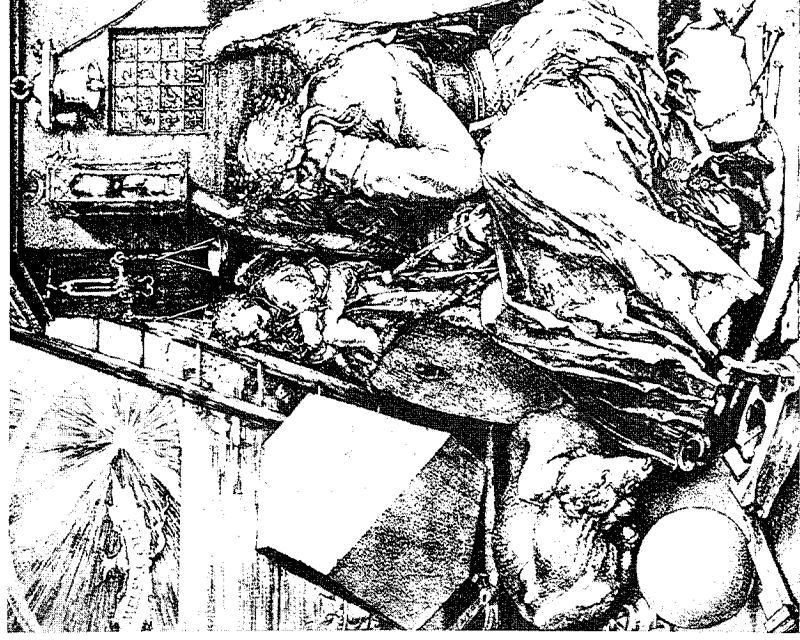


Abb. 4: Albrecht Dürer, *Melencolia I*. 1514. Kupferstich.



Abb. 6: Francisco Goya, Capricho 43: *el sueño de la razón produce monstruos*. 1797–98. Radierung.



Abb. 5: Edouard Manet, *Portrait Baudelaire*. Um 1865. Radierung.

## INHALT

Maria Moog-Grünewald: <i>Tasso's Leid — Zum Ursprung moderner Dichtung</i> . . . . .	113
Willi Hirdt: <i>Zur Schaukelszene in Zolas Roman „Une page d'amour“ — Eine komparatistische Motivstudie</i> . . . . .	129
Bernd Uhlenbruch: <i>„Heaps of Dead Language“ und „Friedhof der Worte“ — Russische Parallelen zu James Joyce</i> . . . . .	145
Werner Frizen: <i>„Die Blechtrommel“ — ein schwarzer Roman: Grass und die Literatur des Absurden</i> . . . . .	166
Norbert Greiner: <i>Parodie der Verwandlung oder: Der Komparatist als Romanheld — Philip Roths „The Breast“</i> . . . . .	191

## REZENSIONEN

<i>La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France</i> , hg. v. Daniel-Henri Pageaux (Manfred Schmeling) . . . . .	203
<i>Hamartia — The Concept of Error in the Western Tradition — Essays in honor of John M. Crossett</i> , ed. by Donald V. Stump, James A. Arieti, Lloyd Gerson, Eleonore Stump (Arbogast Schmitt) . . . . .	205
Jürgen von Stackelberg: <i>Übersetzungen aus zweiter Hand — Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert</i> (Bodo Guthmüller) . . . . .	210
<i>Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588–1589)</i> , éd. crit., introd. et notes de Luigi Monga (Franco Meregalli) . . . . .	212
B. Cetti Marinoni, G. Cusatelli, M. Sechi: <i>Ricerche Halleriane</i> (Johannes Höhle) . . . . .	213
Stéphane Michaud: <i>Muse et madone — Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes</i> (Bettina Klingler) . . . . .	215
<i>Zu Richard Wagner — Acht Bonner Beiträge im Jubiläumjahr 1983</i> , hg. v. Helmut Loos und Günther Massenkeil (Juliette Sperring) . . . . .	216
<i>A New Reader's Guide to African Literature</i> , ed. Hans M. Zell, Carol Bundy and Virginia Coulon (Albert Gérard) . . . . .	221
Kongreßankündigung . . . . .	224

## ADRESSEN DER MITARBEITER

- Prof. Dr. Werner Frizen, Ottostr. 73, 5000 Köln 30  
 Prof. Dr. Albert Gérard, Rue Louvrex 51, B-4000 Liège/Belgien  
 Prof. Dr. Norbert Greiner, Paul-Lincke-Weg 6, 6906 Leimen-St. Ilgen  
 Prof. Dr. Bodo Guthmüller, Institut für Philologie der Univ. Marburg, Wilhelm-Röpke-Str. 6d, 3550 Marburg  
 Prof. Dr. Willi Hirdt, Petersbergweg 23, 5300 Bonn 3  
 Prof. Dr. Johannes Höhle, Institut für Romanische Philologie der Univ. Regensburg, Postfach 397, 8400 Regensburg  
 Dr. Bettina Klingler, Wilhelmstr. 9, 6900 Heidelberg  
 Prof. Dr. Franco Meregalli, S. Croce 1337, I-30125 Venezia/Italien  
 Doz. Dr. Maria Moog-Grünewald, Mainzer Str. 72, 5400 Koblenz  
 Doz. Dr. Manfred Schmeling, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Univ. des Saarlandes, 6600 Saarbrücken  
 Prof. Dr. Arbogast Schmitt, Seminar für Klassische Philologie der Univ. Mainz, Postfach 3980, 6500 Mainz  
 Dr. Juliette Sperring, Tierparkallee 43, 2000 Hamburg 54  
 Dr. Bernd Uhlenbruch, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Univ. Bielefeld, Postfach 8640, 4800 Bielefeld 1