

## TORQUATO TASSO PÅ (KRYDS OG) TVÆRS

### Om romantikernes *furor poeticus* i litteratur, kunst og musik

Det klassiske kalder jeg det sunde og det romantiske det syge

— Goethe (citeret i Eckermann 313)<sup>1</sup>

Begynder ikke overalt det bedste med sygdom?

— Novalis (534)

”Er ikke Tassos liv virkelig interessant?”, skriver den franske romantiske maler Eugène Delacroix i sine *Oeuvres littéraires* (citeret i Pauly 122). Den italienske renæssancedigter Torquato Tasso opnåede kultstatus i romantikken på tværs af landegrænser og kunstarter. Som psykisk syg, som ulykkeligt forelsket og som digtergeni var hans livshistorie en, romantikerne kunne identificere sig med. Tasso kommer til at personificere *furor poeticus*-topossen, altså forestillingen om, at der er et nært slægtskab mellem galskab og digterisk produktion. Jeg vil i denne artikel sammenligne romantiske skildringer af Tasso på tværs af kunstarter i romantikken. For at introducere konteksten vil jeg give et kort rids af *furor poeticus*-topossen fra antikken over renæssancen og frem til romantikken, og jeg vil ligeledes kort

---

1 Medmindre andet er angivet, er alle ikke-danske citater oversat af Lasse R. Gammelgaard.

redegøre for den historiske Tasso. Min empiri består af romantiske kunstneres frie brug af Tasso på (kryds og) tværs af genrer, medier og kunstarter. Nærmere bestemt vil jeg analysere Goethe og Ingemanns kunstnerdramaer med Tasso som hovedperson, Byrons digt om Tasso i dårekisten, Delacroix' to malerier inspireret af Byrons digt og Liszts symfoniske digt, der forholder sig til både Goethe og Byron. Litteratur, billedkunst og musik har forskellige styrker og begrænsninger, når det gælder om at fremstille en version af Tassos liv som en fortælling. Jeg vil i artiklen sammenligne de nævnte skildringer og ved hver case forsøge at svare på følgende fire spørgsmål:

1. Hvordan anvendes fortællingen om Tasso?
2. Hvilke udfordringer støder mediet på, hvad angår spørgsmålet om narrativitet?
3. Hvordan påvirker mediets affordances fortællingen?
4. Anvendes historien om Tasso til at introducere et formalt nybrud inden for det givne medie?

Rækkefølgen, jeg svarer på spørgsmålene i, og hvor omfattende, der svares på hvert spørgsmål, vil i hver case variere, alt efter hvad der vurderes at være mest relevant og under hensyn til artikelformatets udstrækningsmæssige begrænsninger. For at kunne svare på spørgsmålene vil jeg introducere og anvende teori om transmedial narratologi og intermedialitet og efterfølgende afprøve teorierne på casene, idet jeg bevæger mig fra den mest prototypisk narrative genre blandt mine cases (dramaet) over mod de mere narrativitetsudfordrede genrer (digtning, malerkunst og instrumentalmusik).

#### TRANSMEDIAL NARRATOLOGI

Mit teoretiske udgangspunkt for undersøgelsen af fortællingen om Tasso som en *furor poeticus-topos*, der i romantikken går på tværs af kunstarter, er Werner Wolfs artikel "Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music)" fra 2017. Artiklen er et forsøg på at lave en samlet model for transmedial narratologi, og den opsummerer flere af Wolfs tidligere bidrag til feltet.

Transmedial narratologi udforsker forskellige mediers muligheder (og begrænsninger), hvad angår viderekommunikation af aspekter af narrativitet. Teorien vil på den ene side fremhæve forskelle mellem mediers narrative potentiale og på den anden side foreslå narrative elementer, der byder sig til i flere medier uden at bero på noget mediespecifikt og uden at udspringe af et bestemt medium. Wolf foreslår en prototypisk tilgang til at definere narrativitet. Narrativets prototypiske komponenter kalder han – med et begreb lånt fra Gerald Prince – for *narremes*. I forsøget på at introducere en transmedial narratologi, bestræber Wolf sig på at foreslå narremes, som kan realiseres i flere medier. Han skelner mellem indholds narremes og syntaks narremes, som til sammen udgør kernenarremes. Kernenarremes betegner, at der er repræsentativitet (dvs. tegn, der kan repræsentere fænomener), at der er "experientiality" eller oplevethed (et begreb, Wolf låner fra Monika Fludernik), og at der er betydningsfuldhed (dvs. at det fortalte har en vis relevans og vækker vores interesse). Eller sagt kort: Fortællingens verden er en betydningsfuld repræsentation af virkeligheden. Indholds narremes er de byggestenen, der bruges til at skabe en verden. Eksempler på indholds narremes er genstande og antropomorfe karakterer, der undergår en forandring. Det hele foregår i tid og rum (i en kronotopos) og involverer flere meningsfulde begivenheder. Udfaldet af begivenhederne medfører emotionelle reaktioner hos karakterne. Indholds narremes er forbundet med syntaks narremes. De vigtigste syntaks narremes er kronologi, kausalitet og teleologi. Disse tre komponenter er med til at skabe suspense og *tellability*. *Tellability* betegner det bemærkelsesværdige ved en fortælling. Det, der gør, at den er værd at fortælle. Vi forventer, at fortællinger beretter om noget ekstraordinært, samt at vi overraskes (dvs. at der afviges fra det forventede udfald).

Diverse medier har i varierende grad mulighed for at realisere disse narremes, og Wolf afslutter artiklen med at inddele mediers narrativitetspotentialer i fire grupper, der kan placeres på en skala, der går fra prototypiske fortællinger til ikke-fortællinger: 1.) de stærkt narrative medier som litterær fiktion, skuespil og film, 2.) de stærkt narrativ-fremkaldende medier som visse billedserier og enkeltbilleder, 3.) de svagt narrativ-fremkaldende medier som instrumentalmusik og 4.) ikke-narrative medier som abstrakt kunst eller telefonbøger. Det karakteriserer de stærkt narrative medier, at de er tidsligt organiserede, at de er sprogbaserede (skriftligt eller

mundtligt), samt at deres tekniske forudsætninger bidrager til narrativitet. De stærkt og svagt narrativ-fremkaldende medier er mere afhængige af læserens villighed til at narrativisere (dvs. til at afkode dem som fortællinger) end de stærkt narrative medier.

Som et sidste element i sin transmediale narratologi introducerer Wolf intermedialitetsteori. Man kan introducere narremes, som er så uafhængige af et medies "affordances" som muligt. Affordances betegner, hvilke muligheder og begrænsninger et specifikt medie rummer. Transmedial narratologi undersøger fællestræk på tværs af medier og fremhæver elementer, som ikke er afhængige af et medies affordances, men de mediespecifikke affordances indvirker imidlertid uafværgeligt på en fortællings repræsentativitet, oplevelthed og dermed også på dens betydningsfuldhed. Mediespecificiteten består af: 1.) en semiotisk komponent (symbolske/arbitrære tegn versus ikoniske tegn), 2.) en teknisk komponent (transmitteres der f.eks. via et analogt eller digitalt medie) og 3.) en kulturhistorisk komponent (hvor medier kan kombineres til en særlig kulturhistorisk variant).

En transmedial tilgang interesserer sig for fænomener, der er uafhængige af noget mediespecifikt, som optræder i mere end et medie og hvor det ikke kan siges entydigt at have sit ophav i et bestemt medie (Wolf, "Transmedial" 264). En intermedial tilgang beskæftiger sig derimod eksplícit med heteromedielle relationer mellem forskellige medier med særskilte affordances ("Intermediality" 252). I analysen af min empiri vil jeg trække på væsentlige begreber fra intermedialitetsteori. Både Eugène Delacroix' maleri og Franz Liszts symfoniske digt er eksempler på intermedial transponering, hvor et fænomen i et oprindeligt medie overføres til et andet medie (Wolf, "Intermediality" 254). Der er derudover en udstrakt brug af intermedielle referencer. Intermedielle referencer eksisterer som systemreferencer (dvs. referencer til et andet medium eller en anden heteromedial genre) og som individuelle referencer (en reference til et specifikt værk). Begge underkategorier kan være eksplicitte eller implicitte. De implicitte referencer findes i tre varianter: 1.) reproduktion ved f.eks. at citere et brudstykke eller en del af et værk i et andet medie, 2.) *evocation* eller fremmaning ved f.eks. at imitere et andet medies effekt og 3.) formal intermedial imitation, hvor man i repræsentationen af et fænomen i et givent medie forsøger at efterligne et andet medies affordances. Eksempler på formal imitation

kunne være musikaliseringen af maleriet som forsøgt af Vasilij Kandinskij eller litterær musik som i programmusik (Wolf, "Intermediality" 254-255).

#### FUROR POETICUS OG TORQUATO TASSO I RENÆSSANCEN OG I ROMANTIKKEN

Den latinske frase *furor poeticus*, der kan oversættes til poetisk galskab eller digterisk rasen, stammer fra den lærde Marsilio Ficino, som giver den italienske renæssances oversættelse af Platons *Ion*, undertitlen *De furore poetico* (Brogan 929). *Furor poeticus* er en latinsk oversættelse af det græske *enthousiasmos*. Idéen er, at rapsoden *Ion* ikke kan fremføre Homer så godt, fordi han har viden om emnet, men fordi han er guddommeligt inspireret (Platon, *Ion* 36). Entusiasme betyder simpelthen, at man har guden i sig (*en theos*). Ligeledes betegner inspiration, at man har fået pustet eller blæst ånd i sig. I Hastrups oversættelse af *Ion* oversættes det til begejstring, som igen betegner, at man er besat af en ånd (Geist). I Platons *Phaidros* hævdes det, at "vanvid faktisk [er] det der giver os de største goder, forudsat at det skænkes som en gave fra guderne" (416, oversat af Clara Elisabet Bryld og Jette Hesse). Platon skelner dernæst mellem fire typer af guddommeligt vanvid: profetisk (associeret med Apollon), rituel (Dionysos), poetisk (de ni muser) og erotisk (Afrodite) vanvid. *Furor poeticus*-tanken kommer altså fra antikken, men den bliver en vigtig topos i renæssancens kunstsyn (hos folk som Rafael, Michelangelo, Torquato Tasso, Albrecht Dürer, Kit Marlowe og William Shakespeare) og i romantikkens syn på kunsten. Romantikken er i dette øjemed inspireret af både antikken og renæssancen, ligesom den er en reaktion på oplysningstidens rationalisme.

I en berømt passage fra Shakespeares komedie *En skærsommernatsdrøm* sættes der lighedstegn mellem den gale, den forelskede og poeten:

[De] har hjerner, fyldt med vilde tøjler,  
som fostrer mer end sund fornuft kan fatte.  
En sindssyg, en forelsket og en digter  
består af lutter hidsig fantasi:  
én ser, der myldrer djævlé alle vegne,  
det er den gale; den forlibte ser  
med samme galskab i en negertøs  
en skøn Helene; mens en digters blik

i saligt vanvid skuer jord og himmel –  
de ting, som fantasien kalder frem  
i tågedis fra ubekendte steder,  
gør digteren til former med sin pen,  
han gir et luftigt ingenting et navn,  
en skikkelse, et hjemligt sted at bo.

(Shakespeare 325-326; oversat af Niels Brunse)

Det er interessant, at den rituelle og profetiske galskab her er udeladt, ligesom vanvid får benævnelse i sin egen ret uden forudgående emneterminerende adjektiv. Debatten fremadrettet kommer da også i lige så høj grad til at handle om, at galskab og poetisk skabelse har rod i noget sammenligneligt, som at man er besat af musen. Torquato Tassos livsskæbne personificerer tredelingen fra *En skærsommernatsdrøm*, idet han både er gal, forelsket og digter. Før vi går over til romantikkens appropriation af Tasso, skal de vigtigste detaljer fra hans liv nævnes.

Tasso (1544-1595) blev betragtet som et vidunderbarn efter at have udgivet *Rinaldo* som 18-årig og hovedværket, *Det befriede Jerusalem*, i 1575. Hertugen af Ferrara Alfonso II spærrede Tasso inde i St. Anna asyl først kortvarigt i 1577 og igen fra 1579-1586. Efter sigende nærede Tasso forbudte følelser for hertugens ugifte søster Leonora d'Este. Hans ven Giovanni Battista Manso udgav i 1621 en biografi om Tasso, hvor det antydes, at Tasso blev forrådt af en ven ved hoffet, og at det førte til et optrin foran hertugen og en efterfølgende duel, som Tasso vandt, hvorefter hertugen spærrede ham inde (Lawrence 476). Denne scene tager Goethe op i sit skuespil om Tasso. Andre kilder peger dog i retning af, at fængslingen skyldtes at Tassos mentale helbred gradvist udartede. Efter at have fået adgang til arkiverne for d'Este-hoffet udgav Angelo Solerti i 1895 en biografi om Tasso. Ifølge ham tydeliggør dokumenterne, at indespærringen skyldtes en adfærd – en *monomania religiosa* – der var blevet stadig mere manisk og utilregnelig (Lawrence 498). Tassos karakter er præget af humørsvingninger og periodiske raserianfald. I tillæg til persekutoriske vrangforestillinger anklagede han sig selv for at nære kætterske tanker, og han tog afstand fra den første udgave af *Det befriede Jerusalem*. Senere i livet vandrede han omkring i Italien. Han skulle være blevet kronet som digterkonge af paven, men døde i et munkekloster, før det skete.

I sin biografi beskriver Manso også, hvordan han havde været øjenvidne til Tassos hallucinationer, hvor Tasso skulle have set en ånd, som Manso ikke kunne se. Manso beskriver det som resultatet af en "vision, der var opdigtet af hans egen indbildningskraft, som var forstyrret af melankolske dampe" (citeret i Lawrence 479). Selvom denne anekdote fra Mansos side er tænkt som et eksempel på Tassos galskab, bliver den og Tassos galskab generelt af romantikerne idealiseret. Momentant vanvid forstås som inspirerede øjeblikke, og overlappende med *furor poeticus*-topossen, eksisterede der i antikken, renaissance og romantikken en stærk forestilling om koblinger mellem melankoli og genialitet. Det kommer tydeligt til udtryk i Aristoteles' 30. Problem:

Hvordan kan det være, at alle, som har præsteret noget enestående inden for filosofi, statslederskab, poesi eller kunst, har været melankolske [...]? (155)

Et kendt renaissanceeksempel på koblingen mellem melankoli og genialitet er Albrecht Dürers radering *Melencolia I* fra 1514. Filosofen Jennifer Raden har påpeget, at melankoli – ud over koblingen til genialitet – adskiller sig fra depression rent patologisk ved at være en samlebetegnelse, der ud over nedtrykt sindstilstand indbefattede symptomer på det, vi i dag kalder angst, OCD og skizofreni (40). Den historiske Tasso er indbegrebet af melankoli og *furor poeticus*, og han blev dyrket af romantiske kunstnere i en sådan grad, at man kan kalde ham for en transmedial topos. Werner Wolf skriver, at "karakteristiske historiske træk, som er almindelige enten på et formalt eller indholdsmæssigt niveau inden for mange medier i en bestemt periode" er transmediale ("Intermediality" 253). Romantikerne valfartede til hans fængselscelle i St. Anna, og Tasso-figuren indgår i et vidtforgrenet transmedialt, intermedialt og intertekstuel netværk, hvor Tassos skæbne bruges som frit afsæt til egne (tidstypiske) projektioner.

#### FRA GOETHES TORQUATO TASSO (1790) TIL INGEMANN'S TASSOS BEFRIELSE (1819)

Dramaet er et stærkt narrativt medie, og derfor udfordres narrativiteten ikke for alvor i hverken Goethe eller Ingemanns drama. De centrale kerne-, indholds- og syntaksnarremes realiseres alle. Af samme årsag vil der

her blive fokuseret på spørgsmålet om mediespecifikke affordances, samt hvorvidt Tasso-figuren bruges i samspil med et formalt nybrud. Billeskov Jansen skriver, at kunstneren kun optræder som "bifigur i en borgerlig Tragedie; i den samtidige Sturm und Drang bliver Kunstnerne snart Hovedpersoner" (102). Goethes *Torquato Tasso* (1790) er ikke en del af hans Sturm und Drang-produktion, som han havde trukket sig fra for i stedet at hylde den ifølge ham mere sunde klassicisme. Ikke desto mindre påpegede allerede A.W. Schlegel det paradoksale i så at lave et drama om en reflekterende digter (Burwick 121-122). Goethes stykke udstiller konflikten mellem samfundets krav til borgeren og den gryende ekspansive kunstneriske individualisme, men konklusionen bliver, at kunstneren må gå på kompromis med sit digterkald, dvs. give af-kald. Men alene ved at tematisere individualismen er stykket med til at indvarsle romantikkens geniæstetik.

En sammenligning mellem *Torquato Tasso* og *Tassos Befrielse* vil være intramedial. Der er således tale om intertekstualitet snarere end intermedialitet. I "Forerindring til Samlede Dramatiske Digte" skriver Ingemann selv, at hans Tasso kun slutter sig til Goethes stykke "forsaavidt [...] som det, med Hensyn paa Tassos Liv, begynder omtrent hvor Goethes Fremstilling ender" (citeret i Breitenstein 72-73). Niels Kofoed beskriver da også Ingemanns stykke som et "modbillede til en borgerlig kultur" (14). Problemstillingen mellem samfundets krav og digterens individualitet formuleres bidende ironisk i åbningen af Ingemanns stykke:

*Gjovanni:*

Lad hele Verden dig miskjende nu,  
Jeg hænger ved dig med min hele Sjæl;  
Thi jeg forstaaer dig.

*Tasso:*

Det gjør Verden ei;  
Derfor den heller mig Forstanden negter,  
End nødes til at negte sig den selv.  
- Dog nei - jeg raser; Verden er just klog,  
Ja det er just Forstandens gyldne Tid,  
Naar Digterne i Daarekisten sættes.  
Og man har Ret: en Digter hører før  
I Daarekisten hjemme end i Verden."

(Ingemann 20)

I stykket møder vi først Tasso i fængslet. Derfra følger vi hans løsladelse, hans sidste møde med Leonora og hans pilgrimsvandring mod Rom, hvor han dør (forgivet af Antonio, der er gjort til en endnu større skurk end Alfonso II), lige før han ville være blevet kronet som digterkonge. Ordet "Befrielse" i titlen spiller naturligvis på Tassos hovedværk *Det befriede Jerusalem*, men i denne fiktioniserede version af Tassos liv, kommer det ligeledes til at henvise til hans befrielse fra alt, hvad der er jordisk. Ingemanns Tasso har en dødsdrift i sig, som ikke er at finde i Goethes stykke, hvor det eneste, der dør, er Tassos kunstneriske tilbøjeligheder, eller som Niels Kofoed beskriver det: "For Goethe er målet at kunstneren og administratoren forenes i samme person - at Antonio og Tasso bliver eet, men samtidig går kunstneren tilgrunde, fordi han gennem tilpasning mister sit særpræg" (13). I Ingemanns stykke beskriver Cardinal Aldobrandini, som vil genrejse Tassos ære ved at give ham digterkronen, Tassos natur på træffende vis: "maaskee/ En uudgrudelig, en fjentlig Skjæbne/ Forfølger den ulykkelige Skjald/ Langt meer, end noget Menneske, og river/ Ham voldsomt bort paa Følelsernes Hav/ I vilde Lidenskabers Storm og Kamp,/ Indtil han gaaer tilgrunde. - Arme Tasso!" (Ingemann 98-99). Jeg har i indledningen rejst spørgsmålet om, hvordan mediets affordances påvirker fortællingen om Tasso, samt hvorvidt brugen af Tassos biografi akkompagneres af formelle nybrud i det givne medie. I *Tassos Befrielse* udtrykkes "Lidenskabers Storm or Kamp" i blankvers.

Blankvers består af urimede jambiske pentametre. Før blankvers blev introduceret var nordiske vers typisk enten tetrametriske eller heksametriske. Selvom pentametret er fra romansk metrik, kommer det til Danmark via England med opdagelsen af Shakespeare fra ca. 1770 og frem.<sup>2</sup> Udover at blive et populært alternativ til tetrametret, kommer det til at erstatte det barokke og klassicistiske alexandrinervers i dramaet og epikken (Fafner 152). Tre afgørende fordele ved blankvers' affordances er, at blankverset ligger tættere på det talte sprog, at det markerer et opgør med den franske klassicismes forestilling om, at tragedien skal have rimede vers (noget Ludvig Holberg

<sup>2</sup> Udover blankversene fandt Ingemann ifølge Alf Henriques inspiration hos Shakespeare til sine gale karakterer: "Ogsaa Forkærligheden for de patologiske og vanvittige Figurer skyldes sagtens Paavirkningen fra Englænderen" (Henriques 236).

beklagede) samt at en evt. cæsur kan varieres for at undgå monotoni (hvilket ellers karakteriserede aleksandriner-verset, der næsten altid havde en cæsur i midten). Adam Oehlenschläger beskrev blankversets store betydning for ham selv og romantikerne generelt: "Den femføddede Jambe [...] har taget Borgerret og romantisk Nationalsnit i den nyere Poesie siden Shakespeares Tid; den bevæger sig frit og løs uden streng Scansion, og uden at bekymre sig om sin Cæsur, der, naar den har nogen, maa falde til én af Siderne da Verset er uligefodet" (citeret i Fafner 161). På grund af sin naturlighed og relative uforudsigelighed er den velegnet til at gengive heftig lidenskab. Følgende citat fra Anden Handling kan tjene som eksempel. Fyrsten vil løslade Tasso og forbrødres, men han overrumplens af Tassos stolte uforsonlighed:

Fyrsten:

Jeg troede dig helbredet at gjensee;  
Men nu jeg seer, din Sygdom fast er værre.

Tasso:

Saa tænk et bedre Lægemiddel op!  
Det første var for mildt, det har ei virket.  
Mit Hoved sidder end saa skjævt som før,  
Er ei ilave rykket blandt Forrykte,  
Og ei de spanske Fluer læget har  
Det syge Hjerte; – lad en Anatom  
Det rive ud og lægge Plaster paa det!  
Prøv, om ei – Øxen Hovedet kan rette!

Fyrsten:

Vil du mig gjøre til din Bøddel, Tasso!  
Nu da jeg som din Ven dig rækker Haand  
Og glemmer, jeg din Fyrste er.

Tasso:

Min Fyrste  
Du var engang; [...]

(Ingemann 63-64)

Tasso ignorerer fuldstændig sin plads i forhold til sin mæcen. Fyrstens tale er præget af linjestil, hvor syntaksen holder pauser ved versendens naturlige cæsur. Tassos otte vers bliver derimod mere og mere forrykte i både indhold og form. Han foreslår hånligt, at fyrsten bør prøve at ku-

rere ham ved at hugge hovedet af ham, da han ikke har fået det bedre af at være spærret inde blandt psykisk syge under kummerlige vilkår. Der dvæles ved cæsuren efter "Det syge Hjerte". Slutningen af de otte vers er præget af bindingsstil med enjambementer (der giver cæsurer), udråbstegn, tankestreger og afbrudte sætninger. Normaltrykkene i syntaksen i det sidste vers – "Prøv, om ei – Øxen Hovedet kan rette!" – udfordrer selve det jambiske pentameter. Da fyrsten mod slutningen minder ham om, at han er undersøgt, afbryder han fyrsten og afslutter dennes blankvers, idet han med en kiasme benægter, at Alphons er hans fyrste: "Og glemmer, jeg din Fyrste er/ Min Fyrste/ Du var engang". Det er ikke unormalt, at karakterer i dialoger fuldender hinandens blankvers, men her bruges det produktivt til at understøtte Tassos afsindige lidenskab.

#### LORD BYRONS THE LAMENT OF TASSO (1817)

Hele Byrons Tasso-digt, som han efter sigende skrev på én dag, er henlagt til tiden i fængslet i St. Anna. Byrons digt er mindre narrativt end Goethe og Ingemanns værker. Dette hænger dels sammen med genren. Kortere digte vil typiske have mindre narrativitet end dramaer, men hovedårsagen er nok, at hele Byrons digt foregår i dårekisten. Det gør stykket mere statisk i et temporalt og handlingsmæssigt perspektiv. Meget passende bruger man på engelsk frasen *to do time* om at være i fængsel, ligesom man på dansk taler om at "sidde inde". Flere indholdsnarremes realiseres, mens det i mindre grad gør sig gældende om syntaksnarremes. Digtets ni afsnit kredser alle om Tassos oplevelsethed, hvor refleksioner og rumlige beskrivelser dominerer på bekostning af temporal udvikling med teleology, kausalitet, suspense etc. Hvad laver Tasso da i fængslet? Byron lader på anakronistisk vis Tasso færdiggøre *Det befriede Jerusalem* der, selvom det i virkeligheden var færdigskrevet flere år før. Det arbejde har i nogen tid afholdt ham fra at fortvivle. Byron beskriver cellen og de andre indespærrede, hvor "hver enkelt tortureres i sit eget separate helvede" (Byron IV.87). Vi hører om kærligheden til Leonora, som var det, der fik ham i fængsel, men det er også kærligheden til hende, der holder ham oppe, selvom hun ikke kontakter ham. Tasso indrømmer, at hans tanker udarter. Han er vred over at blive bestjålet sine bedste år, og fortæller om en "underlig dæmon", der driller

ham (VIII.192). Byron bruger her et brev fra den historiske Tasso som kilde, hvor han forklarer, at dæmonen flytter rundt på hans bøger, knapper hans skjorte op og stjæler hans nøgler (150, note 2).

*The Lament of Tasso* er både et fikcionaliseret bud på Tassos egen klagesang de mange år i fængslet, som Byron forestiller sig den, men det er også Byrons klagesang over behandlingen af Tasso. Omvendt lader Byron til slut Tasso (som i en selvopfyldende profeti) forudsige sin fremtidige kultstatus i romantikken. Tasso beskriver, hvordan folk vil valfarte til cellen, som var den et tempel, hvordan Alfonso II kun vil blive husket for at have gjort Tasso uret og hvordan Leonora sammen med Tasso vil blive foreviget qua hans poesi. Byrons Tasso bliver en vigtig inspirationskilde for Eugène Delacroix og Franz Liszt, som den står i et intermedialt transponeringsforhold til.

#### DELACROIX' TASSO I GALEHUSET (1824) OG TASSO I GALEHUSET (1839)

Delacroix lavede to malerier, som var inspirerede af Byrons digt om Tasso: et i 1824 og et i 1839. I forbindelse med maleriet fra 1824 tilkendegiver Delacroix, at maleriet er inspireret af og tematisk helt på linje med Byrons beskrivelse af Tasso. Delacroix fyldes med indignation bare ved at tænke på Tassos urimelige skæbne (som den fremstilles af Byron):

Hvor må hans dage have passeret langsomt, og hvilken smerte at se dem frugtesløst gå tabt i en dårekiste! Man græder for ham: man vrider sig i sin stol ved at læse om det liv; ens øjne bliver truende, og man bider tænderne sammen i vrede, når man tænker derpå. (citeret i Pauly 122)

At male en figur som Tasso er helt på linje med det romantiske program. Det udstødte, marginaliserede digtergeni gøres til en heroisk og symbolsk figur. Delacroix kunne identificere sig med Tasso som den romantiske, Byronske helt, der ensom og ruminerende udforsker udkanterne af de menneskelige følelser og psykologiske tilstande.

Rebecca M. Pauly skriver, at "[d]et er logisk, at Delacroix lod sig friste til at portrættere en hyldet digter som Tasso, og at hans malerier omvendt inspirerede digtere, for helt fra starten af sin karriere frembød han en romantisk ikonografi, der forbandt maleriet med andre kunstarter" (Pauly



**Fig. 1.** Eugène Delacroix, "Tasso i galehuset" ("*Le Tasse à l'hôpital Sainte-Anne de Ferrara*"), 1824. Foto: Ukendt / Akg-Images / Ritzau Scanpix

121). Delacroix' malerier er som nævnt intermediale transponeringer af Byrons digt. Jeg vender tilbage til spørgsmålet om narrativitet hos Delacroix om lidt, men først vil jeg påpege andre intermediale referencer, som er i spil. Manuskripterne, der ligger og flyder, i maleriet fra 1839 er en systemreference til litteratur, som kan afkodes uden viden om, at det er Tasso, der skildres på billedet. Omvendt fungerer titlerne som individuelle referencer,



**Fig. 2.** Eugène Delacroix, "Tasso i galehuset" ("Le Tasse à l'hôpital des fous"), 1839. Foto: Ukendt / Akg-Images / Ritzau Scanpix

der lader os vide, at hovedfiguren er Tasso, og paratekstuel viden fortæller os, at maleriet er inspireret af Byrons digt om Tasso. Man kan desuden tale om intramediale, implicitte referencer. Fra kunsthistoriens ikonografi er informerede beskuerer bekendte med bestemte visuelle repræsentationer

af visse mentale tilstande (Bal 630), og Delacroix trækker på melankoliens ikonografi. Der er nemlig påfaldende ligheder i kropspositur med Albrecht Dürers førnævnte *Melencolia I*, der også skildrer et melankolsk kunstner-geni med hovedet hvilende på den ene arm.

Singulære, monofase billeder (Wolf, "Transmedial" 265) – altså billeder, som kun skildrer ét tidspunkt i én situation – kan have indirekte narrativitet ved hjælp af en intermedial effekt (265-266), som referencen til Tasso og til Byrons Tasso udgør. Ved maleriet fra 1839 er Tasso placeret i et rum for sig, og han skildres i en mere usoigneret version med uglet hår, mindre tøj på, opknappet skjorte, blottet ben samt i en mere henslængt positur på en divan. Der er desuden tilføjet manuskripter, der ligger og flyder, som de andre personer peger på. Tasso kigger også beskueren mere direkte i øjnene. Delacroix har ved disse detaljer muligvis tænkt på den drillende dæmon, der ifølge Tasso knappede hans skjorte op og flyttede rundt på hans bøger, som Byron også griber fat i. Det ændrer imidlertid ikke på, at Delacroix' malerier i deres totalitet vanskeligt lader sig omsætte til deciderede intermediale transponeringer af hele Byrons digt, netop fordi stroferne i Byrons digt skildrer forskellige sindstilstande. Singulære, monofase billeder er nemlig narrativitetsudfordret, derved at deres affordances er mere spatialt end temporalt orienteret. De er mere egnede til at beskrive enkelte situationer end til at gengive handlinger. Man kunne dog argumentere for, at Delacroix' malerier er ikoniske repræsentationer af stemningen i Byrons digt, som kunne passe på indholdet i flere af digtets afsnit.

Hvis vi imidlertid ser bort fra de intermedielle referencer, er det tydeligt, at de to portrætteringer af Tasso i fængslet i bedste fald er narrativ-fremkaldende, fordi der ikke er tidlig udstrækning, og fordi det ikke er et sprogbaseret medie. At narrativisere uden at tage hensyn til intermedielle referencer kalder Wolf for direkte narrativitet i singulære, monofase billeder ("Transmedial" 268). Fordi der ikke er sekvenser af begivenheder, realiseres de fleste syntaksnarremes imidlertid ikke. Selv med den største villighed til at narrativisere som beskuer er det svært at tale om kronologi, kausalitet, suspense eller teleologisk fremdrift. Scenen lægger heller ikke op til, at der om lidt sker en betydningsfuld forandring af en eller anden art. Den udstråler snarere langsomhed (jf. Delacroix-citatet foroven). Malerierne er dog mimetiske, de genererer oplevethed og det skildrede scenarie



fanger opmærksomheden; de er m.a.o. betydningsfulde, og der er tellability. Det ser man alene ved de spørgsmål, de rejser i beskueren: Hvem er hovedfiguren, og hvorfor er han i samme rum eller nær de andre karakterer, som han vender ryggen til, og tydeligvis ikke skal sættes – eller ikke burde være blevet sat – i bås med? Selve scenariet er så underdetermineret, at vi ikke har anledning til præcise gæt angående disse forhold.

Således kan et singulært, monofase billede ikke repræsentere centrale syntaksnarremes, men de kan ”på metonymisk vis *pege på* en historie” (Wolf, ”Pictorial” 433). Ligeledes kan maleriet ikke give præcise informationer om de portrætteredes indre tankeverden, da det er et ikonisk og non-verbalt medie, selvom man naturligvis signalerer indre tilstande gennem kropssprog og ansigtsudtryk. Melankolien som ikonografisk symbolisme gengiver rigtigt nok ikke specifikke tanker med stor detaljerigdom, men til gengæld opnår den netop som ikon en fortættet symbolsk status med en vis styrke, som ikke så let lader sig gøre så direkte i f.eks. en roman. Vi præsenteres desuden for en scene. Byrons digt kan ikke på samme måde give et så dramaturgisk og performativt billede af personer, farve, lys, atmosfære, udvalgte objekter (f.eks. manuskripterne), placering af elementer m.m.

#### FRANZ LISZTS TASSO, LAMENTO E TRIONFO

Instrumentalmusik er et svagt narrativ-fremkaldende medie. Hvor maleriet bruger ikoniske tegn til mimetisk at fremstille genstande og personer, og hvor sprogbaserede medier bruger arbitrære tegn til at betegne genkendelige fænomener fra virkeligheden, så er instrumentalmusik et selvrefererende medie; motiver, temaer og melodier refererer til sig selv via gentagelser og variationer (Wolf, ”Transmedial” 272). På den måde synes det umuligt for instrumentalmusik at realisere kernearremes. Men selvom der f.eks. ikke er repræsentativitet, så argumenterer Wolf for, at musik kan genvinde noget narrativ-fremkaldende via dens tidslige udstrækning. Med den kan man antyde oplevelsed. Musik appellerer til følelserne f.eks. ved noget så simpelt som dur- vs. moltonalitet, tempo, rytme og taktart. Selvom musik er selvrefererende, kan den opbygge musikalsk suspense og forløse denne (Wolf, ”Transmedial” 272). Wolf konkluderer, at kun instrumentalmusik, der har visse ”intrakompositionelle træk”, vil fremkalde narrativitet (275-

276): a.) Stykket skal være af en vis længde og en vis kompleksitet. Liszts symfoniske digt falder i fire satser på i alt 585 takter, og versionen jeg har lyttet mest til varer 19 minutter og 54 sekunder; b.) der antydes kausale og teleologiske forbindelser mellem forskellige stadier i kompositionen, så der skabes suspense og arbejdes frem mod en endelig forløsning; c.) lav frekvens af gentagelser som f.eks. reprise mod slutningen, eftersom fortællinger sjældent gentager sit indhold; d.) en høj grad af afvigelse fra generiske eller andre formale forventninger, idet lytteren vil blive opmuntret til at fortolke afvigelserne som en slags begivenhed; e.) antydningen af, at flere musikalske enheder kan sammenholdes med antropomorfe karakterer; f.) et system, der muliggør afvigelser og mønstre med spænding-forløsning; g.) musikalsk intertekstualitet; h.) intermedielle referencer til verbale fortællinger.

Liszts komposition startede som et bestillingsarbejde, der skulle spilles som ouverture til en opførelse af Goethes *Torquato Tasso* i Weimar i anledning af 100-året for Goethes fødsel i 1749. Kompositionen udkom som et symfonisk digt i 1854. Liszt giver os selv i et forord en nøgle til at narrativisere sin komposition. Han tilstår, at han har været mere inspireret af Byrons skildring af Tassos lidelser i *St. Anna* end af Goethes stykke, men samtidig underrepræsenterer Byron ifølge Liszt det evige ry, som Tasso vandt. Derfor hedder Liszts stykke *Lamento e Trionfo* (min fremhævning). Genrebetegnelsen symfonisk digt er i sig selv en intermedial systemreference, men derudover er der altså individuelle referencer til Goethe og Byron. Liszt vil skildre ”den store antitese mellem geniet, der bliver behandlet dårligt i sit liv, men som efter sin død skinner med så stærkt et lys, at det overrumpler hans forfølgere” (Liszt v). Liszt siger, at der skal tre ting med for at kunne løse opgaven, og disse kan da holdes op imod kompositionen. Første sats, *Lento* i C-mol, tager sin melodi fra en gondoliere i Venedig, som Liszt hævder at have hørt synge åbningen på *Det befriede Jerusalem* (altså en intermedial, implicit reference af typen reproduktion). Anden sats er en meget kort overgangssats, men tredje sats er en menuet, der blev tilføjet i 1854. Menuetter forbindes kulturhistorisk med hoffet og taktarten (3/4-dele) med dans (men tredjesatsen hos Liszt udvikler sig også og bliver mere turbulent). Denne sats svarer til festerne i Ferrara, der gav ham kærlighed, men også lidelser (Liszt v). Endelig vil den sidste sats korrespondere med triumfen i Rom.

Rent formalt er det symfoniske digt (som er en ny, romantisk genre) svært at klassificere. James Hepokoski har beskrevet det, der sker i flere symfoniske digte, som sonatedeformationer. Deformation betegner, at man møder en påfaldende atypisk individuel struktur, som på mange punkter afviger fra centrale definatoriske traditioner, men som samtidig selektivt beholder andre træk fra selvsamme tradition (Moortele 42). Moortele argumenterer i en artikel for, at Liszts Tasso-værk bør analyseres som en todimensionel sonateform (50-51). Første sats indeholder både ekspositions- og modulationsdelen. Anden sats falder uden for sonateformen (den varer kun ca. 2 minutter og fungerer som overgang til menuetten i tredje sats. Tredje sats fungerer i forhold til sonateformen også som en modulationsdel (heraf fordoblingen). Fjerde og sidste sats svarer til sonateformens reprise (som erstatter en evt. udvidet coda). Uanset om man vil analysere Liszts Tasso-komposition som sonatedeformation eller todimensionel sonateform, er der en række romantiske formale træk, der understøtter Tassos historie. Der er tale om progressiv tonalitet. Vi starter i C-mol (Lamento) og slutter sidste sats i C-dur (Trionfo). I anden sats moduleres der til E-dur (med 4 kryds: ####), som er en toneart, der ligger meget langt væk fra C-mol (med 3 b'er: bbb). Selve tonen E er dur-tertsen i en C-akkord, så modulationen fra C-mol til E-dur lyder meget påfaldende. I tredje sats moduleres der til F#-dur (med 6 kryds: #####), så det er også en meget fjern toneart, hvad enten man refererer bagud mod C-mol eller fremad mod den afsluttende C-dur. Som intermedial transponering af Tassos historie, kan skiftene mellem så vidt forskellige tonearter symbolisere Tasso og den romantiske kunstners psykiske ustabilitet og fremmedgørelse over for sig selv såvel som over for samfundet (Shulstad 208). Selvom instrumentalmusik er et svagt narrativ-fremkaldende medie, kan vi altså konkludere, at Liszt's symfoniske digt om Tasso faktisk opfylder samtlige intrakompositionelle narrativitets-fremkaldende træk (a-h).

#### KONKLUSION

En topos er en idé, et udtryk eller en passage, som et fællesskab kan genkende og gentage. Den konventionaliserede gentagelse af toposen over tid er med til at bevare den. Jeg har redegjort for, hvordan *furor poeticus* gentages som topos fra antikken over renæssancen og i romantikken. Der sker imid-

lertid noget interessant, når *furor poeticus*-topos pludselig knyttes an til en fortælling om en historisk persons biografi. Ingemann, Byron, Delacroix og Liszt kunne alle som kunstnere spejle sig i Tasso, men selvom de i princippet forholder sig til den samme livshistorie, bliver det tydeligt, at hans figur repræsenteres og approprieres forskelligt romantikerne imellem – og ofte ligefrem med overlæg. F.eks. var det helt eksplicit Ingemanns intention at skabe et modstykke til Goethes drama. I forordet til et temanummer af *K&K* om topos skriver redaktørerne da også, at toposlæren ikke kun handler om at imitere eller efterligne noget forbilledligt for at bevare en tradition, men at den også rummer et element af ”*emulatio*, estetiske verdidommer og kappestrid” (Dahl et al. 7). Denne *emulatio* ser man i høj grad også ved eksemplet fra Liszt, hvis komposition oprindeligt var tænkt som en ouverture til Goethes drama, men som var mere inspireret af Byron; men også Byron bliver korrigeret, idet Liszt ikke mente, at Byron var gået langt nok. Byron underspillede ifølge Liszt Tassos triumf, hvilket det symfoniske digts titel gør opmærksom på (*Tasso, Lamento e Trionfo* versus ”The Lament of Tasso”).

Fortællingen af Tassos liv trækkes i forskellige retninger i de eksempler, jeg har analyseret, men der er også store forskelle i fremstillingen, fordi den samme topos behandles i forskellige medier og kunstarter. Derfor kommer man naturligt til at vende blikket mod transmedial narratologi, der undersøger, hvilke narrative elementer der realiseres på tværs af medier og kunstarter, og mod intermedialitetsteori, der bl.a. belyser mediers relationer til hinanden, samt hvordan et givent medies affordances indvirker på fortællingen. Analysen viste, at Wolfs kernenarremes ikke blev realiseret i samme grad i alle eksemplerne. Generelt kan man sige, at selve ”dårekiste-temaet” udfordrer tid som en vigtig komponent i narrativitet som modus. Forskellige medier og kunstarter kan fremhæve forskellige aspekter af *furor poeticus*-erfaringen, men i alle casene synes karakterportrættet og oplevelsheden at implicere en svækkelse af teleologisk plotfremdrift. Det siger noget, at Ingemanns *Tassos Befrielse* aldrig blev opført (Harbo og Kofoed 26). Her kan svagt og stærkt narrativ-fremkaldende medier tilbyde noget andet end prototypiske fortællinger. I Delacroix' spatiale medie så vi Tasso som det ikonisk-fortættede symbol. Musikken, som er en selvrefererende, non-mimetisk kunstart, appellerer derimod med sin tidslige udstrækning og opbygning af spænding og forløsning til lidenskaberne. Det er ikke tilfældigt, at romanti-

kerne så musikken som den højeste af kunstarterne. Galskab som en frigørende og inspirerende udforskning af det irrationelle lader sig repræsentere i musikkens universelle sprog, der af Émile Barrault er blevet beskrevet som et "svævende og mystisk sprog, som taler til alle sjæle" (citeret i Ellis 11).

De mediespecifikke affordances i de forskellige eksempler indvirker ikke kun på det narrative. De har også relevans for Tasso som transmedial *furor poeticus*-topos, for det er en misforståelse at tro, at toposanalyser primært er indholdslæsninger. Toposlæren rummer også "et betydeligt potentiale til formalisering" (Dahl et al. 8), ligesom toposser "kan fungere som steder for usikkerhed, oppfindelse og eksperimentering" (Dahl et al. 10). Det ses tydeligt i romantikernes appropriation af Tassos liv. Dette skal forstås meget bredt. Tasso bruges f.eks. som figur i det nye kunstnerdrama, hvor den gale kunstners individualitet og indbildningskraft karambolerer med samfundets krav til dets borgere. Samtidig får blankverset en vigtig rolle som stilistisk middel til at fremvise Tassos splittelse mellem kunstnerdriften og det borgerlige liv. Tasso bruges ligeledes i det symfoniske digt, en anden ny romantisk genre, hvor den pågældende komposition ud- og afvikler den klassicistiske sonateform. Der er naturligvis ikke tale om en kausalforbindelse. Brugen af Tasso må ikke med nødvendighed introducere et formalt romantisk nybrud inden for det givne medie, men det er påfaldende, at den så ofte gør det.

LASSE R. GAMMELGAARD, ph.d., adjunkt ved Institut for Kommunikation og Kultur på Aarhus Universitet. Opnåede i 2013 ph.d.-graden med en afhandling om fortællende digte. Er medstifter og -leder af forskningsenheden "Health, Media and Narrative" på Aarhus Universitet. Er i gang med et forskningsprojekt om "Forms of Mental Illness Representations in Contemporary Literature", som er finansieret af Det Frie Forskningsråds Sapere Aude-bevilling.

## CROSSING TORQUATO TASSO

Romanticist Furor Poeticus in Literature, Art and Music

The article contributes to research into the topos of furor poeticus or poetic madness and its prominence during the romantic period. In particular, it compares how the life story of the mad Italian poet from the Renaissance, Torquato Tasso, was represented in fictionalized versions across media and

art forms. Romantic versions of Tasso's life in drama (Wolfgang Goethe and B. S. Ingemann), poetry (Lord Byron), painting (Eugène Delacroix) and instrumental music (Franz Liszt) are analyzed with the aim of highlighting which aspects of Tasso's life are portrayed, how the affordances of the medium affect the depiction and how intermedial references and transpositions are in play. In addition to intermediality theory, the transmedial narratology of Werner Wolf is introduced and employed to compare to what degree the different media and art forms can convey prototypical aspects of narrativity. Moving from the most prototypical to the least prototypical narrative genre, the article finds that the more representations of Tasso focus on his time spent in a madhouse, the more the narrative stresses experientiality at the expense of investment in plot development. The affordances of strong narrative media and strong and weak narrative-inducing media may highlight different aspects of the experientiality of furor poeticus, but in all cases the representation of Tasso is performed in an innovative romantic style.

## KEYWORDS

- DA: Transmedial narratologi, furor poeticus, intermedialitet, melankoli, Torquato Tasso, romantikken  
EN: Transmedial narratology, furor poeticus, intermediality, melancholy, Torquato Tasso, Romanticism

## LITTERATUR

- Aristoteles. *Problems II: Books XXII-XXXVIII. Rhetorica ad Alexandrum*. Oversat af W.S. Hett. Cambridge, Massachusetts, USA: Harvard University Press, 1937.
- Bal, Mieke. "Visual Narrativity". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Red. David Herman, Manfred Jahn og Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005. 629-633.
- BBC Philharmonic. *Liszt: Symphonic Poems 1*. Dirigent Gianandrea Noseda. Manchester: Chandos Records, 2005.
- Breitenstein, Jørgen. "Ingemann og Tasso". *Danske studier* (1964): 67-84.
- Brogan, TVF. "Poetic Madness". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Red. Alex Preminger, T.V.F. Brogan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. 928-929
- Burwick, Frederick. *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996.
- Byron, George Gordon. "The Lament of Tasso". *The Works of Lord Byron IV: Poetical Works*. London: John Murray, 1905. 139-155.

- Dahl, Christian, Knut Ove Eliassen og Michael Høxbro Andersen. "Forord - Toposlærens aktualitet". *K&K. Kultur og Klasse* 45 123 (2017): 1-12.
- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Red. Fritz Bergemann. Wiesbaden: Insel Verlag, 1951.
- Ellis, Katharine. "Liszt: the Romantic artist". *The Cambridge Companion to Liszt*. Red. Kenneth Hamilton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005. 1-13.
- Fafner, Jørgen. *Dansk vershistorie 2*. København: C.A. Reitzels Forlag, 2000.
- Goethe, Wolfgang. "Tasso: Et Skuespil". *Goethes Værker: Ved P.A. Rosenberg*. Bind 5. Oversat af H.C. Roede. København: Forlaget "Danmark", 1924-1928.
- Harbo, Erik og Niels Kofoed. *Min hjertelskede ven: venskabet mellem Ingemann og Blicher*. Red. Erik Harbo. København: Blicher-Selskabet og Gyldendal, 2007.
- Henriques, Alf. *Shakespeare og Danmark Indtil 1840*. København: Einar Munksgaard, 1941.
- Ingemann, B.S. *Tassos Befrielse: Et dramatisk digt*. København: C.A. Reitzels Forlag, 1998.
- Jansen, F.J. Billeskov. *Danmarks Digtekunst: Tredje Bog: Romantik og Romantisme*. København: Ejnar Munksgaard, 1958.
- Kofoed, Niels. "Indledning: Om Tassos Befrielse". *Tassos Befrielse: Et dramatisk digt*. København: C.A. Reitzels Forlag, 1998. 9-19.
- Lawrence, Jason. "'When Despotism kept genius in chains': Imagining Tasso's Madness and Imprisonment, 1748-1849". *Studies in Romanticism* 50 3 (2011): 475-503.
- Liszt, Franz. *Tasso, Lamento e Trionfo*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1976.
- Moortele, Steven Vande. "Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form". *Current Musicology* 86 (2008): 41-62.
- Novalis. *Fragmente*. Dresden: Wolfgang Jess Verlag, 1929.
- Pauly, Rebecca M. "Baudelaire and Delacroix on Tasso in Prison: Romantic Reflections on a Renaissance Martyr". *College Literature* 30 2 (2003): 120-136.
- Platon. *Ion: En dialog*. Oversat af Thure Hastrup. København: Gyldendal, 1980.
- Platon. "Phaidros". *Platon II: Samlede værker I ny oversættelse*. Red. Jørgen Mejer og Christian Gorm Tortzen. København: Gyldendal, 2010. 385-465.
- Radden, Jeniffer. "Is This Dame Melancholy?: Equating Today's Depression and Past Melancholia". *Philosophy, Psychiatry, and Psychology* 10 1 (2003): 37-52.
- Shakespeare, William. *William Shakespeare: Samlede skuespil II*. Oversat af Niels Brunse. København: Gyldendal, 2012.
- Shulstad, Reeves. "Liszt's symphonic poems and symphonies". *The Cambridge Companion to Liszt*. Red. Kenneth Hamilton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005. 206-222.
- Wolf, Werner. "Intermediality". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Red. David Herman, Manfred Jahn og Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005. 252-256.
- Wolf, Werner. "Pictorial Narrativity". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Red. David Herman, Manfred Jahn og Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005. 431-435.
- Wolf, Werner. "Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music)". *Narrative* 25 3 (2017): 256-286.