

Das Tassobild der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts

I

»Oh, sein Leben ist interessanter als seine Dichtung. Ich habe die frühen Jahre seines Lebens wie einen Roman aufgebaut.«¹ »Jeder Kenner Tassos wird, wenn er ihn als Dichter nicht für einen der ersten hält, doch den Menschen zu den besten zählen.«² In gewisser Weise kennzeichnet das, was George Eliot in ihrem Roman *Daniel Deronda* der selber schriftstellerisch tätigen Mrs. Arrowpoint in den Mund legt, genauso wie die Tagebucheintragung Giacomo Leopardis auch die bildkünstlerische Rezeption des Dichters im 19. Jahrhundert. Selbst wenn es mit den von den Nazarenern ausgeführten Fresken des *Casino Massimo* in Rom auch in dieser Zeit noch immer herausragende Beispiele für eine malerische Illustration der *Gerusalemme Liberata* gibt, so kristallisiert sich allgemein doch eine unverkennbare Tendenz heraus: Das Werk des Dichters rückt gegenüber seinem Leben in den Hintergrund. Neben die Thematisierung eines dichtungstheoretisch seit Jahrhunderten zentralen, dann in der Romantik aber auch durchaus umstrittenen literarischen Corpus, tritt die Reflexion über dessen Bedingungen. Für sie konnte man in Tassos bewegter Vita reiches Material finden.³

1 »Ah, his life is more interesting than his poetry. I have constructed the early part of his life as a sort of romance« (George Eliot: *Daniel Deronda*. In: *The Writings of George Eliot*. Bd. 15. Boston u. a. 1908, 62). Vgl. auch Italo Siciliano: *Il Tasso e la Francia*. In: *Torquato Tasso*. Hg. vom Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso (Ferrara). Mailand 1957, 711–727, hier 723.

2 »Chiunque conosce intimamente il Tasso, se non riporrà lo scrittore fra i sommi, porrà certo l'uomo fra i primi.« Giacomo Leopardi: *Zibaldone di pensieri*. In: *Tutte le opere*. Hg. von Walter Binni. Bd. 2. Florenz 1976, 163.

3 Zu dem Wandel vgl. Umberto Bosco: *Aspetti del romanticismo italiano*. Rom 1942, vor

Mit dieser Tendenz, die vor allem in Italien in einer Unmenge von dramatischen und lyrischen Entwürfen ihren Ausdruck findet und die es im folgenden am Beispiel der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu belegen gilt, bildet der italienische Dichter der Spätrenaissance allerdings keine Ausnahme.⁴ Ungezählt sind die heute zum großen Teil vergessenen Bilder, in denen Episoden aus dem Leben großer Künstler, Literaten, Wissenschaftler oder sonstwie bedeutender historischer Persönlichkeiten veranschaulicht werden,⁵ eine Erscheinung, die man zu den künstlerischen Ausdrucksformen des Historismus zählen wird.⁶ Themen wie *Raphael und die Fornarina* befriedigen nun die Gelüste des Salon-Besuchers nach Mitteilun-

dem 16f., und Mario Fubini: *Il Tasso e i romantici*. In: M. F.: *Romanticismo italiano*. Bari 1965, 293–305, hier 296. Vgl. auch Claudio Varese: *Torquato Tasso*. In: *Da Dante al Marino. I classici italiani nella storia della critica*. Hg. von Walter Binni. Florenz 1974, 553–593, hier 571, 577, 580, und Regina Hewitt: *Torquato Tasso — a Byronic hero?* In: *Neophilologus* 71 (1987), 431–446, hier 433.

- 4 Zur bildkünstlerischen Verarbeitung von Werk und Leben des Dichters seit dem 18. Jahrhundert vgl. *Immagini tassesse fra classicismo e romanticismo*. In: *Torquato Tasso. Letteratura, musica, teatro, arti figurative*. Hg. von Andrea Buzzoni. Bologna 1985, 362–429. Die in meinem Beitrag vorgelegte Auswahl von Tasso-Bildnissen beruht auf den noch heute lokalisierbaren Werken, die Friedrich Boetticher verzeichnet (F. B.: *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*. 4 Bde. Leipzig 1891–1901). Erwähnt seien außerdem die hier nicht diskutierten Bilder: Albert Schröder: *Ein junger Tasso. Ein Dichter-Jüngling, zwei jungen Damen vorlesend* (Abb. 9 im Katalog der Berliner Jubiläums-Ausstellung von 1886). Hinzu kommen an vermißten oder vorläufig nicht auffindbaren Arbeiten: Wilhelm Ahlborn: *Tasso's Haus in Sorrent, 1833*; Clemens Bewer: *Torquato Tasso am Hof von Ferrara sein »Befreites Jerusalem« vorlesend, 1850*; Felix Freiherr von Ende: *Tasso am Hof von Ferrara*; Gottlob Fischer: *Tasso im Gefängnis, 1878*; Albert Graeffe: *Tassos Tod im Kloster S. Onofrio, 1836*; Ferdinand Heilbuth: *Tasso und die beiden Leonoren*; Karl Herbsthoffer: *Tasso, der Herzogin von Ferrara sein Heldengedicht vorlesend, 1843*; Adolf Höffler: *Die Tassoeiche im Kloster S. Onofrio, Rom 1868*; August Hopfgarten: *Tasso von Eleonoren gekrönt*; Wilhelm Lehmann: *Heimkehr des Tasso*; Ludwig Richter: *Die beiden Leonoren*; Rudolf Schick: *Die beiden Leonoren, 1887*; Ferdinand Barth: *Tasso und die beiden Eleonoren, 1876*; Christian Wilberg: *Tasso-Eiche bei S. Onofrio*. Weitere Beispiele werden in den folgenden Anmerkungen nachgewiesen.
- 5 Francis Haskell: *The Old masters in Nineteenth-Century French Painting*. In: *Art Quarterly* 34 (1971), 55–85, jetzt deutsch in: F. H.: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*. Köln 1990, 164–207.
- 6 Die jüngst erschienene Dissertation von Petra Kuhlmann-Hodick über *Das Kunstgeschichtsbild*, in der ausschließlich Beispiele aus der deutschen bildenden Kunst thematisiert sind, ist zu einem *opus magnum* geraten und kann trotz ihres eng begrenzten Untersuchungsbereiches keineswegs Vollständigkeit beanspruchen. (Petra Kuhlmann-Hodick: *Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1993.)

gen über das Liebesleben anerkannter Größen, sie geben dabei gleichzeitig Hinweise auf deren Inspirationsquellen. *Leonardos Tod in den Armen des französischen Königs Franz I.* bestätigt ihm, daß auch der Künstler in die obersten Etagen der Gesellschaft vordringen kann. Die Gründe für den Erfolg solcher Themen sind vielfältig, auf den allgemeinsten Nenner gebracht wird man feststellen können, daß darin ein Aspekt der Subjektivierung von Kunst zum Ausdruck kommt, die sich mit dem Ende der Nachahmungsästhetik seit dem 18. Jahrhundert durchsetzt. Man stellt nicht mehr vornehmlich das traditional vermittelte dichterische Artefakt dar, sondern das original-schöpferische Subjekt. Dies korrespondiert mit der oft beschriebenen Freisetzung des Künstlers aus den geläufigen ständischen Produktionsverhältnissen: Erst in seiner neuen, substantiell eigenverantwortlichen Rolle kann er auch selber zum Gegenstand künstlerischer Bearbeitung werden. Erst im Gefolge des mentalen Umbruchs der französischen Revolution besetzt er mehr und mehr eine Position, aus der man das göttliche Prinzip und den irdischen, aber transzendent legitimierten Monarchen verdrängt hatte.⁷ Hinzu kommt im speziellen Fall Tassos die seit der großen Biographie von Serassi⁸ neu entfachte Diskussion um die ungeklärten Begebenheiten seines Lebens, insbesondere natürlich sein Verhältnis zu den hohen Herrschaften des Ferrareser Hofes.⁹ In Deutschland befördert diese Diskussion zusätzlich das wenige Jahre nach der Serassi-Biographie erschienene Goethe-Drama. Die Auseinandersetzung ist natürlich nur vor dem Hintergrund der allgemeinen Künstlerproblematik um 1800 zu verstehen, die man im Spannungsfeld von Emanzipation und Positionsverlust situiert hat.¹⁰ Sie nährt einen Literatur- und Kunstbegriff, der danach giert, die

7 Vgl. Gudrun Gersmann: Voltaires Erben — zum Nachleben der Aufklärung in der französischen Revolution. In: Das achtzehnte Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 13 (1989), 69–78.

8 Pierantonio Serassi: La vita di Torquato Tasso. Rom 1785.

9 Zur seit dem späten 18. Jahrhundert neu entflammten biographischen Tasso-Forschung vgl. Florence Pivont: Les biographies de Torquato Tasso. Prolégomènes à une étude du thème. In: Les Lettres Romanes 40 (1986), 103–115.

10 Herbert Jaumann: Emanzipation als Positionsverlust. Ein sozialgeschichtlicher Versuch über die Situation des Autors im 18. Jahrhundert. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 11 (1981), 46–65. Dort auch ausführliche bibliographische Angaben zur Sozialgeschichte des Dichters im 18. Jahrhundert.

Bedingungen für das Werk in den mentalen und materiellen Voraussetzungen des Schöpfers zu erkennen.

II

In welchen Zusammenhängen tritt Tasso in der Malerei auf? Als erstes wären bildnishaft Darstellungen zu nennen, sie kommen im 19. Jahrhundert – sieht man einmal von Frontispizillustrationen ab, die den Dichter physiognomisch in Anlehnung an alte Porträts und gewöhnlich mit dem Lorbeerkranz zeigen¹¹ – vor allem im Kontext von Künstlerversammlungen vor. Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), der Hauptvertreter der klassizistischen, an Raphael orientierten Malerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts, nimmt ihn – wenn auch ganz am Rande – in seine olympische Maler- und Dichterversammlung auf (Abb. 1).¹² In dem 1827 als Plafondschnuck für das *Musée Charles X.* entworfenen Bild im Pariser Louvre gruppiert er ihn zusammen mit Poussin und Corneille um das Künstler-Urbild Homer, zu dessen Nachfolger und Vollender ihn die regelpoetisch orientierte Tradition stilisiert hatte,¹³ legt aber insgesamt den Schwerpunkt auf die vorbildliche Antike.¹⁴ August von Kreling (1819–1876), Bildhauer und Maler aus der Schule Schwanthalers und Cornelius', zeigt den Dichter noch deutlich später in seinem Titelblatt für das *König Ludwig-Album* in Gesellschaft von Malern und Dichtern der Renaissance neben einem venezianischen Dogen. Diesen fordert Tasso, der selber im mönchisch-gegenreformatorischen Habit des Kämpfers für den Katholizismus dargestellt ist, emphatisch zu einem neuen Kreuzzug gegen die heidnischen Türken auf (Abb. 2).¹⁵ Die Darstellung von Krelings eigener künstlerischer Gegenwart

11 Vgl. etwa: Das befreite Jerusalem von Torquato Tasso. [Nach Goedeke 16, 744, übersetzt von Friedrich Wilhelm Bruckbräu]. München 1827. Erstes Bändchen.

12 Paris, Louvre.

13 Vgl. Fubini (wie Anm. 3), 295.

14 Kathrin Simons: Die Dekoration des Musée Charles X. im Louvre. Offizielle Kunst, Stilwandel und Salonkritik zwischen Restauration und Julimonarchie. In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung* 9 (1990), 161–210.

15 August von Kreling: Die großen Zeitalter der Kunst. Aus: *König Ludwig-Album*, München 1850, Blatt 144. Vgl. zu Kreling: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Von

ist symptomatisch in ihrer merkwürdigen Gebrochenheit, die noch über die Gestaltung Ingres' hinausgeht. Einerseits ist das Zeitalter Ludwigs I. als neuer, wenn auch aus dem himmlischen Dreigestirn des oberen Registers herausgelöster Höhepunkt in der Geschichte der Kunst gekennzeichnet. Andererseits wird dieser nur als Rückgriff auf vergangene Leistungen erklärlich, der König selbst und einige seiner Künstler wenden sich mit Verve zu den Heroen aus heidnischer Antike und christlichem Mittelalter zurück, um sich dort ihre Inspirationen zu holen. Man kann sich kaum eine kennzeichnendere visuelle Charakterisierung der vor allem nazarenisch beeinflussten Münchener Kunst des frühen 19. Jahrhunderts vorstellen.

Beispiele reiner Porträts oder Gruppenporträts, die neben Werkillustrationen den Löwenanteil der Dichterkommemoration des 16. und 17. Jahrhunderts ausmachen, sollen aber nicht im Mittelpunkt dieses Beitrages stehen. Gefragt ist vielmehr nach szenischen und anekdotischen Darstellungen aus Tassos Leben, ausgehend von der Prämisse, daß allein schon das gewählte Ereignis einen Aufschluß über das jeweilige Interesse an der Figur des Dichters gibt. Davon abgesehen sind solche Bilder aber auch in der Mehrheit. Es wird sich zeigen, daß dabei verschiedene Identifikationsmomente zum Tragen kommen.

Die Rezeption der Tasso-Gestalt in der deutschen, im wesentlichen romantischen Malerei unterscheidet sich deutlich von dem, was wir aus Frankreich und aus Italien kennen. Die avantgardistischen, durch ihre akademiekritische Attitüde auffallenden Romantiker Frankreichs thematisieren mit Vorliebe das einsame, von der Umwelt mißachtete Genie, offensichtlich bemüht, eigenes Streben zu legitimieren. Eugène Delacroix (1798–1863) widmet sich dem Stoff zweifach, einmal 1824, dem für die Riege der romantischen Erneuerer in Frankreich entscheidenden Jahr (Abb. 3), und ein weiteres Mal 1839.¹⁶ Er zeigt den Dichter wie viele seiner französischen Kollegen in den zwanziger Jahren als Gefangenen des Her-

der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Leipzig 1907–1950, Bd. 21, 489f.

16 Lee Johnson: *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*. 6 Bde. Oxford 1981–1989, Bd. 1 (1981), 91ff.; Bd. 3 (1986), 88f. Zu den beiden Bildern zuletzt: Elke Tangelder: *Metaphern für Gefangenschaft in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1993, 159ff. (Privatsammlung Zürich; Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur).

zogs Alfonso im Hospital von Santa Anna. Tasso kommt in beiden Fällen als melancholischer Einzelgänger daher, abgesetzt von den von links hinten andrängenden, physiognomisch teilweise als irrsinnig gekennzeichneten Mitgefangenen. Formal gibt Delacroix sich pointiert unkonventionell, die Kritik ergeht sich in wüsten Beschimpfungen anatomischer Unkorrektheit und allgemeiner Regellosigkeit. Ikonographisch lehnt er die Komposition nicht durch Zufall an die überkommene Darstellung der Verspottung Christi an,¹⁷ seine tiefempfundene Sympathie zeigt sich auch in einigen Brief- und Tagebuchreflexionen.¹⁸ Mit der Identifikation von Künstler und Christusfigur greift Delacroix eine alte, mindestens bis auf Dürers Selbstbildnis von 1500 zurückgehende Tradition auf und weist auf eine Entwicklung voraus, die vor allem das Künstlerporträt des späteren 19. Jahrhunderts mitprägen wird.¹⁹ In der generellen Disposition liefert er einen äußersten Gegensatz zu Ingres, indem er charakteristische Psychologisierung des abgeläuteten Momentes gegen idealtypische Konstruktion eines überzeitlichen Prinzips setzt.

Konzentriert man sich in Frankreich auf die einsame Leidensfigur, so bevorzugen viele italienische Maler die Darstellung des Dichters am Hof der Este. Aber auch hier liegt der Akzent häufig auf dem Kontrast zwischen Künstler und aristokratischem Publikum. Giuseppe Mancinelli (1813–1875) zeigt 1842 einerseits Tasso als kompositorisch geadelte Lichtgestalt bei der öffentlichen Lektüre seines neuen Opus', andererseits eine Gruppe von Höflingen, die Böses im Schilde führen und die Bestrafung des allzu vorwitzigen, ständische Hierarchien permanent durchbrechenden Dichters zu planen scheinen (Abb. 4).²⁰ Es liegt nahe, hierin eine politische Pointe zu se-

17 Werner Hofmann: *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*. München 1974, 151.

18 *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*. Hg. von André Joubin. 5 Bde. Paris 1935–1938. Bd. 1 (1935), 54. *Journal d'Eugène Delacroix*. Hg. von André Joubin. 3 Bde. Paris 1932. Bd. 1, 72–74. Zur Neubewertung dichterischen Autonomiestrebens am Beispiel der romantischen Tasso-Legende vgl. Kari Lokke: *Weimar Classicism and Romantic Madness: Tasso in Goethe, Byron and Shelley*. In: *European Romantic Review* 2 (1992), 195–214, und Maria Moog-Grünwald: *Tassos Leid. Zum Ursprung moderner Dichtung*. In: *Arcadia* 21 (1986), 113–128.

19 Vgl. dazu die demnächst erscheinende Dissertation von Julia Bernard.

20 Neapel, Museo di Capodimonte. Vgl. hierzu den Katalog *Torquato Tasso* (wie Anm. 4), 403.

hen, die sich nur aus der Atmosphäre des italienischen Risorgimento erklären läßt.

III

Die deutsche Tasso-Kommemoration verzichtet in der bildenden Kunst so gut wie völlig auf die Darstellung des gefangenen Tasso, auch der nationalpolitische Akzent steht nicht im Vordergrund,²¹ eignen sich dafür andere historische Gestalten doch sehr viel besser. Wie Mancinelli gibt 1852 der Wiener Eduard Ender (1822–1883),²² den man zu den allgemein beliebten Geschichtsmalern zu rechnen pflegte, die »sich aus der weiten Welt in's Enge ziehen und Szenen des inneren und häuslichen Lebens historischer Personen bearbeiten«,²³ Tasso deklamierend vor dem Hofstaat, läßt aber die intrigierenden Gegenspieler weg, oder deutet diese doch zumindest nur indirekt an (Abb. 5).²⁴ Genau wie der Italiener allerdings suggeriert er — historisch verzerrend, aber im Rahmen der geänderten Vorstellung vom Künstler erklärlich — die Überlegenheit des Dichters über den sozial weit höherstehenden Angehörigen der herzoglichen Familie, ja er überläßt ihm den Platz, der von Hause aus dem Fürsten gebührt.

In den innersten Zirkel höfischer Privatheit führt uns auch der Berliner Akademiker August Hopfgarten (1807–1896),²⁵ indem er, der selber lange in Italien gelebt hatte und so in natürlichen Kontakt mit den Themen der klassischen italienischen Kunst und Literatur trat,²⁶ an das erste Zusammen-

21 Boetticher (wie Anm. 4), Bd. 1, 323, registriert immerhin den — bezeichnenderweise sehr späten — Tasso im Gefängnis von Gottlob Fischer aus dem Jahre 1878.

22 Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 10, 515.

23 Hermann Becker: Deutsche Maler von Asmus Jacob Carstens an bis auf die neuere Zeit in einzelnen Werken kritisch geschildert. Leipzig 1888, 225. (Der Text Beckers stammt schon aus dem Jahre 1861, vgl. Ellen Spickernagel: Aspekte zum Historienbild im 19. Jahrhundert. In: Victor Müller. Ausstellung Städel, Frankfurt 1973, 7–22, hier 22, vgl. Anm. 33).

24 Nationalbibliothek Wien.

25 Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 17, 480. Vgl. zu Hopfgarten außerdem Franz Reber: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart 1876, 493; Willi Geismeyer: Die Malerei der deutschen Romantik. Stuttgart 1984, 314; Adolf Rosenberg: Die Berliner Malerschule. 1819–1879. Berlin 1879, 31ff.

26 Reber (wie Anm. 25), 411.

treffen Tassos mit der Fürstenschwester Eleonore erinnert (Abb. 6). Wohlgefällig fixiert der Dichter seine zukünftige Gönnerin, diese mischt die einladende Geste mit ausweichend verschleiertem Gesichtsausdruck, der Gegensatz von ungestümem Liebesverlangen und standesbewußter Abwehrhaltung scheint in dieser Konstellation schon angelegt. Solche Bilder des *historischen Genre* sind die eigentlichen »Renner« der bürgerlich-romantischen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts. Sie erlauben dem Betrachter die imaginative Rekonstruktion geläufiger Bildungsinhalte und setzen gleichzeitig sentimentalische Energien frei, ja sie überspringen die historische Distanz durch den Appell an das nur allzu gewillte Einfühlungsvermögen des Rezipienten. In dieser ästhetischen Funktion haben sie einiges mit den zur gleichen Zeit in Blüte stehenden historischen Romanen gemeinsam.²⁷

Ähnliches gilt für eines der Hauptwerke der Düsseldorfer Schule, Carl Ferdinand Sohns (1805–1867) *Tasso an einer Quelle dichtend, belauscht von den beiden Leonoren*²⁸ aus dem Jahre 1839 (Abb. 7).²⁹ Bei Sohn und in seinem Umkreis erleben auch Themen aus dem *Befreiten Jerusalem* selbst eine Nachblüte. Am treffendsten charakterisierte vielleicht Karl Immermann die Düsseldorfer Romantik im Angesicht von Sohns *Rinaldo und Armida* und einigen anderen Werken der frühen Schadow-Schule, als er das »Weiche, Ferne, Musikalische, Kontemplative, Subjektive statt des Nahen, Plastischen, Handelnden« dieser Kompositionen hervorhob.³⁰ In dem Dichter-Bild selbst deutet Sohn geschickt Tassos Stellung in Ferrara an und geht mit der gleichen Suggestionsfreudigkeit vor wie Hopfgarten. Der Protagonist ist dichtend-sinnend hingestreckt auf der Linken angeordnet, rechts daneben

27 Vgl. etwa die anonyme Abhandlung über »Die Romane« in: Deutsche Vierteljahrs-Schrift 1 (1838), 92ff., hier 109: »Weit entfernt, die Gegenwart aus der Vergangenheit mit neuen Ideen zu befruchten, maßen sich die historischen Romane viel mehr an, die heutigen Ansichten und Convenienzen in alle Zeitalter überzutragen. Weit entfernt, das romantische Geheimniß der Weltgeschichte zu enthüllen, zeigen sie uns vielmehr nur, wie sich die Weltgeschichte, durch die moderne Brille gesehen, darstellt.«

28 Kunstmuseum Düsseldorf.

29 Vgl. zu diesem Bild Irene Markowitz: Die Düsseldorfer Malerschule. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Düsseldorf 1969, Bd. 2, 334ff. Dort ausführlich die Literatur. Vgl. außerdem: Dies.: Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3: Malerei. Düsseldorf 1979, 43–144, hier 86.

30 Karl Immermann: Düsseldorf Anfänge. Maskengespräche. In: K. I.: Werke in fünf Bänden. Hg. von Benno von Wiese. Frankfurt am Main 1973, Bd. 4, 646.

und von ihm unbemerkt gehen die beiden Leonoren vorbei. Leonore von Este verrät ihre Gefühle durch distanzierte Kopfdrehung, dabei verstohlen interessiert beobachtet von ihrer Freundin und Konkurrentin. Die fehlende Kommunikation zwischen Dichter und Frauen im Bild verweist auch auf deren gestörtes Verhältnis in der historischen Wirklichkeit, oder besser in dem, was man dafür hielt. Die Vergegenwärtigung des Geschehens erzielt Sohn vor allem mittels seiner von der Kritik mehrfach registrierten koloristischen Anlehnung an venezianische Vorbilder aus der Tasso-Zeit,³¹ entscheidend aber ist die forcierte Aktivierung des Betrachters, erzielt durch ein eher anekdotisch-andeutendes denn statuierendes Verfahren. »Aber wir, die Beschauer, sollen dies [die Verstrickungen im Verhältnis der Protagonisten] ahnen und mit unserer Theilnahme vervollständigen.«³² Mit dieser Formulierung bringt ein Kommentator des 19. Jahrhunderts die ästhetische Pointe des Bildes auf den Punkt, dem Betrachter wird die Lizenz erteilt, die Handlung auszuspinnen, die psychologischen Kontraste womöglich wohligh erschauernd nachzuempfinden.

Carl Ferdinand Sohn stellt Tasso im lange kodifizierten Melancholie-Gestus dar, Paul Thumann (1834–1908), einer der beliebtesten Literatur-Illustratoren des deutschen 19. Jahrhunderts, greift diesen in einem späteren Frontispiz zum Goetheschen *Tasso* wieder auf und radikalisiert ihn im Sinne eines spezifisch modernen Künstlerbildes (Abb. 8).³³ Hier nämlich verdammt die gesteigerte Introversion den Dichter zur Untätigkeit, er ist von seinem Manuskript abgewandt und ergeht sich in offenbar düsteren Reflexionen. Damit liefert Thumann ein anschauliches Äquivalent zu Fried-

31 Vgl. Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst 2 (1839), 1309, und Hippolyte Fortoul: *De l'art en Allemagne*. 2 Bde. Paris 1841/42, Bd. 1, 479.

32 Becker (wie Anm. 23), 153f.

33 Johann Wolfgang von Goethe: *Torquato Tasso*. Ein Schauspiel. Berlin 1869. Zu Thumann Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 33, 113. Zum Melancholiemotiv bei Tasso und in seiner romantischen Nachfolge vgl. Moog-Grünwald (wie Anm. 18). Für den im engeren Sinne kunsthistorischen Bereich vgl. außerdem William Hauptman: *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: the Iconography of a Motif*. Dissertation Pennsylvania State University. Ann Arbor 1975. Weitere Illustrationen des Tasso-Dramas aus der Frühzeit: Carl Philipp Fohr: *Szene aus Goethes »Tasso«* (Die Krönung Tassos). Sepiazeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett; Gustav Heinrich Naeke: *Tassos Bekrönung*. Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett; Ders.: *Herausforderung zum Zweikampf* (Antonio und Tasso). Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

rich Schlegels Deutung der Tasso-Figur als einer Künstlerpersönlichkeit, der es nicht mehr gelingen will, »eine Welt in ihrem Geist klar aufzufassen, und ihr eigenes Selbst in dieser zu verlieren und zu vergessen«,³⁴ gleichzeitig verweist er auf die Schattenseiten des Dichtergenies.

Im Kontext des romantischen Tasso-Bildes kann der Tod zur einzigen Form der Erlösung aus einer mit sich selbst und der Umwelt zerbrochenen Künstler-Existenz werden. Eine größere Gruppe von Repräsentanten des »katholischen Weges der deutschen Romantik«,³⁵ der von den nach Rom gepilgerten nazarenischen Malern und deren Anhängern beschritten wird, widmet sich mit Vorliebe dem Tasso, der in den Armen der Kirche seine Seele aushaucht. Die Vertreter dieser Richtung stammen entsprechend aus katholischen Kernländern oder arbeiten für katholische Auftraggeber. Sophie Reinhard (1775–1843), Hofmalerin des badischen Großherzogs und vom *Kunstblatt* mehrfach in den höchsten Tönen gelobt,³⁶ zeigt in ihrem 1828 entstandenen Bild den Dichter betend auf dem Totenbett, soeben mit der letzten Ölung versehen und liebevoll betreut von den Mönchen des Onofrio-Konventes in Rom, Tassos letzter römischer Zufluchtsstätte (Abb. 9).³⁷ Die religiöse Dimension ihrer Darstellung verdeutlichen geradezu penetrant der mit den Sterbesakramenten sich entfernende Priester und die von links hereinscheinende Sonne, die die Freuden des ewigen Lebens ankündigt.

Franz Ludwig Catel (1778–1856), der in Rom tätige, lange Zeit als Touristenmaler verkannte und erst vor kurzem als beinahe kongenialer Goethe-Interpret entdeckte Berliner Landschaftsmaler,³⁸ führt 1834 im Auftrag des

34 Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur. Hg. von Hans Eichner. München u. a. 1961 (Bd. 6 der kritischen Schlegel-Ausgabe), 336. Zu Schlegels Tasso-Deutung vgl. Michael Jakob: Torquato Tasso dans le labyrinthe des fragments esthétiques de F. Schlegel. In: RLC 62 (1988), 503–507.

35 Herbert von Einem: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. 1760 bis 1840. München 1978, 102ff.

36 Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 28, 129; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog neuere Meister. Karlsruhe 1971, 193f. Zu Reinhard vgl. außerdem die Besprechungen im *Kunstblatt* Nr. 12 (11. Februar 1830), Titelblatt; Nr. 7 (23. Januar 1823), 27; Nr. 49 (19. Juni 1823), 193f. und 195. Aufschlußreich auch die weiteren Kritiken in der gleichen Zeitschrift, vgl. etwa Nr. 53 (2. Juli 1827), Titelblatt; Nr. 77 (24. September 1821), 306.

37 Kunsthalle Karlsruhe.

38 Peter-Klaus Schuster: Catel und Goethe. Zur Entstehung der realistischen Bildungsland-

Königs von Neapel ein großformatiges Bildpaar aus (Abb. 10 und 11). In dem einen zeigt er den späten Tasso, der soeben im Konvent von S. Onofrio eintrifft, um sich in die Obhut der aufopferungsvollen Mönche zu begeben. Im zweiten gibt er ihn unter der emblematischen Tasso-Eiche im Augenblick seines Ablebens, überwölbt von der schützenden Kuppel des Petersdomes und beweint von den Klosterbrüdern. Just im gleichen Augenblick tritt Papst Clemens VIII. hinzu, der eigentlich gekommen ist, um die Dichterkrönung vorzunehmen, die vorher nur Petrarca zuteil geworden war.³⁹

Den gleichen Moment wählt der Wiener Maler Friedrich Friedländer (1825–1901)⁴⁰ in einem Bild aus dem Jahre 1852.⁴¹ Von rührender Sentimentalität ist hier die Darstellung der mönchischen Familie, die sich der Betrachter immer in idealem Gegensatz zum Intrigantentum des Ferrareser Hofes zu denken hat. Die von links hinten herantretenden Frauen mit dem Dichterlorbeer wirken wie liebliche, Glückseligkeit versprechende Botinnen aus dem Jenseits (Abb. 12). Entsprechend friedlich ist der Protagonist in seiner Heilsgewißheit entschlafen.

Den imaginären *Tasso redivivus* gestaltet Johann Friedrich Helmsdorf (1783–1852), wie Sophie Reinhard badischer Hofmaler, in seiner interessanten, 1818/19 begonnenen und vom Concetto her nicht unkomplizierten *Ansicht von Rom von der Tasso-Eiche aus gesehen* (Abb. 13).⁴² Gegeben ist in dem von einigen der führenden deutschen Maler und Bildhauer gepriesenen

schaft. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981, 164–200. Dort auch die Catel-Literatur. Zu den beiden hier besprochenen Bildern vgl. Torquato Tasso (wie Anm. 4), 406ff. Vgl. außerdem den Dizionario biografico degli italiani. Bd. 22 (1979), 310–317.

39 Der aus hugenottischem Berliner Elternhaus stammende Catel tritt 1811 in Rom zum Katholizismus über. Vgl. Hans Geller: Das »Pio Istituto Catel« in Rom und sein Stifter. In: Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. München 1961, 498–501, hier 498f. (Neapel, Palazzo Reale).

40 Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 12, 458; Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Hg. von Constant von Wurzbach. Bd. 4. Wien 1958, 358f. Katalog Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Schloß Halbturn 1990, Kat.-Nr. 32 (der Kommentar allerdings irreführend).

41 Österreichische Galerie, Wien.

42 Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 16, 354; vgl. zu dem Bild auch: Städtische Kunstsammlungen Görlitz. Führer und Katalog der Gemäldesammlung. Deutsche Malerei vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Görlitz 1956, 16 (Görlitz, Stadtmuseum).

Werk ein Künstler — Helmsdorf selber? —, der einen unter der Tasso-Eiche sitzenden jungen Mann in mönchischer Kleidung zeichnet. Identifiziert wird das Modell mit dem zur Entstehungszeit des Bildes verstorbenen Carl Philipp Fohr.⁴³ Allein durch die Position des Porträtierten unter dem Baum und vor der großartigen Kulisse der Stadt Rom wird dieser zum neuen Tasso, der soeben verstorbene Maler zum lange toten Dichter. Die Identifikation unterstreicht die Vorbildhaftigkeit des Renaissancepoeten für die romantische Künstlergeneration, Fohr selbst konnte man mit seiner Vorliebe für mittelalterliche Ritterstoffe auch in einer thematischen Affinität zu Tasso sehen. Darüber hinaus manifestiert sich in der Bildidee die reflexive Brechung romantischen Künstlertums: Der Maler Helmsdorf stellt einen anderen Maler dar, der sich dem Porträt eines dritten Malers widmet. Das entspricht der häufig festgestellten Zerebralisierung des nazarenischen Kunstbegriffs, einer unverkennbaren Tendenz, die Bildsprache zu autonomisieren und die künstlerische Vermittlungsinstanz grüblerisch zu thematisieren.⁴⁴

Insgesamt fällt auf, daß indirekte Tasso-Evokationen anderer Art sehr häufig vorkommen und damit den Status des romantischen Bildes als Reflexionsauslöser bekräftigen. Der genannte Carl Ferdinand Sohn zeigt in einem weiteren Hauptwerk auf den ersten Blick nur die beiden sich unterhaltenden Leonoren. Letztlich ist aber doch der Dichter selber Thema, er scheint sich hinter der Brüstung im Garten zu befinden und die Gedanken der beiden Frauen zu beherrschen. Ganz der geläufigen Topik entsprechend reagiert Eleonore d'Este elegisch-versonnen auf den Hinweis ihrer Freundin, indem jene selber nicht zum Dichter hinunterschaut, hat sie ihn um so klarer vor dem geistigen Auge. Damit vertritt die Fürstenschwester den Bildbetrachter, dessen vagierende Phantasie die Leerstelle auffüllen mag und der dabei über das hinaus, was das Bild konkret zeigt, die Ambiguität des Verhältnisses zwischen den drei Figuren bedenken kann (Abb. 14).⁴⁵

43 Vgl. hierzu Arthur von Schneider: Friedrich Helmsdorf. In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* N. F. 63 (1954), 414–423, hier vor allem 419 und 423.

44 So eine der zentralen Thesen in Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985.

45 Zum Begriff der ›Leerstelle‹ in der bildenden Kunst vgl. Wolfgang Kemp: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: *Der Be-*

In einer ganzen Serie von Arbeiten verbildlicht die romantische Malerei das Geburtshaus des Dichters in Sorrent, in einer weiteren Gruppe von Gemälden figuriert die uns nun schon von Helmsdorf bekannte Tasso-Eiche, unter der der Dichter seine letzten Tage in Rom verbrachte.⁴⁶ In beiden Fällen wird der künstlerische Wert des Bildvorwurfs durch die Tatsache gesteigert, daß gleichzeitig zentrale Motive der Italientopik einfließen. Als Beispiele seien hier nur Ernst Fries' (1801–1833) und Karl Biermanns (1803–1892) Werke aus den 1830er Jahren angeführt.⁴⁷ Der Kritiker des *Kunstblattes* belegt mit seiner Besprechung des Friesschen Werkes (Abb. 15), wie die Zeitgenossen solche Bilder rezipierten. Er verweist auf die sinnend zur Bucht herabblickende Frau im Vordergrund und beginnt dann selbst, angeregt durch das Bildmotiv, zu phantasieren. »Und zu diesem Vaterhause eilt der arme, im Kerker des Ferrarischen Irrenhauses gequälte Dichter, um in den Armen seiner noch lebenden Schwester seine Ruhe wieder zu erlangen — bis er später in Rom den Lorbeerkranz von der kalten Hand des Todes auf sein Haupt gedrückt fühlte.«⁴⁸ Der Text ist bemerkenswert, weil er von Dingen redet, die das Bild überhaupt nicht zeigt. Die nicht vorhandene Tasso-Figur vermag die Einbildungskraft effektiver anzuregen als Vorhandenes. In Biermanns Bild (Abb. 16) befördert die Imagination ein Geistlicher, der einer am Fuße der Eiche sitzenden Familie, indirekt aber auch dem Bildbetrachter, von dem berühmten Dichter zu berichten scheint.

trachter ist im Bild. *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Hg. von Wolfgang Kemp. Berlin 1992, 307–332.

46 Vgl. hierzu den elegischen Bericht im *Weimarer Sonntags-Blatt* vom 27. Mai 1855 (96f., Das Kloster San Onofrio in Rom. Tasso's Grab).

47 Karl E. Biermann: Die Tasso-Eiche mit Umgebung und die Aussicht auf Rom. Abendbeleuchtung. 1836. Hier die Lithographie von August Haun. 1845; Ernst Fries: Sorrent mit Tassos Geburtshaus. Ca. 1827. Kurpfälzisches Museum Heidelberg. Vgl. zu Fries Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 12, 477; Arthur von Schneider: Badische Malerei des 19. Jahrhunderts. 1986, 37ff.; Katalog der Ausstellung Ernst Fries. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. Heidelberg 1975, Nr. 9; Elisabeth Bott: Ernst Fries (1801–1833). Studien zu seinen Landschaftszeichnungen. Diss. Heidelberg 1976. Weitere Bilder zum Thema: August W. Schirmer: Das sogenannte Tasso-Haus bei Sorrent. 1837. Nationalgalerie Berlin (Kriegsverlust); Carl L. Frommel: Das Haus des Tasso bei Sorrent. 1849. Kunsthalle Karlsruhe; Carl Morgenstern: Das Haus des Tasso in Sorrent. 1861. München, Schack-Galerie. (Abb. in: Schack-Galerie. Gemäldekatalog. München 1969, Nr. 102).

48 *Kunstblatt* Nr. 59 (23. Juli 1835), 247 (Kunstaussstellung in Karlsruhe 1835).

Vergleichbares gilt für eine auf das Jahr 1819 datierte Zeichnung des Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872), der später zu einem der führenden Repräsentanten nazarenischer Ideale in Deutschland aufrückt (Abb. 17). Der Bezug zwischen Bild und Textvorlage ist hier nur sehr locker, ja er scheint gar nicht von vornherein intendiert gewesen zu sein. Entstanden während seines römischen Aufenthaltes als eine von mehreren Improvisationen, die spielerisch künstlerische und alltägliche Erlebnisse aus der ewigen Stadt evozieren, dienen sie dem in Rom ansässigen Nazarenerförderer Johann Gottlieb von Quandt gleichsam als Substrat für eine jeweils frei hinzuerfundene Nacherzählung aus dem Repertoire der Weltliteratur.⁴⁹ Glaubt man den erhaltenen Berichten, hat dieses Spiel entfesselter Imagination Künstler wie Mäzen viel bedeutet, der noch geläufige Untertitel *Tasso und die drei Leonoren*, der ja nicht so recht zu der dargestellten musikalischen Szene paßt, muß auf die heute verlorenen Nacherzählungen Quandts zurückgehen. Interessant ist die Umkehrung des gewöhnlichen Kausalitätsverhältnisses, die Bildkunst reagiert nicht mehr wie gewöhnlich auf die literarische Vorgabe. In neuer Weise ist der alte Topos des *ut pictura poesis* hier zu wörtlicher Realität geworden: Im Sinne romantischer Kunstkritik löst der Kommentar die Bildvorlage aus ihrer anschaulichen Begrenztheit, indem er sie poetisiert.⁵⁰

Das Tasso-Thema unterliegt in der zweiten Jahrhunderthälfte einer gewissen Veräußerlichung, zuweilen werden auch neue Inhalte erschlossen.⁵¹ In Parallele zur historistisch gewendeten Geschichtsmalerei eines Piloty wird der Stoff zum Anlaß materieller Prachtentfaltung genommen,

49 Vgl. Helmut May: Zu Schnorr von Carolsfelds künstlerischer Entwicklung. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 12, 13 (1943), 259–298, hier 268; I Nazareni a Roma. Katalog der Ausstellung Rom 1981, 283f.

50 Vgl. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Frankfurt am Main 1973, 57ff.

51 Die kritische Distanz zur romantischen Tradition mit ihrem Tasso-Enthusiasmus zeigt sich z. B. an den Bemerkungen, die die *Grenzboten* (2 [1856], 326) im Rahmen eines Beitrages mit »Betrachtungen über die Malerei der Gegenwart« liefern. Im Anschluß an eine Invektive gegen die weichlich-romantische Malerei der Düsseldorfer Schule, die schon kurze Zeit nach ihrer Blüte so wenig zeitgemäß schein, heißt es dort: »All diese trauernden Königspaare, edeln Räuber, zur Kirche gehenden Jungfrauen, sentimentalen Tassos und Prinzessinnen, toten Heiligen, gemüthlichen Krieger — die jetzige Generation wirft ihnen kaum noch einen Blick zu.«

schon der vorhin gezeigte Eduard Ender muß sich von der Kritik den Vorwurf gefallen lassen, er habe sich mit der Renaissanceperiode nur auseinandergesetzt, »um Gelegenheit zur Entfaltung eines reichen Farbenspiels und einer geschickten Stoffmalerei zu geben.«⁵² Auch vom Schweizer Barzaghi-Cattaneo (1834–1922) wird man behaupten dürfen, daß ihn in seinem Tasso-Bild aus den 60er Jahren ähnliche Effekte interessiert haben (Abb. 18).⁵³ Das Geschichtsbild ist hier zur reinen Travestie geworden, in seinem oberflächlichen Übertünchen einer im Kern fast naturalistischen Stilhaltung entspricht es der Vorliebe des saturierten Bürgertums der zweiten Jahrhunderthälfte, die aktuelle Lebenswelt mit der dünnen Schicht neorenaissancehafter Repräsentativität auszustaffieren. Gleichzeitig bezeugt es den letztlich zum Scheitern verurteilten Versuch, aus der mechanisierten Gegenwart heraus in ein volltönendes, vom Schweizer Burckhardt mit dem Paradigma des Heroischen verbundenes Zeitalter der Renaissance zurückzukehren, ein Versuch, der nach Wolfgang Hardtwig geistiger Ursprung des historistischen Stils ist.⁵⁴

Erst Hans Makart (1840–1884), der Malerfürst des Wiener Historismus, wird 1869 dem Thema einen neuen, dann auch für die Kunst des *fin de siècle* bedeutsamen Akzent abgewinnen (Abb. 19).⁵⁵ Er zeigt Tasso in Rückenansicht, pathetisch vor den beiden Leonoren deklamierend. Diese nun haben nichts mehr von romantischer Zartfühllichkeit vorzuweisen, sondern sind zu veritablen *femmes fatales* geworden. Riesengroß sitzen sie dem stehenden Dichter gegenüber, ihn selbst in dieser Position noch eindeutig überragend und zum fast bemitleidenswerten Statisten degradierend.⁵⁶ Im Vorgriff auf solch schauerliche Männerprojektionen wie diejeni-

52 Becker (wie Anm. 23), 304.

53 Antonio Barzaghi-Cattaneo: Tasso liest aus seinem Werk. Nach 1861. Kunstmuseum Basel; vgl. zum Künstler Thieme-Becker (wie Anm. 15), Bd. 2, 589.

54 Vgl. Wolfgang Hardtwig: Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs. In: Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland. Hg. von Michael Brix und Monika Steinhauser. Gießen 1978, 17–27, hier 25.

55 Vgl. zu Makart Ausstellungs-Katalog Baden-Baden 1972, 106.

56 Berlin, Nationalgalerie. — Zu überlegen wäre, ob Makarts Konzeption nicht von einer im 19. Jahrhundert erfolgten Motivwanderung beeinflusst ist, die letztlich wieder auf die *Gerusalemme Liberata* zurückverweist: Es ist bekannt, daß die berühmteste Episode aus dem Epos, Armidas Versuch, den christlichen Heroen Rinaldo in ihrem Zaubergarten an sich zu fesseln, um ihn vom Kampf gegen die Heiden abzuhalten, in den Loreley-Mythos

gen eines Franz von Stuck scheinen hier die Frauen zu dominanter Undurchdringlichkeit stilisiert, die in der Tasso-Ikonographie des deutschen 19. Jahrhunderts bis dahin nicht bekannt war, ja die Thematik im Grunde überfordert. So ist mit dem Makartschen Bild ein Endpunkt in der Entwicklung des Stoffes erreicht.

des 19. Jahrhunderts eingeflossen ist. Das Motiv imaginiertes weiblicher Dominanz wäre gleichsam in das Leben des Dichters transponiert, auch dies könnte als ein Beleg dafür gewertet werden, wie stark man das Œuvre in dieser Zeit aus der Perspektive des Autors zu denken gewohnt war.



Abb. 1: Jean Auguste Dominique Ingres: Die Apotheose Homers, 1827 (Paris, Louvre).



Abb. 2: August von Kreling: Die großen Zeitalter der Kunst, 1850 (König Ludwig-Album, Bl. 144).



Abb. 3: Eugène Delacroix: Tasso im Gefängnis, 1824 (Zürich, Privatbesitz).

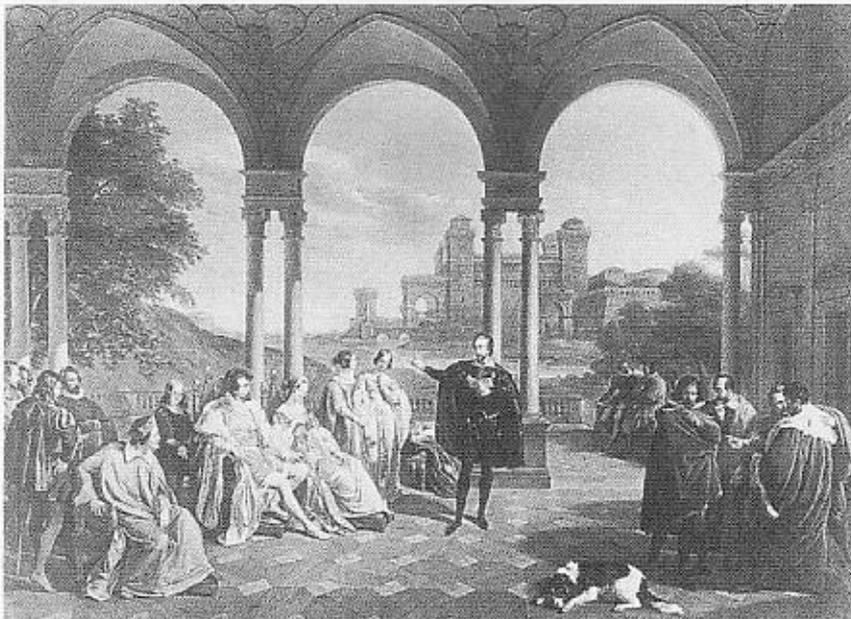


Abb. 4: Giuseppe Mancinelli: Torquato Tasso liest aus der *Gerusalemme liberata* am Hofe des Herzogs von Este, 1842 (Neapel, Museo di Capodimonte).

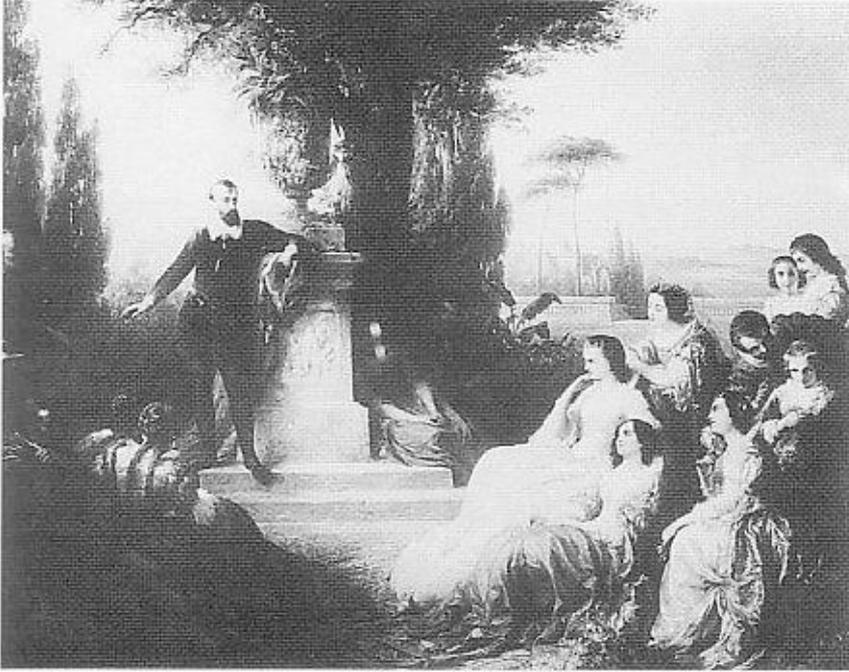


Abb. 5: Eduard Ender: Torquato Tasso am Hofe von Ferrara, 1852 (Wien, Nationalbibliothek).



Abb. 6: August Hopfgarten: Tasso wird der Leonore von Este durch deren Schwester Lucretia vorgestellt, 1839 (Berlin, Nationalgalerie).



Abb. 7: Carl Ferdinand Sohn: Tasso an einer Quelle dichtend, belauscht von den beiden Leonoren, 1839 (Düsseldorf, Kunstmuseum).

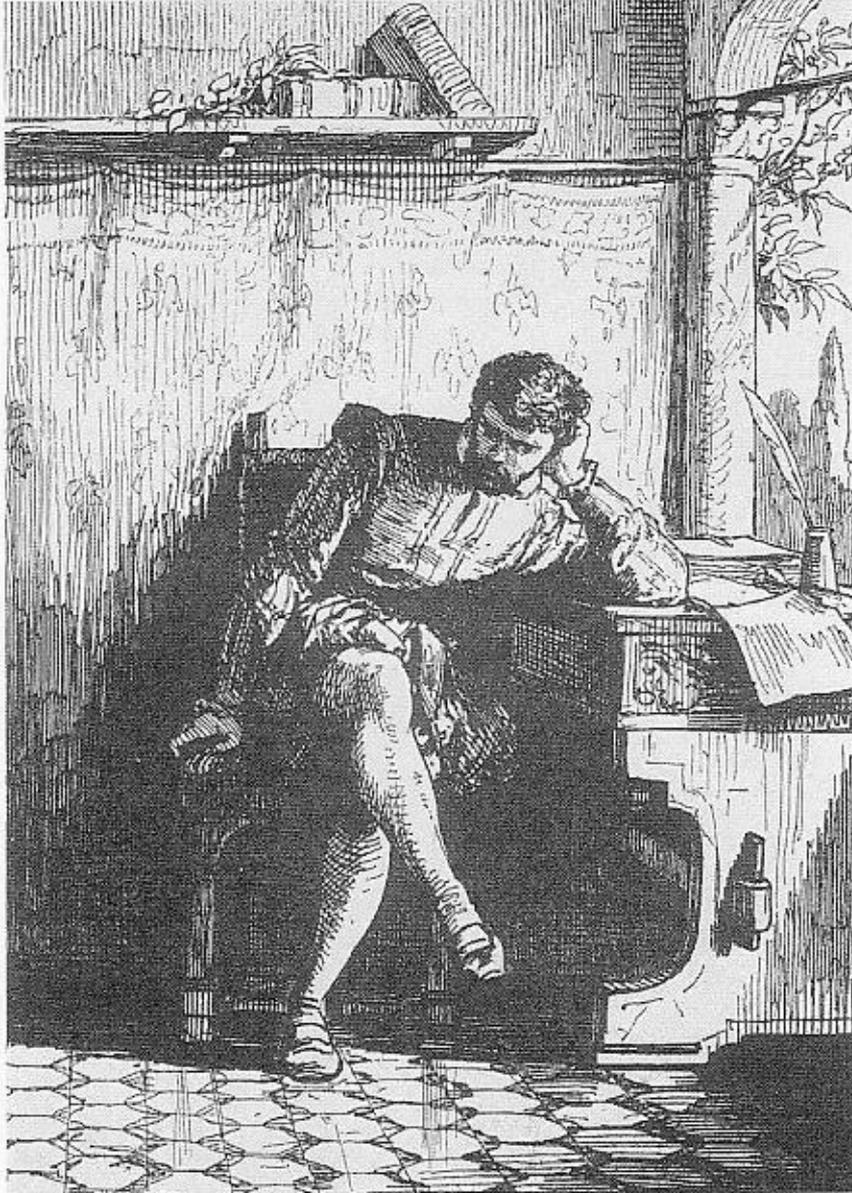


Abb. 8: Paul Thumann: Frontispiz zu Johann Wolfgang von Goethe:
Torquato Tasso. Ein Schauspiel. Berlin 1869.



Abb. 9: Sophie Reinhard: Tod des Torquato Tasso, 1828 (Karlsruhe, Kunsthalle).

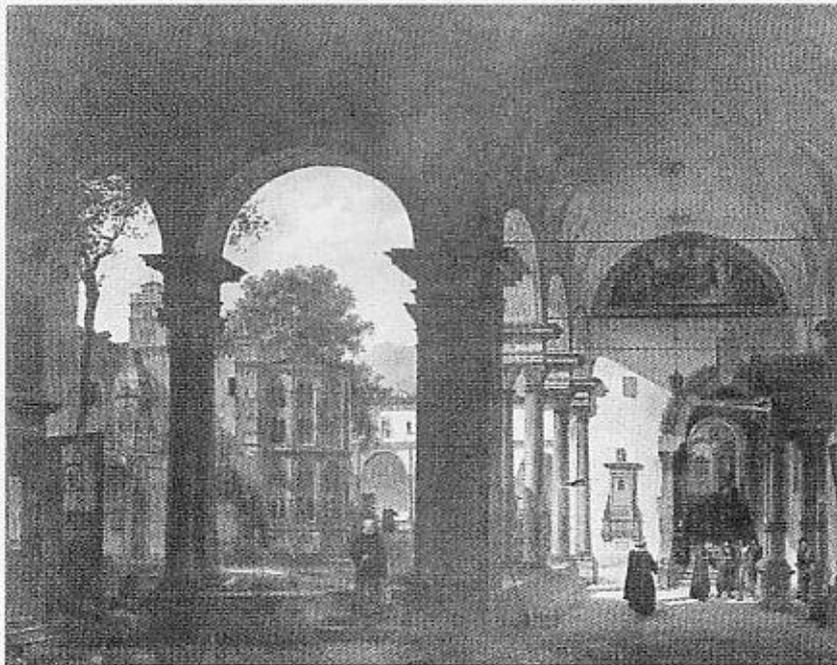


Abb. 10: Franz Ludwig Catel: Torquato Tasso im Konvent von S. Onofrio in Rom, 1834 (Neapel, Palazzo Reale).

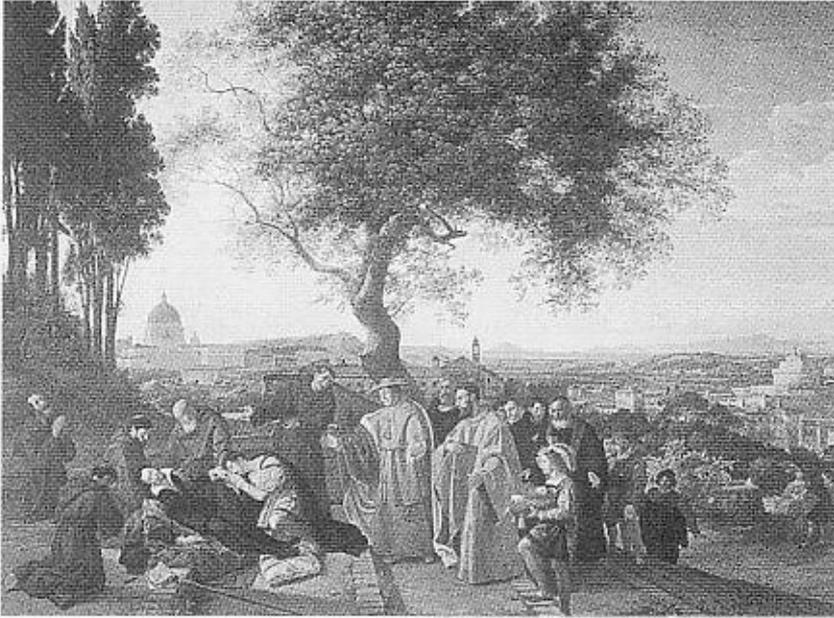


Abb. 11: Franz Ludwig Catel: Der Tod des Torquato Tasso, 1834 (Neapel, Palazzo Reale).



Abb. 12: Friedrich Friedländer: Tassos Tod, 1852 (Wien, Österreichische Galerie).



Abb. 13: Johann Friedrich Helmsdorf: Ansicht von Rom von der Tasso-Eiche aus gesehen, 1818/24 (Görlitz, Stadtmuseum).



Abb. 14: Carl Ferdinand Sohn: Die beiden Leonoren, 1836 (Düsseldorf, Kunstmuseum).



Abb. 15: Ernst Fries: Sorrent mit Tassos Geburtshaus, ca. 1827 (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum).

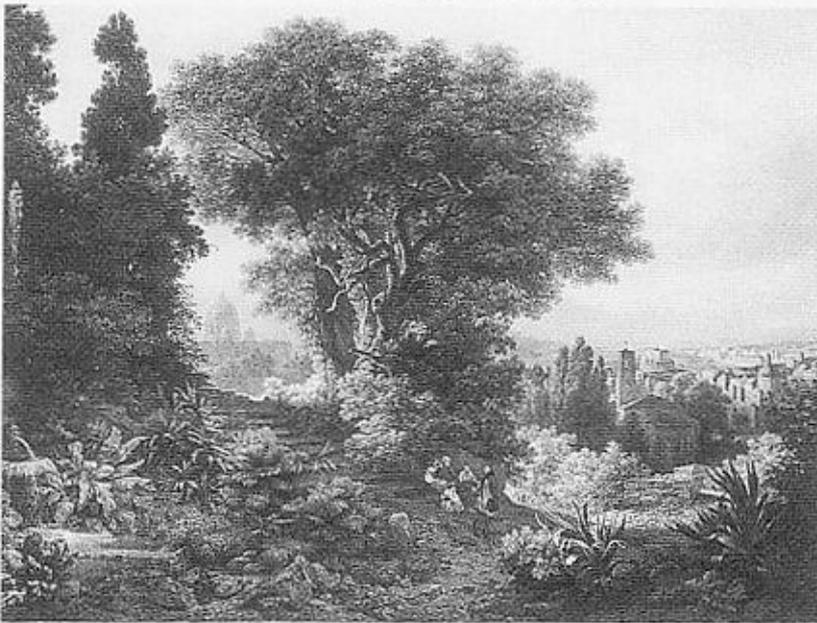


Abb. 16: Karl E. Biermann: Die Tasso-Eiche mit Umgebung und die Aussicht auf Rom. Abendbeleuchtung, 1836. Lithographie von August Haun, 1845.



Abb. 17: Julius Schnorr von Carolsfeld: Musik auf der Terrasse (Tasso und die drei Leonoren), 1819/20 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum).



Abb. 18: Antonio Barzaghi-Cattaneo: Tasso liest aus seinem Werk, nach 1861 (Basel, Kunstmuseum).



Abb. 19: Hans Makart: Tasso liest aus seiner *Gerusalemme*, 1869 (Berlin, Nationalgalerie).