
Torquato Tasso in Deutschland

Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik
seit der Mitte des 18. Jahrhunderts

herausgegeben von
Achim Aurnhammer



Walter de Gruyter · Berlin · New York

1995

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Torquato Tasso in Deutschland : seine Wirkung in Literatur, Kunst
und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts / hrsg. von Achim
Aurnhammer. – Berlin ; New York : de Gruyter, 1995

(Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte ;
3 = (237))

ISBN 3-11-014546-4

NE: Aurnhammer, Achim [Hrsg.]; GT

ISSN 0946-9419

© Copyright 1995 by Walter de Gruyter & Co., D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikrover-
filmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Sigurd Wendland, Berlin

Druck: Werner Hildebrand, Berlin

Buchbinderische Verarbeitung: Lüderitz & Bauer-GmbH, Berlin

THOMAS STAUDER

Komisierende Tasso-Rezeption in Julius von Voß' *Rinaldo und Armida*

Tassos Person und Werk waren in Deutschland nicht nur Gegenstand ernsthafter künstlerischer Nachahmung, sondern wurden bisweilen auch in die Niederungen der Komik hinabgezogen. Ein solcher Fall ist das 1811 veröffentlichte Drama *Rinaldo und Armida* von Julius von Voß (1768–1832). In einem ersten Schritt ist das Intertextualitätsverhältnis zu Tassos *Gerusalemme Liberata* zu prüfen; dies schließt die Berücksichtigung einer früheren Beschäftigung Vossens mit diesem Stoff ein. Ebenfalls in diesem ersten Untersuchungsschritt wird die Art der Komisierung¹ bestimmt und das angewandte Verfahren terminologisch klassifiziert. In einem zweiten Schritt ist dann nach der Funktion einer derartigen Tasso-Verarbeitung zu fragen. Hierzu sollen auch Vossens Biographie und frühere literarische Produktion herangezogen werden. In einem dritten Schritt soll schließlich nach Vossens möglichen literarischen Vorbildern gefragt werden — es ist zu zeigen, in welcher Tradition er mit seiner spezifischen Art der Komik steht.

I. Zum Intertextualitätsverhältnis zwischen Tasso und Voß

Voß hatte sich bereits im Jahre 1802, also neun Jahre vor der Veröffentlichung seines hier interessierenden Stücks, intensiv mit dem Stoff von

1 Den Begriff der ›Komisierung‹ übernehme ich von Verweyen/Witting, die damit die Verarbeitung einer ersten literarischen Vorlage mittels der Verfahren der Parodie oder Travestie bezeichnen. Vgl. Theodor Verweyen und Gunther Witting: Die Parodie in der Neueren Deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979.

Tassos Kreuzzugsepos beschäftigt, als er das französische Libretto Quinaults zu Glucks heroischer Oper *Armide* ins Deutsche übertrug.² Der Ausschnitt aus Tassos *Gerusalemme Liberata*, den Voß in seinem Drama *Rinaldo und Armida* behandelt, legt eine Beeinflussung durch Quinaults Text in der Tat sehr nahe. Sowohl Quinaults Textbuch als auch Voß' Stück aus dem Jahre 1811 präsentieren uns nämlich in der ersten Szene die verliebte Armida, welche die zunächst noch abweisende Haltung Rinaldos beklagt. Voß läßt sein Stück damit enden, daß Armida nach dem Verlassenwerden durch den an seine Pflichten erinnerten Kriegsheroen aus Verzweiflung ihren Palast anzünden und ihrem Leben ein Ende setzen will. Genau auf diese Weise ließ auch Quinault seine Fabel enden, verzichtete also auf das spätere Treffen zwischen Rinaldo und Armida bei der Einnahme Jerusalems in Tassos 20. Gesang und die darin enthaltene Aussicht auf ein zukünftiges gemeinsames Glück. Von Quinault als Vorlagenautor ist freilich bei Voß niemals die Rede, dagegen bezeichnet er an einer Stelle ausdrücklich Rinaldo als »Den Helden [...] | Von dem uns sang Herr Torquato Tasso«. ³ Ob Voß die Vermittlung durch Quinault hier absichtlich verschwieg oder tatsächlich meinte, Tassos Version näher zu stehen, muß offenbleiben. Aus funktionalen und intentionalen Gründen — dazu unten mehr — legte er auf den direkten Tasso-Bezug wahrscheinlich besonderen Wert. Jedenfalls läßt sich festhalten, daß Voß keineswegs die ganze Fabel der *Gerusalemme Liberata* oder den vollständigen Verlauf der Liebesbeziehung zwischen Rinaldo und Armida dramatisiert, sondern nur einen kleinen Teil davon.⁴

Die Komik in Voß' *Rinaldo und Armida* ist eigene Zutat, denn davon ist weder bei Quinault noch bei Tasso eine Spur zu finden. Wenn wir im

2 Vgl. Johannes Hahn: Julius von Voß. Göttingen und Berlin 1909, 87. In Voß' Bearbeitung wurde Glucks Oper am 20. Mai 1805 im Königlichen National-Theater in Berlin uraufgeführt. Quinault hatte sein Textbuch bereits 1686 für Lullys »grand opéra« *Armide* verfaßt; den Quinaultschen Text verwendete Gluck 1778 für seine gleichnamige Oper. Benutzt wurde die deutsche Erstausgabe: *Armide. Eine große heroische Oper in Fünf Akten* aus dem Französischen des Quinault, übersetzt von J. v. Voß. Componirt vom Ritter Gluck. Berlin [1821].

3 *Rinaldo und Armida. Ein Heldenspiel in Versen* ist enthalten in Voß' Sammelwerk: *Travestien und Burlesken*, zur Darstellung im kleinen geselligen Verein. Berlin 1811, 1–36, hier 7. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden durch Angabe der Seite im laufenden Text zitiert.

4 Zu den terminologischen Konsequenzen für die Klassifizierung seines Stücks vgl. unten.

folgenden Vorlage und Verarbeitung vergleichen, so wollen wir der Einfachheit halber jeweils vom Vorlagenautor Tasso sprechen. Nicht verdrängt werden soll darüber die rezeptionsgeschichtlich wichtige Tatsache, daß der Stoff dem zeitgenössischen Berliner Publikum weitaus eher durch Glucks 1805 dort uraufgeführte *Armide* als durch das ursprüngliche Epos bekannt gewesen sein dürfte.

Neben den Zentralfiguren Rinaldo und Armida übernimmt Voß aus seiner Vorlage die Gestalt des Idraote, bei ihm »Hidraot« genannt, und weiterhin Onkel der Armida. Aus den Rittern Carlo und Ubaldo, die bei Tasso Rinaldo an seine Pflicht erinnern, macht Voß »Marquis Rougenoir« und »Graf d'Ecoissaise«, welche aber innerhalb der Fabel die identische Rolle wie ihre Vorbilder spielen. Mehr als diese fünf Tasso-Charaktere läßt Voß nicht auftreten.⁵ Die Sprache und damit auch der Charakter dieser Figuren werden nun von Voß auf eine niedere Register- und Sozialebene herabgezerrt, die komische Wirkung ergibt sich durch den vom Zuschauer oder Leser⁶ zu leistenden Vergleich mit der gehobenen Sprache und den edlen Charakteren der Vorlage. Prinzipiell ist dies ein Verfahren, dessen sich sowohl die Travestie als auch die Burleske bedienen, während die Parodie einschließlich ihres Sonderfalls, des heroikomischen Epos, in gegen- teiliger Weise die hohe Diktion der Vorlage beibehält, aber an die Stelle der Helden Personen oder Dinge von geringer Bedeutung setzt.

5 Von der Personenkonstellation her ergibt sich kein klarer Hinweis darauf, ob Voß nun tatsächlich eher Tasso oder Quinaults Libretto vor Augen hatte. Auf Quinault scheint hinzudeuten, daß Carlo dort (in Voß' Übertragung) zum »Dänischen Ritter« wird; dies ist ein ähnlicher Name wie »Graf d'Ecoissaise« (so heißt Carlo in *Rinaldo und Armida*). Dagegen hat Voß in seiner Komödie zahlreiche tassofremde, von Quinault hinzugefügte Randfiguren weggelassen; auch die Tasso-Charaktere Aront und Artemidor, die bei Quinault kurze Auftritte haben (aber bei Tasso ursprünglich nur an einer anderen Stelle des Epos vorkommen), läßt Voß weg. Abschließend läßt sich zu dieser Problematik feststellen, daß Voß bei der Niederschrift von *Rinaldo und Armida* mit größter Wahrscheinlichkeit sowohl den Tassoschen Urtext als auch Quinaults Libretto herangezogen hat.

6 Zeitgenössische Aufführungen von *Rinaldo und Armida* sind nicht belegt; Hahn (wie Anm. 2), 63, weist lediglich eine »Dilettantenvorstellung« im Jahre 1836 nach, also vier Jahre nach Voß' Tod. Man darf also davon ausgehen, daß das Stück als Lesedrama konzipiert war, umso mehr, als zahlreiche andere Werke aus Voß' umfangreicher dramatischer Produktion sehr wohl zu seinen Lebzeiten auf die Bühne kamen.

Im folgenden nun einige Beispiele für Voß' komisierende Stilmittel. Da wäre zunächst die Verwendung der zeitgenössischen Umgangssprache, häufig auch absichtlich vulgärer Art, die Voß Tassos Figuren in den Mund legt; so nennt einer der beiden Abgesandten Rinaldo ob seiner Ehrvergessenheit ein »altes Spittelweib« (32) und appelliert an ihn:

Nicht besser können Sie tilgen den Flecken,
 Als wenn Sie sich nicht auf die Ofenbank strecken,
 Nicht länger sind eine feige Memm',
 Und mit uns ziehn vor Jerusalem,
 Wo man die Ruinen des Heiligthums schauet,
 Das Salomo der Weise gebauet.

Und Rinaldo entgegnet im gleichen Stil:

Die Sache, ihr Herrn, trägt der Albernheit Stempel
 Was habt Ihr denn an dem Judentempel? (33)

Sowohl das Ziel des Kreuzzugs als auch der tapferste Streiter des christlichen Heeres werden solchermaßen ihrer ursprünglich ehrwürdigen Aura beraubt, was seine komische Wirkung nicht verfehlt. Die Sprache der Dialoge zwischen Rinaldo und Armida unterscheidet sich hiervon keineswegs, Voß läßt das berühmte Liebespaar recht vulgär miteinander umgehen, von idealisierender Erhabenheit der Gefühle ist bei ihm keine Spur mehr zu finden. So kommentiert Rinaldo den an sich schon albern genug wirkenden Wunsch der Armida, er möge ihr doch einen »Eierpunsch« quirlen, mit den harschen Worten:

Das konnte das Weibsstück wohl selbst übernehmen,
 Ich soll mich auch zu allem bequemen. (27f.)

Die Qual der Armida, als sie von Rinaldo verlassen wird, führt bei Voß zu dem wenig tragischen Ausruf:

Du thust mein Herz zerreißen!
 Läg' ich in Ohnmacht nicht, ich wollt' Dich beissen. (35)

Auch Armidas Gedanken nach erfolgter Abreise Rinaldos sind wenig erhaben, sondern ganz bodenständig-materiell orientiert:

Er flieht, ich weiß mir nicht zu rathen,
 Er dessen Auge einen Himmel strahlt,
 Und hat mir nicht einmal den Punsch bezahlt!

Was hilfts, wenn er die Stirn mit Lorbeern zieret,
Mich hat der Lump prostituiert. (35)

Ein beliebtes Stilmittel von Burleske und Travestie sind komische Anachronismen. Auch hieran herrscht in Voß' Stück kein Mangel. So sprechen die Abgesandten Goffredos wie selbstverständlich von »Gewehr' und Patronentaschen«, vom Abschied »auf'm Stempelbogen« (24), und verlegen das Kriegsgeschehen damit in die Neuzeit. Daß mehrmals von den »Türken« (24) die Rede ist, verwundert nicht, waren doch für Voß' Zeitgenossen die Türkenkriege des 18. Jahrhunderts eine naheliegende Entsprechung zu den Kreuzzügen des Mittelalters. Auch die militärischen Grade wie »Oberst« und »Major« (20) (neben vielen anderen) stellen Anachronismen gegenüber der historischen Situierung der Vorlage dar. Vom Militärwesen abgesehen, finden wir neuzeitliche Fremdkörper in der mittelalterlichen Fabel auch an anderen Stellen, so etwa wenn Rinaldo die Blumen im Garten der Armida mit jenen von Boucher gemalten vergleicht und die dortigen Nachtigallen angeblich Sonaten von Pleyel⁷ singen:

Rinaldo.
Komm schon zurück aus dem Zaubergarten,
Und will der Geschichte
Mit einem treuen Gemälde aufwarten,
Sie mache aber nichts daran zunichte.
Thut man den Duft seiner Blumen trinken
Sagt man von denen bei Bouchers: sie stinken,
Und das Beste daran hätt ich bald vergessen,
Man kann die Lefkojen und Rosen auch essen.
Die Bäume sind alle von Mahagoni,
Und tragen Schüsseln voll Makarroni.
Auch all die gebratenen Nachtigallen,
Den Freunden der lieben Tonkunst gefallen,
Sie schlagen in Lüften um die Wette,
Sonaten von Pleyel und Flötenduelle. (13)

Ein sowohl in epischen als auch in dramatischen Travestien häufig anzutreffendes Stilmittel, dessen sich Voß ebenfalls bedient, ist die Illusionszerstörung: die Artifizialität der Fabel und ihrer Darbietung wird offengelegt.⁸ So

7 François Boucher (1703–1770), französischer Maler, schuf anmutig-galante Bilder, die in zarten, duftigen Farben vor allem Schäferszenen darstellen. — Ignaz Pleyel (1757–1831), Komponist, Schüler von Haydn (in Österreich geboren, bei Paris gestorben).

8 Der mögliche Einwand, daß die absichtliche Illusionszerstörung innerhalb der Fiktion

läßt Voß Armida in folgender Passage über unfähige Kulissenschieber klagen:

Was ist das? Der Marmorpallast ja wackelt!
(zu einem der Geister:)
 O sei er nicht ungeschickt, mein Sohn!
 Er stört ja alle Illusion —
(gegen das Parterre:)
 So hab'n sie mir letzt ein Gebirge zerrissen,
 Da sah'n die Menschen, es waren Kulissen.
(zu den Geistern:)
 Macht daß ihr fortkommt!
(gegen das Parterre:)
 O wenn Sie's nur wüßten,
 Welchen Aerger man hat mit den dummen Statisten. (16f.)

Seine Fortführung und seinen Höhepunkt findet dieser komisierende Einfall am Ende des Stücks; dort verzichtet Armida nämlich nur deshalb darauf, ihren Palast in Brand zu stecken, weil die Theaterdekoration nicht gegen Feuer versichert ist:

Sei nun mein Haus mit Stumpf und Stiel verbrennet!
 S ist aber eine hübsche Säulenmasse,
 Und stehet ohnehin nicht in der Feuerkasse.
 Es wäre wirklich darum Schade,
 Man kauft so bald nicht solche Leinwand wieder,
 Aus guter Wirthschaft end' es fade -
(in die Kulisse:)
 Mein Guter, lassen Sie den Vorhang nieder! (36)

Ein weiteres Stilmittel, das zur Komik des Stückes beiträgt, sind die — auch jeweils typographisch hervorgehobenen — fremdsprachigen Wörter, die der Autor unter die deutsche Umgangssprache seiner Figuren mischt.⁹ Hier einige Beispiele dieser Sprachmischung; die eingestreuten ›Brocken‹ sind

auch beispielsweise ein Stilmittel des romantischen Theaters sei (der in dieser Form auch auf dem Freiburger Kongreß vorgebracht wurde), ändert nichts an der Tatsache, daß diese hier absichtlich zur Komisierung der Vorlage eingesetzt wird. Sowohl in Tassos Epos als auch in Quinaults Libretto wird ja die Illusion des Realen innerhalb der Fiktion bewahrt; dies ist also ein integraler Bestandteil der Vorlage, dessen Mißachtung komisch wirkt.

⁹ Daß dies wie auch die bereits erwähnten anderen komischen Stilmittel keine Erfindung von Voß war, sondern aus der deutschen Travestie-Tradition stammt, steht auf einem anderen Blatt und soll weiter unten erörtert werden.

dabei im ganzen Stück ausschließlich französischer und lateinischer Herkunft.

So woll'n wir uns — *salva venia* vermählen (29)
Mon cher, ich sag's Ihnen auf den Leib (32)
 Thut schon das *point d'honneur* einige Wunder (33)
 Sags Ihnen, sag es *ad spectatores*. (15)

Das sich aus dieser Sprachmischung ergebende Kauderwelsch steht in Kontrast zu der durchgängig gehobenen Stilebene der Vorlage.

Voß' Knittelverse, an sich schon eine komisierende Herabstimmung der in Oktaven gegliederten Endecasillabi Tassos, werden noch verschärft durch den häufigen Einsatz komischer Reime am Versende:

Doch wie geschäftig deshalb mein Drang war,
 Ist Ihr Gemüth doch so undankbar (8)
 O Du, die mich zu höhern Licht trug,
 Sollt, ich dich meiden, wär ich nicht klug. (26)

Aufgrund des Reimes muß hier »undankbar« entgegen dem üblichen Wortton auf der zweiten Silbe betont werden; gleichermaßen »nicht klug« entgegen der üblichen Satzmelodie auf dem ersten Wort.

Bisweilen dient der Reim auch dazu, im Leser die Erwartung eines bestimmten Wortes zu wecken, welches der Autor dann lieber doch nicht ausspricht, weil es zu vulgär oder obszön ist. So erwartet der Leser im zweiten der beiden folgenden Verse zweifellos das Wort »Luder« am Versende; daß diese Erwartung nicht erfüllt wird, wirkt komisch.

Von meinen Thränen sammelt man ein Fuder,
 Adieu, Du armes — Haupt voll Puder! (35)

Auch mit komisierender Intention eingebrachte sexuelle Anspielungen sind Voß nicht fremd; im folgenden Beispiel wird dies mittels eines Wortspiels am Ende der Passage realisiert (»Glieder« ist hier als »militärische Formation« aufzufassen und sexuell konnotiert; man achte überdies auf die »Gewehre«):

Armida.
 Ich zeigte mich dem französischen Heere,
 Man präsentierte gleich die Gewehre,
 Vom Feldherrn bis zum Vizkorporal
 Durchlief die Reihen nun Liebesqual.
 Das war ein Flüstern in jedem Gliede. (5)

Alle bisher aufgezählten Stilmittel sind durchaus typisch für das Verfahren der Travestie, womit allerdings noch nicht behauptet werden soll, daß es sich bei Voß' *Rinaldo und Armida* tatsächlich um eine solche handelt; dies wird anschließend geklärt. Zuvor gilt es noch auf eine andere wichtige Zutat Vossens zu dem Tasso entnommenen Stoff hinzuweisen, die bisher unerwähnt blieb.

Und zwar stellt Voß Rinaldo eine Harlekin-Figur als Diener an die Seite, Armida analog eine Kolombine als Dienerin. Die bodenständig-materielle Schlichtheit dieser beiden Figuren kontrastiert mit dem ursprünglich idealischen Charakter der tassesken Figuren. Sehr deutlich wird diese Konterkarierung der geistigen Ideale durch bloße Körperlichkeit in einem Dialog zwischen Rinaldo und Harlekin, der in einem Wortspiel kulminiert:

Rinaldo.

So viel war schon dem Helden gelungen;
Hatt' schon so edle Lorbeern errungen!

Harlekin.

Her, daß ich sie in den Feldkessel thu'
Doch hätten wir auch das Schmoorfleisch dazu

Rinaldo.

Wie gern möcht ich noch weiter mich schwingen,
In den Unsterblichkeitstempel dringen!

Harlekin.

Wie gern eilt' ich in Armida's Küche,
Da dampfen so liebliche Bratengerüche!

Rinaldo.

O Bouillon, Bouillon! Mein Heldenleben,
Es liegt vernichtet, wie all mein Streben!

Harlekin.

O Bouillon, Bouillon! Dich möcht ich eben,
Wollt mir der Koch einen Teller voll geben! (10f.)

In komischer Parallele zur Liebe zwischen Rinaldo und Armida läßt Voß sich auch ein Verhältnis zwischen Harlekin und Kolombine entwickeln; daß dieses als bodenständiges Pendant zu den Leidenschaften ihrer Herren gedacht ist, wird explizit erwähnt:

Kolombine.

Ich will Dich heirathen, bin Kolombine,
Uns beide vermählt man auf jeglicher Bühne.

Harlekin.

Ich richte mich treulich nach meinem Herrn,
Der pflegt sich auch gegen die Liebe zu sperr'n. (19)

Diese beiden Dienerfiguren färben mit ihrer volkstümlichen Schlichtheit auf die hehren Tasso-Charaktere ab, tragen bei zu deren Herabzerrung auf die Ebene des Niedrigkomischen.

Um das von Voß angewandte Verfahren der Komisierung genauer bestimmen und einordnen zu können, zitiere ich zunächst eine Definition, die ich in anderem Kontext erarbeitet und ausführlich begründet habe:

›Travestie‹ ist im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Systematik die Bezeichnung für eine Schreibweise, welche innerhalb der Historie in unterschiedlichen literarischen Gattungen realisiert wird und deren Charakteristikum ein in einem bestimmten literarischen Einzeltext komisierendes Verfahren ist, bei dem die Fabel dieser Vorlage in ihren wesentlichen Zügen erhalten bleibt, der Stil der Vorlage jedoch durchgängig im Sinne einer Herabstimmung verändert wird. – Wichtigste benachbarte Schreibweisen, von denen die Travestie abzugrenzen ist, sind die Parodie und das Burleske; während wir mit ›Parodie‹ jenes Verfahren bezeichnen, bei dem im Gegensatz zur Travestie die Komisierung einer literarischen Vorlage unter Beibehaltung charakteristischer stilistischer Eigenheiten derselben erfolgt, nennen wir ›burlesk‹ jenes Komisierungsverfahren, welches mit der Travestie die niedrig-komische Sujet-Behandlung gemeinsam hat, sich anders als diese jedoch nicht auf eine bestimmte literarische Vorlage bezieht.¹⁰

Sobald man die hier postulierte Unterscheidung von Parodie, Travestie und Burleske akzeptiert, ist es relativ einfach, eine Klassifizierung von Voß' *Rinaldo und Armida* vorzunehmen. Wie wir gesehen haben, senkt Voß die Stilebene, verzichtet auf die ursprünglich hohe Diktion der Vorlage zugunsten einer niedrigen, umgangssprachlich-vulgären Registerebene. Dieses Verfahren schließt bereits das Vorliegen einer Parodie aus und deutet auf Tra-

10 Thomas Stauder: Die literarische Travestie. Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien). Frankfurt am Main u. a. 1993, hier 39. Um Mißverständnisse bezüglich der Bezeichnung ›Fabel‹ zu vermeiden, sei ausdrücklich betont, daß die Travestie dadurch nicht auf den Bereich des Epischen eingeschränkt werden soll; es existieren selbstverständlich auch Travestien dramatischer oder lyrischer Vorlagen, die sich dabei eben dieser Formen bedienen. Von »Beibehaltung der ›Fabel‹« spreche ich im Sinne eines präzisierenden Ersatzes für die übliche Formulierung »Beibehaltung des Inhalts«; auf diese Weise werden die gängigen Vorwürfe, die Travestie verändere das ›Ethos‹ des Vorlagen-Inhalts, umgangen, denn eine Fabel bleibt unabhängig von derartigen Änderungen bestehen. Auch die mögliche Formulierung »Beibehaltung des Sujets« erscheint mir vor allem deswegen unbrauchbar, weil damit auch beispielsweise Mythenburlesken ohne bestimmbare literarische Einzelvorlagen erfaßt werden, diese Formulierung also zu einer nicht erwünschten Ausweitung des Travestie-Begriffs führen würde. »Beibehaltung der ›Fabel‹« impliziert für mich die durchgehende Anlehnung an ein identifizierbares Einzelwerk (und nicht etwa bloß an Elemente desselben), weshalb mir diese Formulierung das Verfahren der Travestie am besten zu erfassen scheint.

vestie oder Burleske hin. Um eine Travestie kann es sich aber insofern nicht handeln, als Voß nur einen geringen Teil der Vorlagen-Fabel verarbeitet, nämlich Auszüge aus den Gesängen XIV bis XVI der *Gerusalemme Liberata*. Da von einer Travestie jedoch die Nacherzählung wenigstens der Hauptzüge der jeweiligen Vorlagen-Fabel erwartet werden kann, muß festgestellt werden, daß Voß' *Rinaldo und Armida* die Voraussetzungen für eine Travestie nicht erfüllt. Es handelt sich vielmehr um eine Burleske, die von Tasso nur bestimmte Figuren und Handlungselemente übernimmt, diese dann jedoch ganz wie eine Travestie durch niedrig-komische Nacherzählung verarbeitet. Diese Unterscheidung zwischen Travestie und Burleske ist sehr wohl nötig, wenngleich bis heute nicht sehr verbreitet. Voß selbst hat im übrigen dem 1811 erschienenen Sammelband, in dem *Rinaldo und Armida* enthalten ist, wohlweislich den weitgefaßten Titel *Travestieen und Burlesken* verliehen.

II. Zur Intention

Entgegen weitverbreiteter Auffassung sind Burleske und Travestie keineswegs immer nur ein harmlos-unverbindlicher Spaß, der sich in der Herabzerrung des Erhabenen erschöpft. So spielten beispielsweise italienische und französische Burlesken und Travestien des 16. und 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle im Rahmen der ›Querelle des Anciens et des Modernes‹, während etwa die deutsche Travestie des 18. Jahrhunderts ein wirksames Kampfmittel in Händen der Aufklärer war. Auch für Voß' *Rinaldo und Armida* läßt sich durchaus eine Funktionsabsicht des Autors nachweisen, die über die bloße Komisierung der Vorlage hinausgeht. Und zwar soll hier gezeigt werden, daß Voß mit seiner burlesken Version des gegenreformatorischen Kreuzzugsepos aufklärerische Religionssatire verband, und damit einhergehend auch Spott über die katholischen Romantiker Deutschlands, die Tasso bekanntlich besonders schätzten.¹¹ Anhand von Voß' Biogra-

11 Vgl. u. a. Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* (Kritische und theoretische Schriften. Hg. von Andreas Huyssen. Stuttgart 1978, 206f.), das Sonett *Torquato Tasso* von August Wilhelm Schlegel (Sämtliche Werke. Hg. von Eduard Böcking. Bd. 1. Leipzig

phie¹² und seinen früheren literarischen Werken läßt sich diese Intention eindeutig rekonstruieren.

Voß, selbst über lange Jahre Offizier, war ein Anhänger des Preußenkönigs Friedrich II., an dem er weniger sein Soldatentum, als vielmehr seine aufgeklärte philosophische Bildung bewunderte.¹³ Prominenten Vordenkern der Aufklärung wie Jean-Jacques Rousseau und Moses Mendelssohn fühlte sich Voß in seinen Ansichten verbunden.¹⁴ In verschiedenen Schriften spottet Voß über die traditionellen Religionen:

Der jüdische Märtyrer entflamte durch seinen Roman die Gemüter; ob augurische Schlaueit ihn nur ausbildete oder selbst sogar erfand, worauf das Ähnliche mit Herkules und Theseus und einem indischen Theosophen hindeutet, ist nicht auszumitteln.

[...] Mahomeds Stimme aus der Tiefe ist — ein versteckter Sklave im Brunnen!¹⁵

Über die deutschen Romantiker und insbesondere deren Neigung zum Katholizismus hat Voß mehrfach seinen Hohn ausgeschüttet; so kommentierte er etwa im Jahre 1808 die Übertritte Stolbergs und Friedrich Schlegels zum katholischen Glauben mit den Worten: »Die Sonderlinge wollten Aufsehen machen, das war Alles.«¹⁶ In seiner *Geißel für Zeitthorheiten* (1817) berichtet Voß von einer fiktiven Stadt namens Schellenheim, in deren Kirche die szenische Aufführung romantisch-biblischer Werke geplant ist: als Schauspieler fungieren Mönche und Nonnen, und als Zuschauer wird nur zugelassen, wer während des vergangenen halben Jahres das Abendmahl empfangen hat.¹⁷ In seinem *Gemälde der Verfinsterung in Abyssinien* (1818) zeichnet Voß das satirische Porträt sechs deutscher Romantiker (mit fiktiven Namen, aber voller Bezüge zur zeitgenössischen Realität), die mit ihren verworrenen Ideen ein afrikanisches Land heimsuchen.¹⁸

1846, 320) und die Übersetzung der *Gerusalemme Liberata* durch Johann Diederich Gries (zuerst 1800–1803). — Vgl. insbesondere den Beitrag von Irmgard Osols-Wehden im vorliegenden Band.

12 Hierfür greife ich hauptsächlich auf die Darstellung von Johannes Hahn zurück (wie Anm. 2); eine neuere Monographie über Julius von Voß fehlt.

13 Hierzu Hahn (wie Anm. 2), 27f.

14 Ebd., 30.

15 Zitiert nach Hahn (wie Anm. 2), 29f.

16 In seiner Schrift *Neu-Berlin*; nach Hahn (wie Anm. 2), 72.

17 Hierzu Hahn (wie Anm. 2), 74.

18 Ebd., 73f.

Sehr deutlich zum Vorschein kommt Voß' kritische Haltung gegenüber Christentum und deutscher Romantik auch in zwei bereits vor *Rinaldo und Armida* entstandenen dramatischen Travestien. 1803 erschien Voß' *Die travestirte Jungfrau von Orleans*, in deren Fabel er Schillers ›romantischer Tragödie‹ folgt, in deren Stil und Funktion er jedoch Voltaires Chapelain-Travestie *La Pucelle d'Orléans*¹⁹ aus dem Jahre 1755 verpflichtet ist. In seiner Vorrede polemisiert Voß zunächst gegen die katholische Tendenz des Schillerschen Stückes:

Wer hätte es wohl geglaubt, daß nach einem mehr als vierzigjährigen Abarbeiten der Aufklärung in Deutschland, die früher in Frankreich propagirte, der von drei weltlichen und einem geistlichen Throne (Friedrichs, Josephs, Catharinens, Ganganellis,) Vorschub geleistet wurde; zu der sich jene allen Wahn erschütternde Revolution gesellte, die durchs Kant Apodiktik für die Ewigkeit befestigt schien — wir es zu einer Jesuitertragödie bringen würden. [...]

In einem gewissen Hinblick sind der Schillerschen Jungfrau Herrn A. W. Schlegels katholische Poesien an die Seite zu stellen [...].²⁰

Darauf folgt ein *A. W. Schlegel der allerchristlichste Dichter* betiteltes Gedicht, dem keine andere Aufgabe zukommt, als besagten Romantiker zu verspotten:

Herr Schlegel sprach: »ich fühle Dichterschwingen;
Doch was soll ich zum Hämusmarkte bringen?
[...]
Ich will vom Haupt voll Blut und Wunden singen,
Und Pater Cochems seligen Legenden,
Das fromme Bayern wird mir Stoffe senden.«²¹

19 Besprechung dieses Werkes in Stauder (wie Anm. 10), 170–174. Diese doppelte Schuld bekennt Voß gleich zu Beginn seines *Avantpropos*: »Der Stoff den einst der Persifleur Voltaire | Recht en canaille, wie man spricht, traktirte, | [...] | Den aber Schiller für des Tragos Sphäre, | Mit der Hellenen Talisman berührte, | [...] | In neuer Form wird er hier aufgetragen, | Sottisen den Bedeutenden zu sagen«. Julius von Voß: *Die travestirte Jungfrau von Orleans*. Posse in zwei Akten mit Prolog und Epilog. Berlin 1803, hier I. Ein ähnlicher Verweis auf Voltaire und Schiller findet sich auch in Voß' *Ernstem Prolog*, der auf den *Avantpropos* folgt (ebd., XXX).

20 Aus dem *Avantpropos*, ebd., III und VI.

21 Ebd., XII. Die katholischen Heiligenlegenden des Paters Martin von Cochem hatte bereits Aloys Blumauer in seiner zwischen 1782 und 1788 erschienenen *Aeneis-Travestie* (dem bedeutendsten Werk dieser Art in der deutschen Literatur) aus aufklärerischer Sicht verspottet. Zu Blumauer vgl. Stauder (wie Anm. 10), 271–292.

Damit nicht zufrieden, schickt Voß dieser satirischen Spitze noch eine parodistische Heiligenlegende namens *Paul der Eremit* hinterher. Der Heiligenkult und vor allem die auf diesem aufbauende Dichtung wird darin lächerlich gemacht:

Doch fließt auch meine fromme Zähre
Dem hohen Märtyrer zur Ehre,
Der für des Glaubens Fahne sank.
[...]
Hohn jenen kalten Protestanten,
Die für den Heros nie entbrannten,
Der sich die Glorie gewann;
Den Ketzerfrevl zu beschämen,
Sollt es den Hippogryph erlähmen,
Ich stimme die Legende an.²²

Diese ironische Verslegende endet damit, daß der Eremit, um sich der teuflischen Versuchung in Gestalt eines Weibes zu erwehren, seine Hand bei vollem Bewußtsein ins Feuer hält, bis sie ihm zum Stumpfe abgebrannt ist; wenn man sich real existierende Heiligenlegenden, etwa die vom heiligen Laurentius auf dem Rost, vergegenwärtigt, so stellt man fest, daß Voß hier gar nicht so sehr übertrieben hat.²³ Nach diesem an Eindeutigkeit nicht zu überbietenden Vorspann verwundert es nicht, daß dieselbe Tendenz auch im eigentlichen Text von Voß' Schiller-Travestie feststellbar ist. Darin läßt Voß einen Erzbischof auftreten, der privat zugibt: »Unsere Lehre ist Fabel. Wir lachen heimlich über die Heiligthümer.«²⁴ Derselbe fromme Mann versucht mehrfach in massivster Form, die Jungfrau von Orléans sexuell zu bedrängen; unter der Libido verschiedener Kleriker hatte ja bereits Voltaires Johanna gelitten.

Der travestirte Nathan der Weise auf der Basis von Lessings Werk ist ebenfalls voller Religionssatire und wurde von Voß nur ein Jahr später, also 1804, veröffentlicht. Ein besonderer Bezug zum Stoff der *Gerusalemme Liberata* und zu Voß' späterem Stück *Rinaldo und Armida* ergibt sich dar-

22 Aus dem *Avantpropos* (wie Anm. 19), XIVf.

23 Nur am Rande sei noch darauf hingewiesen, daß Voß dieser Legende wiederum eine Spitze gegen die Brüder Schlegel hinterher schickt: »Die Darstellung ist sehr mangelhaft, aber man erwäge, wenn sie einer der Verfasser der Propyläen oder des Athenäums unternommen hätte, was hätte nicht daraus werden können!« (Ebd., XXIII)

24 Ebd., 74.

aus, daß bereits hier der Kreuzzug unter Führung Gottfrieds von Bouillon den historischen Hintergrund abgibt. Voß stellt einen Tempelherrn auf die Bühne, der zugibt, nur um materieller Vorteile willen zum Kreuzritter geworden zu sein:

Ich nahm das Kreutz weils schmal daheim nur hergieng,
Sprach die Gelübde, weil ich sah, wie sie
Die Herren Brüder hielten — zog in Krieg
Des freyen frohen wilden Lebens halber,
Wo Frucht der Fluren, wie der Kisten Schätze
Und alle Schönen sein erklärt der Ritter.²⁵

Derselbe Tempelherr ist bei Voß ohne weiteres dazu bereit, seinem Glauben abzuschwören, sobald er einen praktischen Nutzen daraus ziehen kann; es ist ihm sogar egal, ob er nun Jude werden soll (um Recha für sich zu gewinnen) oder Moslem (um den Sultan für sich einzunehmen):

Doch wird sie sich zur Christin wohl bequemen?
Der alte Mauschel giebts wohl nimmer zu;
Da bleibt kein Mittel als — ein Jude werden. (*lacht*)
(Als Tempelherr darf ich kein Weib so nehmen,
Kebsweiber wohl, doch das wird sie nicht eingehn.)
Ein Jude werden hul sonst bleibt kein Mittel — (*lacht wieder*)
Doch wenn mich Eure Majestät versorgen,
So werd ich gleich ein Muselmann.²⁶

Ganz am Rande von Voß' *Nathan*-Travestie wird auch Gottfried von Bouillon verspottet, also bereits eine der Hauptfiguren von Tassos *Gerusalemme* komisiert:

Ha die liefern Leinwand
Viel feiner noch als das Produkt Arachnens
Und stärker als Asbest. — in solcher Menge
Daß Gottfred Bouillon dort ein Zelt bestellte,
Für einen ganzen Kreuzzug. Fertig wars,
Doch da er nicht bezahlte bliebs daheim,
Und wird als Seltenheit jetzt vorgezeigt.²⁷

25 [Julius von Voß:] Der travestirte Nathan der Weise. Posse in zwey Akten [...]. Berlin 1804, 69.

26 Ebd., 71f. und 157.

27 Ebd., 85.

Wie von Voß nicht anders zu erwarten, finden wir auch in diesem Stück Kritik am katholischen Wunderglauben; Daja berichtet, sie habe anlässlich der Feuersbrunst im Haus des Juden versehentlich den falschen Heiligen angerufen, was eminent komisch wirkt:

Mir war es in der Angst entfallen,
Welch Heiliger beym Feuer anzurufen
Ich schrie zum Nepomuck, doch der hilft nur
In Wasserdrang das nahm auch jener übel;
Und dicker stieg der Rauch.²⁸

Nicht näher eingehen wollen wir auf den Patriarchen von Jerusalem, der in Voß' Travestie betrunken und geil ist (darin vergleichbar dem Erzbischof in der *Jungfrau*); auch nur kurz hingewiesen sei auf die hier ebenfalls vorhandenen Spitzen gegen die Romantiker, insbesondere gegen August Wilhelm Schlegel.²⁹

Der Überblick zur Religionskritik und Romantikerschelte innerhalb des Werkes von Julius von Voß erweist sich als nützlich für die genauere Analyse seines *Rinaldo und Armida*. Die Hypothese, Voß habe auch bei seiner Tasso-Burleske aufklärerische Religions satire sowie Spott über die katholischen Romantiker Deutschlands beabsichtigt, ist nun am Text zu belegen. Vor dem Hintergrund seiner anderen Werke läßt sich nun erst recht würdigen, was Voß in *Rinaldo und Armida* im Sinne hat, wenn dort beispielsweise die Aufforderung durch den Erzengel Gabriel zur Befreiung Jerusalems (*GL* I 16f.) folgendermaßen respektlos komisiert wird:

Du weist der berühmte Kukupeter,
Rief durch die Christenheit Mordio und Zeter,
Das heilige Grab, sprach er, müßt Ihr erobern,
Nehmt Proviant mit in stattlichen Kobern,

28 Ebd., 19.

29 Die deutlichste Stelle dieser Art findet sich gleich in der ersten Szene des Stückes; dort leidet Daja unter Gewissensqualen, weil sie als Christin im Hause des Juden Nathan lebt, und sinnt folgendermaßen auf Abhilfe: »Was gilts, ich muß schon etwas drauf verwenden, | Und kaufen ein Patriarchalpamphlet; | Herr Schlegel dichte, daß geweiht von Märtyrhänden, | Es Paradiesescherubime senden, | In einem apostolischlautenden Sonnett; | Dann wird der Schmutz der Sünden von mir weichen, | Und eine Glorie mir die Jungfrau reichen.« (Ebd., 3f.) — Daneben wird namentlich u. a. auch noch Tieck erwähnt (36).

Versammelt Euch Helden und Lumpenpack,
Und thut mir dem Türken den Schabernack! (21f.)

Auch der bei Tasso wichtigste christliche Kämpfer, kein geringerer als Rinaldo selbst, steht bei Voß dem Kreuzzugsgedanken verständnislos, um nicht zu sagen ablehnend gegenüber:

Die Sache, ihr Herrn, trägt der Albernheit Stempel
Was habt Ihr denn an dem Judentempel? (33)

Nach allem, was wir mittlerweile über Voß wissen, kann kein Zweifel mehr daran bestehen, daß hier grundsätzliche Kritik an dem christlichen Sendungsgedanken, wie er sich im Kreuzzug manifestiert, zu Tage tritt. Hinter der auf den ersten Blick bloß harmlos-albernen Komik dieses Stückes verbirgt sich also eine ernste Funktionsabsicht.

Zu der intendierten Religionskritik in *Rinaldo und Armida* paßt die Tatsache, daß auch hier der französische Aufklärer Voltaire mit seiner *Pucelle* erwähnt wird.³⁰ An einer einzigen Stelle wird auch ein deutscher Romantiker innerhalb von *Rinaldo und Armida* beim Namen genannt; die Passage wirkt für den, der die Hintergründe nicht kennt, völlig unscheinbar:

Ich sahe des Herzogs Leibadjutanten,
Der Junge gehört Dir zu den pikanten,
Hätt' ihn Tieck gesehn: der Hohe zu Pferde,
So hätt' er gesagt, ist ein Stolz der Erde. (6)

Bedenkt man aber die Tasso-Begeisterung der deutschen Romantiker, dann ist es kein Zufall, daß Voß hier Tieck erwähnt.

Abschließend läßt sich zur Funktionsabsicht von Voß' Tasso-Burleske sagen, daß unter Berücksichtigung seiner philosophischen Überzeugungen sowie seines sonstigen literarischen Schaffens nicht der geringste Zweifel daran bestehen kann, daß er mit der Komisierung eines Ausschnitts aus dem größten Epos der Gegenreformation gleichermaßen den katholischen Glauben wie auch seine Apologeten in Gestalt der Romantiker kritisieren

30 In den folgenden Versen: »Es sagt Voltaire selbst an einer Stelle | Der frommgesungenen Pucelle: | Ces fous sont plein d'honneur, vont au combat, | Wie auf den Maskenball, ha ha ha ha!« (27)

wollte. Tasso selbst ist nur mittelbar Zielscheibe der Kritik, weitaus mehr gilt diese seiner zeitgenössischen Rezeption; dies ist ein Phänomen, welches in der Geschichte von Parodie, Travestie und Burleske durchaus nicht selten ist.

III. Voß' Vorbilder

Für seine komisierenden Stilmittel ist Voß deutlich der deutschen Travestie-Tradition verpflichtet,³¹ die in der 1782 bis 1788 erschienenen *Aeneis-Travestie* des Wieners Aloys Blumauer ihren Höhepunkt fand, und in deren Zuge in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nahezu alle bedeutenden antiken Autoren travestiert wurden.³² Blumauer hatte außerdem seine Travestie bereits in den Dienst aufklärerischer Kirchensatire gestellt, indem er seinen Aeneas anstelle der Stadt Rom gleich den Vatikan gründen ließ. Daneben finden sich in der deutschen Literatur der Zeit mehrfach aus aufklärerischem Impetus travestierte Heiligenviten, so etwa der *Almanach der Heiligen auf jedes Jahr* von Heinrich Gottfried von Bretschneider (1788). Als Anregung für seine Funktionsabsicht konnte Voß also nicht nur auf französische Vorbilder, namentlich Voltaire, sondern auch auf deutschsprachige Vorgänger zurückgreifen.

Was die Gestalten des Harlekin und der Kolombine betrifft, die Voß *Rinaldo und Armida* als komischen Kontrast an die Seite stellt, so stammen diese eindeutig aus der Hanswurst-Komödie des 18. Jahrhunderts, die insbesondere in Wien große Beliebtheit genoss. Einer der wichtigsten Verfasser derartiger Stücke war Josef Anton Stranitzky, von dem eine *Der Tempel Dianae* betitelte Komödie auf der Grundlage des antiken Iphigenien-Mythos stammt (im Druck erschienen 1724). Darin wird bereits der ehrwürdigen

31 Nur am Rande sei erwähnt, daß in Italien die *Gerusalemme Liberata* im 17. und 18. Jahrhundert bereits mehrfach travestiert worden war; diese italienischen Tasso-Travestien waren Voß mit ziemlicher Sicherheit unbekannt, wurden allgemein in Deutschland kaum rezipiert. Hierzu ausführlich Thomas Stauder: Giovanfrancesco Negris Tasso-Travestie aus dem Jahre 1628: Ein bislang unbekannter Vorgänger der *Eneide travestita* Lallis. In: *LJb N. F.* 34 (1993), 81–99.

32 Vgl. Stauder (wie Anm. 10), 255–337.

Iphigenien-Gestalt ein grober Klotz namens Hanswurst an die Seite gestellt, der ihr mittels seiner bodenständig-plumpen Kommentare die Aura des Erhabenen raubt. Erwähnenswert unter den zahlreichen Hanswurst-Komödien des 18. Jahrhunderts ist noch Johann Georg Heubels *Polyphemus oder Die Gefahr des Ulysses auf der Cyclopen Insul mit Hannswurst(s) lächerlichen Unglücksfällen* aus dem Jahre 1759. Auch hier tritt Hanswurst zu der ernstesten Kernhandlung als komischer Fremdkörper hinzu; wie schon bei Stranitzky, bleiben die Zentralfiguren in ihrem Verhalten und in ihren Reden auch hier ernst, werden jedoch durch den direkten Kontakt mit Hanswurst in gewisser Weise familiarisiert, das heißt auf seine Ebene hinabgezogen.

In der Blumauer-Nachfolge hat sich auf dem Wiener Volkstheater dann ab etwa 1800 auch eine regelrechte Travestie-Mode etabliert, zu der Autoren wie Karl Ludwig Gieseke, Joseph Richter, Franz Xaver Gewey, Ferdinand Kringsteiner, Carl Meisl, Joseph Alois Gleich und Adolph Bäuerle ihren Beitrag leisteten.³³ Hier finden wir insbesondere auch schon das Phänomen der durch ein zeitgenössisches Opernlibretto vermittelten Travestie eines früheren Autors (wie wir es ja im Falle Vossens konstatieren konnten).³⁴

Dafür, daß Voß mit dieser Wiener Tradition verschiedener Arten von komischer Dichtung vertraut war, lassen sich mehrere Belege in seinen Werken finden. So empfiehlt etwa in Voß' Stück *Orpheus und Eurydize* der Titelheld dem Harlekin, er solle sich an der Wiener Hanswurst-Komödie ein Beispiel nehmen: »sei Du ein rechter Wiener Flegel«. ³⁵ In der Vorrede zu Voß' *travestirter Jungfrau* wird die Überlegung angestellt, wo die Komik

33 Diese Travestie-Mode auf dem Wiener Volkstheater währte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und fand ihren Höhepunkt und Abschluß in Johann Nestroys *Judith und Holofernes* (1849), einer Hebbel-Travestie (welche als eines der wenigen Stücke dieser Art auch heute noch gelesen wird).

34 Ein derartiger Fall ist beispielsweise *Die travestirte Alceste* von Joseph Richter (1801); Richter beruft sich in seinem *Vorbericht* u. a. auf das Libretto zu Glucks Oper, welches er als Vorlage für seine Travestie benutzt habe; dennoch weist seine *travestirte Alceste* hinsichtlich der Fabel noch genügend Ähnlichkeit mit der antiken *Alcestis*-Tragödie des Euripides auf, so daß man hier meines Erachtens trotz allem von einer Euripides-Travestie sprechen kann (insbesondere da ja auch Glucks Oper und alle anderen von Richter konsultierten Vorlagen letzten Endes auf Euripides zurückgehen). — Ausführlicher zu diesem Stück Stauder (wie Anm. 10), 328ff.

35 Das Stück ist enthalten in Voß (wie Anm. 3), 161–214, hier 173.

der Travestie wohl besser wirken könne: »In Berlin schwer, in Wien leichter, weil man doch physichsatter, aber intellektuelnüchterner ist.«³⁶ Die Ähnlichkeiten bezüglich Verfahren und Funktion zwischen den in diesem Abschnitt vorgestellten Werken und Voß' *Rinaldo und Armida* sind also kein Zufall, sondern auf tatsächliche Rezeption zurückzuführen.

In der Hoffnung, gezeigt zu haben, daß eine komisierende Version eines Ausschnitts aus der *Gerusalemme Liberata* nicht notwendig ein belangloses oder gar verabscheuungswürdiges Machwerk sein muß, sondern durchaus ein signifikanter Beitrag zum Geistesleben der Zeit sein kann, beenden wir unsere Analyse von Voß' *Rinaldo und Armida*; möge dies ein kleiner Baustein zum großen Bild von ›Tasso in Deutschland‹ sein.

36 Voß (wie Anm. 19), XXVI.