Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 12 (1944-1945)

Artikel: Das befreite Jerusalem
Autor: Spoerri, Theophil
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759364

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DAS BEFREITE JERUSALEM

(ZU TORQUATO TASSOS VIERHUNDERTSTEM GEBURTSTAG)

VON THEOPHIL SPOERRI

Das *Befreite Jerusalem,* 1575 von einem Einunddreißigjährigen vollendet, erschien 1581, während sein Verfasser im Spital von St. Anna als Geistesgestörter gefangen gehalten wurde, wo ihn der durchreisende Montaigne sah, «sich selber überlebend» (Essais II, 12). Keine andere Dichtung hat wie diese eine so rätselhafte, ja fast magische Wirkung ausgeübt. Sie war so populär, daß der Schuhputzer in Florenz ganze Gesänge auswendig aufzusagen in der Lage war, daß die bunten Maultierkarren Siziliens mit Szenen aus der Gerusalemme bemalt sind, daß man in der hintersten Bauernstube kitschige Oeldrucke und farbige Tonfiguren finden kann, die Rinaldo und Armida, Tankred und Clorinda darstellen. Und wer zählt all die Rinaldi und Armiden, die Tankrede und Clorinden, die durch die Jahrhunderte hindurch in längst vergessenen Opern ihr Liebesleid gesungen haben? Wohl wenige denken daran, daß eine der schönsten Melodien des großen Händel, die wohl jeder in seinen ersten Geigenstunden geübt hat, nichts anderes ist als eine Rinaldoklage.

Und wenn von magischen Wirkungen die Rede war, so ist vor allem an J. J. Rousseau zu erinnern, der eine fast krankhafte Affinität zu Tasso hatte und allen Ernstes glaubte, der Dichter des *Befreiten Jerusalems* hätte sein unglückseliges Geschick zwei Jahrhunderte zum voraus prophezeit. Wie bei dieser Behauptung sein Freund Corencez eine ungläubige Miene aufsetzte, beteuerte Rousseau:

«Je vous entends, le Tasse est venu avant moi. Comment a-t-il eu connaissance de mes malheurs? Je n'en sais rien et probablement il n'en savait rien lui-même, mais enfin il les a prédits. Remarquez que le Tasse a cela de particulier que vous ne pouvez pas enlever de son ouvrage une strophe, d'une strophe un seul vers, un seul mot sans que le poème entier ne s'écroule, tant il était précis et ne mettait rien que de nécessaire. Eh bien! ôtez la strophe entière dont je vous parle,

rien n'en souffre, l'ouvrage reste parfait ... Il est à présumer que le Tasse l'a fait involontairement.»

Wenn um die Beziehung Rousseaus zu Tasso ein leiser Spitalgeruch weht, so ist bei der größten Wirkung, die Tasso ausgeübt hat, nichts derartiges mehr zu spüren. Wir denken an Goethe.

Das *Befreite Jerusalem,* ein Lieblingsbuch von Goethes Vater, war auch eine frühe Lektüre des jungen Goethe gewesen. Er befahl brieflich von Leipzig aus der Schwester Cornelie, das Tassosche Epos zu lesen. Ein wenig später, unter den Einfluß Boileaus geraten, warnt er aber vor dem Flittergold Tassos, «le clinquant du Tasse», und hebt dem gespreizten Italiener gegenüber den Geschmack des Franzosen hervor: «Le Boileau entier», schreibt der Leipziger Student der Schwester auf französisch, «c'est un homme qui peut former le goût, ce qu'on ne pourra jamais attendre d'un Tasse.» (Brief vom 28. Mai 1766.) Wie jedoch die Schwester sich gegen das harte Urteil auflehnt, antwortet er begütigend, er habe die Verdienste Tassos nicht schmälern wollen: «C'est un génie supérieur, mais qui en voulant, joindre aux Héros d'Homère les sorciers et les diableries d'Amadis a produit (!) un poème très gothique, qu'on ne devrait lire sans beaucoup d'attention et discernement pour ne pas s'acquérir un mauvais goût ...», und er zitiert die Stelle aus dem *Art poétique,* in welcher Boileau von der Gerusalemme sagt, sie hätte nicht ihren Ruhm verdient, wenn nur der immer brav betende Held den Teufel zur Vernunft gebracht hätte,

Et si Renaud, Argant, Tancrède et sa Maîtresse
N'eussent de son sujet égayé la tristesse. (7. Dez. 1766)

Im immensen Brief vom 11. Mai 1767 wirft Goethe das Steuer um: er behauptet, Corneliens tapferes Eintreten für Tasso gegen Boileau habe ihn überzeugt, und er zitiert Marmontels Verse gegen Boileau, die mit dem vernichtenden Urteil enden:

Mais je ne vois jamais Boileau sensible:
Jamais un vers n'est parti de son cœur.

In dieser neuen Wendung kündigt sich der große Witterungsumschlag in der Seele Goethes an. In der jetzt heraufkommenden Sturm- und Drangzeit hat er einen *«Urtasso»* geschrieben, den er 1781 an seine Zürcher Freundin Bäbe Schultheß schickt, der aber 1817 bei ihrem Tode verbrannt wurde. Und wiederum tritt Goethe in ein neues geistiges Klima. Auf die Tasso-Umarbeitung färbt die italienische Reise ab, vor allem der Eindruck, den die Tassobüste in San Onofrio und die Biographie des Abbate Pierantonio Serassi auf Goethe machten. Nach der Rückkehr in Weimar wird die Prosafassung in Verse umgewandelt, und die Monate des Bruches mit Frau von Stein geben dem Werk noch eine letzte persönliche Wendung. *Torquato*

Tasso. Ein Schauspiel erschien im Februar 1790. Und so entstand die größte Huldigung, die je ein Dichter einem andern Dichter erwies.

Da uns das Glück beschieden ist, einen großen Dichter durch einen andern interpretiert zu sehen, wollen wir diesen Umstand benützen und unter Goethes Führung versuchen, in das Werk Tassos einzudringen.

Goethe hat sein Schauspiel aufgebaut auf den Kontrapunkt Tasso—Antonio. Dem schwärmerischen, maßlosen und genialen jungen Dichter tritt der geschäftstüchtige, selbstsichere Weltmann gegenüber. In den Schlußworten Tassos wird der Grundgegensatz bildlich dargestellt:

O edler Mann! Du stehest fest und still,
Ich scheine nur die sturmbewegte Welle.
Allein bedenk und überhebe nicht
Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben . . .

Der Gegensatz des fließenden Innenlebens zur festen Außenwelt, der in den zwei Menschen verkörpert ist, «die Disproportion des Talents mit dem Leben», die Goethe selber als den «eigentlichen Sinn» seines Schauspiels angibt, führt zum tragischen Ausgang, der bei Goethe allerdings leise verschleiert ist, in Tassos Leben aber elementar und zerstörend ausbrach.

Doch auch in Goethes Dichtung tritt der Hang zur Verinnerlichung in seiner ganzen schreckhaften Unaufhaltsamkeit hervor. Das Ergebnis dieses Rückzuges ins eigene Innere wird von Antonio eindeutig festgestellt:

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 . . .

Die «Welt in seinem Busen», das ist der Inhalt von Tassos Dichtung. R. Bezzola hat in seinem großen Tasso-Aufsatz (*Schweizer Monatshefte*, März 1944) meisterhaft diese Seite der Gerusalemme gezeigt: «Die *Gerusalemme liberata* ist das Leben Tassos, wie er es träumend erahnte und wie er es zu verwirklichen hoffte . . . Dieses Leben stellt sich dar als ein Unternehmen voller Hindernisse, die alle geboren werden aus der Objektivierung innerer Hemmungen: Schmeichelnde Stimmen eines wollüstig-schmerzlichen Genießens (Olindo und Sofronia), Sehnsucht nach idyllischem Frieden (Erminia), Fallstricke dialektischer Ueberlegungen (Alete), Ausbrüche titanischen Trotzes (Solimano) . . . Augenblicke der Erschlaffung, Erstarrung in geblendetem Staunen vor irdischer Schönheit, gefolgt von tiefster Verzweiflung im Ange-

sicht ihres schicksalhaften Hinsterbens (Tancredi); letztes Zweifeln vor einer schwankenden Wirklichkeit unter dem Einfluß trügerischer Sinnentäuschungen und magischer Kräfte (Ismeno, Armida, der verzauberte Wald); verfängliche Schlingen und Aussichten auf eine paradiesisch-wollüstig zeitlose Existenz, die den kochenden Ehrgeiz dämpfen (Rinaldo), welche dann aber vor dem inneren Seelenspiegel sich als eitel und trügerisch erweisen, wenn die Magie besiegt wird und der leidende Mensch zum Vorschein kommt (Armida); harte Kämpfe gegen rauhe, feindliche Wirklichkeit ... Und doch stellt am Schlusse der erträumte und ersehnte Sieg sich ein, der Sieg des gottgeführten, großen Menschen (Goffredo) ... Der Traum des Dichters hat das Leben besiegt: Jerusalem ist erobert ... Was bedeutet dieser Traum? *Eroberung* der erträumten transzendentalen Wirklichkeit, Eroberung Christi in der faßbaren, gegenständlichen Form seines Grabes.»

Die Menschen sind, wie hier Bezzola zeigt, keine festumrissenen Charaktere, sondern seelische Komplexe. Alles Geschehen in der Gerusalemme erscheint in dem Dämmerlicht der Innerlichkeit. Tasso kann eigentlich nur immer von sich selber reden. Er kommt nie aus sich selber heraus. *Die* Gestalten gelingen ihm am besten, die ihm selber am meisten gleichen. Er ist ein unnachahmlicher Schilderer der Frauenseele. Auch hier allerdings steigen die Frauenbilder aus dem Wellengang seiner Gefühle empor. Der inneren Polarität von Ruhe und Bewegung entspricht das Gegensatzpaar, das von nun an durch Roman und Oper geistert: die beruhigende Frau, die den Geliebten hegt und pflegt (Erminia-Micaele), und die aufregende Frau, die im Manne alle Leidenschaften entfacht (Armida-Carmen). Um so auffälliger ist die Verwandlung, die an Armida geschieht. Als dämonisches Werkzeug der Hölle kommt sie, um Rinaldo zu verderben, und unversehens wird aus der Verführerin die Geliebte. Wie Rinaldo sich von ihr losreißt, ruft sie ihm die Drohung nach, in der ihre ganze Liebe nachklingt:

Tanto t'agiterò quanto t'amai ...

Auf dem Schlachtfeld wird sie von Liebe und Haß hin und her gerissen, wie aber Rinaldo sie vom Selbstmord zurückhält, bricht beim Hören seiner Stimme ihr ganzer Stolz zusammen, und sie ergibt sich mit den biblischen Worten: Ecco l'ancilla tua.

Der eigentliche Held der Dichtung ist aber Tankred. In ihm finden wir alle wesentlichen Charakterzüge des Dichters: die weibliche Zartheit und Verletzlichkeit der Gefühle, die vermessenen Träume von Größe und Glück, die Unbeherrschtheit des inneren Dranges — ein «gesteigerter Werther», wie Goethe seinen Tasso nennt. Die patholo-

gische Versenkung in sich selbst ist unbewußt dargestellt in jener Episode des siebenten Gesanges, da er sich bei der Verfolgung des Feindes verirrt und, in nächtlich-morastiger Landschaft unsicheren Schrittes seinen Weg suchend, ohne es zu merken im Schloß Armidens sich selber einschließt.

Su l'entrare d'un uscio i passi erranti
A caso mette, né d'entrar s'avvede;
Ma sente poi, che suona a lui dietro
La porta, e 'n luogo il serra oscuro e tetro. (VII, 45.)

Eindrücklich wird darauf der Vorgang der Introversion im Bild des in eine Reuse sich verfangenden Fisches dargestellt:

Come il pesce colà dove impaluda
Nei seni di Comacchio il nostro mare.
Fugge da l' onda impetuosa e cruda
Cercando in placide acque ove ripare;
E vien che da sé stesso ei si rinchiuda
In palustre prigion, né può tornare,
Ché quel serraglio è con mirabil uso
Sempre a l'entrar aperto, a l' uscir chiuso:
Così Tancredi allor . . .
Entrò per sé medesmo, e ritrovosse
Poi là rinchiuso, ond' uom per sé non parte. (VII, 46-47.)

So versinken diese Menschen immer wieder in den unterirdischen Grundwassern. Man nennt das auch «Rückkehr zur Mutter Natur». Wie Erminia aus dem Schlachtgetümmel in die ländliche Stille flieht, hat man noch das Gefühl der erlösenden Geborgenheit. Aber beängstigend zeigt sich die Natur im verzauberten Walde. Jeder, der Hand anlegen will, um Bäume zu fällen, erstarrt vor Schrecken, weil ihm plötzlich aus der äußeren Naturerscheinung seine eigenen Komplexe entgegentreten. Tankred überträgt die Dämonie seines Innern auf den dämmernden Wald. Der dreizehnte Gesang läßt uns tief in seelische Abgründe hineinblicken und bringt uns zum Bewußtsein, wie leicht wir das Rauschen unseres eigenen Blutes in die Stimmen der Natur hineinprojizieren. Ihren eigentlichen Sinn offenbart die Natur in den Gärten Armidas. Hier ist alles üppiges Wachstum, wucherndes Leben, dionysischer Taumel, Grauen und Lust der entfesselten Triebe.

Solo chi segue ciò che piace è saggio . . .
Questo g r i d a natura. (XIV, 62.)

Und wie im berühmten Amintachor enthüllt sich hier der Traum vom Goldenen Zeitalter als die nackte Auflehnung des schrankenlosen

Instinktes gegen jegliches auferlegte Gesetz, gegen Ehrgefühl und Sitte, gegen allen Höhendrang des Geistes.

Gesänge, Chöre sind es, in denen der Ueberschwang des Naturrausches sich ausströmt. Alle diese Dynamik des elementaren Lebens findet ihren adäquaten Ausdruck in der Musik. «Die Seele des Dichters», sagt De Sanctis, «liegt nicht in den Dingen, sondern in ihrem Klang, und den Gehörswirkungen zulieb wird gar oft die Klarheit der Anschauung beeinträchtigt; doch die zauberhafte Schönheit der musikalischen Strömung reißt den Hörer mit und trägt ihn über alle Unebenheiten hinweg. Das Musikalische bei Tasso ist kein äußerliches Effektmittel, sondern ein Unnennbares, das aus der Seele quillt und auch unmittelbar auf die Seele wirkt.»

Die *Gerusalemme liberata* ist mehr eine Oper als ein Epos; das Musikalische der Sprache hat noch nie so zauberhaft das Bildmäßige der Sprache überflutet. Dieses Flüssigwerden des Wortes, diese Verklanglichung der unterirdischen Seelenströme ist eine Revolution in der Poesie, die eine Revolution in der Musik ankündigte.

Wir müssen hier unsern Horizont weiterspannen, um das Bedeutsame dieses Vorganges voll erfassen zu können.

Tasso war sich der innigen Beziehung zwischen den zwei Künsten bewußt, sagt er doch selber in seinem Dialog *La Cavaletta:* «Die Musik ist die Seele der Poesie.» Er schwärmte zeitlebens für Musik. Auch seine Gönner waren begeisterte Musikliebhaber. Einer seiner intimsten Freunde war Don Gesualdo, der Fürst von Venosa, dessen Leben eine fast wie Karikatur wirkende Illustration war für die Erschütterungen, die der Einbruch seelischer Mächte mit sich brachte. Mit seiner vornehmen Kusine Maria Pescara d'Avalos vermählt, überraschte er sie eines Nachts zusammen mit dem Herzog von Andria, Fabrizio Caraffa. Er brachte beide um. Die kleine Tochter, die ihm übriggeblieben war, erschreckte ihn aber derart durch ihre Aehnlichkeit mit der Mutter, daß er sie in seiner verzweifelten Erregung zu Tode wiegelte. Tasso kam in diesen Tagen zu ihm, um ihn zu trösten. Er dichtete für ihn Madrigale, die Don Gesualdo komponierte. Die ganze Tragik seines Lebens spiegelt sich in der Zerrissenheit und chromatischen Wildheit dieser Musik wider. Ambros nennt Gesualdo «den im Irrgarten der Modulation herumirrenden Kavalier».

Die Wirkungen Tassos gehen aber noch weiter. Rinuccini, der erste Dichter, der das pastorale Drama in eine Oper umwandelte, war Tassos Jünger. Die erste erhaltene Oper, *Euridice,* die 1600 in Florenz zur Vermählung Heinrichs IV. und der Maria Medici aufgeführt wurde, stammt von Peri und Rinuccini.

Claudio Monteverdi endlich, der die musikalische Revolution zum vollen Ausbruch brachte, komponierte Zwischenspiele für eine

Aminta-Aufführung und hat Armida zur beliebtesten Opernheldin der kommenden Zeiten gemacht. Sein berühmtes Tonwerk *«Combattimento di Tancredi e Clorinda»*, halb dramatisches Oratorium, halb kantatenhaftes Madrigal und Orchestergemälde, ist das typische Beispiel des neuen «stile concitato». «Das Ziel dieser musikalischen Schreibart», sagt Hans Joachim Moser (*Heinrich Schütz*, Kassel 1936, S. 117), «ist die Darstellung von Erregungszuständen sowohl durch Erhöhung des Sprachlichen als auch durch schildernde Instrumentalgebärden. Diese ‚Erregung' ist bei Monteverdi stark eingeengt auf die eine Affektnuance des ‚kriegerischen Zorns' im Reitergefecht des Tankred mit dem geharnischten Ritter, in dessen Rüstung seine geliebte Heldin Clorinda von ihm den Tod erleidet ... Ausdrucksmittel dafür sind bei Worten wie *guerra, ira, furore, vendetta* und bei Klang- bzw. Bewegungsbildern wie Reiten, Fechten, Schwerterprall: gehäufte Melodiesprünge, fanfarenhafte Dreiklangsmotivik, punktierte Rhythmen und Betonungsschwünge, Läufe, Tremoli, Trillerfiguren, Erregungsfiguren ... Unterbrechungspausen, Einschübe, durchbrochene Arbeit; Ostinati und einhämmernde Taktwiederholungen — also insgesamt die ganze ‚moderne' Rüstkammer alles dessen, was sich auf dem scharfen Kontrast zur bloß sanften und elegischen Gesanglichkeit spannungsmäßig aufbaut.»

Absichtlich haben wir diese Charakteristik so ausführlich herangezogen; denn nur von hier aus ist Tasso voll zu verstehen, und solche Kategorien braucht es, um ihn zu interpretieren.

Die ganze Gerusalemme ist voll von musikalischer Schönheit und Erregung. (Siehe Th. Spoerri: *«Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso»*, S. 27 ff., Bern 1922.)

Am ergreifendsten ist bei Tasso die Musik der Nacht. Immer wieder wird man nach allen Spannungen und Erregungen überwältigt von den dunkeln Akkorden, mit denen die hereinbrechende Nacht die Seele zur Ruhe bringt.

Era la notte allor ch' alto riposo
Han l' onde e i venti, e parea muto il mondo:
Gli animai lassi, e quei che 'l mare ondoso
O de' liquidi laghi alberga il fondo,
E chi si giace in tana o in mandra ascoso,
E i pinti augelli ne l' oblio profondo
Sotto il silenzio de' secreti orrori
Sopían gli affanni e raddolcíano i cori. (II, 96.)

Kaum kürzer kann die Beruhigung der Nacht dargestellt werden als in der Zeile:

Tutte in alto silenzio eran le cose. (XII, 36.)

Und immer wieder hören wir

l'opportuno
Alto silenzio de la notte . . . (XIII, 5.)

Wenn man sich an den Klängen der Gerusalemme geübt hat, auf die unendlichen Variationen der Tonbewegung zu achten, dann wird man sie überall wiederfinden, nicht nur in den Synkopen und im tempo rubato der Verse, sondern auch in der zuckenden, flimmernden Dynamik der Bilder. Eine chromatische Phantasie in Farben kann man folgende Beschreibung nennen:

Cosí piuma talor, che di gentile
Amorosa colomba il collo cinge,
Mai non si scorge a sè stessa simile,
Ma in diversi colori al sol si tinge:
Or d' accesi rubin sembra un monile,
Or di verdi smeraldi il lume finge,
Or insieme li mesce, e varia e vaga
In cento modi i riguardanti appaga. (XV, 5.)

Wie ein barockes Ton- und Lichtgemälde erscheint dagegen die Beschreibung des toten Sveno, dessen grausige Leiche in einem durch die Nacht schräg herabfallenden Strahl aufleuchtet, während sein zum Himmel gewandtes Gesicht in der gleichen diagonalen Spannung den unendlichen Höhentrieb andeutet:

Allor vegg'io che da la bella face,
Anzi dal sol notturno, un raggio scende
Che dritto là dove il gran corpo giace
Quasi aureo tratto di pennel si stende:
E sovra lui tal lume e tanto face,
Ch' ogni sua piaga ne sfavilla e splende;
E subita da me si raffigura
Ne la sanguigna orribile mistura.

Giacea, prono non già; ma, come volto
Ebbe sempre a le stelle il suo desire,
Dritto ei teneva in verso il cielo il volto
In guisa d' uom che pur là suso aspire. (VIII, 32-33.)

Vor solchen in Bild umgesetzten Erregungs- und Spannungszuständen der Seele wird uns bewußt, daß die ganze Barockkunst aus dem Geiste der Musik geboren ist, und daß barocke Gemälde, Statuen und Fassaden als Klangfiguren und Tonbewegungen, als symphonische Gebilde erfaßt werden müssen, wenn man sie wirklich verstehen will.

Es ist nun leicht zu begreifen, daß klassisch-traditionell eingestellte

Geister vor einer so revolutionären Formgebung, wie sie im *Befreiten Jerusalem* zum erstenmal sich verkörpert, ratlos gegenüberstehen müssen. Ein klarer und rationaler Mensch wie Galileo Galilei konnte einem solchen Dammbruch der Gefühle nicht untätig zusehen. Hier zeigt sich die andere Seite des Goetheschen Kontrapunktes. In seinen *Considerazioni al Tasso* übernahm er die Rolle Antonios. Schmälend hält er Tasso als Gegenbeispiel Ariost entgegen. Man kann sich in der Tat keinen instruktiveren Kontrast zu den zerfließenden Formen des *Befreiten Jerusalem* denken als den *Rasenden Roland* mit den wunderbar klaren Umrissen seiner Bilder. Galilei hat hier ein leichtes Spiel. «Sete un cattivo pittore, Sig.Tasso», ruft er ihm immer wieder zu, «non sapete dipinger; non sapete disegnare, non sapete far questo mestiere.» Aber es steckt etwas Tieferes in diesem Vorwurf. Die Bildhaftigkeit des *Rasenden Rolands* hängt zusammen mit der Seelenhaltung des Dichters. Ariost sucht dadurch, daß er die drängenden Lebensmächte in anschauliche Objektivität verwandelt, die kühle kontemplative Distanz zu gewinnen, in der die Seele immer wieder ihr Gleichgewicht findet. Alles, was ihn bedrohlich anfällt, bannt er in seine Stanzen, die wie kleine stille Seen die Landschaft widerspiegeln. Rolands Liebesraserei ist das abschreckende Beispiel, das uns vor der zerstörenden Dämonie der Gefühle bewahren soll:

Chi mette il piè ne l'amorosa pania
Cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l' ale . . .
E se ben come Orlando ognun non smania,
Suo furor mostra a qualch' altro segnale,
E quale è di pazzia segno più espresso
Che, per altri voler, perder sè stesso? (Orl. fur. XXIV, 1.)

Sich selber verlieren, das ist für Menschen wie Ariost und Galilei, die ihren klaren Realitätssinn bewahren wollen, die größte Tollheit. Darum kämpfen sie gegen allen Ueberschwang der Gefühle. Darum gehen sie so hart um mit Schwärmern wie Tasso.

Tasso nimmt ihre Vorwürfe nicht leicht. Er ist sich seiner Einseitigkeit wohl bewußt. Sobald ihm ein anderer entgegentritt, spürt er mit fast krankhafter Empfindlichkeit, was der andere ihm voraus hat. Die Gräfin Sanvitale spricht sein tiefstes Geheimnis aus, indem sie in ihrer fraulich-persönlichen Art von Tasso und Antonio sagt:

Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.

Man kann geradezu sagen, daß die Sehnsucht nach der Totalität des Lebens, nach der Versöhnung der Gegensätze das Grundthema des

Befreiten Jerusalems ist. Die ganze Handlung des Epos ist schon in der ersten Stanze dramatisch zusammengeballt. Zuerst wird der Held und sein Ziel vor uns hingestellt. Dann bricht der Konflikt aus. Je ein Zeilenpaar kämpft fugenhaft gegen das andere. Schließlich greift der Himmel ein und Gottfried bringt unter dem Zeichen des Kreuzes die auseinander geratenen Helden wieder zum gemeinsamen Kampf zusammen.

Canto l'arme pietose e 'l Capitano
Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò col senno e con la mano:
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E in van l' Inferno vi s'oppose, e in vano
S' armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti. (I, 1.)

Die ganze *Gerusalemme* erscheint von hier aus als *ein* großes psychisches Drama: Tassos Lebensdrama. Um das Ziel zu erreichen, müssen alle Kräfte zusammenwirken. Gottfried, das Haupt, der führende Geist, kann nichts tun ohne Rinaldo, der die treibende, aktive Kraft des Instinktes ist. Durch den Zauber Armidas aber werden Geist und Trieb voneinander getrennt. Es entsteht eine verhängnisvolle Abspaltung der elementaren Gewalten. Nun setzt ein psychoanalytischer Vorgang großen Stils ein. Gottfried hat einen vorausschauenden Traum, worauf er die Ritter Carlo und Ubaldo aussendet, um Rinaldo aus dem Bann Armidas zu befreien. Die beiden treten zuerst einen Gang ins Innere der Erde an. Ein ehrwürdiger Magus nimmt sie in Behandlung.

Ei, presili per man, ne le più interne
Profondità sotto del rio lor mena.

Hier — nel grembo immenso de la terra — läßt er sie hineinschauen in das geheimnisvolle Triebwerk des Universums. Es weht paracelsischer Geist über diesen ahnungstiefen Strophen des 14. Gesanges. Man spürt in dieser magischen Naturerlauschung den Uebergang von der metaphysischen Weltschau des Mittelalters zur mechanisch-exakten Wissenschaft der Neuzeit. Nun erst sind die Gesandten Gottfrieds imstande, dem Chaos ins Gesicht zu schauen. Der Magier schildert ihnen den Zaubergarten Armidas. Sie bekommen dann den spiegelhellen Schild der Selbsterkenntnis, den sie dem im Liebeslabyrinth verlorenen Rinaldo vorhalten sollen. Ein Blick, und er ist frei. Zum Christenheer zurückgekehrt, entsühnt er sich durch einen Bußgang auf den Oelberg, und nun ist er fähig, den Bann des Zauberwaldes zu lösen. Endlich werden die Belagerungsmaschinen fertiggestellt. Das vereinte Kreuzfahrerheer greift die Heiden in Jerusalem an. Nach

mörderischen Kämpfen dringen die Christen in die heilige Stadt ein, und Gottfried löst am Grabe Christi sein Gelübde. Die Einheit und der große Zug, die Tasso in seine Dichtung hineingelegt hat, dürfen nicht, wie es gewöhnlich geschieht, unterschätzt werden. Das *Befreite Jerusalem* ist gerade um dieser Tendenz zur Totalität willen ein Epos geworden, das letzte europäische Epos, in das die Linie, die von der Ilias her über die Aeneis führt, einmündet.

Aber wie arm und prekär ist diese Ganzheit, wenn man sie mit der *Divina Commedia* vergleicht. Die ordnenden und führenden Mächte des Geistes, die bei Goethe so wunderbar im Herzog und in der Prinzessin verkörpert sind, sie haben bei Tasso keine überzeugende, von innen nach außen wirkende, weltverwandelnde Kraft. Von Gottfried heißt es wohl: molto egli oprò col senno e con la mano. Er ist aber der Einzige, von dem man das sagen kann. Es ist auch das Einzige, was man von ihm sagen kann. Die Verbindung vom Kopf zur Hand geht nicht über das Herz; darum bleibt Gottfried starr, pedantisch und unlebendig. Bezzola weist mit Recht darauf hin, daß das Ziel durch eine Eroberung von außen nicht durch eine Befreiung von innen erreicht wird. «Der Dichter folgte einem richtigen Gefühl», sagt er, «als er später die Bezeichnung *Gerusalemme liberata* durch *Gerusalemme conquistata* ersetzte. Das Werk bringt ihm keine Befreiung, und als er seinen Gott erobern will und das Epos umarbeitet, alles Allzumenschliche ausschaltet, gehen Dichter und Werk daran zugrunde.» Die zusammenhaltenden Kräfte, könnte man mit andern Worten sagen, reichten noch gerade hin, um der Dichtung eine Einheit zu geben, aber die zerspaltenden Kräfte brachen im Leben Tassos durch, und der Verzweiflungsschrei Tankreds, jene Strophe, die Rousseau auf sich selber bezog, wurde auch für Tasso furchtbare Wirklichkeit:

Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,
Mie giuste furie, forsennato, errante;
Paventerò l' ombre solinghe e scure,
che 'l primo error mi recheranno inante;
E del sol che scoprì le mie sventure,
A schivo ed in orrore avrò il sembiante:
Temerò me medesmo, e da me stesso
Sempre fuggendo, avrò me sempre a presso. (XII, 77.)

(So leb' ich denn in Marter und in Qualen,
Die als gerechte Furien mich bedräun,
Die Nacht, wann sie heraufsteigt zu den Talen,
Wird ewig mir den ersten Wahn erneun;
Der Sonne Licht, das mit verhaßten Strahlen
Die Tat enthüllte, werd' ich bebend scheun.
Mir selbst ein ew'ger Schrecken, werd' ich immer
Mich selber fliehn, doch mir entrinnen nimmer.)

Uebersetzung J. D. Gries

«Zwei Verse, sagt E. Donadoni, nach De Sanctis der feinste Deuter Tassos (*Torquato Tasso,* Firenze 1921. Vol. I°, p. 283), sprechen das geheime Grauen Tankreds aus, aber sie könnten als Motto über das Leben Tassos gesetzt werden:

Temerò me medesmo, e da me stesso
Sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.»[1]

Woher kommt diese innere Gehetztheit Tassos, woher diese Zersetzung? Warum konnte Tasso keine Einheit finden? Im Schicksal Tassos spiegelt sich das Schicksal seiner ganzen Zeit, das Zeitalter der Gegenreformation, das Zeitalter des Absolutismus.

Das zeigt De Sanctis in seiner unnachahmlich großzügigen Weise am Schluß seines Tassokapitels (*Storia della letteratura italiana,* cap. XVII): «Die *Gerusalemme* ist nicht eine objektive Welt (un mondo esteriore) wie die Welt Dantes oder Ariosts ... Eine solche äußere objektive Welt gab es damals, es war ... die Welt des Copernicus und Columbus, die Wissenschaft, die Realität ... Italien aber war nicht würdig, eine solche Welt zu haben, und hatte sie nicht. Nachdem es seine Stellung in der Welt und jegliches nationale Ziel seines Wirkens verloren hatte, blieb es beschränkt auf den Leerlauf eines prosaisch sich wiederholenden Alltags, dem jede Würde und Selbstbewußtheit fehlte. Darum wurde seine Literatur immer konventioneller und lebensfremder, ein Spiel des Geistes ohne Ernst ... Tasso ist das Opfer dieser Tragödie. In seiner Poesie spürt man den tragischen Zerfall Italiens, hier sang die Poesie, bevor sie unterging, ihre Totenklage, schuf aber auch in Tankred die Ahnung einer neuen Poesie für die Zeit, da Italien würdig sein wird, eine solche zu haben.»

Weil Tassos Leben gebunden war, konnte sich seine Dichtung nicht frei zur Ganzheit entfalten. So geschah es auch dem Italien, das Jahrhunderte lang unter der Fremdherrschaft litt. Doch diese Fremdherrschaft war vorbereitet worden durch die Diktatur der Signori in den Städten, welche Diktatur ihrerseits begründet war auf der Macht des aufkommenden Kapitalismus. Gleichzeitig beginnt der Aufschwung der technischen Wissenschaften, die sich auf die Mechanismen der Physik, auf das Gesetz der großen Zahlen stützt. Die Macht der Dinge

[1] Ich kann mir nicht versagen, als Erläuterung dieser Verse eine Stelle aus der genialen Jugendschrift Hegels «Der Geist des Christentums und sein Schicksal» (in Hegels Theologischen Jugendschriften, S. 280. Tübingen 1807) anzuführen:
«Vernichtung des Lebens ist nicht ein Nicht-Sein desselben, sondern seine Trennung, und die Vernichtung besteht darin, daß es zum Feinde umgeschaffen worden ist. Es ist unsterblich, und getötet erscheint es als sein schreckendes Gespenst ...»

beruht auf der Ohnmacht der Seele. Verloren ist die Gemeinsamkeit des Glaubens, die lebendige Gemeinschaft der Kommune. Die Civilità veräußerlicht sich mehr und mehr. Wo der Mensch nicht mehr in irgendeiner Weise Anteil nehmen kann am öffentlichen Leben, da verdumpfen alle seine Beziehungen, da verdumpft die Gesellschaft, da verdumpft der Beruf, da verdumpft die Familie, da verdumpft die Liebe. Die Innerlichkeit staut sich an den Mauern der starr gewordenen Außenwelt. Der Einzelne kann nicht mehr aus dem Ganzen leben, ins Ganze wirken. Das lebendige Wort, das Band der Gemeinschaft, die Brücke von Mensch zu Mensch, die Klammer von äußerer und innerer Welt zerfällt. Es erstarrt oder zerfließt. Die Poesie schlägt um in Musik. Italien hört auf, zur Welt zu reden. Es spricht nur noch die Sprache derer, die nicht mehr sprechen dürfen: es singt. Die hohe Zeit der italienischen Musik beginnt. Aber welcher Musik? Eben derjenigen, zu der Tasso den Uebergang bildete, die monodische, individuelle Musik, die an die Stelle der mittelalterlichen kollektiven Polyphonie tritt. Den Grundvorgang der *«musikalischen Revolution um 1600»* deutet Eugen Thiele *(Volkshochschule Zürich, 1938)* als einen Spaltungsprozeß: «Die Gemeinschaft zerfällt in die Masse einerseits und das subjektive Ich anderseits. Damit ist die Säkularisation der Musik besiegelt. Im Mittelalter war das Weltliche von der kirchlichen Musik umhüllt und damit aufgesogen worden . . . In der rational denkenden Renaissance vollzog sich eine klare Scheidung zwischen weltlich und kirchlich. Jetzt, um das Jahr 1600, erfolgt die Mündigerklärung der weltlichen Musik . . . Der monodische Stil hat das ganze Reich musikalischer Aeußerungen erobert, er hat sich nicht mit der Einstimmigkeit — wie es das Wort Monodie vermuten ließe — begnügt, er hat die älteren mehrstimmigen Stile durchsäuert, neue Kunstformen geschaffen; Arie, Lied, Kantate, Oper, Oratorium, Sonate, Suite und Konzert: all das sind Früchte jener Revolution. Von allen Formen drückt keine das Wollen des Barocks so vollkommen aus wie die ureigentliche Form der Monodie, die Oper. Sie war der Ausdruck des neuen Lebens, das sich ‚bühnenmäßig gestaltete', des neuen Lebensgefühls, das sich ‚ins Opernhafte steigerte'. Sie war auch der Ausdruck des gesamtkünstlerischen Wollens, das aller Barockkunst zugrunde liegt. In ihr findet das Auseinanderbrechen der Gemeinschaft in Masse und Individuum seine sichtbarste Manifestation: ein dumpfes, anonymes Publikum steht hier dem Produkt eines übersteigerten Subjektivismus gegenüber, dem Virtuosen, wie ihn etwa eine Primadonna oder ein Heldentenor verkörpert. In der Oper emanzipierte sich die Masse längst vor ihrer politischen Emanzipation, und höchst wahrscheinlich hat so das musikalische Drama eine politische Sendung erfüllt.»

Und wollen wir diese Linien, leicht karikierend, weiterziehen, so

können wir an den uns so vertrauten Vorgang erinnern, dessen Bedeutung uns gar nicht mehr zum Bewußtsein kommt: im halbverdunkelten Saale sitzt eine kompakte Masse von passiven Zuhörern auf starren, festgeschraubten Stuhlreihen, deren numerierte Plätze durch eine Geldsumme gemietet werden müssen, während auf dem hell erleuchteten Podium der ekstatische Priesterdirigent mit magisch beschwörenden Gebärden den dionysischen Taumel der Symphonie entfesselt.

Halten wir diesem Abonnementskonzert, dessen beglückenden Zauber wir damit nicht schmälern wollen, andere Formen musikalischer Aeußerung entgegen: eine Matthäuspassion in der Kirche, deren Choräle von der Gemeinde mitgesungen werden, das auf endlosen Märschen im fernen Kriegsland gesungene Soldatenlied «Ich hatt einen Kameraden» ... mit dem sehnsüchtig sentimentalen Anhängsel «In der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehn», Blockflötenmusik zu Hause, gesungenes Reigenspiel auf der Wiese, gehetzter Jazztanz im Nachtlokal — haben nicht alle diese Formen gegenüber jener Zerspaltung in passive Masse und überhitzte Einzelbewegung das Gemeinsame, daß Tat und Gemeinschaft sich besser vereinen? Und ist es nicht ein Zeichen der Zeit, daß diese spontaneren, gemeinschaftlicheren Formen der Musik im Zunehmen sind?

Wir verstehen nun, warum Tassos Dichtung eine so magische Wirkung auf die folgenden Jahrhunderte ausübte: in ihr spiegelt sich das Schicksal unsrer ganzen Zeit, unsre eigene Spaltung in Innen- und Außenwelt, unsre eigene, gestaute Subjektivität, unsre eigene Sehnsucht nach den nächtlichen Untergründen der Seele, unser eigenes hilfloses Bedürfnis nach einem ganzen Leben.

Sollte auch eine Zeit kommen, da wir alle, nicht nur Italien, uns einer neuen Poesie würdig erweisen sollten, so wäre das Opfer Tassos nicht vergeblich gewesen. Seine Dichtung wird immer eine der kostbarsten Klangwerdungen des Geistes sein: Ausdruck der Sehnsucht einer ewig zerrissenen, ewig unfertigen Menschheit nach der Totalität des Daseins.