



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gedanken ohne Maß und Ordnung.“

Goethes *Torquato Tasso* und die historische Dichtergestalt

Verfasser

Mag. Dr. Reinhard Travnicek

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Lehramt UF Deutsch, UF Französisch

Betreuerin:

Univ. Prof. Mag. Dr. Irmgard Egger

Lunge da voi, ben mio,
non ho vita né core e non son io.
Non sono, oimé!, non sono
quel ch'altra volta fui, ma un'ombra mesta,
un lagrimevol suono,
una voce dolente; e ciò mi resta
solo per vostro dono;
ma resta il male onde morir desio.

Torquato Tasso, *Le Rime I*, S. 63.

[...] Gedanken ohne Maß und Ordnung
regen sich in meiner Seele.

J. W. Goethe, *Torquato Tasso*, V. 751f.

Wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über großen Verlust seine Tage hinschleicht, oder in ausgelassener Freude seinem Schicksale entgegen geht, so schreitet die empfängliche leichtbewegliche Seele des Dichters, wie die wandelnde Sonne, von Nacht zu Tag fort, und mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freude und Leid. Eingeboren auf den Grund seines Herzens wächst die schöne Blume der Weisheit hervor, und wenn die andern wachend träumen, und von ungeheuren Vorstellungen aus allen ihren Sinnen geängstigt werden, so lebt er den Traum des Lebens als ein wachender, und das seltenste, was geschieht, ist ihm zugleich Vergangenheit und Zukunft. Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen.

J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, FA, Bd. 9, S. 435.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
1. Die Wiederkunft Arkadiens	9
1.1. Bukolische Tradition und moderner Liebesbegriff	9
1.2. Das Urbild der <i>goldenen Zeit</i> und die Einheit von Dichtung und Liebe	21
2. Dichtung als Totalerfahrung der Welt	41
2.1. Der Mythos vom Heldendichtertum und die Großform des Epos	41
2.2. Repräsentation des Weltganzen und subjektivistische Vereinzelung	56
2.3. Das „große Ganze der Natur“ und die klassisch-geschlossene Kunstform	69
3. Zerrissenheit als epochale Befindlichkeit	76
3.1. Krise und Identitätsdiffusion	76
3.2. „Tutto è nulla“: Existenzmasken als Formen des Ich-Erhalts	84
3.3. Elend des Dichters, Glanz der Dichtung	95
4. Literaturverzeichnis	102

Siglen:

FA, Bde. 1-40: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hrsg. von Henrik Birus, Dieter Borchmeyer, Karl Eibl [u.a.], Frankfurter Ausgabe, Frankfurt/M. 1985ff.

Vorbemerkung

Torquato Tasso war dem Publikum der Goethezeit als Dichter von weltliterarischem Rang vertraut. Vor allem sein Hauptwerk *Gerusalemme liberata* (*Das befreite Jerusalem*)¹ wurde noch gelesen und war überdies ein beliebter Stoff der Opernbühne.² Auch über die außergewöhnliche Lebensgeschichte des Dichters war man unterrichtet.³ Heute ist der historische Tasso nahezu vergessen, und selbst germanistische Fachpublikationen zeichnen häufig ein undifferenziertes Bild der zeit- und ideengeschichtlichen Ausgangslage.

Goethes Drama zeugt von großer Detailkenntnis des historischen Dichters und seines Umfelds, es muss also eine nicht unwesentliche Affinität des deutschen Klassikers zu Gestalt und Epoche bestanden haben.⁴ Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem geistesgeschichtlichen Kontext der späten Renaissance dürfte daher auch interessante Aspekte für das Verständnis Goethes erbringen. Dabei soll es nicht nur um Quellenstudien⁵ gehen, das vorrangige Anliegen der Arbeit besteht darin, jene Epochenstrukturen aufzuzeigen, die einerseits den historischen Tasso als Repräsentanten der Spätrenaissance bestimmen, andererseits Goethes *Tasso* als Produkt der frühen Weimarer Klassik

¹ Goethe kannte das Werk in der Übersetzung Johann Friedrich Koppes schon seit seiner Jugendzeit, wie entsprechende Hinweise in *Dichtung und Wahrheit* (I, 1) sowie im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (I, 7) belegen. Vgl. hierzu: *Johann Wolfgang Goethe, Torquato Tasso. Erläuterungen und Dokumente*, hrsg. von Christian Grawe, Stuttgart 2003, S. 55. Tassos *Aminta* dürfte Goethe erst in Italien kennen gelernt haben. Im Mai 1788 hat er eine Ausgabe in Mailand erworben. Vgl. Lieselotte Blumenthal, „Arkadien in Goethes »Tasso«“, in: Goethe, Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 21 (1959), S. 1-24, hier: S. 2. Die Lyrik des italienischen Dichters wurde kaum rezipiert, und es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, in wie weit Goethe Tassos Gedichte kannte. Vgl. hierzu: Hartmut Köhler, „Tassos Lyrik in deutscher Übersetzung“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Berlin, New York 1995, S. 537-553, bes. S. 539. Allerdings finden sich in Goethes Hauptquelle: Pierantonio Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, Rom 1785 (Reprint: Viareggio 1996) einige Gedichte eingestreut.

² Besonders beliebt war das Armida-Sujet. Vgl. dazu: Albert Gier, „Ecco l'ancilla tua... Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini“, in: *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 643-660. Goethe selbst verfasste nach diesem Stoff die Kantate *Rinaldo*.

³ Über die wichtigsten Lebensbeschreibungen informiert: Albert Meier, „»Und so ward sein Leben selbst Roman und Poesie«. Tasso-Biographien in Deutschland“, in: *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 11-32.

⁴ Darauf weist Lawrence Ryan hin: „[D]er historische Tasso ist ein durchaus geeigneter Träger der von Goethe anvisierten dichtungsgeschichtlichen Problematik einer bestimmten Epoche.“ Lawrence Ryan, „Die Tragödie des Dichters in Goethes »Torquato Tasso«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 9. Jg. 1965, S. 283-322, hier S. 322. Zu Goethe und seinem Verhältnis zur Renaissance vgl. Angelika Jacobs, *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*, München 1997.

⁵ Goethes wichtigste Quelle ist bekanntlich das umfangreiche Werk von Serassi (Anm.1). Siehe auch: Grawe, *Erläuterungen und Dokumente*, S.74-82.

und ihrer ideengeschichtlichen Konfiguration ausweisen. Dabei soll der historische Tasso mehr als nur Stoffmaterial im Sinne einer Vorgeschichte des Goetheschen Dramas liefern. Im Mittelpunkt der Überlegungen wird zwar der Tasso-Text und seine Auslegung stehen; in die Deutung soll aber zugleich der jeweils relevante historische Befund mit einfließen, sodass Goethes Figur in einer Zusammenschau mit dem Dichter der Renaissance gelesen werden kann. *Idealer* entstehen dabei zwei unterschiedliche Epochenprofile mit teils konvergierenden, teils divergierenden Merkmalen. Viele Ideen, die in der Renaissance grundlegend entwickelt wurden, hinterlassen in der Goethezeit, ja bis in die Moderne, ihre Spuren, auch wenn die Renaissance nicht, wie es Burckhardt⁶ etwas vereinfacht sehen wollte, in linearer Entwicklung die Moderne antizipiert.

Am deutlichsten lassen sich ideengeschichtliche Kontexte wohl am Beispiel prägnanter Einzelthemen darstellen. Im Zusammenhang mit dem Tasso-Drama, das zum ersten Mal in der Weltliteratur den Dichter selbst zum Gegenstand der Literatur erhebt,⁷ bietet sich als Leitfrage für die Arbeit an, welche Vorstellungen von Dichtung in Goethes Schauspiel auszumachen sind und wie sie sich im Dichtungsverständnis und Selbstbild des Dichters niederschlagen. In weiterer Folge ist zu fragen, inwiefern jene Vorstellungen für die Episteme der Epoche insgesamt charakteristisch sind. Über den Dichtungsbegriff lässt sich auch ein Zugang zum historischen Tasso gewinnen; auch ihm geht es vorrangig um die Bestimmung von Sinn und Funktion der Dichtung und des Dichters in seiner Zeit. Die zu erwartenden diskursgeschichtlichen Querschnitte liefern nicht nur einen allgemeinen, sondern auch einen detaillierten Erkenntnisgewinn, zumal sich die skizzierte Vorgangsweise nicht in theoretischen Annahmen erschöpft, sondern in erster Linie, der philologischen Tradition verpflichtet, konkrete Textarbeit ist.

⁶ Vgl. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1976.

⁷ Siehe Wolfdietrich Rasch, *Goethes »Torquato Tasso«*. *Die Tragödie des Dichters*, Stuttgart 1954, S.33.

1. Die Wiederkunft Arkadiens

1.1. Bukolische Tradition und moderner Liebesbegriff

In Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* findet sich eine Charakterisierung des sentimentalischen Charaktertyps, die explizit auf Goethes Tasso Bezug nimmt und diesen in der Nachfolge Werthers verortet:⁸

Ein Charakter, der mit glühender Empfindung ein Ideal umfaßt, und die Wirklichkeit fliehet, um nach einem wesenlosen Unendlichen zu ringen, der was er in sich selbst unaufhörlich zerstört, unaufhörlich außer sich sucht, dem nur seine Träume das Reelle, seine Erfahrungen ewig nur Schranken sind, der endlich in seinem eigenen Dasein nur eine Schranke sieht, und auch diese, wie billig ist, noch einreißt, um zu der wahren Realität durchzudringen – dieses gefährliche Extrem des sentimentalischen Charakters ist der Stoff eines Dichters geworden, in welchem die Natur getreuer und reiner als in irgend einem andern wirkt, und der sich unter modernen Dichtern vielleicht am wenigsten von der sinnlichen Wahrheit der Dinge entfernt.⁹

Die Charakterisierung mag zwar in einigen Punkten der Perspektive Schillers entsprechen – so enthüllt der gedankliche Widerspruch zwischen dem Ringen „nach einem wesenlosen Unendlichen“ und dem Festhalten der „sinnlichen Wahrheit der Dinge“ eher die weltanschauliche Differenz in der Sichtweise Schillers im Verhältnis zu Goethe -, sie zeigt aber Eigenschaften auf, die die Gestalt offensichtlich auszeichnen: glühende Empfindung, Suche nach dem Ideal, Leben aus der inneren Erfahrung, zugleich Wahrnehmung der Begrenztheit und Uneinlösbarkeit des Anspruchs, bis an die Grenze des völligen Scheiterns, ja der Selbstzerstörung. Hierin sind Werther und Tasso vergleichbar. Tasso aber ist darüber hinaus Dichter, und darin liegt das besondere Interesse des Stoffs, jedoch auch sein im Vergleich zu Werther stärker ausgeprägter elitärer Charakter. Der Rückgriff auf den großen Dichter der Spätrenaissance darf freilich, trotz augenscheinlicher Analogien zur frühen Neuzeit, nicht darüber hinwegtäuschen, dass Goethe in diesem Drama sein eigenes Bild vom Dichter

⁸ Vgl. hierzu: Elizabeth M. Wilkinson, „‘Tasso - Ein gesteigerter Werther‘ in the light of Goethe’s principle of ‘Steigerung‘“, in: E. M. Wilkinson und L. A. Willoughby, *Goethe. Poet and Thinker*, London 1962, S. 185-213.

⁹ Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*, hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt/M. 2008, S. 760.

gestaltet,¹⁰ einen „eigenen Raum künstlerischer Wirklichkeit“¹¹ schafft; jedoch ist dieses Bild nur aufgrund der epistemologischen Voraussetzungen der Zeit, nämlich der transzendentalen Wende in der Anschauung vom Menschen in der Epoche nach der Aufklärung, verständlich,¹² die vor allem im Bereich des Subjektbegriffs frühneuzeitliche Vorstellungen umfassender fortschreibt und radikalisiert. Unsere Überlegungen werden daher unweigerlich in die Hermeneutik eines Subjektbegriffs führen, im Zuge dessen die Qualität des spezifischen Selbst- und Weltverhältnisses des Protagonisten erst deutlich wird. Auch die ästhetische Anschauung des Goetheschen Tasso ist von dieser geistesgeschichtlichen Voraussetzung nicht ablösbar. Zu fragen ist schließlich, ob Tasso das Schicksal des modernen Dichters¹³ schlechthin versinnbildlicht oder ob es lediglich um das Drama einer herausragenden Einzelpersonlichkeit geht.

Goethe hat an dem Stück lange gearbeitet.¹⁴ Die ersten Zeugnisse stammen aus den frühen Weimarer Jahren, die wichtigste Arbeitsphase erfolgt aber erst am Ende der italienischen Reise sowie nach Goethes Rückkehr. Zwischen den Anfängen und der letzten Ausarbeitung liegen also grundlegende menschliche und künstlerische Erfahrungen.¹⁵ Die herausragende ästhetische Neuorientierung ist in der Überwindung der frühen Sturm- und Drangästhetik und des Geniekults zu Gunsten einer beruhigteren Ausdrucksform im Zeichen des Klassischen zu sehen, wie sie sich exemplarisch im Iphigenie-Drama darstellt. *Iphigenie* ist allerdings bereits stofftypologisch klassisches Material, während das auf *Tasso* nicht zutrifft. Der hochsensible, psychisch labile, schließlich dem Wahnsinn und der sozialen

¹⁰ Dies wurde in der germanistischen Forschung zumeist vehement vertreten, sodass darüber die Bezüge zum historischen Tasso und seiner Poetik minimiert bis gänzlich für bedeutungslos erklärt wurden.

¹¹ Rasch, S. 39.

¹² Ich beziehe mich im weitesten Sinn auf Foucaults Diskursarchäologie, sofern sie für den Diskussionszusammenhang nützlich erscheint, ohne Foucault dogmatisch zu folgen. Bekanntlich ist ja gerade seine Auslegung der Episteme des „Menschen“ besonders umstritten. Vgl. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

¹³ So Gerhard Kaiser, „Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes »Torquato Tasso«“, in: ders., *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 175-208, hier: S. 176.

¹⁴ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Grawe, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 65-71.

¹⁵ Das erste Weimarer Jahrzehnt Goethes steht im Zeichen praktischer Tätigkeiten im Dienst des Herzogs. Künstlerische Ambitionen mussten daher zwangsläufig in den Hintergrund treten, was bei Goethe ein Gefühl zunehmender Unzufriedenheit hervorrief. Am Ende dieser Jahre steht wohl die „Einsicht in die Fragwürdigkeit der Preisgabe seines »poetischen Talents« zugunsten einer enttäuschenden »Realität«.“ Vgl. Viktor Žmegač (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. I/1 1700-1848, Königstein/Ts. 1984, S. 286. Die Reise nach Italien hat Goethe selbst als „Flucht“ bezeichnet (ebd.). Entscheidend war dafür wohl auch das schwierige Verhältnis zu Frau von Stein.

Ächtung anheimfallende Renaissancedichter entzieht sich letztlich der Vorstellung eines geordneten Weltganzen. Dass Goethe das Drama einer klassischen Formung unterwirft, erzeugt so gesehen eine eigentümliche Spannung zwischen Stoff und Ausführung, die die charakteristische offene Struktur des Stücks mit bedingt; schon von seiner gattungsmäßigen Zuordnung konnte das Drama in der Forschung bis heute nicht eindeutig bestimmt werden.¹⁶

Noch ein weiterer Aspekt zeichnet *Tasso* im Werkkanon Goethes aus. Mehr noch als die in etwa zeitgleiche erste Version des *Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters theatralische Sendung)*, der in dieser frühen Form auch als Künstlerroman angelegt war, führt das Tasso-Drama in den innersten Seelenbereich des Dichters und lässt uns Einblick in den poetischen Schaffensprozess selbst gewinnen.¹⁷ Die Wahl des historischen Stoffs verbürgt allerdings auch die Möglichkeit einer Distanznahme, wodurch die Selbstaussage in verhüllter Form geschehen kann und die gerade in diesem Drama so hochgradig schmerzvolle eigene Betroffenheit leichter darstellbar und somit bewältigbar erscheint.¹⁸

In seiner äußeren Form ist der *Tasso* ein mustergültiges regelmäßiges Drama, das die strengen Vorgaben der *doctrine classique*, wie wir sie aus dem französischen Theater kennen, exemplarisch erfüllt.¹⁹ Dies muss insofern etwas überraschen, als es ja für Goethe, im Gegensatz zu Racine, der die klassischen Regeln gleichsam aus innerer Notwendigkeit und ohne Zwang beherzigt, nicht selbstverständlich ist, sich diesem Modell zu unterwerfen:²⁰ einziger Schauplatz

¹⁶ Goethe hat das Stück „Schauspiel“ genannt. Dennoch sieht die Mehrzahl der Kritiker, wie die einschlägigen Studien belegen, in *Tasso* eine Tragödie.

¹⁷ Vgl. hierzu Wilkinson, S. 75-94. Wilkinson weist in ihrer Studie darauf hin, dass Goethe im *Tasso* eine spezifische Form der Wahrnehmung und der Versprachlichung sichtbar macht, wie sie eben für den Dichter charakteristisch ist, sodass das Stück gewissermaßen auch als metapoetisches Dokument zu lesen ist.

¹⁸ Vgl. hierzu Rasch, S.12: „Das Maß an Geformtheit, das sich im «Tasso» bekundet, verrät eine schmerzhaft-leidenschaftliche, tragisch-gefährdete, vom Chaos bedrohte Spannung, die es zu bewältigen galt in der strengen und festgefügt Form.“

¹⁹ Am klarsten ist dieser Zusammenhang von Dieter Borchmeyer herausgestellt worden: „Goethe greift im *Torquato Tasso* unverkennbar auf das Modell der tragédie classique mit ihrer Konzentration des Raums (einziger Schauplatz ist das Lustschloß Belriguardo), der Zeit, der Handlung und des Personenstandes sowie der zeremoniell gedämpften Deklamation zurück.“ Johann Wolfgang Goethe, *Klassische Dramen. Iphigenie auf Tauris, Egmont, Torquato Tasso*, hrsg. von Dieter Borchmeyer unter Mitarbeit von Peter Huber, Frankfurt/M. 2008 [=FA, Bd. 5], S. 1410. Nach dieser Ausgabe wird in der Folge zitiert.

²⁰ Seit Lessing ist ja nicht mehr das klassische französische Theater, sondern Shakespeare für das deutsche Theater richtungsweisend.

des fünftaktigen Dramas ist das estensische Lustschloss Belriguardo²¹ (im ersten und fünften Aufzug der Garten, im zweiten und dritten ein nicht näher bezeichneter „Saal“ im Schloss, im vierten Aufzug Tassos Zimmer – als Ort seiner Reklusion). Die Zeitspanne des Stücks ist nicht mehr als ein Tag. Wenn auch nicht explizit gesagt, ist die Eingangsszene aufgrund ihrer atmosphärischen Anlage und ihres semantischen Bezugs auf den Frühling als Morgenszene deutbar. Die letzte Szene hingegen, die ebenfalls im Garten spielt, und im Gleichnis des Schiffbruchs Tassos Katastrophe versinnbildlicht, würde textlogisch eine zeitliche Situierung am späten Nachmittag oder frühen Abend nahelegen. Die Handlungsentwicklung schließlich erfolgt aus einer einheitlichen, in der Hauptgestalt selbst liegenden Problemkonfiguration. Allerdings bereitet es Schwierigkeiten, die strukturtragenden Handlungsmomente der antiken Dramatik in *Tasso* nachzuweisen. Im Gegensatz zum Schillerschen Theater ist das Stück Goethes eher handlungsarm. Die aristotelischen Prinzipien der Handlungsführung wie Exposition,²² Peripetie, Katastrophe wurden aus der Vorstellung vom Theater als Handlungs-drama entwickelt; wirklicher Schauplatz des *Tasso* sind aber die Seelenwelten der Figuren, die zumal in einer antithetischen Perspektivierung sichtbar gemacht werden. Als gemeinsamer Bezugspunkt interessiert hier vor allem die Einstellung der Figuren zur Dichtung, da diese grundlegende Frage jede Gestalt im Besonderen auszeichnet und ihr individuelles Profil konturiert.

Sehr sparsam ist das Personeninventar dieses oft als „Kammerstück“²³ bezeichneten Dramas. Neben Tasso kommen vor: Alfons II., Herzog von Ferrara, sein Sekretär Antonio Montecatino und als weibliche Hauptfigur: die Schwester des Herzogs, Leonore von Este, sowie die Hofdame Leonore Sanvitale. Der erste Auftritt zeigt die Prinzessin und die Gräfin Sanvitale im Garten des Lustschlosses Belriguardo. Sie sind gerade dabei, Kränze zu flechten, mit denen sie die Hermen der Dichter Ariost und Vergil zu schmücken gedenken. Die Stimmung wirkt unbeschwert; es herrscht augenscheinlich eine Atmosphäre von Muße, Ungezwungenheit und spielerischem Sinn, wie sie treffend den *locus amoenus*

²¹ Zu den estensischen Sommervillen (auch *delizie* genannt) vgl. Angelo Solerti, *Ferrara e la corte estense del secolo decimosesto*, Città di Castello 1891, S. VII-XVI.

²² Die einleitende Szene ist sehr umfangreich und nicht im eigentlichen Sinn als „Exposition“ zu betrachten, was Lieselotte Blumenthals These plausibel macht, dass *Tasso* ursprünglich als Schäferspiel konzipiert war. Vgl. Lieselotte Blumenthal, „Arkadien in Goethes »Tasso«, in: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, Bd. 21, Weimar 1959, 1-24, bes. 20ff.

²³ Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1998, S. 167.

einer sommerlichen Residenz auszeichnet. Die beiden Damen haben sich nach Art von Schäferinnen kostümiert:

Prinzessin: Du siehst mich lächelnd an, Eleonore,
Und siehst dich selber an und lächelst wieder.
Was hast du? Laß es eine Freundin wissen!
Du scheinst bedenklich, doch du scheinst vergnügt.
Leonore: Ja, meine Fürstin, mit Vergnügen seh ich
Uns beide hier so ländlich ausgeschmückt.
Wir scheinen recht beglückte Schäferinnen
Und sind auch wie die Glücklichen beschäftigt.
Wir winden Kränze. (V. 1-9)

Diese Szenerie²⁴ evoziert ein literarisches Genre, das im Fortgang des Stücks, vor allem im Hinblick auf Tasso selbst, noch große Bedeutung erlangen wird: nämlich die bukolische Dichtung und die Welt Arkadiens.²⁵ Goethe greift sehr bewusst auf die Tradition der Schäferdichtung zurück: Die Schäferliteratur erfreute sich gerade an den europäischen Höfen bis ins späte 18. Jahrhundert großer Beliebtheit und war über Opitz auch in die deutsche Literatur eingeführt worden. Der historische Tasso schuf mit *Aminta* ein Meisterwerk des bukolischen Genres.²⁶ Er vermochte es, seinem Schäferspiel eine einmalige sinnlich-lyrische Atmosphäre zu verleihen, in der bisweilen verhalten melancholische Töne anklingen. Das Stück besteht vornehmlich aus polymetrischen Madrigalen,²⁷ einer

²⁴ Die Bedeutung des ersten Auftritts als Schlüsselszene ist in der Forschung immer wieder herausgestellt worden. Gabriele Girschner entwickelt hieraus ihre Grundthese von „Ferrara“ als ästhetizistischer, lebensferner Scheinwelt. Siehe Gabriele Girschner, *Goethes Tasso. Klassizismus als ästhetische Regression*, Königstein/Ts. 1981, bes. S. 7-13. Auch Gerhard Neumann hebt in seiner Studie die große Bedeutung der Eingangsszene hervor. Er entwickelt aus ihr seine interpretatorische Grundfigur der „Konfiguration“, unter der er ein mehrdeutiges diskursives Spannungsgefüge versteht, in dem die Personen, quasi in einer Art Choreographie zusammenwirkend, Sinn herstellen. *Konfiguration. Studien zu Goethes »Torquato Tasso«*, München 1965.

²⁵ Vgl. hierzu den Beitrag: Bruno Snell, „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft“, in: ders., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1955, S. 371-400.

²⁶ Gattungstypologisch partizipiert die Bukolik an unterschiedlichen Formen. *Aminta* ist ein fünftaktiges Stück mit Choreinlagen; die bukolische Literatur bedient sich häufig auch lyrischer oder epischer Formen bzw. bildet vor allem in der Barockzeit häufig Mischgattungen wie die „Tragikomödie“ aus. Zu dieser Gattung gehört der zweite wichtige bukolische Bezugstext in Goethes Drama, Guarinis *Pastor fido*.

²⁷ Im Gegensatz zum Trecento-Madrigal, das nicht polymetrisch ist und aus elfsilbigen Versen besteht, mischt das Cinquecento-Madrigal vornehmlich 7- und 11-Silber, ist verschieden lang und pflegt unterschiedliche Reimformen. Es handelt sich also um eine relativ freie Gedichtform, die

lyrischen Gattung, in der der Renaissancedichter auch sonst Bedeutendes geleistet hat. In Goethes Drama verliert das Bukolische seine humanistisch-pädagogische Ausrichtung²⁸ wie auch seinen innerliterarischen Bezug auf antike Modelltexte, vor allem Vergils Eklogen,²⁹ und avanciert gewissermaßen zum Projektionsraum innerseelischen Empfindens;³⁰ das subjektivistisch-sensualistisch aufgewertete bukolische Genre bietet der Prinzessin so gesehen ein idealtypisches Identifikationsmedium. In der ländlichen *villa suburbana* als adäquatem Schauplatz kann sie sich zusammen mit ihrer Hofdame stundenlang „in die goldene Zeit der Dichter träumen“ (V.22f).

Zugleich scheint aber auch eine konkrete Rezeptionshaltung dieser Dichtung gegenüber durch: sie bereitet zwar Genuss, ist aber bloß ästhetischer Schein. Die Eingangsszene präsentiert sich als „Spiel im Spiel“,³¹ wie Gabriele Girschner anmerkt. Jedoch ist ihr nicht zuzustimmen, dass die Damen sich des scheinhaften Charakters ihres Spiels nicht bewusst wären.³² Wie das Gespräch belegt, wissen die Prinzessin und die Gräfin nur zu gut um den Abstand zwischen Dichtung und Wirklichkeit; die Schäferkostümierung enthüllt insofern mehr als sie verbirgt. Wenn die Gräfin sagt, „wir *scheinen* recht beglückte Schäferinnen / Und sind auch *wie die Glücklichen*“³³ beschäftigt“, verweist dies auf eine in Wahrheit ganz andere Verfassung der Frauen. Zumal die Prinzessin führt am Hof ein einsames und freudloses Leben; schon früh musste sie Krankheit und Vereinzelung erdulden:

Prinzessin (zu Eleonore): Eleonore! Glückliche?

Wer ist denn glücklich? [...]

Geduld, Eleonore! üben konnt ich die

Von Jugend auf. Wenn Freunde, wenn Geschwister

sich auch gerne zu sogenannten Madrigalkränzen verbindet. Vgl. hierzu Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg [u.a.] 1969.

²⁸ Die Gespräche der Hirten bewegen sich in der Renaissance oft im Rahmen zeitgenössischer philosophischer und ästhetischer Fragestellungen, vornehmlich der platonistischen Liebeslehre.

²⁹ Dies zeigt sich in *Aminta* beispielsweise an der aus Vergils *Bucolica* entnommenen Gestalt des Mopsus. Renaissance-Literatur versteht sich generell als *aemulatio* antiker Texte, bisweilen sogar als deren Überbietung.

³⁰ Als wichtige Etappe auf diesem Weg ist die für das 18. Jahrhundert typische Aneignung der bukolischen Thematik in der Anakreontik zu sehen, in der sich die Schäferthematik mit höfisch-galanten Formelementen mischt.

³¹ Siehe Girschner, S. 10.

³² Ebd., S. 99.

³³ Hervorhebungen R.T.

Bei Fest und Spiel gesellig sich erfreuten,
 Hielt Krankheit mich auf meinem Zimmer fest³⁴,
 Und in Gesellschaft mancher Leiden muß
 Ich früh entbehren lernen. Eines war
 Was in der Einsamkeit mich schön ergötzte,
 Die Freude des Gesangs; ich unterhielt
 Mich mit mir selbst, ich wiegte Schmerz und Sehnsucht
 Und jeden Wunsch mit leisen Tönen ein. (V. 1782f; 1801-1810)

Die hochgebildete³⁵ und sensible Frau ist kränzlich und melancholisch. Am Hof führt sie ein Schattendasein. Das gesellschaftliche Umfeld bietet ihr kein erfülltes Leben. So wird die Dichtung für sie zur gefühlsmäßigen Ersatzwelt für Nichtgelebtes. Die „Krankheit des Gemüts“ (V. 1849) bestimmt daher ihre besondere Auffassung von Dichtung, aber auch ihre Erwartung an Dichtung. („Ich wiegte Schmerz und Sehnsucht / Und jeden Wunsch mit leisen Tönen ein.“³⁶). Tasso hat in ihr eine verständige und empfindsame Leserin, wenn auch seine Dichtungsauffassung, wie zu zeigen ist, einen viel weiteren, den eigentlich ästhetischen Bereich transzendierenden Horizont umfasst, sodass das beiderseitige Verständnis letztlich zerbrechen musste. Was den gefühlsmäßigen Gehalt der Dichtung angeht, insbesondere im Hinblick auf die spezifische Semantisierung des Sinnlichen im pastoralen Genre,³⁷ stehen sich Dichter und Prinzessin sehr nahe. Dieses Phänomen ist deutlich schon am historischen Tasso auszumachen,

³⁴ Es liegt ein Gelegenheitsgedicht des historischen Tasso vor, in dem er in ähnlicher Weise die eigene Situation leidvoller Einsamkeit im Kerker des Hospitals den Festlichkeiten des Karnevals in den Straßen der Stadt und im Palast gegenüberstellt. Das Sonett endet allerdings in einem Vorwurf an die herzogliche Gemahlin. Daraus die beiden letzten Terzette:

Suonano i gran palagi e i tetti adorni
 di canto: io sol di pianto il carcer tetro
 fo risonar. Questa è la data fede?

Son questi i miei bramati alti ritorni?
 Lasso! Dunque prigion, dunque feretro
 chiamate voi pietà, donna, e mercede?

(Torquato Tasso, *Le Rime*, tomo I, a cura di Bruno Basile, Roma 1994, S. 700 [Nr. 711]).

³⁵ Vgl. hierzu V. 107ff.

³⁶ Hans Rudolf Vaget sieht dieses Kunstverständnis der Prinzessin als Ausdruck des Dilettantismus, da Goethe eine rein subjektivistische Rezeption von Literatur abgelehnt habe. Hans Rudolf Vaget, „Um einen Tasso von außen bittend: Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 232-258, bes. S.243f. Ich sehe dagegen im Wunsch der Prinzessin, in Kunst „Genuß und Trost“ zu suchen eine wesentliche Determinante bürgerlichen Rezeptionsverhaltens.

³⁷ Zum Zeitpunkt der Dramenhandlung liegt von Tasso vornehmlich lyrische und bukolische Dichtung vor, das große Epos kann die Hofgesellschaft ja noch nicht kennen.

und es darf vermutet werden, dass Goethe, der ja den italienischen Dichter seit seiner Jugend kennt und in Italien intensiv gelesen hat, Tassos Pastoralichtung intensiver rezipiert hat, als die spärlichen Textzitate vermuten lassen.³⁸ Die folgenden Textbeispiele sollen das lyrisch-bukolische Dichten des historischen Tasso etwas beleuchten und einen intertextuellen Referenzdiskurs eröffnen. Zunächst ein Kussmadrigal:

Dolcemente dormiva la mia Clori
E 'ntorno al suo bel volto
givan scherzando i pargoletti Amori.
Mirav'io, da me tolto,
con gran diletto lei,
quando dir mi senti: „Stolto che fai?
Tempo perduto non s'aquista mai.“
Allor io mi chinai pian piano,
e baciandole il viso
provai quanta dolcezza ha il paradiso.³⁹

Das unpräntiöse Gedicht feiert die sinnliche Liebe in Gestalt eines Kusses. Das dichterische Ich, in der Rolle des Schäfers, beugt sich entzückt über die schlafende Hirtin Clori. Als sie erwacht, ermahnt sie ihren Geliebten, die Gunst des Augenblicks zu nützen und, statt ihre Reize nur zu betrachten, sie *in actu* zu lieben. Zur bukolischen Staffage zählen außer dem Namen der Schäferin auch die scherzenden Amoretten, die das Gesicht der Geliebten umspielen. Oftmals äußert sich die Stimmung glücklicher Liebeserfahrung oder Liebeserwartung in der Schilderung einer idyllischen Naturszene. Tasso bedarf dann nicht einmal mehr der gattungstypischen Akteure wie Schäfer, Nymphen und Amoretten. Er schafft dabei eine derart lyrisch-intime, bildhaft-gegenwärtige Atmosphäre, dass solche Texte schon sehr nah an klassisch-romantisches Dichten heranreichen:

³⁸ Ich gehe von einem „atmosphärischen Substrat“ aus, das in Goethes Drama spürbar ist; vgl. etwa die Verse, die die Gräfin zu Beginn spricht: „Der Schatten dieser immergrünen Bäume / Wird schon erfreulich. Schon erquickt uns wieder / Das Rauschen dieser Brunnen, schwankend wiegen / Im Morgenwind sich die jungen Zweige. / Die Blumen von den Beeten schauen uns / Mit ihren Kinderaugen freundlich an.“ V. 28-34.

Der Topos des *locus amoenus* tritt hier verschränkt mit der Vorstellung vom ursprünglichen Paradies der Kindheit und Wiedergeburt des Lebens auf.

³⁹ *Le Rime*, S. 338 [Nr. 376].

Ecco mormorar l'onde
 e tremolar le fronde
 a l'aura mattutina e gli arboscelli,
 e sovra i verdi rami i vaghi augelli
 cantar soavemente
 e rider l'oriente;
 ecco già l'alba appare
 e si specchia nel mare,
 e rasserena il cielo
 e le campagne imperla il dolce gelo,
 e gli alti monti indora.
 O bella e vaga Aurora,
 l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
 ch'ogni arso cor ristaura.⁴⁰

Durch das zweimalige deiktische „ecco“ und die direkte Anrede an Aurora in Vers 12 wird der Leser quasi direkt in diese morgendliche, aber auch frühlingshafte Gartenlandschaft hineingenommen. Synästhesien (das Geräusch des Wassers, der Gesang der Vögel, das sanfte Licht der Morgenröte, das Blau des Himmels, der morgendliche Tau, der zarte Lufthauch) verstärken den unmittelbar sinnlichen Eindruck und vergegenwärtigen dieses Naturbild als Imago des irdischen Paradieses. Auch dieses Madrigal ist ein Liebesgedicht. Die idealisierte landschaftliche Szenerie ist gleichsam Vorbereitung für die am Schluss in Form einer Pointe geschilderte Erscheinung der Geliebten, die in beziehungsreiche Analogie zur Göttin Aurora gesetzt wird. Auffällig an diesem Madrigal und für Tasso typisch ist ein besonderer lyrisch-musikalischer Ton.⁴¹ Dennoch ist der Text ein charakteristisches Gedicht der (Spät-)Renaissance: trotz deutlicher Steigerung der sinnlichen Intensität fehlt ein personales lyrisches Subjekt. Der Text steht klar in einer poetischen Tradition; der eindeutige intertextuelle Bezug, der sich in der lexikalischen Assonanz „l'aura“ mit der von Petrarca besungenen Geliebten „Laura“ kundtut, überdies in „Aurora“ anklingt, stellt das Gedicht in

⁴⁰ *Le Rime*, S. 154f. [Nr. 143]

⁴¹ Tassos Gedichte wurden oft vertont, bereits zu Lebzeiten von Monteverdi und Gesualdo da Venosa. Bruno Basile, einer der besten Kenner der Tassoschen Lyrik, sagt: Tasso affida alla sua poesia „un ruolo di valore esistenziale modulato nella musica.“ *Le Rime*, Introduzione, S. XVII.

den für die Lyrik des Cinquecento zentralen Kontext des Petrarkismus. Es werden in dieser Zeit eine Vielzahl an Dichtungsbüchern (*Canzonieri*) verfasst, die entsprechend der maßgeblichen philosophischen Ausrichtung der Zeit mehr oder weniger platonisierend⁴² gehalten sind.

Während die bukolische Literatur im Bild Arkadiens eigentlich die Gegenwart des erfüllten Augenblicks thematisiert und insofern ihre pagan-antike Provenienz zu erkennen gibt, ist die petrarkisierende Lyrik, die auch formal an die mittelalterlichen Gedichtformen des Sonetts und der Kanzone anschließt, vom Gegensatz zwischen Liebessehnen und Verzicht, Lustverlangen und Reue, sinnlicher und geistig-spiritueller Liebe (*amor profano* und *amor sacro*) geprägt. Der Petrarkismus hat eine eigene Liebeskasuistik und einen eigenen Metaphernkatalog ausgeprägt.⁴³ Liebeserfüllung ist im petrarkistischen Diskurs ausgeschlossen.⁴⁴ Das daraus resultierende affektive Paradox erweist sich zumeist in einer antithetischen Grundstimmung versprachlicht; bevorzugte rhetorische Figur ist das Oxymoron. Der historische Tasso bezieht sich explizit auf diese Dichtungstradition. Er vertieft vor allem das antithetische Lust-Leid-Paradigma, was ebenfalls auf eine sinnliche Intensivierung als Grundzug seiner Dichtung verweist.⁴⁵ Gerade dieser Aspekt ist auch in Goethes Drama nachweisbar, ist er doch exemplarisch dafür geeignet, inneren Konflikten und widerstrebenden

⁴² Der petrarkistische Liebesdiskurs steht ursprünglich im Zeichen unauflösbarer Spannung zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit; die Sinnlichkeit lässt sich so gesehen nicht, wie im platonischen Eros, zum Abbild der Idee funktionalisieren. Die Platon-Renaissance ereignet sich erst ein Jahrhundert nach Petrarca im Florenz der Frührenaissance und bleibt dann eine der wesentlichen diskursiven Konstanten der gesamten Epoche. Die *Canzonieri* des 16. Jahrhunderts sind daher häufig von platonistischen Ideen bestimmt, vor allem jener Pietro Bembo. Zum „Platonismus“ bei Goethe vgl. *Goethe Handbuch*, hrsg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke [u.a.], Bd. 4/2, Stuttgart 2004, Einträge „Plato“ und „Platonismus“.

⁴³ Als Beispiel zitiere ich das Sonett CXXXII aus dem *Canzoniere* des Petrarca, das alle wichtigen Elemente dieses Liebesdiskurses aufweist:

„S’amor non è, che dunque è quel che sento? / Ma s’egli è amor, perdio, che cosa e quale? / Se bona, onde l’effecto aspro mortale? / Se ria, onde sí dolce ogni tormento? // S’a mia voglia ardo, onde ’l pianto e lamento? / S’a mal mio grado, il lamentar che vale? / O viva morte, o dilectoso male, / come puoi tanto in me, s’io nol consento? // Et s’io ’l consento, a gran torto mi doglio. / Fra sí contrari vènti in frate barca / mi trovo in alto mar senza governo, // sí lieve di saver, d’error sí carica / ch’i’ medesimo non so quel ch’io mi voglio, / e tremo a mezza state, ardendo il verno.“ (Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Introduzione di Roberto Antonelli. Testo critico e saggio di Gianfranco Contini, Torino 1992, S. 184)

⁴⁴ „Systeminkompatibel ist im Kontext des Petrarkismus etwa die Erreichbarkeit der Dame in dem Sinn, daß dem Liebenden die Erfüllung eines sexuellen Begehrens zuteil würde.“ Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*. Studien zur *Parte prima* der *Rime* (1591/1592), Tübingen 1987, S. 23.

⁴⁵ Vgl. Sonett [103]: „e mi piace ’l dolor quando io mi doglio, / e dolcezza sent’io d’affanni amari, / occhi di grazia e di pietate avari, / nel farsi un molle petto un duro scoglio.“, *Le Rime*, S. 109.

Neigungen Ausdruck zu verleihen. Noch ein Auszug aus dem Gespräch zwischen Leonore und der Prinzessin aus dem ersten Auftritt:

Leonore: Versteckt im Busche, gleich der Nachtigall

Füllt er [Tasso] aus einem liebekranken Busen

Mit seiner Klagen Wohllaut Hain und Luft:

Sein reizend Leid, die selge Schwermut lockt

Ein jedes Ohr und jedes Herz muß nach –

Prinzessin: Und wenn er seinen Gegenstand benennt,

So gibt er ihm den Namen Leonore. (V. 192-198).

Diese Passage ist deutlich petrarkistisch⁴⁶ grundiert: die vielen Oxymora („seiner Klagen Wohllaut“, „reizend Leid“, „selge Schwermut“), die suggestive, Herz und Ohr verlockende Kraft dieser Dichtung sowie das vieldeutige Spiel mit dem Namen der Geliebten („Leonore“ – „Laura“ bei Petrarca und Tasso⁴⁷) sind dafür klare Indizien.⁴⁸ Der für Goethes *Tasso* wichtigste Aspekt aus dieser Tradition ist allerdings die strikte Unerfüllbarkeit des Liebesbegehrens. Daran muss die Prinzessin aus zwei Gründen festhalten: der Liebesverzicht in der Wirklichkeit eröffnet ihr den imaginären Raum der Phantasie und sichert zugleich ihre soziale Rolle in der Hofgesellschaft (Affektkontrolle und Wahrung gesellschaftlicher Schranken⁴⁹ sind unverzichtbares Prinzip höfischen

⁴⁶ Es ist freilich zuzugestehen, dass Goethes intensive Auseinandersetzung mit Petrarca erst nach 1803 beginnt, und zwar im Umkreis der Wiederentdeckung des Dichters durch die Romantiker, besonders August Wilhelm Schlegels, der in seine *Blumensträusse italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (Berlin 1804) 32 Petrarca-Texte aufnimmt. Allerdings spricht auch nichts dagegen, dass Goethe schon früher Grundmotive des petrarkistischen Dichtens kannte. (Ich verdanke den Hinweis Herrn Professor Alfred Noe.)

⁴⁷ Der historische Tasso hatte als Adressatinnen für seine Dichtung zwei Hofdamen erwählt: Laura Peperara und Lucrezia Bendidio. Die Liebe zur Prinzessin Eleonore ist Legende und stammt aus der Tasso-Überlieferung, die auch Goethe kannte; vgl. hierzu: Grawe, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 74ff. Das Thema der Liebe zur Prinzessin verwendet Goethe jedoch nicht aus sentimental Gründen, sondern er folgt einer inneren Notwendigkeit, die sich aus der Personenkonzeption seiner Tasso-Gestalt ergibt.

⁴⁸ Gerhard Neumann erwähnt in seiner Deutung der Passage Petrarca nicht, obwohl er im Goethe-Text explizit genannt wird (V. 73), sondern rekurriert auf Ovid und die französische Dichtung des 12. Jahrhunderts. Die Thematik der unerfüllbaren Liebe teilt Petrarca zweifellos mit den Trobadors und der Minnelyrik. Neumann, S. 59.

⁴⁹ Tasso ist ihr ja gesellschaftlich nicht ebenbürtig.

Verhaltens). Der Verzicht fällt ihr aber in Wahrheit schwerer als es den Anschein hat.⁵⁰

Als die Gräfin Scandiano, die über deutlich mehr Erfahrung und Realitätssinn als die Prinzessin verfügt, gegen Ende der ersten Szene – wohl aus erwogener Berechnung⁵¹ – noch einmal auf die Ästhetik platonistisch-idealisierten Dichtens⁵² zu sprechen kommt („Uns liebt er nicht, - verzeih daß ich es sage! - / Aus allen Sphären trägt er, was er liebt / Auf einen Namen nieder den wir führen, [...] wir scheinen / Den Mann zu lieben und wir lieben nur / Mit ihm das Höchste was wir lieben können.“ [V. 212-217]), will die Prinzessin nichts mehr davon hören („Du hast dich sehr in diese Wissenschaft [den Platonismus] / Vertieft, Eleonore, sagst mir Dinge, / Die mir beinahe nur das Ohr berühren / Und in die Seele kaum noch übergehen.“ [V. 218-221]). Die Gräfin stößt darauf noch weiter vor; mit maliziöser Ironie lobt sie die Vorzüge der platonischen Liebe: sie zeige sich in dieser Schule nicht wie ein verwöhntes Kind und hefte sich auch nicht an den äußeren Schein der Schönheit, sodass nach schnellem Rausch nur Ekel und Verdruss zurückbleibe (V. 226-234). Sanvitale spielt hier ihre praktische Überlegenheit in puncto Liebe aus und demaskiert zugleich die Sublimierungsstrategie der Prinzessin, indem sie ihr vor Augen führt, dass sie sich in ihrer Liebe zu Tasso selbst betrügt. Ihre beinahe schon boshafte Rede von der sinnlichen Liebe als „Rausch“, „Ekel“ und „Verdruß“, worin sie das „post actum animal triste“ variiert, hält der Prinzessin unverblümt ihre uneingestanden verdrängten Wünsche vor. Indirekt ist diese Passage aber auch Hinweis auf einen neuen Liebesbegriff, der sich am Ende des 18. Jahrhunderts immer deutlicher durchsetzt und Liebe als ganzheitliche Erfahrung begreift, die keine Trennung zwischen innerem Erleben und konkretem Lebensvollzug zulässt. Aus diesem Blickwinkel wird auch die höfische Praxis, die jedes individuelle Glück der sozialen Rolle unterordnet, insgesamt fragwürdig. Es ist verständlich, dass die Prinzessin das Gespräch an dieser Stelle abbricht. Lawrence Ryan ist in der Tat

⁵⁰ Insofern hat die Prinzessin sehr viel mit der Gräfin in *Wilhelm Meister* gemein. Die Liebesumarmung erfolgt dort als spontane Regung ihres Wesens, bleibt aber in der höfischen Welt ein nicht zu tilgender Makel und lastet auf ihrem Gewissen.

⁵¹ In einem Monolog (III, 3) wird sie ihre Gründe kundtun: ihr Trachten geht auf Nachruhm aus, sie möchte Tasso für sich gewinnen, in seiner Dichtung verewigt werden.

⁵² In Goethes Drama verläuft genau hier die Grenze: Erfüllbarkeit versus Unerfüllbarkeit des Liebesbegehrens; die speziellen Implikationen der Eroslehre, wie sie die Renaissance diskutiert, sind demgegenüber bei Goethe nicht relevant. Die dramatische Zuspitzung in der Beziehung zwischen Tasso und der Prinzessin liegt gleichfalls in diesem Punkt: Tassos Liebesbegriff ist nicht mehr der höfisch domestizierte, Liebeserfüllung für ihn daher wenigstens denkbar.

Recht zu geben, dass sie keine wirkliche Entsagende ist.⁵³ Bezeichnenderweise hatte die Gräfin die sinnliche Liebe in den Sprachbildern der Bukolik beschrieben, sie lenkt dabei wieder auf die Pastoraldichtung zurück, die nun in dem zeitgemäßen Kontext der Problematisierung des Liebesbegriffs eine neue, aktualisierte Bedeutung bekommt.

1.2. Das Urbild der *goldenen Zeit* und die Einheit von Dichtung und Liebe

Die Bukolik ist insofern keinesfalls bloß Dichtung der galanten Unterhaltung und des höfischen Amüsemments. Bereits in der Antike war sie überdies bevorzugtes Medium gesellschaftlicher und poetologischer Reflexion.⁵⁴ Besonders der letzte Aspekt lässt erwarten, dass sie nicht nur für den historischen Tasso, sondern auch für Goethes Dichtergestalt von zentraler Bedeutung ist.⁵⁵ In dieser Hinsicht ist die erste Szene des zweiten Aufzugs besonders aufschlussreich. Sie besteht aus einem längeren, beinahe 400 Verse umfassenden Gespräch Tassos mit der Prinzessin. Vorausgegangen waren die Szene der Dichterkrönung und der Auftritt Antonios, der Tasso zutiefst erschüttert und am Anfang einer folgeschweren Sinnkrise steht. Zu Beginn des Dialogs mit der Prinzessin verlaufen die Gesprächslinien weitgehend parallel, um sich dann zunehmend auseinander zu entwickeln. Goethe gelingt es im Fortgang des Gesprächs, Tassos Position gegen jene der Prinzessin deutlich zu profilieren. Die Prinzessin meint zunächst, Antonios Lob des Ariost habe Tasso so tief gekränkt. Es wird aber deutlich, dass das Urteil Antonios in Fragen der Kunst nicht relevant ist. Seine Einschätzung Ariosts erweist ihn als Dilettanten,⁵⁶ und so geht Tasso auf dieses Argument nicht weiter ein. Eine viel beunruhigendere Frage steht zur Debatte, nämlich das Verhältnis zwischen Dichtung und Wirklichkeit. Für die Prinzessin ist Dichtung das Reich der Phantasie, der „süßen Träume“ (V. 174); sie erwartet

⁵³ Lawrence Ryan, „Die Tragödie des Dichters in Goethes »Torquato Tasso«“, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 9. Jahrgang 1965, S. 283-322, bes. S. 299f.

⁵⁴ Es sei an die berühmte vierte Vergilsche Ekloge erinnert, die lange Zeit als chiliastische Prophezeiung eines Zeitalters ewigen Friedens unter christlichem Vorzeichen gedeutet wurde.

⁵⁵ Auf die Rolle der Bukolik als Gattung künstlerischer Selbstthematization hat insbesondere Helmut J. Schneider hingewiesen. Vgl. Helmut J. Schneider, „Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* und Tassos Hirtenspiel *Aminta*. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition.“, in: *Goethe und Italien*, hrsg. von Willi Hirdt und Birgit Tappert, Bonn 2001, S. 313-327, bes. S. 317.

⁵⁶ Auf die Stellung, die Ariost im Stück einnimmt, gehe ich in Kapitel 2 ausführlich ein. Es wurde diese Frage in der Forschung bisher nicht befriedigend gelöst. Ohne Kenntnis der historischen Zusammenhänge scheint dies kaum möglich. Goethe legt Antonio entsprechend seiner Personenkonzeption Worte in den Mund, die Antonio charakterisieren, nicht Ariost.

sich von ihr eine Entlastung von der Realität höfischen Lebens. Und wenn ihr auch das Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und Kunst bewusst ist, was sie tiefer sehen lässt als die übrigen Mitglieder des Hofes, vermag auch sie der Dichtung, über ihren ästhetischen „Gebrauchswert“ hinaus, keinen wirklichkeitsrelevanten Geltungsstatus zuzugestehen. Die dichterische Rede vom „neuen Hesperien“ oder von der „goldenen Zeit“ ist für sie nicht viel mehr als nominalistische Rhetorik: „mehr / Und mehr verwöhnt sich das Gemüt, und strebt / Die goldne Zeit, die ihm von außen mangelt, / In seinem Innern wieder herzustellen, / So wenig der Versuch gelingen will.“ (V. 973-977). Daran schließt nun Tassos Replik an, der dem Begriff „goldene Zeit“ eine hochgradig symbolische, ja ontologische Bedeutung beimisst:

(Tasso:) O welches Wort spricht meine Fürstin aus!

Die goldne Zeit wohin ist sie geflohn?
Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt!
Da auf der freien Erde Menschen sich
Wie frohe Herden im Genuß verbreiteten;
Da ein uralter Baum auf bunter Wiese
Dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
Um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang;
Wo klar und still auf immer reinem Sande
Der weiche Fluß die Nympe sanft umfing;
Wo in dem Grase die gescheuchte Schlange
Unschädlich sich verlor, der kühne Faun
Vom tapfern Jüngling bald bestraft entfloh;
Wo jeder Vogel in der freien Luft
Und jedes Tier durch Berg und Täler schweifend
Zum Menschen sprach: erlaubt ist was gefällt. (V. 978-994)

Goethe bezieht sich in dieser Passage noch einmal explizit auf die bukolische Thematik. Die Nähe zum historischen Tasso und zu *Aminta* ist besonders augenfällig. Bis in Formulierungen hinein finden sich Anklänge an die *favola boschereccia*, besonders an das berühmte Chorlied vom Ende des ersten

Akts. *Aminta* vereint alle wesentlichen Elemente der Schäferdichtung:⁵⁷ die panegyrische Komponente des Herrscherlobs und der höfischen Welt, die dichterische Selbstreflexion, die im Stück dem Hirten Tirsi, hinter dem sich Tasso selbst verbirgt, zugeordnet ist, sowie die antithetische Perspektivierung der Hirtenwelt gegenüber dem Hof. Die Handlung scheint einfach:⁵⁸ der Hirte Aminta liebt seit Jahren die Nymphe Silvia, die sich allerdings seiner Werbung gegenüber spröde und abweisend verhält und lieber als jagende Amazone durch die Wälder streift. Erst nach schweren Prüfungen und einem missglückten Selbstmordversuch⁵⁹ Amintas kommen die beiden Hauptgestalten zueinander. Dem jungen Paar stellt Tasso als ältere und in Liebesangelegenheiten schon kundigere Begleiter Tirsi und Dafne zur Seite. Die Atmosphäre des Stücks ist keineswegs durchgehend heiter. Vossler spricht von „verschleierter Wehmut“,⁶⁰ was insofern zu erklären ist, als *Aminta* im Grunde einen subtil und einfühlsam gezeichneten, konfliktreichen innerseelischen Reifungsprozess⁶¹ der Protagonisten (Aminta und Silvia) darstellt. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der weiblichen Perspektive, nämlich der Wandlung Silvias vom unbekümmerten jungfräulichen Mädchen zur empfindenden erwachsenen Frau, die sich ihrer Sinnlichkeit, aber auch ihrer gesellschaftlichen Verantwortung, bewusst wird. Glück, zumal erfüllte Sinnlichkeit, steht nicht im Zentrum des Stücks, sodass *Aminta* nicht als Ausdruck immanenter Lebensfreude und unbeschwerter Diesseitigkeit gesehen werden kann.⁶² Am Ausgang des Stücks spricht der Chor die Hoffnung aus, die Liebe möge sich nicht immer, wie hier geschildert, in „gravi

⁵⁷ Vgl. hierzu: *Europäische Bukolik und Georgik*, hrsg. von Klaus Garber, Darmstadt 1976, Vorwort, S. IX.

⁵⁸ Auf die einfache Handlungsführung im Verhältnis zur kunstvollen Form und zur psychologischen Vertiefung der Charaktere hat bereits Karl Vossler hingewiesen. Vgl. Karl Vossler, „Tassos »Aminta« und die Hirtendichtung“, in: *Europäische Bukolik und Georgik*, S. 165-180, bes. S. 177.

⁵⁹ Die anhaltende Liebesenttäuschung lässt Aminta den Selbstmordplan fassen, er setzt diesen jedoch erst in die Tat um, als er vernimmt, Silvia sei auf der Jagd von einem wilden Tier getötet worden, was sich dann als falsch herausstellen sollte.

⁶⁰ *Europäische Bukolik und Georgik*, S. 177.

⁶¹ Patricia Oster hat die Entwicklung Silvias präzise dargestellt und dabei auf die Symbolik des Schleiers hingewiesen, der sowohl die Schwelle zwischen Jungfräulichkeit und Weiblichkeit als auch jene zwischen naturwüchsiger Ursprünglichkeit und höfischer Kultur repräsentiert. Siehe: Patricia Oster, „Transparenz und Trübung in Arkadien. Der Schleier in Tassos Aminta“, in: *Compar(a)ison 2* (1993), On pastoral, S. 65-86.

⁶² Von den zahlreichen Studien zu *Aminta* seien zumindest genannt: Giovanni da Pozzo, *L'ambigua armonia. Studio sull'Aminta del Tasso*, Firenze 1983 und: Maria Grazia Accorsi, *Aminta: Ritorno a Saturno*, Soveria Mannelli 1998. Zitiert wird nach: Torquato Tasso, *Poesie*. Vgl. auch die Ausgabe: *Aminta. Favola boscareccia. Ein Hirtenspiel*. Italienisch/Deutsch, übers. und hrsg. von János Riesz, Stuttgart 1995. Aufschlussreich dort auch das Nachwort: S. 243-260 sowie die ausführliche Bibliographie: S. 227-235.

tormenti“ (S. 673) äußern, sondern im Allgemeinen ruhigeren Bahnen („pace o tregua“ [ebd.]) folgen.

Es ist nun nach der innertextuellen Funktion des Chorlieds am Schluss des ersten Aktes zu fragen: An diesem Punkt kennen die Zuseher bereits die handelnden Personen und wissen um den zentralen Liebeskonflikt zwischen Aminta und Silvia; sie wissen aber auch um dessen tieferen Sinn, um die läuternde und bildende Kraft des Eros entsprechend der platonistischen Tradition. Auf diese rekurriert der allegorische Prolog des Stücks, in dem sich der Amorknabe, als Hirte verkleidet, selbst als verdeckter Lenker des Liebesschicksals beider Hauptfiguren einführt:

(Amore:) [...] Io voglio oggi con questo [dardo]

far cupa e immedicabile ferita

nel duro seno de la più cruda ninfa

che mai seguisse il coro di Diana. [...]

Queste selve oggi ragionar d'Amore

s'udranno in nuova guisa [...]

Spirerò nobil sensi a'rozzi petti,

raddolcirò de le lor lingue il suono,

[...] E questa è pure

suprema gloria e gran miracol mio,

render simili a le più dotte cetre

le rustiche sampogne. (S. 614f. passim)

Amor beabsichtigt also, in Silvia Liebe zu entfachen – insofern wird das letztlich zu erwartende *happy end* vorweggenommen -, diese entsteht aber nicht naturhaft und spontan aus sich heraus, sondern in Folge eines Vorgangs seelischer Reifung und Veredelung, die dem Individuum ein beträchtliches Maß an Kultur- und Zivilisationsarbeit abverlangt. Die Vorstellung von durch Verfeinerung und Veredelung bewirkter Liebesfähigkeit lässt freilich das höfische Ideal jener Zeit durchscheinen. Verfeinerung meint –im Kontext dichterischer Selbstreflexion - hier auch explizit Verfeinerung der Sprache und der Ausdrucksformen („spirerò nobil sensi a'rozzi petti / raddolcirò de le lor lingue il suono“), das heißt humanistische Kultivierung.

Das Chorlied ⁶³ vom *goldenen Zeitalter* bildet in diesem Zusammenhang einen innertextuellen Referenzrahmen, auf den die Dramenhandlung antithetisch bezogen ist. Auch die Gestalten des *Aminta* leben nicht mehr in der *goldenen Zeit* ⁶⁴; die Geschlechterbeziehung steht in Wahrheit im Zeichen einer höfisch geprägten Normvorstellung, die die Protagonisten bereits hochgradig internalisiert haben. ⁶⁵ Tasso zitiert den Bildtopos als Kontrastfolie zur Dramenhandlung, er gehört ihr also im eigentlichen Sinn gar nicht an. Im Übrigen ist zu bedenken, dass das Lied vom Chor vorgetragen wird, der das Geschehen, in Analogie zum griechischen Theater, von einem externen Standort aus kommentiert oder, wie im gegebenen Fall, elegisch reflektiert.

(Coro:) O bella età dell'oro,
 non già perché di latte
 se 'n corse il fiume e stillò mele il bosco:
 non perché i frutti loro
 dier da l'aratro intatte
 le terre e gli angui errâr senz'ira o toscio;
 non perché nuvol fosco
 non spiegò allor suo velo,
 ma in primavera eterna,
 ch'ora s'accende e verna,
 rise di luce e di sereno il cielo;
 né portò peregrino
 o guerra o merce a gli altrui lidi il pino.

Ma sol perché quel vano
 nome senza soggetto,
 quell'idolo d'errori, idol d'inganno,

⁶³ Formal handelt es sich um eine petrarkistische Kanzone mit charakteristischem *commiato*.

⁶⁴ Genau genommen weist sogar die Spielwelt selbst zwei kontrastierende Ebenen und Sichtweisen auf: Dafne und Tirsi vertreten eine Vorstellung von der Liebe, die noch weniger reglementiert ist als jene Silvias und Amintas, und sehen die gegenwärtigen Verhältnisse demnach in gewisser Weise bereits als Verfallsstufe. Dafne: „Il mondo invecchia, / e invecchiando intristisce.“ (S. 639) Vgl. hierzu: Oster, S. 73f.

⁶⁵ In diesem Zusammenhang ist auf Norbert Elias' Untersuchungen zur höfischen Gesellschaft zu verweisen. Vgl. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt 1999. Speziell Aminta leistet beispielhaften Triebverzicht; vornehmlich in der Szene, da er die vom Satyr nackt an einen Baum gefesselte Silvia befreit und dabei sein Begehren massiv unterdrücken muss. Die Episode wird von Tirsi berichtet, wie in Tassos *Pastorale* generell die Liebeshandlung, auch die letztendliche Umarmung Amintas und Silvias, immer aus der Perspektive eines anderen geschildert wird. Vgl. hierzu Oster, S. 82.

quel che da 'l volgo insano
Onor poscia fu detto,
che di nostra natura il feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avezze,
ma legge aurea e felice
che Natura scolpì: *S'ei piace, ei lice*. [...]

Amiam, ché non ha tregua
con gli anni umana vita, e si dilegua.

Amiam, ché 'l Sol si muore e poi rinasce:
a noi sua breve luce
s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce. (S. 632ff.)

Deutlicher als seine antiken Vorbilder⁶⁶ betont Tasso das sinnliche Moment in seiner Erzählung vom *goldenen Zeitalter*. Dies bewerkstelligt er rhetorisch, indem er die mit dem Bild assoziierten Vorstellungen per Negation evoziert: nicht deshalb war die *goldene Zeit* vollkommen, weil in den Flüssen Milch floss und die Wälder von Honig triefen, die Erde von selbst Früchte gewährte und ewiger Frühling herrschte, um dann quasi als Klimax die sinnliche Freiheit des „s'ei piace, ei lice“ als wesentliches Merkmal dieser arkadischen Welt hervorzuheben. Das Gesetz des *onore*, des unter strengen Anstandsregeln stehenden vergesellschafteten Lebens, sei damals noch unbekannt gewesen. Tasso führt diese erotische Freiheit im Bild des Reigens der badenden Nymphen und ihrer Gefährten szenisch vor. Der Abstand zur Dramenhandlung im engeren Sinn ist hier am größten.

Goethe bezieht sich auf das Chorlied, behält auch die grundsätzliche inhaltliche Ausrichtung als Lobpreis ursprünglicher Sinnlichkeit im Einklang mit der Natur bei, dämpft aber den etwas ausgelassenen, anakreontischen Charakter

⁶⁶ Vgl. zu den antiken Vorbildern Tassos: Hellmuth Petriconi; „Das neue Arkadien“, in: *Europäische Bukolik und Georgik*, S. 181-201. Detaillierte Hinweise finden sich auch im Anmerkungsteil der Textausgabe von Riesz, S. 188-193.

des Grundtextes. Die „frohen Herden, die sich im Genuß verbreiteten“ greift das „liete dolcezze de l’amoroso gregge“ auf, „gli angui errâr senz’ira o toscò“ findet sich wieder in der „Schlange, die im Grase unschädlich sich verlor“, der Hinweis auf den Faun, der Silvia entführt und von Aminta bestraft wird, ist Handlungs zitat aus der Pastorale. Aus den badenden Nymphen des Renaissancedichters ist allerdings der „weiche Fluß“ geworden, der „die Nymphe sanft umfing“.⁶⁷ Den Liebesreigen stellt Goethe sinnbildlich in der anthropomorph gezeichneten Natur dar: „Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige / um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang.“ Überhaupt ist Mensch und Natur in einem innigen Verhältnis ursprünglicher Zugehörigkeit aufgefasst: „Wo jeder Vogel in der freien Luft / und jedes Tier [...] zum Menschen sprach: erlaubt ist was gefällt.“ (V. 992-994). Noch in einem weiteren Punkt weicht Goethe vom Renaissancetext ab: am Schluss des Chorlieds heißt es dort in Anspielung auf Catull⁶⁸ und auf die *brevitas vitae*: „Amiam, che ’l Sol si muore e poi rinasce: / A noi sua breve luce / s’asconde, e ’l sonno eterna notte adduce“. (S. 634). Die Nähe des Todes – durch den Begriff „eterna notte“⁶⁹ noch gesteigert – löscht die vorgängig beschriebene diesseitige Lebensfreude aus, sodass die arkadische Welt wie hinter einem Theatervorhang verschwindet. Sie wird dadurch zur Chimäre, und zurück bleibt eine Stimmung melancholischer „Trübung“ (Patricia Oster). Die durch das Chorlied suggerierte erotische Freizügigkeit wird auf diese Weise vollständig zurückgenommen. Bei Goethe verhält es sich anders: Sein Arkadien, das den Tod nicht kennt,⁷⁰ ist mehr als literarisches Zitat. Goethes Tasso ruft Arkadien als wahren Ursprungsort der Menschheit und zugleich der Poesie auf. Es geht ihm nicht vornehmlich um den

⁶⁷ Im Chorlied steht zu lesen: „la verginella ignude / scopria sue fresche rose, / ch’or tien ne ’l velo ascose, / e le poma de ’l seno acerbe e crude; / e spesso in fonte o in lago / scherzar si vide con l’amata il vago.“ (S. 633) Freilich wäre der Vorwurf der Prüderie bei Goethe völlig fehl am Platz. Zur philosophisch-ästhetischen Deutung des goldenen Zeitalters, wie sie der Goethesche Tasso vornimmt, würde eine derartige Passage schlecht passen; außerdem wäre sie in Anbetracht des Umstandes, dass Tasso mit der Prinzessin spricht, in Hinsicht auf das *decorum* unangebracht.

⁶⁸ Vgl. das Catull-Gedicht: „Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, [...] soles occidere et redire possunt: / nobis, cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda“ (Catull, *Sämtliche Gedichte*, Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2001, S. 10 [Nr.5]).

⁶⁹ Eine angesichts der beginnenden Gegenreformation in diesem ansonsten durchgängig profanen Stück vielleicht nicht zufällige Wendung.

⁷⁰ Das bekannte Motto, das Goethe der ersten Version der *Italienischen Reise* vorausschickt: „Et in Arcadia ego“, bezieht sich nicht wie in den Quellen (etwa bei Nicolas Poussin) auf den Tod, sondern auf sein eigenes glückliches Italienerlebnis. Der Tod schient aus Goethes Arkadien verbannt. Vgl. hierzu Goethe, *Italienische Reise*, kommentiert von Herbert von Einem, München 1981, Anmerkung zum Motto, S. 582f. Vgl. hierzu auch: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Tübingen 1991.

locus amoenus pastoraler Dichtung als Ereignisraum einer vom Zwang der Wirklichkeit gelösten phantasierten Gegenwelt zur bestehenden höfischen Gesellschaft. Dieses Arkadien transzendiert die Wirklichkeit gleichsam auf einen utopischen Horizont hin.⁷¹ Als das Wort von der goldenen Zeit fällt, reagiert Tasso sogleich emphatisch: „O welches Wort spricht meine Fürstin aus! / Die goldne Zeit wohin ist sie geflohn? / Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt!“ (V. 978-980). An dieser Rede fällt nicht nur die persönliche Ergriffenheit auf; Arkadien wird für Tasso substantielle Wirklichkeit. Das Phantasiebild erfährt auf diesem Weg über das subjektive Erleben eine Verzeitlichung und verwandelt sich in ein ersehntes, auf die Zukunft projiziertes Ideal; es ist zur Utopie geworden.⁷²

Tassos Deutung des *goldenen Zeitalters* kann als subjektive Auslegung eines im Umkreis idealistischen Denkens häufig vorkommenden Paradigmas gedeutet werden, das von einem dreistufigen geschichtsphilosophischen Modell ausgeht: dabei wird der von einem gedachten idealen Urzustand abgefallenen, sinnfernen Gegenwart ein in der Zukunft wieder zu errichtender Idealzustand entgegengesetzt. Diese Vorstellung liegt im Wesentlichen auch der Schillerschen Ästhetik zugrunde. In dem poetologischen Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* wird Schiller 1795 schreiben:

Aber ein solcher Zustand [des paradiesischen Ursprungs] findet nicht bloß vor dem Anfange der Kultur statt, sondern er ist es auch, den die Kultur, wenn sie überall nur eine bestimmte Tendenz haben soll, als ihr letztes Ziel beabsichtigt. Die Idee dieses Zustandes allein und der Glaube an die mögliche Realität derselben kann den Menschen mit allen den Übeln versöhnen, denen er auf dem Wege der Kultur unterworfen ist“.⁷³

⁷¹ Andreas Anglet hat dies klar gesehen. Er geht vom Denkbild des „erfüllten Augenblicks“ aus, in dem „Wirklichkeit auf ihr Ideal hin transparent wird.“ Andreas Anglet, *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*, Köln, Weimar, Wien 1991, S. 364.

Die utopische Dimension war wohl immer im Arkadientopos angelegt, aber erst in der Moderne wird sie thematisch, indem sie an die Stelle der christlichen Heilserwartung tritt.

⁷² Insofern ist Wolfdieter Rasch nicht zuzustimmen, wenn er schreibt, dass Tassos Arkadien nur der „Wahlspruch einer verschwundenen Zeit, eines verlorenen seligen Zustands“ bedeute; vgl. Rasch, S. 75.

⁷³ Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*, S. 770. Die Schrift ist zwar 1795, also nach Tasso, erschienen, kann aber für den geistesgeschichtlichen Kontext in weiterem Sinn herangezogen werden. Vgl. dazu auch: Gerhard Kaiser, *Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien*, Göttingen 1978 sowie: Helmut Koopmann: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 627-638.

Schiller nennt den ursprünglichen Zustand nicht entfremdeten Lebens „Natur“.⁷⁴ Es ist jenes Verhältnis, das Goethes Tasso mit dem „erlaubt ist was gefällt“ benennt. Da das Sittliche, wie auch von Rousseau gesehen, wesensmäßig zum ursprünglichen Menschsein gehört, kann hiermit kein Zustand lasziver Promiskuität gemeint sein, sondern, in Analogie zur biblischen Paradieserzählung von der Menschheit vor dem Sündenfall, eine Seinsweise, in der Vernunft und Neigung, Denken und Empfinden eine Einheit bilden.⁷⁵ Die Wiederherstellung dieses idealen Weltverhältnisses ästhetisch zu antizipieren, ist nun nach Schiller Aufgabe der Dichtung: Insofern der Dichter mit dem Naturzustand eins ist, spricht er vom *naïven* Dichter, als dessen Urbild Homer zu betrachten ist; modernes Dichten wurzelt aber praktisch immer im *Sentimentalischen*, das heißt in einer Grunderfahrung der Distanz vom Ideal, das entweder als verlorenes oder als ersehntes der Wirklichkeit gegenübertritt. Diesem Verständnis gemäß ist Goethes Tasso gleichsam der archetypische Repräsentant des *sentimentalischen* Dichters. Wenn Schiller dem *Sentimentalischen* gattungstypologisch Idylle und Elegie⁷⁶ zuordnet, berührt er damit zugleich die bevorzugten Gattungen der Bukolik.

Auch die Gestalt des Tirsi in *Aminta* beschwört Arkadien als Ursprung der dichterischen Seinsform. Als die Geschichte eine tragische Wendung zu nehmen droht, sucht er die Höhle des Hirten Elpino⁷⁷ auf, um zu dichten. Tasso lässt ihn dabei einige Formulierungen des Chorliedes wiederholen. Die Dichtung vermöge es, „[di] raddolocir gli amarissimi matriri / a ‘l dolce suon de la sampogna chiara, / ch’ad udir trae da gli alti monti i sassi / e correr fa di puro latte i fiumi / e stillar mele da le dure scorze.“ (S. 652f.). Dichtung ist aber kein autonomer Bereich, sondern erfolgt quasi auf Veranlassung des Herzogs,⁷⁸ ist von seiner Gunst abhängig und fungiert letztlich als Teil des höfischen Systems, was vom historischen Tasso nie in Frage gestellt worden ist. Die Möglichkeit, Arkadien so zu deuten, wie es Goethes Tasso tut, ist im 16. Jahrhundert angesichts der

⁷⁴ Dieser Naturbegriff ist über Rousseau vermittelt; jedoch teilen weder Goethe noch Schiller die Negation der Kultur, wie Rousseau sie vornimmt. Kultur solle nach Schiller den Menschen zu seiner ursprünglichen Natur zurückführen. Für Goethe im Besonderen ist auch der Einfluss Herders bedeutsam, der den Naturbegriff geschichtsphilosophisch deutet und Natur und Geschichte als Einheit denkt. (S. hierzu die Ausführungen in Kapitel 2).

⁷⁵ Diese Übereinstimmung, die letztlich auf eine Ineinsetzung von Materie und Denken hinausläuft, wurde im 18. Jahrhundert von den Sensualisten, etwa Condillac, vertreten und spielt vor allem bei Goethe eine eminente Rolle. Wichtig ist dabei aber auch das Goethe ebenfalls über Herder vermittelte spinozistische *deus sive natura*.

⁷⁶ Als dritte Gattung kommt bei Schiller die hier nicht relevante Satire in Betracht.

⁷⁷ Hinter Elpino verbirgt sich der Dichterkollege Giambattista Nicolucci, genannt Il Pigna.

⁷⁸ Der Herzog sagt explizit zu Tirsi: „Tirsi, [...] tu canta, or che se‘ in ozio.“ (S. 643)

epistemologischen Grenzen des Renaissancediskurses schlichtweg undenkbar. Die Renaissance kennt noch kein geschichtsphilosophisches Modell, das in einer säkularen Teleologie gründen würde. Ebenso wenig gibt es eine anthropologisch fundierte Erfahrung des Subjektiven, aus der heraus das Ich eine ideale Welt als individuelle Glücksutopie⁷⁹ entwerfen könnte. Die Welt ist zwar nicht mehr die vollkommene Schöpfung des christlichen Gottes im Sinne einer Seinsordnung, in der der Mensch von Beginn an seinen Platz innehat; aber ein Verständnis des Menschen als eigenbestimmtes Wesen in Folge dessen, was Blumenberg⁸⁰ die „Selbstermächtigung“ des modernen Menschen nennt, bleibt der späteren Neuzeit als Aufgabe vorbehalten. Wenn Goethes Tasso sagt, dass sich „jedes Herz vergeblich nach der goldnen Zeit sehnt“ (V. 980), so kommt gerade diesem „vergeblich“⁸¹ eine besondere semantische Ausdrucksnuance zu. Das Modaladverb löscht hier nicht etwa den Bedeutungswert des Satzes, sondern bewirkt, ganz im Gegenteil, eine emotionale Steigerung des Signifikats *goldene Zeit*. Das Ideal erweist sich dann am machtvollsten, wenn eine „vergebliche Sehnsucht“ es trägt.⁸²

Die oben skizzierte Auslegung des *goldenen Zeitalters* als eines zukünftigen Glücksanspruchs rückt auch das Dichtungsverständnis des Goetheschen Tasso in ein anderes Licht. Seine Auslassung über die Einheit von Dichtung und Heldentum (V. 545ff) braucht dann nicht als „anachronistisch“⁸³ abgetan zu werden; auch die Zurückweisung des Lorbeerkranzes wird aus dieser Erwartungsperspektive des erst zu Erreichenden verständlich. Die Prinzessin begreift sehr wohl, was Tasso meint. In ihrer Antwort auf das „erlaubt ist was gefällt“ deutet sie aber seine Utopie platonisierend in ideale Freundschaft um. Die Apostrophe „mein Freund“ erscheint zweimal an markanter Position, am Beginn und am Schluss ihrer Replik:

Mein Freund, die goldne Zeit ist wohl vorbei:

Allein die Guten bringen sie zurück;

Und soll ich dir gestehen wie ich denke,

⁷⁹ Renaissance und frühe Neuzeit sind zweifellos bevorzugte Epochen der Utopie; alle bekannten Entwürfe (von Morus bis Bacon) sind aber gesellschaftspolitische Utopien.

⁸⁰ Siehe Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt 1988, S. 159-204.

⁸¹ Das Wort „vergeblich“ verwendet Goethe sehr bewusst an zentraler Stelle auch im *Faust*; vgl. *Faust I*, V.459.

⁸² Weil dann die „libidinöse Besetzung“ am stärksten ist.

⁸³ So Dieter Borchmeyer im Anmerkungsteil der Tasso-Ausgabe, S. 1420.

Die goldne Zeit, womit der Dichter
Uns zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig als sie ist,
Und war sie je, so war sie nur gewiß,
Wie sie uns immer wieder werden kann.
Noch treffen sich verwandte Herzen an
Und teilen den Genuß der schönen Welt;
Nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund,
Ein einzig Wort: erlaubt ist was sich ziemt. (V. 995-1006).

Die Prinzessin weist anfänglich Tassos Auslegung Arkadiens als illusionär zurück, besinnt sich dann aber und legt die Denkfigur als mögliche Beziehungsform einer privaten Seelengemeinschaft „verwandter Herzen“ aus. Damit gesteht sie freilich – im Rahmen des durch die höfische Etikette Möglichen – Tasso ihre Zuneigung. Das „erlaubt ist was sich ziemt“ bedeutet daher nicht nur die Affirmation einer höfischen Verhaltensnorm;⁸⁴ über das Zitat aus Guarinis *Pastor fido* legt die Prinzessin gewissermaßen ein Selbstbekenntnis ab. Es ist das verinnerlichte Gesetz, das ihren Begehrensanspruch Tasso gegenüber zum Ausdruck bringt. Die hiermit einhergehende Beschränkung, die de facto auf eine Trennung⁸⁵ zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit, aber auch zwischen Kunst und Leben,⁸⁶ hinausläuft, empfindet Tasso, die Botschaft des sublimierten Liebesanspruchs überhörend, als empfindliche Einschränkung seines universalen Anspruchs; er verurteilt demnach das „erlaubt ist was sich ziemt“ als rein äußerliches Prinzip, das lediglich der Willkür und dem Zweckdenken der Mächtigen dient:

O wenn aus guten, edlen Menschen nur

⁸⁴ Dies hat Wolfdietrich Rasch völlig richtig gesehen, wenn er schreibt: „Allerdings zeigt die Antwort der Prinzessin, daß sie mit ihrem Hinweis auf das, was ‚sich ziemt‘, nicht so sehr an moralisches Gesetz und sittliche Vorschrift gedacht hatte, sondern mehr an die Sicherheit des inneren Gefühls.“ (Rasch, S. 80).

⁸⁵ Gabriele Girschner behauptet, die Realität würde sich für die Prinzessin „in ein Reich des Traumes ‚verklären‘.“ (Girschner, S. 157). In Wahrheit ist es genau umgekehrt. Die Prinzessin trennt Phantasie und Wirklichkeit, die aus Sicht Tassos eine Einheit bilden und zusammengehören.

⁸⁶ Auch hier geht es nicht primär um Dilettantismus (Vaget, S. 244), die Prinzessin vertritt ein auf die Privatsphäre beschränktes Rezeptionsverständnis, worin sie Kunst und Leben strikt auseinanderhält. Darin nimmt sie schließlich – wider die anderslautenden Programme aller Avantgarden – die bürgerliche Kunstauffassung bis auf den heutigen Tag vorweg. Vgl. hierzu Peter Bürger, „Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“, in: ders., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, S. 49-75.

Ein allgemein Gericht bestellt entschiede,
Was sich denn ziemt! Anstatt dass jeder glaubt,
Es sei auch schicklich, was ihm nützlich ist.
Wir sehn ja, dem Gewaltigen, dem Klugen
Steht alles wohl, und er erlaubt sich alles. (V. 1007-1012)

An dieser Stelle lässt Goethe den Dichter eine Kritik feudalaristokratischer Selbstherrlichkeit äußern. Dieter Borchmeyer geht wohl etwas zu weit, wenn er Tassos Replik (im Sinne Kants) als Kundgabe einer neuen Ethik ansieht, die in der Vernunft und Eigenverantwortlichkeit des Menschen gründet;⁸⁷ Tasso spricht aus seiner Empfindung gegen die überkommene Ordnung und nicht reflektiert. Nicht weniger deutlich schwingt in seinen Worten eine Kulturkritik an der einseitigen Utilitarismusvorstellung der Aufklärung mit. Das Gespräch verfolgt aber diese Richtung nicht weiter, da die Prinzessin ohnehin etwas anderes im Sinn hatte. Sie lenkt das Gespräch auf die Beziehungsebene, also auf das Private, zurück, schließlich bezweckt sie eine Klärung des Verhältnisses zu Tasso in ihrem Sinn. Wie Veget zu Recht gesehen hat, ist ihre Rede vom „nah beschränkte[n] Gut“, von „Beständigkeit“, vom „holden Schatz von Treu‘ und Liebe“ ein Bild intimer Familienidylle, also ein bürgerliches Ideal (sie fällt damit klar aus dem höfischen Rahmen).⁸⁸ Es schwingt in ihren Worten vom männlichen Streben nach Freiheit und weiblicher Beständigkeit und Treue aber auch ein Zug verdeckter Eifersucht auf die Gräfin Sanvitale mit.⁸⁹ Die Prinzessin möchte Tassos Begehren auf sich alleine ziehen:

(Prinzessin:) Wenn's Männer gäbe, die ein weiblich Herz
Zu schätzen wüßten, die erkennen möchten,
Welch einen hohen Schatz von Treu und Liebe
Der Busen einer Frau bewahren kann, [...]
Wenn der Besitz, der ruhig machen soll,
Nach fremden Gütern euch nicht lüstern machte:

⁸⁷ „Der konventionellen Moral [...] stellt [Tasso] das Ideal eines Sittengesetzes gegenüber, das nicht von fremden partikulären Zwecken, vom Nutzen und vom Interesse der Mächtigen bestimmt ist, [...] sondern das in nichts anderem als der moralischen Vernunft gründet.“ Dieter Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe*. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg/Ts. 1977, S. 67.

⁸⁸ Veget spricht vom „Ideal eines domestizierten, bürgerlichen Familienglücks“ (S. 244).

⁸⁹ Vgl. hierzu: Hinderer, S. 228.

Dann wär⁹⁰ uns wohl ein schöner Tag erschienen,
Wir feierten dann unsre goldne Zeit⁹¹. (V. 1035-1038; 1044-1047)

Tasso reagiert, ihre Äußerung wiederum missdeutend, mit der Sorge – hinter der sich ebenso Eifersucht verbirgt –, sie wolle sich ehelich binden. Als die Prinzessin ihn diesbezüglich beruhigt („Für diesen Augenblick seid unbesorgt! / Fast möchte ich sagen: unbesorgt für immer.“ [V.1058f.]), gesteht Tasso ihr seine Neigung ganz unverhüllt. Gleichnishaft für die Einheit zwischen Dichtung und Leben fügen sich seine Worte selbst zu Dichtung:

(Tasso:) O lehre mich das Mögliche zu tun!
Gewidmet sind dir alle meine Tage.
Wenn dich zu preisen, dir zu danken sich
Mein Herz entfaltet, dann empfind ich erst
Das reinste Glück, das Menschen fühlen können.
Das göttlichste erfuhr ich nur in dir.[...]
Du hast mich oft, o Göttliche, geduldet,
Und wie die Sonne, trocknete dein Blick
Den Tau von meinen Augenlidern ab. (V. 1065-1070; 1082-1083)

Das Begehren äußert sich nicht nur in diesen Worten Tassos, es strukturiert wechselseitig die gesamte Beziehung der beiden Gestalten zueinander;⁹² und die bewusste Rede der Prinzessin von sublimierter Liebe als freundschaftlicher Herzensgemeinschaft wird fortgesetzt vom sinnlichen Liebeswunsch unterlaufen.⁹³ Kontrapunktisch auf die Bildsprache Tassos in V. 1082-83 bezogen ist die nahezu gleich lautende Replik der Prinzessin, als sie, die soeben widerstrebend ihre Zustimmung zu seiner Abreise nach Rom gegeben hat, die Ferne des geliebten Dichters schon beklagt: „Die Sonne hebt von meinen

⁹⁰ Die Formulierung der Proposition im Irrealis akzentuiert hier, wie oben Tassos „vergebens“, das Begehren der Prinzessin.

⁹¹ Hier wird nun klar, welche Deutung die Prinzessin der *goldenen Zeit* gibt. Es ist in der Forschung des Öfteren auf die kunstvolle antithetische Führung der Gestalten und Motive hingewiesen worden, was sich hier am Beispiel vom *goldenen Zeitalter* deutlich erweist. Vgl. Hinderer, S. 251.

⁹² Es ist im Übrigen völlig verfehlt, der Prinzessin Liebesunfähigkeit und Leidenschaftslosigkeit vorzuwerfen, wie dies Vaget (S. 245) tut; das Liebesbegehren der Prinzessin ist vielmehr durch die höfische Etikett gehemmt.

⁹³ Insofern steht die Metapher der Welle, wie sie auch an dieser Stelle vorkommt („Wie leichte Wellen, unbemerkt vorüber / Vor ihren Füßen rauschen [...] [V. 1075f.]) und am Schluss des Stücks an zentraler Stelle begegnet, für beide Seinsbereiche: die Liebe und die Dichtung.

Augenlidern / Nicht mehr sein schön verklärtes Traumbild auf; / Die Hoffnung ihn zu sehen füllt nicht mehr / Den kaum erwachten Geist mit froher Sehnsucht;“⁹⁴ (V. 1857-1860).

Goethe führt den Dialog der beiden Gestalten, das ganze Stück hindurch, in kunstvoller Modulierung über Verhüllung und Enthüllung, Spiel und Widerspiel, bis das besondere diskursive Beziehungsgeflecht letztlich an Tassos verzweifelter *passage à l’acte* in V, 4 zerbrechen wird. Die vielschichtige Beziehungsstruktur, insbesondere die differenzierte Gestaltung von Nähe und Distanz, wird durch den nuancierten Einsatz der Personalpronomina zusätzlich unterstrichen. Goethe bedient sich hier eines Darstellungsmittels, das aus der klassischen französischen Tragödie bekannt ist: der Wechsel in der personalen Anrede:⁹⁵

Tasso: Du sagst mir Worte, die in meiner Brust

Halb schon entschlafne Sorgen mächtig regen.

Prinzessin: Was meinst du, Tasso? rede frei mit mir.[...] ⁹⁶

Tasso: Verlassen wirst du uns, es ist natürlich;

Doch wie wir’s tragen wollen weiß ich nicht.

Prinzessin: Für diesen Augenblick seid unbesorgt!

Fast möchte ich sagen: unbesorgt für immer.[...]

Tasso: O lehre mich das Mögliche zu tun!

Gewidmet sind dir alle Tage. (V. 1048-1066 passim)

⁹⁴ Vgl. hierzu auch Hinderer, S. 225.

⁹⁵ Racine setzt dieses Mittel am Höhepunkt des Liebesgeständnisses Phèdres an Hippolyte ein; es ist Ausdruck höchster affektiver Spannung Phèdres:

Hippolyte: Dieux! Qu’est-ce que j’entends? Madame, oubliez-vous

Que Thésée est mon père et qu’il est votre époux?

Phèdre: Et sur quoi jugez-vous que j’en perds la mémoire,

Prince? Aurais-je perdu tous les soins de ma gloire?

Hippolyte: Madame, pardonnez. J’avoue en rougissant,

Que j’accusais à tort un discours innocent.

Ma honte ne peut plus soutenir votre vue;

Et je vais...

Phèdre: Ah! Cruel, tu m’as trop entendue.

Je t’en ai dit assez pour te tirer d’erreur.

(Jean Racine, *Phèdre*. Tragédie en cinq actes. Französisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Wolf Steinsieck, Stuttgart 1995, S. 74, V. 663-671 Hervorhebung R.T.).

⁹⁶ Tasso äußert die Befürchtung, die Prinzessin werde demnächst den Hof verlassen, um eine Ehe einzugehen. Eine unbegründete Befürchtung, wie sich gleich herausstellen wird. Auch diese Wendung führt Goethe nicht zufällig ein; Tassos wirkliche oder inszenierte Eifersucht bereitet dramaturgisch das folgende Liebesgeständnis vor.

Goethe modifiziert allerdings dieses Verfahren: Während bei Racine derartige Stellen den unaufhaltsamen Durchbruch der Liebespassion kennzeichnen, hält Goethe die Emotionen in einer ambivalenten Spannungsbalance; Leidenschaft erscheint so auch nicht durchgängig destruktiv, wie im rationalistischen Kontext der französischen Klassik.⁹⁷ Betrachten wir den Gebrauch der Personalpronomina noch etwas genauer, fällt eine bisweilen merkwürdige, oft nahezu paradoxe Spannungssituation zwischen objektivierender Redeabsicht und subjektiver Mitteilungsintention auf.⁹⁸ Besonders auffällig ist dies in den Versen: „(Tasso:) Verlassen wirst du uns, es ist natürlich; / Doch wie wir's tragen wollen, weiß ich nicht.“, worauf die Prinzessin antwortet: „Für diesen Augenblick seid unbesorgt!“, in denen die Anrede dreimal wechselt: „du-uns“, „wir-ich“, „ihr“. Selbst wenn man die Pluralformen auf den erweiterten Kreis der Hofgesellschaft bezieht, was textlogisch möglich ist, wirkt der abrupte Wechsel der Pronomina in einem so kurzen Textabschnitt dennoch irritierend. Naheliegend ist, dass Goethe die bewusste Absicht verfolgt, die Rede aus dem Widerstreit zwischen der höfischen Maxime weitestgehender Affektdistanz (*pluralis majestatis*) und dem persönlichen Anspruch nach unbedingter Selbstentäußerung im Gefühl (*Ich-Aussage*) sich entwickeln zu lassen.⁹⁹ Daher ist es konsequent, dass Tasso in dem Augenblick, da er der Prinzessin seine Neigung bekennt und das Verhältnis aus seiner Perspektive klären möchte, die Ambivalenz zugunsten des Du aufgibt. (V. 1065ff)

Insofern Tasso Dichtung und Leben nicht klar voneinander trennt, bedeutet sein Liebesgeständnis auch ein prononciertes Bekenntnis zu seinem Dichtertum. Die poetischen Gestalten aus dem Jerusalemepos, die er aufruft, sind ihm „Widerklang“ der einen Liebe:

⁹⁷ Bei Racine ist überdies der pessimistische, sinnenfeindliche Einfluss des Jansenismus ausschlaggebend.

⁹⁸ Aus diskurspragmatischer Sicht könnte man sagen, dass die Textwirkung aus dem Widerspruch zwischen dem referentiellen und dem illokutionären Anteil des Sprechakts herrührt.

⁹⁹ Neumann erklärt den auffälligen Gebrauch der Personalpronomina als mit der höfischen Gesellschaft konform und sieht keinen Widerspruch zwischen Individuum und Gesellschaft, wenn er schreibt: „Indem die Figuren ‚wir‘ sagen, berufen sie zugleich ihre unverwechselbare Individualität. Indem sie sich zur Gesellschaft bekennen, beharren sie doch auf dem ‚Eigentümlichen ihres Ich‘: Konfiguration im goetheschen Sinne ist Miteinander und Fürsichsein zugleich.“ (Neumann, S. 57f.). Ich sehe hier sehr wohl einen Widerspruch, auch gerade deshalb, weil die Personalpronomina aus linguistischer Sicht semantisch gering markierte *shifter* darstellen, die je nach Kontext ganz unterschiedliche Bedeutungen annehmen können - im „wir“ beispielsweise kann sich ein Bedeutungsfeld von distanzierter Neutralität bis innigem Einverständnis auftun - ; diese Unschärfe zusammen mit dem häufigen Wechsel des Pronomens benützt Goethe sehr bewusst, um die Gefühlsambiguität künstlerisch zu gestalten.

(Tasso:) Was auch in meinem Liede widerklingt
 Ich bin nur Einer, Einer alles schuldig! [...]
 Mit meinen Augen hab ich es gesehn,
 Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne
 Was ich nach ihm gebildet das wird bleiben.
 Tancredens Heldenliebe zu Chlorinden
 Erminiens stille nicht bemerkte Treue,
 Sophroniens Großheit und Olindens Not.
 Es sind nicht Schatten die der Wahn erzeugte,
 Ich weiß es sie sind ewig, denn sie sind. [...]
 Welch einen Himmel öffnest du vor mir
 O Fürstin! Macht mich dieser Glanz nicht blind,
 So seh ich unverhofft ein ewig Glück
 Auf goldnen Strahlen herrlich niedersteigen. (V. 1092-1118, passim)

Der Ton der Rede steigt von der lyrischen über die heroische zur visionären Stillage empor, worin die ganze Spannweite seines Dichtens zum Ausdruck kommt. Wie zuvor Arkadien, preist er jetzt, in vergleichbarer Denkfigur, die Welt der Ritter und Heroen als Materie einer poetischen Urerfahrung. Nach der Bekrönungsszene in I, 3 hatte Tasso bereits die Vorstellung, dass sich Dichter und Helden vereint „in freundlichem Gespräche“ (V. 544) um eine Quelle versammeln (die kastalische Quelle auf dem Parnass als Symbol der Dichtung bietet sich als Referenzverweis an): „O säh ich die Heroen, die Poeten / Der alten Zeit um diesen Quell versammelt!“ (V. 545f.)

Nur durch die Liebe wird aber die poetische Inspiration zu einer allumfassenden Seinserfahrung (die letztlich auch Kunst und Leben zusammenführt), sodass Tassos Bekenntnis aus seiner Empfindung gerechtfertigt erscheint. Bemerkenswert ist allerdings, dass die Prinzessin selbst ihm hierfür das Stichwort liefert, indem sie die Armida-Figur,¹⁰⁰ jene verführerische Zauberin und heidnische Botin der Sinnenfreude aus dem Jerusalemepos, ins Spiel bringt und dadurch selbst bewusst-unbewusst in die Rolle der Verführerin tritt. Tassos Liebesgeständnis kann insofern nur mehr als Konsequenz eines provozierten

¹⁰⁰ Im Grunde konnte die Prinzessin das Epos noch gar nicht kennen, da Tasso es ja erst vor Kurzem dem Fürsten (in I, 3) übergeben hatte. Allerdings ist es denkbar, dass er ihr in privatem Kreis schon daraus vorgelesen hat.

Missverständnisses gedeutet werden. Aus seiner Perspektive jedoch bedeutet es ein allumfassendes Bekenntnis zur künstlerischen und menschlichen Wahrheit, und zwar in mehrfacher Hinsicht: als Bekenntnis zur Einheit von Ideal und Wirklichkeit, Dichtung und Leben, Kunst und Freiheit.¹⁰¹ Zu spät kommen die mäßigenden Worte der Prinzessin: „Nicht weiter Tasso! Viel Dinge sind's / Die wir mit Heftigkeit ergreifen sollen: / Doch andre können nur durch Mäßigung / Und durch Entbehren unser eigen werden. / So, sagt man, sei die Tugend, sei die Liebe / Die ihr verwandt ist. Das bedenke wohl!“ (V. 1119-1124).

Noch ein Wort zum Verhältnis Kunst und Freiheit. Freiheit, so wie Tasso sie versteht, ist nicht gesellschaftspolitisch gemeint. Dies ist angesichts der brisanten Zeitumstände, in denen das Stück erschienen ist (1790), bedenkenswert. Im Gespräch mit der Prinzessin weist Tasso jede Form politisch-emanzipatorischen Freiheitsstrebens zurück: „Der Mensch ist nicht geboren frei zu sein, / Und für den Edeln ist kein schöner Glück / Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen.“ (V. 930-932). Tasso rückt den Begriff Freiheit, ganz auf der Linie des Weimarer Programms, von den realpolitischen Ereignissen der Französischen Revolution deutlich in eine gedanklich-ideelle Sphäre. Freilich entspricht die Hofgesellschaft, die Goethe entwirft, nur sehr entfernt der absolutistischen Ordnung alten Stils,¹⁰² sondern präsentiert sich viel eher als Bild einer aufgeklärten und toleranten Herrschaft.¹⁰³ Für Goethes Tasso, ebenso wie für den historischen Dichter, bedeutet Freiheit in erster Linie künstlerisch-geistigen Freiraum innerhalb des feudalen Bezugssystems des Hofes: „Hier ist mein Vaterland, hier ist der Kreis / In dem sich meine Seele gern verweilt. / Hier horch ich auf, hier acht ich jeden Wink. / Hier spricht Erfahrung, Wissenschaft, Geschmack.“ (V. 449-452). Dass Tasso schließlich in Opposition zum Hof gerät, liegt daran, dass sich sein Bewusstsein erst allmählich klärt. Bis zur Rückkehr Antonios ist ihm der Hof idealisierter Projektionsraum und einzig denkbarer Entfaltungsbereich, er nimmt die Differenz zwischen seinem Anspruch und der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht wahr. Auch für die Fest- und

¹⁰¹ Dieser universelle Anspruch lässt Tasso weit über Werther hinausgehen, rückt ihn bereits nahe an Faust heran.

¹⁰² Zum Bild des Hofes im Einzelnen vgl. Kapitel 3.

¹⁰³ Insofern ist Gabriele Girschners Deutung des Stücks verfehlt. Sie sieht den Hof von Ferrara als Sinnbild des niedergehenden Feudalsystems, das seine Dekadenz im Gewand einer humanistisch-klassizistischen Ästhetik kaschiert: „Im Gewand einer politisch impotent und historisch irrelevant gewordenen Adelsgesellschaft präsentiert Goethe die politische Ineffizienz der bürgerlichen Ideologie des antikisch orientierten Humanismus seiner Zeit.“ (S. 379)

Repräsentationskultur höfischen Lebens ist er empfänglich¹⁰⁴. Goethe hat den Hof von Ferrara, der ohne Zweifel zu den herausragenden Zentren der Renaissancekultur zählte, weitgehend enthistorisiert und entpolitisiert, indem er die beträchtlichen Schwierigkeiten des Herzogtums, das aufgrund seines prekären Status als Lehen innerhalb des Kirchenstaates um sein Überleben kämpfte, ausblendet¹⁰⁵. Wenn Tasso über Ferrara sagt: „Hier ist mein Vaterland“ (V. 449), wird überdies deutlich, wie sehr die höfische Gesellschaft ihm Kompensation für biographisches Unglück ist. Goethe führt diesen Aspekt als Konterpart zu seinen hohen Idealvorstellungen ins Feld, sodass dem genialen Dichter der kranke und leidende Mensch gegenübergestellt wird. Im Gespräch mit dem Herzog (I, 3) berichtet Tasso von seiner leidvollen Jugend:

(Tasso:) Wenn die Natur der Dichtung holde Gabe

Aus reicher Willkür freundlich mir geschenkt,
So hatte mich das eigensinn'ge Glück¹⁰⁶
Mit grimmiger Gewalt von sich gestoßen:
Und zog die schöne Welt den Blick des Knaben
Mit ihrer ganzen Fülle herrlich an,
So trübte bald den jugendlichen Sinn
Der teuren Eltern unverdiente Not.
Eröffnete die Lippe sich zu singen,
So floß ein traurig Lied von ihr herab,
Und ich begleitete mit leisen Tönen
Des Vaters Schmerzen und der Mutter Qual. (V. 405-416).

Die persönliche Leiderfahrung in der Kindheit war offenbar das prägende Erlebnis seiner ganzen Lebensgeschichte. Gemeint sind das Exil des Vaters Bernardo aus dem Königreich Neapel und der frühe Verlust der geliebten

¹⁰⁴ S. hierzu V. 811-840.

¹⁰⁵ Für den Fall, dass Alfons II. keine direkten männlichen Nachkommen bekommen sollte, drohte der Papst, das Herzogtum als heimgefallenes Lehen einzuziehen, was 1598 auch tatsächlich geschah. Innerhalb des Kirchenstaates verlor Ferrara seinen einstigen Glanz und sank zu völliger Bedeutungslosigkeit herab.

¹⁰⁶ Mit „eigensinn'ges Glück“ benennt Goethe die epochale Sinnfigur der Fortuna, die in der Renaissance- und Barockzeit für die existentielle Grunderfahrung der Kontingenz menschlichen Lebens steht. Selbst die mittelalterliche Ordnungsvorstellung, die der Fortuna die göttliche Providentia entgegenstellt, kann den Fortuna-Begriff nicht vollständig assimilieren. Vgl. Verf. „Der Widerstand der Fortuna: Zur christlichen Deutung einer paganen Allegorie in Dantes *Göttlicher Komödie*“, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 82. Band (2007), S. 87-118.

Mutter.¹⁰⁷ Goethe versteht es, diese seelischen Eindrücke des Kindes einfühlsam zu schildern. Das Gefüge des Blankverses wird hier nahezu freirhythmisch gehandhabt und steht ganz im Dienst des gesteigerten emotionalen Ausdrucks: „Und zóg die schöne Wélft den Blíck des Knàben / Mit ìhrer gánzen Fülle h érrlich àn, / So trúbte bàld den júgendlichen Sínn / Der tèuren Éltern únverd íente Nót. / Eróffnete die L íppe sích zu síngen, / So flóß ein tráurig L íed von ìhr heràb, / Und ìch begléitete mit léisen Tònen / Des V àters Schm érzen und der M ùtter Q úal.“ Die starken Wortakzente auf „Not“, „Schmerzen“, „Qual“ fallen wie Hammerschläge in das lyrisch-musikalische Stimmungsfeld, das den Text eigentlich grundiert. Gleichursprünglich mit der sinnlichen Wahrnehmung der „schönen Welt“ ist die Gabe der Dichtung erwacht, sie kann sich aber über die dunklen Akzente des Schmerzes und der Not nicht erheben, lässt sich nur in „leisen Tönen“ klagend vernehmen.¹⁰⁸ In dieser Passage ist somit der Grundakkord eines Dichterschicksals angeschlagen, in dem Dichtertum unauflöslich an das Leiden gebunden ist. Am herzoglichen Hof glaubt Tasso Entschädigung für die Unbill seiner freudlosen und entbehrungsreichen Jugend zu finden. Der Herzog wird ihm quasi zum Vaterersatz:¹⁰⁹ „Du warst allein der aus dem engen Leben / Zu einer schönen Freiheit mich erhob; / Der jede Sorge mir vom Haupte nahm, / Mir Freiheit gab daß meine Seele sich / Zu mutigem Gesang entfalten konnte;“ (V. 417-421). Die zweimalige Nennung des Wortes „Freiheit“ in diesem Zusammenhang kehrt den Kardinalbegriff der Epoche beinahe in sein Gegenteil um, läuft doch die Freiheit, die Tasso hier bezeichnet, eindeutig auf gewollte Bindung an den Herzog und den Hof hinaus. Dieser Umstand wirft auch ein neues Licht auf seine Beziehung zur Prinzessin. Ohne Zweifel verehrt Tasso Eleonore von Este, seine Neigung hat aber auch deshalb einen so ausgeprägt idealisierenden Zug, weil sie ihm, noch deutlicher als der Herzog, zur rettenden Gestalt wird.

¹⁰⁷ Bernardo war aufgrund eines Streits des spanischen Vizekönigs von Neapel mit seinem Herrn Ferrante di Sanseverino diesem ins Exil gefolgt und durfte nicht mehr in seine Heimatstadt Sorrent zurückkehren. Tassos Mutter Porzia blieb zurück und verstarb bald darauf. Die Zeit der kritischen Tasso-Biographien fällt erst in das spätere 19. Jahrhundert (vgl. Achim Aurnhammer, *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 29). Die auch noch aus heutiger Sicht zuverlässigste Darstellung ist: Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, I-III, Torino 1895.

¹⁰⁸ Parallel zu dieser Stimmungslage wird die Prinzessin in III, 3 ihre Zukunft nach Tassos Weggang vom Hof als seelische Verdunkelung vorstellen: „Welch eine Dämmrung fällt nun vor mir ein! / Der Sonne Pracht, das fröhliche Gefühl / Des hohen Tags, der tausendfachen Welt / Glanzreiche Gegenwart / ist öd und tief / Im Nebel eingehüllt der mich umgibt.“ (V. 1869-1873).

¹⁰⁹ Insofern wird auch verständlich, dass Goethe Tasso verjüngt hat. Der historische Dichter war zum Zeitpunkt der Übergabe seines Epos an den Herzog kein Jüngling mehr, sondern bereits Mitte dreißig. Auch die Liebe zur Prinzessin lässt sich auf diese Weise leichter motivieren.

Tasso erwartet von ihrer Liebe Heilung¹¹⁰ seiner seelischen Beschädigung. Der auf das Zwiegespräch mit der Prinzessin folgende Monolog Tassos lässt hieran keinen Zweifel aufkommen: „Nein, künftig soll / Nicht Tasso zwischen Bäumen zwischen Menschen / Sich einsam, schwach und trübgesinnt verlieren! / Er ist nicht mehr allein, er ist mit Dir.“ (V. 1166-1169). Nichts kann diesen Aufschwung eines greifbar scheinenden, ungeahnten Glücks bremsen. Die Fallhöhe ist mit dieser Klimax bezeichnet - in der darauffolgenden Szene mit Antonio beginnt der Sturz:

(Tasso:) -Schwelle Brust!- O Witterung des Glücks

Begünstge diese Pflanze doch einmal!

Sie strebt gen Himmel, tausend Zweige dringen

Aus ihr hervor, entfalten sich zu Blüten.

O dass sie Frucht, o dass sie Freuden bringe!

Daß eine liebe Hand den goldnen Schmuck

Aus ihren frischen reichen Ästen breche. (V. 1189-1195)¹¹¹.

¹¹⁰ In gewisser Weise erwartet die Prinzessin dies von Tasso auch, allerdings innerhalb des Rahmens höfischer *bienséance*.

¹¹¹ In dem „doch einmal“ ist die ganze Erfahrung menschlichen Leids versinnbildlicht. Die Verse erinnern auch aufgrund des Einsamkeitsmotivs an die *Harzreise im Winter*; lediglich der jahreszeitliche Bezugskontext ist verändert:

Aber den Einsamen hüll
In deine Goldwolken!
Umgib mit Wintergrün,
Bis die Rose wieder heranreift,
Die feuchten Haare,
O Liebe, deines Dichters!

Mit der dämmernden Fackel
Leuchtest du ihm
Durch die Furten bei Nacht,
Über grundlose Wege
Auf öden Gefilden;
Mit dem tausendfarbigen Morgen
Lachst du ins Herz ihm.
(FA, Bd. 1, S. 323f.)

2. Dichtung als Totalerfahrung der Welt

2.1. Der Mythos vom Heldendichtertum und die Großform des Epos

Dichtung aus dem Geist Arkadiens vermag dem Anspruch Tassos nicht zu genügen, weil sie das Weltganze nicht repräsentieren kann. Zwar scheint im arkadischen Raum eine Verbindung von Dichtung und Liebe möglich; Tassos Vorstellung zielt aber auf die Totalität des Lebens selbst und umfasst auch die Wirklichkeit des Handelns. Wort und Tat, Wirklichkeit und Repräsentation sind für ihn nicht klar geschieden, sondern gehören einem einheitlichen, ideal gedachten Seinsbereich zu. Deshalb sind ihm Dichter und Held wesensverwandt und der Hof ersehnter Begegnungsort beider Existenzformen. Symbolisches Bindeglied jener Bereiche ist der Lorbeer, mit dem ihn die Prinzessin auf Geheiß des Herzogs bekränzt (es ist noch einmal ausführlicher auf die zentrale Passage zurückzukommen):

(Tasso:) O sah' ich die Heroen, die Poeten
Der alten Zeit um diesen Quell versammelt!
O sah' ich hier sie immer unzertrennlich
Wie sie im Leben fest verbunden waren!
So bindet der Magnet durch seine Kraft
Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen,
Wie gleiches Streben Held und Dichter bindet.
Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
War der Betrachtung zweier Männer heilig, [...]
O daß ich gegenwärtig wäre, sie
Die größten Seelen nun vereint zu sehen! (V. 545-557)

Der Modus des Irrealis verleiht diesen Worten, die Tasso kurz nach der Bekränzung spricht, ähnlich wie in der Arkadien-Episode, die Qualität des Visionären. Auch an dieser Stelle verschwimmen die Konturen des Vergangenen und des Zukünftigen, lässt die bildhafte Phantasie die eigentliche Gegenwart verblassen und setzt stattdessen das Ideal. Die Welt der Ritter und Heroen wird zur Materie einer poetischen Urerfahrung aus dem Geist beschworener Einheit von Heldentum und Poesie. Während die Rede über das goldene Zeitalter aber

noch dialogisch konzipiert und die Prinzessin als Gegenüber mitgedacht war, bleibt Tasso hier mit seinem inneren Bild allein, er hat sich von den übrigen Personen abgesondert und spricht die Worte wie in einem inneren Monolog. Merkwürdig unbestimmt, nahezu traumartig setzen seine Worte ein:

Und zeigt mir ungefähr ein klarer Brunnen
In seinem reinen Spiegel einen Mann,
Der wunderbar bekränzt im Widerschein
Des Himmels zwischen Bäumen zwischen Felsen
Nachdenkend ruht: so scheint es mir ich sehe
Elysium auf dieser Zauberfläche
Gebildet. Still bedenk' ich mich und frage
Wer mag der Abgeschiedne sein? Der Jüngling
Aus der vergangnen Zeit? So schön bekränzt? (V. 532-540)

Die Form des Unbestimmten, auch die nicht eindeutig als Selbstbild zu identifizierende Gestalt des Jünglings, steht in klarem Widerspruch zum kurz darauf reklamierten Wirklichkeitsanspruch der Dichtung als Heldengesang. Die Rede wirkt unsicher, die Enjambements retardieren den Sprachfluss: „zwischen Felsen // nachdenkend ruht: so scheint es mir ich sehe // Elysium auf dieser Zauberfläche // gebildet.[...] Der Jüngling // Aus der vergangnen Zeit.“ Wenn mit dem Jüngling Tasso gemeint ist, erweist sich das Bild doch in gewisser Weise von seiner Ich-Welt dissoziiert, die objektive Wirklichkeit tritt hier vollständig zurück. Mythengeschichtlich ist das Bildarrangement („klarer Brunnen“, „reiner Spiegel“) auf Narziss zu beziehen, was sich als Deutungsschlüssel für die spezifische Ausprägung der Subjektivität bei Tasso erweisen wird.

Dass Goethe Tassos Ideal in Form des Heldentums fasst, hat einerseits dichtungsimmanente, andererseits stoffgeschichtliche Gründe. Das Heldenlied galt in den älteren Dichtungslehren, die im Wesentlichen der aristotelischen Poetik folgten, mit der Tragödie als Gipfel der Literatur. Allerdings kannten die volkssprachlichen Traditionen anfänglich weder Tragödie noch Epos im klassischen Sinn. Weit verbreitet war allerdings die Ritterepik, die noch in der italienischen Hochrenaissance mit Ariost eine späte Blüte erleben sollte. Der *Orlando furioso* erzählt in einer Vielzahl von Episoden mehr von den Liebes- als den Heldentaten der Ritter um Karl den Großen, wobei die zentralen Gestalten

Orlando (Roland), Ruggiero, der mythische Gründer des Hauses Este, und Rinaldo weitgehend eigenständig agieren, sodass das Werk keine Handlungseinheit im strengen Sinn besitzt. Der Stoff dieser als *romanzo* bezeichneten Gattung ist seit dem Mittelalter bekannt, die innovative Leistung Ariosts besteht nun darin, der überkommenen Form ein neues, diesseitig und anthropozentrisch ausgerichtetes Lebensgefühl im Sinne der Renaissance verliehen zu haben. Der *Orlando furioso* ist demnach Spiegel eines überaus breiten Panoramas humaner Verhaltens- und Erlebensmuster, wobei der Liebe in ihren verschiedenen Ausprägungsformen eine dominante Rolle zukommt; aber auch Freundschaft und Loyalität, ebenso wie Missgunst und Hass, hohe wie niedrige Beweggründe, motivieren das Handlungsgeschehen. Als Höhepunkt der Dichtung gilt die Erzählung von Rolands Wahn, der aufgrund der Untreue Angelicas mit einem einfachen Fußsoldaten den Verstand verliert, seinen gesellschaftlichen Rang und seine Bestimmung als Paladin Karls des Großen einbüßt und, von sich selbst entfremdet, auf die Stufe des Animalischen herabsinkt. Ariost schildert die Charaktere typenhaft, noch ohne klar umrissene Individualität; die Erzählung bedient sich genregemäß der Instanzen des Wunderbaren und Märchenhaften, ohne dass der Bezug zum Übersinnlichen metaphysisch-theologisch begründet würde. Überhaupt lässt sich eine klare Deutungslinie aus diesem vielstimmigen Werk nicht herauslesen, ebenso wie es keine verbindlichen Wertnormen zu transportieren scheint. Daher wurde der *Furioso* nicht selten als Paradigma autonomer Fiktionalität und narrativer Freiheit begrüßt.¹¹² Das Werk zelebriert allerdings keinen diesseitigen Optimismus, es ist auch nicht Abbild eines harmonischen Weltzustandes. Dissonanzen und Widersprüche bleiben unaufgelöst,¹¹³ wie etwa an den unterschiedlichen Liebesmodellen, die im Text begegnen, deutlich wird.¹¹⁴ Allenfalls kommt dem wiederholten Einsatz ironischer Verfahren, die die narrative Struktur reichlich modulieren, eine spannungsentlastende Funktion zu.¹¹⁵

¹¹² Vgl. hierzu: Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino 2001, bes. S. 15-40.

¹¹³ Man denke an Ruggieros frühen Tod, den geringen militärischen Erfolg des christlichen Heeres und den zerstörerischen Wahn Rolands.

¹¹⁴ So verkörpern die einzelnen Liebespaare (Orlando-Angelica, Angelica-Medoro, Ruggiero-Bradamente, Ruggiero-Alcina und Isabella-Zerbino) sehr unterschiedliche Beziehungsmuster.

¹¹⁵ Siehe die Einleitung zur Ausgabe: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, volume I, Torino 2006, bes. S. 61-79. Ceserani und Zatti betonen stärker als Caretti die offene Struktur und die narrativen und thematischen Ambivalenzen in Ariosts Epik.

Bevor nach der Funktion Ariosts in Goethes Drama zu fragen ist, müssen wir die Entwicklung der Versepik und der poetologischen Theorie bei Tasso selbst verfolgen. Der poetologische Reflexionsprozess und die damit einhergehenden Wandlungen in den ästhetischen Vorstellungen sind bei Tasso derart einschneidend, dass sie nur verständlich werden, wenn man sie auf die tiefgreifende Veränderung der politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen im Italien der zweiten Hälfte des Cinquecento bezieht. Erst dann wird das Umfeld des historischen Dichters erschließbar. Der Epoche der späten Renaissance ist nämlich ein grundsätzlicher Widerspruch eingeschrieben, der in Tasso besonders deutlich zum Ausdruck kommt; und diese Konfliktlage hat Goethe, wenn er sie auch aus der historischen Dimension im engeren Sinn herauslöst, wahrgenommen und ins Überzeitliche gehoben. Das Interesse für Tasso erweist sich so aus der Problemkonstellation der historischen Dichtergestalt motiviert.

Die Öffnung der Renaissance auf die Welt und den Menschen geschieht in Folge des problematisch gewordenen Systementwurfs des mittelalterlichen Aristotelismus, wie er die Scholastik auszeichnet. Die mittelalterliche Kosmologie war ebenso fragwürdig geworden wie der theologische Seelenbegriff. Die Renaissance bemüht sich um eine schrittweise Neufassung der Bestimmung des Menschen und seines Weltverhältnisses und liest die nun philologisch besser erschlossenen und zahlreicher zur Verfügung stehenden antiken Quellen auf diese neue Orientierung hin. Wirklichkeit wird, anders als in der mittelalterlichen Sicht, als aktiv gestaltbar und veränderbar begriffen, falls es gelingt, die der Welt zugrunde liegende rationale Ordnung zu entschlüsseln. Im Menschen selbst liegt die Fähigkeit, den einheitlichen Zusammenhang zwischen Mensch und Kosmos zu erkennen, weil der Mensch quasi als Mikrokosmos das Weltganze in sich spiegelt.¹¹⁶ Ideelles Fundament dieser spekulativen Denkbemühung ist die Platon-Renaissance, die im Florenz des 15. Jahrhunderts, vor allem durch Marsilio Ficino und Pico della Mirandola, initiiert wurde. Der liberale Hof Lorenzos des Prächtigen trug zum Entstehen eines einzigartigen intellektuellen Klimas bei, dem auch die bildende Kunst wesentliche Anregungen verdankt. Die besondere Dignität des Menschen gründet nun nach Pico della Mirandola in seiner spezifischen Sonderstellung im Kosmos und ist somit ontologisch-metaphysisch

¹¹⁶ Vgl. hierzu: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1994.

motiviert.¹¹⁷ Auch Freiheit deduziert Pico aus der Seinsordnung, nicht etwa aus einem Akt humaner Selbstbestimmung. Ebenso ist die sinnliche Welt nicht aus sich legitimiert, sondern Signum des Göttlichen. So sehr die moralisch-theologische Ordnung des Mittelalters in diesem Denken diskreditiert und Subjektivität aufgewertet erscheint, die Gedankenwelt der platonistischen Richtung der Renaissance bewegt sich dennoch innerhalb eines theologischen Bezugshorizonts und theologisch-metaphysisch ist auch das Fundament des neuen Menschenbildes.

Die zweite wichtige Denkrichtung der Renaissance geht von einem sensualistisch-empirischen Ansatz aus und beruft sich auf einen von scholastischen Vorstellungen gereinigten Aristoteles, den sie weniger als Metaphysiker, sondern als Naturphilosophen restituiert. Als zentraler Repräsentant dieser Richtung, die sich vor allem in Padua etabliert, kann Pietro Pomponazzi gelten. Sein Blick zielt auf den Menschen als Naturwesen, als leib-seelisches Ganzes, dessen Dasein in einen rationalen, naturgesetzlichen Gesamtzusammenhang eingebettet zu denken ist; die Metaphysik, insbesondere die transzendente Seelenlehre der Platoniker, erfährt hier eine klare Depotenzierung. Pomponazzi gelangt auf der Basis textwissenschaftlicher Aristotelesexegese zur Erkenntnis, dass aus der aristotelischen Philosophie die Unsterblichkeit der Seele nicht gefolgert werden kann.

Da die Renaissance noch keine Systematik in der Naturbetrachtung kennt und Naturgesetze noch nicht in mathematisch-allgemeingültiger Form ausdrücken kann, fehlt ihr die aus moderner Perspektive notwendige wissenschaftliche Grundlage, um verifizierbares Wissen zu produzieren. Wie Ernst Cassirer nachweist, verzögert die Vorstellung von einer ursprünglichen Einheit alles Seienden sogar die Ausprägung einer mathematisch fundierten Naturwissenschaft:

In dieser Hinsicht zeigt sich nunmehr [...], daß die Hinwendung zur sinnlichen Fülle der Erscheinungswelt und das Streben, sie unmittelbar zu ergreifen und gewissermaßen auszuschöpfen, den spezifisch-modernen Begriff der „Natur“ nicht nur nicht geschaffen, sondern daß sie ihn vielmehr hintangehalten und gehemmt hat. Solange nicht, durch das Medium der Mathematik und durch die neuen Denkmittel, die aus ihm hervorgingen, bestimmte Kriterien der Erfahrung selbst geschaffen waren, solange fehlte es dem

¹¹⁷ S. die grundlegende Schrift: Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 1997, bes. S. 8.

Empirismus der Renaissance an jedem objektiven Wertmaßstab und an jedem Prinzip der Auswahl unter den sich zudrängenden Beobachtungen. In bunter Fülle, aber zugleich in völlig chaotischer Regellosigkeit, reihen sich jetzt die einzelnen ‚Tatsachen‘ aneinander.“¹¹⁸

In der spekulativen Naturphilosophie der Renaissance haben demnach auch Vorstellungsweisen wie Magie, Alchimie und Astrologie, die als Manifestationen des Natürlichen gelten, noch ihren festen Platz. An den Himmelskörpern wird die „Rationalität und Gesetzmäßigkeit der Welt“ abgelesen.¹¹⁹ Gerade die Astrologie versinnbildlicht in besonderer Weise die Interdependenz und den allgemeinen Verweisungszusammenhang der Weltphänomene. Die alles beherrschende Denkfigur der Renaissance ist demnach, wie Foucault eindrücklich dargelegt hat,¹²⁰ die Analogie. Sie stiftet die universelle Relation, innerhalb deren letztlich alles mit allem in eine Sinnbeziehung treten kann. Wie erwähnt kann Wissen, das über derartige analogische Schlüsse gewonnen wurde, nicht verbindlich sein, da „jede erdenkliche Similarität als signifikant galt“.¹²¹ Das diskursive Profil des Renaissancezeitalters ist daher am treffendsten mit Küppers Begriff der „heterogenen Pluralität“ zu charakterisieren.¹²² Ariosts *Orlando furioso* repräsentiert genau diese Diskurstufe. Wenn oben behauptet wurde, dass rinascimentales Denken oftmals noch in einem theologischen Bezugskontext steht, so darf dies nicht in der für das Mittelalter charakteristischen Sichtweise aufgefasst werden. Im vertikal und hierarchisch geordneten Diskurs der Scholastik kam der Theologie die oberste Bedeutung und somit die zentrale Deutungshoheit zu. Dies gilt in der Renaissance so nicht mehr. Wie schon bei Cusanus deutlich ist, steigt die Theologie gewissermaßen aus den Höhen der Transzendenz in die

¹¹⁸ Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos*, S. 160.

¹¹⁹ Vgl. Thomas Sören Hoffmann, „Pietro Pomponazzi“, in: *Philosophie der Renaissance. Eine Einführung in 20 Porträts*, Wiesbaden 2007, S. 157.

¹²⁰ Vgl. das Kapitel „La prose du monde“, in: Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 32-59.

¹²¹ Joachim Küpper, *Die entfesselte Signifikanz. Quevedos Sueños, eine Satire auf den Diskurs der Spätrenaissance*, Egelsbach, Köln, New York 1992, S. 8. Küpper bringt einige nahezu paradoxe Beispiele, wie Wissen innerhalb der analogischen Episteme zustande kommt: „Nach Sicht der Zeit konstituierten die Pflanzen des Feldes nicht nur das Umfeld des Bauern; ihre Eigenschaften seien vielmehr in der Lage, etwas über ihn auszusagen, und zwar Essentielles; die ewige Wiederkehr von Wachsen, Blühen und Vergehen verweisen auf *constantia*, das in den Feldern wuchernde Unkraut auf *viciositas*.“ (ebd.) oder: „Aus der Ähnlichkeit der Samenhülsen des Eisenhuts mit dem menschlichen Augenlid folgere, daß diese geeignet seien, Augenkrankheiten zu heilen.“ (ebd., S. 10)

¹²² Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen, 1990, S. 270.

horizontale Bezugswirklichkeit des Menschen herab; deshalb auch das aus moderner Sicht oft seltsame Nebeneinander von profanen und religiösen Inhalten.¹²³ Auch hier steht der Renaissancediskurs im Zeichen einer irreduziblen Offenheit. Entscheidend ist überdies, dass sich mit dem Schwund des hermeneutischen Primats der Theologie Partialdiskurse aus dem einheitlichen semiotischen Feld herauslösen und sich zumindest teilweise als autonome Einzeldiskurse etablieren konnten. Dies gilt beispielsweise für den Bereich des Politischen (Machiavelli), des Höfischen (Castiglione), aber auch für die Dichtung. Was im Großen nicht zu leisten ist, nämlich eine neue Ordnung der Wirklichkeit und des Menschen zu entwerfen, gelingt teilweise im Bereich bestimmter Realitätssegmente. Diese stehen allerdings wiederum unvermittelt und ohne Bezug auf eine zentrale Ordnungsstruktur nebeneinander.

Die hier skizzierte erste Phase der Renaissance, als Zeit der Vielfalt und Neuorientierung, weist eine emanzipatorische und optimistische Grundhaltung auf. Sie bedeutet aber auch eine massive Erschütterung jener gesellschaftlichen und politischen Kräfte, die die Einheit des überkommenen Gesellschaftssystems repräsentieren bzw. ihre Legitimität aus den alten Denkformen ableiten, nämlich der Kirche und des Reichs. Das Reich hatte schon im späteren Mittelalter auf das in zahlreiche Stadtstaaten und Regionalterritorien zersplitterte Italien kaum mehr Einfluss. Der ideellen Vielfalt der Renaissance entspricht auf politischer Ebene die große Zahl an unterschiedlichen politischen Gebilden, wobei die größeren Staaten (Venedig, Mailand, Florenz, der Kirchenstaat und Neapel) in der Frührenaissance eine für Italien einmalige und seltene Machtbalance bildeten.¹²⁴ Der Habsburgische Hegemonialanspruch aus dem Geist des mittelalterlichen Universalismus sollte die italienische Staatenlandschaft der Renaissance grundlegend verändern. Die kirchliche Autorität hingegen erfuhr durch die Reformation, selbst ein Kind der Renaissance,¹²⁵ eine Erschütterung bis in ihre

¹²³ Vgl. etwa die ikonographisch nicht eindeutig zu entschlüsselnden Werke Giorgiones „Die drei Philosophen“ oder „Der Sturm“. S. hierzu: Peter D. Moser, „Nochmals zu den ‚Drei Philosophen‘. Ist der Giorgione-Code im Kunsthistorischen Museum wirklich geknackt worden?“, in: *Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst*, hrsg. von Otto Neumaier, Wien, Berlin 2010, S. 157-192.

¹²⁴ Dieses Gleichgewicht endet mit dem Tode Lorenzos des Prächtigen 1492. Das darauf folgende theokratische Machtregime Savonarolas zeigt wiederum sehr deutlich die Janusgestalt jener Zeit. Savonarola ist keinesfalls mit den Reformatoren des 16. Jahrhunderts vergleichbar; sein Projekt besteht darin, die mittelalterliche Heilsordnung anachronistisch wiederherzustellen.

¹²⁵ In italienischen Darstellungen liest man oft die Meinung, die Reformation habe das geistige Erbe der Renaissance zerstört. In Wahrheit ist es genau umgekehrt. Die Reformation ist aus den

Grundfesten. Sie wird in der Folge des Tridentiner Konzils ein großangelegtes Projekt der Restauration des mittelalterlichen Einheitsdenkens und des orthodoxen Aristotelismus auf den Weg bringen, das in den katholischen Ländern zur Staatsdoktrin wurde und das geistige Leben bis weit ins 18. Jahrhundert hinein prägen sollte.¹²⁶ Diese zweite Phase der Renaissance, die eigentlich etwas ganz anderes ist, steht demnach unter grundsätzlich veränderten Ausgangsbedingungen; es ist die Zeit des Lebens und Wirkens Torquato Tassos. Der Kleinstaat von Ferrara war einer der Brennpunkte der Renaissance, sowohl was ihre erste, offenere Epoche betrifft, als auch in der Zeit der späteren, durch die Ideologie der Gegenreformation geprägten Phase. Kaum ein Großer der Epoche, der Ferrara nicht besucht hätte: Pico della Mirandola, Pomponazzi, Speroni, Patrizi, Kepler, Paracelsus, Clément Marot, Montaigne, aber auch Calvin.¹²⁷

(Leonore:) Hier zündete sich froh das schöne Licht
 Der Wissenschaft, des freien Denkens an,
 Als noch die Barbarei mit schwerer Dämmerung
 Die Welt umher verbarg. [...]
 Ferrara ward mit Rom und mit Florenz
 Von meinem Vater viel gepriesen! [...]
 Italien nennt keinen großen Namen,
 Den dieses Haus nicht seinen Gast genannt. (V. 64-76 passim).

Geistesgeschichtlich ist das Herzogtum Ferrara also keineswegs Peripherie, und es kann kaum überraschen, dass wir gerade dort den bedeutendsten Dichter der Spätrenaissance antreffen.

Im Folgenden soll es auf Grundlage der skizzierten ideengeschichtlichen Ausgangssituation um Dichtung und Dichtungstheorie im engeren Sinn gehen; die

philosophischen und theologischen Prämissen des neuen Denkens hervorgegangen. Luther hat dies selbst bekannt und bezieht sich explizit auf Renaissancedenker und Humanisten wie Lorenzo Valla. Vgl. hierzu: Hoffmann, *Philosophie der Renaissance*, S. 228. Zur Einstufung der Reformation als geistesgeschichtlicher Katastrophe, s. Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma 2001, S. 13-30, bes. S. 18.

¹²⁶ Seit der maßgeblichen Studie Joachim Küppers, der die gegenreformatorische Ideologie in der Literatur der Barockzeit untersucht hat, wird dieses Phänomen der Rekatholisierung als Diskurs-Renovatio bezeichnet. Vgl. Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio* (cit.).

¹²⁷ Interessanterweise war Ferrara Zentrum der Reformierten in Italien; Calvin hatte die Stadt besucht, die Mutter Alfonsos II. war selbst Calvinistin. Goethe erwähnt diesen Umstand (V. 1792ff.), spart aber die politischen Verwicklungen aus, die sich dadurch mit dem Kirchenstaat ergaben (Ferrara war nominell Teil des Patrimonium Petri).

Poetik als epochaler Teildiskurs hat sich in der Renaissance explizit konstituiert. Eine nahezu unüberschaubare Zahl an poetologischen Traktaten aus jener Zeit ist auf uns gekommen, und auch Tasso beschäftigt sich intensiv mit Dichtungstheorie. Es ist verständlich, dass Wesen und Funktion der Dichtung gerade in Zeiten zunehmender ideologischer Indienstnahme von Kunst und Literatur von Seiten des politischen Systems zur Diskussion stehen. Die Bemühung des historischen Tasso läuft hierbei darauf hinaus, der Dichtung ihren Status als eigenständige künstlerische Ausdrucksform so weit als möglich zu sichern. Dies schien aber nur erreichbar durch strikte Reglementierung nach den Vorstellungen der aristotelischen Poetik, die nicht als deskriptive Poetik aufgefasst wurde, was sie eigentlich ist, sondern als präskriptive Regelpoetik. Die Normierung der dichterischen Ausdrucksformen war offensichtliches Desiderat in Zeiten unbewältigter Vielheit. Die poetologischen Überlegungen betrafen im Wesentlichen die Gattungsfrage, die Einheit der Handlung, den Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten und die Orientierung an den antiken Modellautoren. Statt Vielfalt, Offenheit und Individualisierung, wie für die vorangehende Epoche charakteristisch, werden jetzt andere Forderungen an das Dichtwerk gestellt: die Objektivierung der Darstellung im Sinne eines klaren Wirklichkeitsbezugs, die einheitliche Handlungsorientierung auf ein kollektives Interesse hin und die inhaltliche Rezentrierung auf die christliche Heilsvorstellung, wobei Letzteres vor allem der Zielsetzung der tridentinischen Kulturpolitik entsprach. Insofern ist der Gattungsstreit um Romanzo oder Epos¹²⁸ nicht lediglich eine innerästhetische Auseinandersetzung, sondern berührt die geistesgeschichtliche Grundproblematik der Zeit, die um verbindliche Leitlinien und verlässliche Ordnungskriterien ringt. Die Gattung, die dem Ordnungsanspruch der Zeit, aber auch der Vorstellung von der Einheit des Weltganzen,¹²⁹ am besten gerecht werden konnte, war freilich das Epos. Und obwohl Hegel der *Gerusalemme liberata* das eposspezifische Denotat, die

¹²⁸ Vgl. hierzu: Gerhard Regn, „Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepi in der italienischen Spätrenaissance.“, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hrsg. von Michael Titzmann, Tübingen 1991, S. 45-68.

¹²⁹ Es ist zu bedenken, dass ja das Tridentinum nicht nur innertheologischer Diskurs ist, es geht vielmehr um eine grundsätzliche Neubestimmung aller Bereiche des Denkens, Lebens und Handelns unter heilsgeschichtlichem Aspekt. Dieser ganzheitliche Impuls bedeutete zwar in ideologischer Hinsicht eine Uniformierung des Geisteslebens, beförderte aber in der Kunst Ausdrucksformen, die eine neue Totalität der Anschauung umsetzten, wie die Oper, das spanische Barockdrama und eben Tassos Epos.

Totalität der Epoche¹³⁰ zu verbildlichen, nicht zuerkennen will, ist Tassos Werk genau das: Spiegelbild und Synthese der Epoche, gerade auch in Hinsicht auf die von Hegel kritisierte Künstlichkeit¹³¹ der auf den Barock vorausweisenden manieristischen Sprache. Andererseits weiß sich Tassos Epos auch der klassisch-antiken Tradition Homers und Vergils verpflichtet und befindet sich den griechisch-römischen Modellautoren gegenüber in der Haltung der *aemulatio*, ja der Überbietung, da die italienische Literatur in dieser prestigeträchtigen Gattung bisher nichts Nennenswertes vorzuweisen hatte.¹³²

Die Dichtungsreflexion der Zeit kreist um den Begriff der aristotelischen Mimesis. Die große Zahl an poetologischen Abhandlungen, zumeist Kommentare der aristotelischen Poetik, belegt die Brisanz dieser Thematik. Besonders relevant ist dabei das Kapitel 9, in dem es heißt: „Aus dem Gesagten ergibt sich [...], daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“¹³³

Während aber Aristoteles den Begriff des Wahrscheinlichen so versteht, dass Literatur einem logischen Konstruktionsprinzip aus Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit folgt, sich also auf außerliterarische Wirklichkeit bezieht, ohne „naturalistisches Nachahmen“ noch „pure Fiktion“¹³⁴ zu sein, wird der Begriff in der Renaissance ontologisch gedeutet und strikt an die Kategorie der „Wahrheit“ geknüpft. Wenn aber der Literatur auferlegt ist, das „Wahre“ zu repräsentieren, gerät sie leicht in einen Legitimationskonflikt, und zwar dann, wenn sie dem jeweils für wahr Gehaltenen nicht genügt.¹³⁵ Die aus der

¹³⁰ Hegel fordert vom Epos die Darstellung einer individuellen Handlung vor dem Hintergrund des objektiven Weltzusammenhangs: „Der Inhalt des Epos ist, wie wir sahen, das Ganze einer Welt, in der eine individuelle Handlung geschieht.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Dritter Teil, Die Poesie, Stuttgart 1971, S. 158

¹³¹ „Dennoch aber fehlt es gerade diesem Gedicht [der *Liberata*] am meisten der Ursprünglichkeit.[...] [es erscheint als] ein Poem, d.h. als eine poetisch gemachte Begebenheit, und vergnügt und befriedigt sich vornehmlich an der Kunstbildung der schönen, teils lyrischen, teils episch schildernden Sprache und Form überhaupt.“ (ebd., S. 196f.)

¹³² Giovan Giorgio Trissinos heroisches Epos *L'Italia liberata dai Goti*, der erste Versuch in dieser Gattung, blieb erfolglos.

¹³³ Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 29.

¹³⁴ Otfried Höffe, „Einführung in Aristoteles' Poetik“, in: *Aristoteles, Poetik*, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 2009, S. 3. Vgl. zum Thema der Rezeption der aristotelischen Poetik in der Spätrenaissance: Andreas Kablitz, „Dichtung und Wahrheit – Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento“, in: *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3. – 2.4. 1987*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1989, S. 77- 122.

¹³⁵ Darin besteht im Wesentlichen die Kritik der Spätrenaissance an der Gattung des *romanzo*, wie sie Ariost vertreten hatte.

Anbindung des Fiktionalen an die Wahrheit erwachsende Vorgabe zwingt die Dichtung zu fortgesetzter Selbstreflexion, erzeugt also ein hohes poetologisches Bewusstsein, birgt aber auch ein erkenntnistheoretisches Problem, zumal da der Wahrheitsbegriff selbst in der Renaissance zur Diskussion steht. So wird auch der interpretatorische Spielraum, der sich zwischen dem „Wirklichen“ und dem „Möglichen“ auftut, in der poetologischen Diskussion der Zeit verschiedentlich zu Gunsten der Dichtung ins Treffen geführt, etwa im Zusammenhang mit der Erörterung des „Wunderbaren“, was für Tasso in der Variation des *meraviglioso cristiano* eine entscheidende Rolle spielt. Letztlich dienen die verschiedenen Argumentationsansätze vor allem dem Ziel, die Legitimität der Dichtung in krisenhaften Zeiten zu behaupten. In dieser Hinsicht ist Tassos poetologische Schrift *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*¹³⁶ relevant. Auch Tasso versucht zunächst, den Mimesisbegriff über das Wahrscheinliche (*il verisimile*) zu fassen:

La materia [...] o si finge, ed allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nell'invenzione ancora; o si toglie da l'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudicio, che da l'istoria si prenda: perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo, come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata a la memoria de' posterì con l'aiuto d'alcuna storia.¹³⁷

Das Wahrscheinliche erweist sich aber sogleich als zu wenig tragfähig, weshalb Tasso sich genötigt sieht, den Stoff des Heldengedichts („azione illustre“) an die reale Geschichte anzubinden. „Wahr“ im höheren Sinn impliziert aber auch in der Epoche der Gegenreformation die religiöse Dimension, sodass die Stoffwahl konsequenterweise auf die „istorie di vera religione“¹³⁸ fällt. Durch die Religion legitimiert erscheint aber auch jener Bereich des Wunderbaren, der die Welt des Romanzo so durchgängig geprägt hatte. In der Tat sind auch die Gestalten der *Liberata* „cavalieri erranti“, die allerdings, wie Regn gezeigt hat,¹³⁹ nie ganz aus der Verantwortung ihrer Waffenpflicht entlassen werden, und demnach in die

¹³⁶ Torquato Tasso, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano, Napoli 1959. (hinfert zitiert als: *Prose*).

¹³⁷ *Prose*, S. 351.

¹³⁸ *Prose*, S. 357.

¹³⁹ Regn, *Schicksale des fahrenden Ritters*, S. 61.

Haupthandlung eingebunden bleiben. Ihre Irrungen (*errori*), zumeist Liebeshändel, sind jetzt aus religiöser Sicht als moralische Verfehlungen (Sünden) deutbar. Tassos Poetik lässt sich so gesehen klar als Versuch verstehen, rinascimentales Erbe unter geänderten ideologischen Bedingungen zu bewahren. Die Höhe seiner Dichtungsauffassung schlägt sich, wie erwähnt, auch in der Gattungswahl des heroischen Epos nieder. Während die von Aristoteles präferierte Tragödie vor allem auf affektive Läuterung durch Erregung starker Emotionen, wie Schrecken und Jammer,¹⁴⁰ abzielt, stellt das Epos, so Tasso, die Idee des vollkommenen ritterlichen Menschentums vor: „l’illustre dell’eroico è fondato sovra l’imprese d’una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione.“¹⁴¹ In gewisser Weise unterläuft der Dichter hier die aristotelische Mimesisvorstellung und macht der Dichtung - auf der Linie einer eher platonistisch inspirierten Auffassung - die Darstellung universeller Idealität zur Pflicht.¹⁴² Es ist aber auch deutlich, dass Tasso hier die Wertewelt des Hofes im Auge hat und sein Gedicht dementsprechend als poetische Überhöhung höfischer Gesinnung verstanden wissen will. Dies traf in gewisser Weise auch auf Ariost zu, der ja im Proömium zum *Orlando furioso* explizit auf die höfische Sphäre Bezug nimmt: „Le donne, i cavalier, l’arme, gli amori / le cortesie, l’audaci imprese io canto“.¹⁴³ Höfisches war aber bei Ariost stets mit Niederen vermischt, der Stil des Gedichts demnach ausgesprochen heterogen. Tasso hingegen bedient sich in der *Gerusalemme liberata* ausnahmslos des Registers des *stilus grande*. Überall sollen „nobiltà“ und „eccellenza“ walten.¹⁴⁴ Obwohl der poetologische Text in sich widersprüchlich ist, was für den Diskurs der Renaissance, der nicht den cartesianischen Vorstellungen des *clare et distincte* folgt, ja insgesamt typisch ist, lässt sich eine dominante Absicht ausmachen: Tasso reklamiert fortgesetzt Freiheitsspielräume, die er den regelpoetischen Normen abzurufen sucht, gibt aber zugleich strikt vor, diesen Normen treu zu folgen. So insistiert er an anderer Stelle des Traktats auf einer freieren Auslegung des *verisimile*, und zwar dann, wenn dies im Interesse der poetischen Wirkung geboten scheint. Ähnlich würde die Liebesgeschichte von Dido und Aeneas den

¹⁴⁰ So die von Fuhrmann vorgeschlagene Übersetzung der aristotelischen Begriffe *phobos* und *eleos*. Aristoteles, *Poetik*, S. 161ff.

¹⁴¹ *Prose*, S. 360.

¹⁴² Kablitz, S. 97.

¹⁴³ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti. Presentazione di Italo Calvino, vol. I, Torino 1966, S. 3.

¹⁴⁴ *Prose*, S. 361.

strikten Rahmen der „severità dell’altre materie“ durch „piacevolissimi ragionamenti d’amore“¹⁴⁵ variierend auflockern. Unverrückbar bleibt aber als Hauptpostulat die aus der aristotelischen Tragödientheorie entwickelte und auch auf das Epos angewendete Formel von der Einheit der Handlung:

Or poiché avrà il poeta ridotto il vero ed i particolari dell’istoria al verisimile ed a l’universale, ch’è proprio dell’arte sua, procuri che la favola [...], ch’indi vuol formare, sia intiera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una.¹⁴⁶

Die Vorstellung von der Einheit der Dichtung entspringt allerdings nicht allein innerliterarischen Überlegungen. Im Epos wird die Einheit der Welt gegenständlich. Das Kunstwerk erscheint gleichsam als Mikrokosmos und Spiegel des geordneten Weltganzen. Die narrative Struktur versinnbildlicht die ontologische Ordnung. Jedes individuelle Handeln erweist sich in den universalen heilsgeschichtlichen Sinnbezug eingebunden. Auch diese Argumentation verfolgt den Zweck, Dichtung als Wahrheitsdiskurs zu rechtfertigen. Und wenn die Dichtung als Spiegel der Schöpfung eine spezielle metaphysisch abgesicherte Dignität zugesprochen erhält, erweist sich auch der Dichter in Analogie zum Schöpfergott entsprechend nobilitiert. Diese für die Renaissance typische Analogie Schöpfergott – Dichter¹⁴⁷ führt Tasso explizit in seiner poetologischen Abhandlung aus. Die folgende Passage enthält gewissermaßen die Quintessenz der Poetik der Spätrenaissance und verdient auch aufgrund ihrer dichterischen Qualität Beachtung:

Sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e ‘l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e, discendendo poi giuso di mano in mano, l’aria e ‘l mare pieni d’uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori; *con tutto ciò uno è il mondo* che tante e sí diverse cose nel suo grembo rinchiede, *una la forma e l’essenza sua, uno il modo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate*; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale

¹⁴⁵ *Prose*, S. 367.

¹⁴⁶ *Prose*, S. 368.

¹⁴⁷ S. hierzu auch: Kablitz, S. 114.

non per altro *divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi*, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in *un picciolo mondo*, qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti ed infernali; là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte *queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa*: sí che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.¹⁴⁸

Hier kommen noch einmal die zentralen Denkfiguren des Renaissancezeitalters zur Sprache: die Vielheit und Mannigfaltigkeit des Irdischen, die Annahme eines universellen Seinszusammenhangs aller Erscheinungen, die wechselseitige Referenz des Mikro- und des Makrokosmos, die Vorstellung vom Dichter als Analogon des Schöpfergottes. Nicht befriedigend lösbar ist freilich das Verhältnis Einheit und Vielheit; das Theorem der „discorde concordia“ bleibt letztlich paradox und verweist auf eine epistemologische Aporie. Ästhetisch scheint es allerdings fruchtbar, weil es die Vieldimensionalität des literarischen Werks legitimiert und in sich widersprüchliche Konzepte zusammenzuführen erlaubt. Dies konnte an der Diversität von Romanzo und Epos gezeigt werden. Indem Tasso die Welt des höfischen Romans in die epische Struktur integriert, führt er in das Epos eine zentrale subjektive Komponente ein.¹⁴⁹ Darin liegt ein wesentliches Moment von Tassos Modernität. Die Hauptgestalten des Epos: Rinaldo, Tancredi, Goffredo, Armida, Clorinda, Erminia, aber auch die Muslime: Solimano, Aladino, Argante erweisen sich deutlich individualisiert. In der Gestaltung innerpsychischer Zerrissenheit und persönlicher Identitätskonflikte, die, wie am Beispiel Tancredis ersichtlich, bis zur Selbsterstörung gehen können, erreicht Tassos Gestaltungsvermögen seinen Höhepunkt. Als Tancredi während eines nächtlichen Duells in tragischer Verkennung seiner Gegnerin die geliebte

¹⁴⁸ *Prose*, S. 387-388. Hervorhebungen R.T.

¹⁴⁹ Vgl.: Karlheinz Stierle, „Erschütterte und bewahrte Identität – Zur Neubegründung der epischen Form in Tassos »Gerusalemme liberata«“, in: *Das Epos in der Romania*. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag, hrsg. von Susanne Knaller und Edith Mara, Tübingen 1986, S. 383-414.

Amazone Clorinda tödlich verwundet (die berühmteste Stelle des Epos!), schildert Tasso die zerstörerische Verzweiflung des Helden folgendermaßen:

(Tancredi:) Vivró fra i miei tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante;
paventeró l'ombre solinghe e scure
che 'l primo error mi recheranno inante,
e del sol che scopri le mie sventure,
a schivo ed in orrore avrò il sembiante.
Temeró me medesmo; e da me stesso
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.¹⁵⁰

Das Bild des irrenden Helden, das aus den Ritterromanen bekannt ist, wird hier zur mehrdeutigen Schlüsselmetapher für die existentielle Not des Menschen, der nicht nur jegliche Weltorientierung verloren hat, sondern auch seine Ich-Identität in der Brandung destruktiver Triebimpulse zerfallen sieht. Die außerpsychische Welt scheint ihm nur spiegelbildlich die Urbilder des Verhängnisses zurückzuwerfen („paventeró l'ombre solinghe e scure / che 'l primo error mi recheranno inante“). Die unbewältigbare Schuld schlägt in blanken Selbsthass um: „Temeró me medesmo; e da me stesso / sempre fuggendo, avró me sempre appresso.“

Resümierend lässt sich festhalten, dass es Tasso unter den veränderten Vorgaben einer Ästhetik, die das Objektive und eine einheitliche epische Handlungsordnung fordert, dennoch gelingt, subjektive Wirklichkeit überzeugend zu gestalten. Über den Modus der Subjektivität kann auch die lyrische Ausdrucksform (ebenso ein Erbe des Romanzo) in die epische Handlung integriert werden.¹⁵¹ Dies geschieht an zwei prominenten Stellen der *Liberata*, einerseits in der pastoralen Einlage am Beginn des 7. Gesangs, wo der Aufenthalt Erminias bei den Hirten geschildert wird, andererseits in den Armida-Rinaldo-Gesängen (XIV-XVI), die - wohl zum letzten Mal in der Renaissanceliteratur - das Urbild des irdischen Paradieses anklingen lassen; dies allerdings gedämpft, weil durch die Einbindung der Szene in den epischen Handlungsverlauf die Rinaldo-Geschichte

¹⁵⁰ *Poesie*, S. 313 [=XII, 77].

¹⁵¹ Siehe Karlheinz Stierle, *Erschütterte und bewahrte Identität*, S. 392.

praktisch „ganz aus der Perspektive seiner Rückholung“ erzählt wird¹⁵² und die Schilderung der Sinnenfreude aus dieser Warte unter ein moralisches Verdikt (Gegenreformation!) gestellt ist.

Tassos Epos ist der großangelegte Versuch, die teilweise schwer zu harmonisierenden Epochentendenzen zu einer mustergültigen Synthese zusammenzuführen. Die intendierte Absicht, die dargestellte Vielheit aus einer letztendlichen, allordnenden Einheit hervorgehen zu lassen, musste allerdings aus den impliziten Prämissen der Renaissance-Episteme, die einen solchen Ordnungsdiskurs¹⁵³ nicht mehr kennt, scheitern. Und so legt gerade das Normpostulat, das aus der Regelpoetik und der aristotelischen Mimesis folgt, jene Bruchlinien frei, die in dem spezifischen Selbst-und Weltverhältnis, das Tasso in seinem Epos gestaltet hat, zutage treten. Insofern ist die *Gerusalemme liberata* nicht nur von ihrem Anspruch, sondern auch in ihrer Umsetzung, ein epochales Zeitdokument. Treffend hat Ulrich Leo in einer historischen Studie vom „Unruhestil“¹⁵⁴ Tassos gesprochen; Lebensunsicherheit und Lebensangst sind zwar auf den ersten Blick biographische Indikatoren, verweisen aber auch auf das Krisenhafte jener Spätzeit insgesamt.

2.2. Repräsentation des Weltganzen und subjektivistische Vereinzelung

Aus der Rekonstruktion des historischen Befundes lässt sich ersehen, dass Goethes Tasso nicht nur einen beiläufigen stoffgeschichtlichen Bezug zum Renaissancezeitalter aufweist; einige grundlegende philosophische und ästhetische Fragestellungen, die das Schauspiel, wenn auch aus der Perspektive des späten 18. Jahrhunderts, thematisiert, wurden in der frühen Neuzeit erstmalig aufgeworfen. Die Beziehungen der diskursiven Formationen zueinander sind daher nicht nur in Form von Brüchen, sondern auch von Kontinuitäten zu beschreiben.¹⁵⁵ Dies ist nun an Goethes Drama im Einzelnen zu erweisen.

¹⁵² Gerhard Regn, *Schicksale des fahrenden Ritters*, S. 63.

¹⁵³ Diesen gab es ja verbindlich nur im mittelalterlichen Aristotelismus. Das Tridentinum war demnach genötigt, auf diesen Diskurs zu rekurrieren und ihm wieder zu universeller Geltung zu verhelfen.

¹⁵⁴ Vgl. Ulrich Leo, *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo*, Bern 1951, S. 15-55.

¹⁵⁵ Die Foucaultsche Sichtweise betont vielleicht etwas zu einseitig das differentielle Moment der unterschiedlichen Wissensformationen.

In der Forschung zum historischen Tasso bediente man sich des Öfteren des Begriffs *bifrontismo*, um die gegensätzlichen Strukturphänomene des Werks zu benennen.¹⁵⁶ Auch Goethes Figur steht im Spannungsfeld nicht oder nur schwer zu vereinbarender antithetischer Tendenzen. Der Widerstreit zwischen subjektiven und objektiven Ansprüchen kennzeichnet seine Dichtungsauffassung. Sein Epos zielt auf die Darstellung objektiver Wirklichkeit, für die ihm die höfische Welt Anschauung liefert und die er gleichsam ins Ideale heroischer Überzeitlichkeit transzendiert. So ist der Hof ihm nicht nur sozialer Raum der Repräsentation, sondern selbst ästhetisches Ereignis:

(Tasso:) Als unerfahrer Knabe kam ich her,
In einem Augenblick, da Fest auf Fest
Ferrara zu dem Mittelpunkt der Ehre
Zu machen schien. O! Welcher Anblick wars!
Den weiten Platz, auf dem in ihrem Glanze
Gewandte Tapferkeit sich zeigen sollte,
Umschloß ein Kreis, wie ihn die Sonne nicht
So bald zum zweitenmal bescheinen wird.
Es saßen hier gedrängt die schönsten Frauen,
Gedrängt die ersten Männer unsrer Zeit.[...]
Und dann eröffneten die Schranken sich.
Da stampften Pferde, glänzten Helm und Schilde,
Da drängten sich die Knappen, da erklang
Trompetenschall und Lanzen krachten splitternd,
Getroffen tönten Helm und Schilde, Staub,
Auf einen Augenblick, umhüllte wirbelnd
Des Siegers Ehre, des Besiegten Schmach. (V. 813-822; 831-837)

Diese Schilderung aus Tassos Mund hat selbst schon die Qualität epischer Dichtung und erinnert – auf den ersten Blick - an so manche Kampfszene aus dem Jerusalemepos. In der gattungspoetischen Diskussion der Goethezeit¹⁵⁷ wird für das Epos, wie schon in den Renaissancepoetiken, ein heroischer Stoff aus der Geschichte gefordert. Ebenso gelten die antiken Autoren Homer und Vergil als

¹⁵⁶ Vgl. Caretti, *Ariosto e Tasso*, S. 105.

¹⁵⁷ Vgl. die Schrift *Über epische und dramatische Dichtung*, die Goethe mit Schiller zusammen verfasst hat. FA, Bd. 18, S. 445-447.

unangefochtene Autoritäten. Der epische Dichter soll sich allerdings eines dem Stoff angemessenen, objektiv-distanzierten Erzählstils bedienen.¹⁵⁸ Dies kann nun Goethes Tasso nicht einlösen, seine Auffassung vom Heldischen ist vor allem subjektiv konnotiert. Wie die obige Textpassage deutlich macht, schildert er das Ritterturnier am Hof von Ferrara aus einer zutiefst persönlichen Erlebnislage. Ähnlich wie Parzival, als er zum ersten Mal geharnischte Ritter sieht, ist Tasso von dem glanzvollen Ereignis überwältigt. Diese hohe Auffassung der höfischen Welt („der Götter Saal“ V. 1558) ist für ihn bis zum Gespräch mit Antonio bestimmend. Er träumt sich in eine heroische Welt individueller Erfüllung. Daran ist, ähnlich wie am Beispiel Arkadiens deutlich wurde, auch die Idee höheren Menschentums geknüpft. Aus dem subjektiven Überschuss erwächst die Vorstellung eines utopischen Reichs, in dem Dichter und Held idealen Umgang pflegen. Erst das starke subjektive Moment kann das Utopische verzeitlichen und als Ersehntes antizipatorisch in das Bewusstsein treten lassen. Es ist bezeichnend, wie häufig Goethe im Zusammenhang mit Tasso das Wort „Traum“ gebraucht. Aus den Textstellen ergibt sich zwar eine Semantisierung des Traums als Bereich des Dichterischen, aber auch des ausschließlich Subjektiven, Unzugänglichen und Nichtkommunizierbaren, letztlich Pathologischen (vor allem in Antonios Äußerung, V. 2918ff.)¹⁵⁹. „Traum“ steht antithetisch zum Realen, aber auch zur Gesellschaft und zu den anderen Menschen. Insofern unterscheidet sich der Wortgebrauch im Tasso-Drama deutlich von jenem Verständnis, das die Romantiker dem Traum beigelegt haben, und ist eher an die allegorische Deutung des Begriffs in der Barockzeit anschließbar. Tassos Monolog am Beginn des vierten Aufzugs erinnert in der Tat an Calderóns *La vida es sueño*:

¹⁵⁸ Nach Genettes Erzähltheorie wäre das der Typ des extradiegetischen unfokalisierten Erzählmodus. Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, Paderborn 2010.

¹⁵⁹ (Prinzessin:) „Du hast den Dichter fein und zart geschildert / Der in den Reichen süßer Träume schwebt.“ (V. 173-174); (Alfons:) „Stört ihn, wenn er denkt und dichtet, / In seinen Träumen nicht, und laßt ihn wandeln.“ (V. 376-378); (Tasso:) „Erhöre meine Bitte; nimm ihn [sc. den Lorbeer] weg! / Daß wie aus einem schönen Traum erwacht / Ich ein erquicktes neues Leben fühle.“ (V. 518-520); (Leonore:) „Erwach! Erwache! [sc. aus deinem Traum] (V. 558); (Tasso:) „Ich will dir gern gestehn, es hat der Mann, / Der unerwartet zu uns trat, nicht sanft / Aus einem schönen Traum mich aufgeweckt;“ (V. 760-762); (Tasso:) „Wie köstlich wird der heiße Wunsch belohnt! / Ich träumte mich dem höchsten Glücke nah, / Und dieses Glück ist über alle Träume.“ (V. 1135-1137); (Leonore:) „Belohnen wir das schöne Herz nicht billig, / Das ganz sich selbst vergißt, und hingegeben / Im holden Traum für seine Freunde lebt?“ (V. 2101-2103); (Tasso:) „Bist du aus einem Traum erwacht, und hat / Der schöne Trug auf einmal dich verlassen?“ (V. 2189-2190); (Antonio:) „Es ist gewiß, ein ungemäßigtes Leben, / Wie es uns schwere, wilde Träume gibt, / Macht uns zuletzt am hellen Tage träumen. / Was ist sein Argwohn anders als ein Traum?“ (V. 2918-2921).

Bist du aus einem Traum erwacht und hat
Der schöne Trug auf einmal dich verlassen?
Hat dich nach einem Tag der höchsten Lust
Ein Schlaf gebändigt, hält und ängstet nun
Mit schweren Fesseln deine Seele? Ja,
Du wachst und träumst¹⁶⁰. Wo sind die Stunden hin,
Die um dein Haupt mit Blumenkränzen spielten? (V. 2189-2195)

Der Traum als innere Glückserfahrung wird zum „schönen Trug“. Erwachen heißt unter dieser Gegebenheit Desillusion, *desengaño*. Wenn man diese Sinnstruktur aus der Barockästhetik Goethes Drama unterlegt, bedeutet dies, dass Tasso einen Erkenntnis- und Läuterungsprozess durchmacht. Hierin liegt aber auch die Differenz zu Calderón, dessen katholische Weltsicht Goethe entschieden zurückweist.¹⁶¹ Dass Tasso eine Desillusionserfahrung macht, steht außer Zweifel; führt sie aber zu einem neuen Bewusstsein seiner selbst und seines Dichtens? Dies kann erst nach eingehender Analyse des Dramenschlusses diskutiert werden. Hier ist vorerst festzuhalten, dass „Traum“ für die subjektivistische und vereinzelte Denk- und Lebenswelt Tassos steht. Das trifft allerdings nicht nur auf die Liebeshandlung (Tassos Verhältnis zur Prinzessin), sondern auch, im Dichter-Heldenmythos symbolisiert, auf die objektive Welt des Hofes, der Sphäre von Macht und Politik, zu. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Goethesche Figur vom historischen Dichter. Die Subjektivierung der Erlebniswelt, die zweifellos das wichtigste Vermächtnis der Renaissance ist, beschränkt sich beim historischen Tasso auf jene durch die Gattungstypologie sanktionierten Bereiche, wo subjektive Aussage möglich ist, insbesondere auf die Episoden der Romanzo-Handlung im Kontext der Liebesaventüren. Die stark individualisierten Gestalten des Epos, vorab Tancredi und Clorinda, hinterlassen schon auf den jungen Goethe

¹⁶⁰ In einer atmosphärisch dem Tasso nahe stehenden Stelle des *Wilhelm Meister* (die auch schon in der *Theatralischen Sendung* vorkommt) sagt Wilhelm über den Dichter: „Wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über großen Verlust seine Tage hinschleicht, oder in ausgelassener Freude seinem Schicksale entgegen geht, so schreitet die empfängliche leichtbewegliche Seele des Dichters, wie die wandelnde Sonne, von Nacht zu Tag fort, und mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freude und Leid.[...] und wenn die andern wachend träumen, und von ungeheuren Vorstellungen aus allen ihren Sinnen geängstigt werden, so lebt er den Traum des Lebens als ein Wachender, und das seltenste, was geschieht, ist ihm zugleich Vergangenheit und Zukunft.“ (FA, Bd. 9, S. 435). Bezeichnenderweise wird auch hier Dichtung als visionäre, die Zeit aufhebende Totalerfahrung des Lebens geschildert. Allerdings ist es Wilhelm gleichfalls bestimmt, ein *desengaño*-Erlebnis durchmachen.

¹⁶¹ Vgl. *Die Tochter der Luft*, FA, Bd. 21, S. 270-273. Goethe bezeichnet Calderóns Weltanschauung als „düsteren Wahn“ (ebd., S. 271f.).

den allergrößten Eindruck.¹⁶² Die Möglichkeiten individualisierender Darstellung sind aber in der frühen Neuzeit eingeschränkt, da die Episteme der Zeit kein autonomes Subjektivverständnis kennt und die Poetiken Individualisierung eher den „niedrigen“ Gattungen, etwa der Komödie oder der Burleske, zuweisen. Für den historischen Tasso, der diese Ausdrucksformen nicht schätzt¹⁶³, kommt als Ort möglicher Selbstaussage außer der Lyrik lediglich der Brief in Betracht, der in der Renaissance nach antikem Vorbild als literarische Gattung eingestuft wurde.¹⁶⁴ Wenn also in der historischen Gestalt die Spannung zwischen (vor)moderner Subjektivität und objektiver Weltordnung lediglich angelegt war, wird sie in Goethes Drama zum bestimmenden Strukturmoment. Goethes Tasso deutet die Welt aus einer ausschließlich subjektiven Warte. Hier ist aber auch klar zwischen Goethes Sicht und jener seiner Figur zu unterscheiden. Goethe hatte sich schon während des ersten Weimarer Jahrzehnts, entschieden aber dann im Kontext des Italienerlebnisses, von der Ich-bezogenen Vorstellung der Sturm- und Drangzeit gelöst und nach klassisch verbindlichen Ausdrucksformen gesucht. So ist auch die Sprache des Tasso-Dramas mit ihren geschliffenen Blankversen¹⁶⁵ Resultat jener neuen poetischen Orientierung. Dies heißt aber nicht, dass die philosophischen und ästhetischen Problematiken der früheren Schaffensphase abgetan wären. Die in der Sturm- und Drangzeit vordringliche Frage nach der Bestimmung des Subjektiven, sowie nach dem Verhältnis von Individuum und Welt, bleibt die ganze Schaffenszeit Goethes hindurch relevant und wird immer wieder neu thematisiert.

¹⁶² Ein deutliches Echo der Tasso-Lektüre ist die Gestalt der Nathalie aus dem Meister-Roman. Sie erscheint Wilhelm nach dem misslichen Erlebnis des Raubüberfalls als eine der Clorinda ähnliche Amazonengestalt. Wie Tancredi ist er umgehend von der holden Erscheinung hingerissen (vgl. FA, Bd. 9, S. 589ff.).

¹⁶³ Die Verfasserschaft der einzigen Komödie, die Tasso gewöhnlich attribuiert wird, ist allerdings zweifelhaft.

¹⁶⁴ Freilich erweist sich auch der Brief in der Regel als weitgehend literarisiert und rhetorisiert, wodurch er eben als literarisches Genre betrachtet wurde.

¹⁶⁵ Sprache und Vers untersucht insbesondere die ältere Studie: Johannes Mantey, *Der Sprachstil in Goethes „Torquato Tasso“*, Berlin 1959. Der Autor analysiert detailliert den strengen formalen Bau des Versdramas. Nicht ganz nachvollziehen lässt sich allerdings seine Feststellung, Goethe strebe nach einer den „romanischen Formen verwandte[n] metrische[n] Gestaltung.“ (ebd., S. 173). Mantey will sogar im Tasso-Text die „Form des Sonetts“ erkennen (S. 172). In Wahrheit besteht das Stück lediglich aus Blankversen.

Interessant ist das Resümee der immer noch lesenswerten Abhandlung. Mantey folgert aus dem Vergleich des Tasso mit der *Iphigenie*: „Während in der „Iphigenie“ die großen und einfachen Gefühle das seelische Bild beherrschen, ist im „Tasso“ alles auf die komplizierte Problematik verwickelter psychologischer Konflikte gestellt, die mit geschärfter Bewußtheit erlebt und der zergliedernden Reflexion unterworfen werden.“ (ebd., S. 183).

Subjektivität war in der Renaissance nicht als „Für-sich-Sein“ gemeint, sondern hatte stets einen kosmologisch-ontologischen Bezug, der Mensch wurde immer als in die metaphysische Seinsordnung eingebettet begriffen. Diese Grundvorstellung ist auch für Goethe unverzichtbar, allerdings hatte sie entscheidende Veränderungen durchgemacht. Die Seinsordnung, so wie Goethe sie versteht, ist nicht mehr theologisch-transzendent fundiert, sondern diesseitig-immanent. Das allumfassende Prinzip, das die Einheit der Welt verbürgt, ist nicht mehr Gott, sondern die Natur.¹⁶⁶ Diese Vorstellung war Goethe von Herder näher gebracht worden und geht letztlich auf Spinoza zurück. Auch die Philosophie der Renaissance hatte bereits versucht, Natur nach einem einheitlichen Prinzip zu erklären, bleibt aber in ihren Denkanstrengungen spekulativ. Goethe hingegen bemüht sich um einen empirischen Nachweis des Einheitsprinzips, daher seine intensive Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Problemen im Bereich der Mineralogie, der Pflanzenkunde, der vergleichenden Anatomie, der Optik u.v.m. Sein Naturverständnis ist allerdings nicht materialistisch-mechanistisch, wie dasjenige Hobbes‘ oder Holbachs, für Goethe stellt sich die Natur als schöpferisch-organisches Ganzes dar. Er lehnt daher die im 18. Jahrhundert weit verbreitete Maschinenmetapher im Zusammenhang mit Organismen strikt ab.¹⁶⁷ Ebenso sieht er die Mathematisierung der Naturwissenschaften, wie sie sich seit Galilei und Newton vollzog, mit Skepsis. Er steht der Vorstellung der Renaissance in dieser Hinsicht näher als der wissenschaftlichen Moderne.¹⁶⁸ Viele Paradigmen, die Goethe aus der Naturbetrachtung gewinnt, überträgt er auf geistesgeschichtliche Zusammenhänge, so den Gedanken von der „Einheit in der Vielheit“ (man erinnere sich an Tassos „discorde concordia“) und vor allem die Begriffe von „Polarität“ und „Steigerung“. Goethe sieht diese Prinzipien in der Dynamik der Naturprozesse am Werk, überträgt sie aber auch in sein ästhetisches Denken. Auf dieser Linie wird deutlich, dass Tasso als „gesteigerter“ Werther konzipiert ist. Die charakterliche Anlage Werthers erfährt in Tasso gewissermaßen eine komplexere Weiterentwicklung, ebenso wie die Formen der

¹⁶⁶ Vgl. dazu: Dorothea Kuhn, „Versuche über Modelle der Natur in der Goethezeit“, in: *Genio huius loci*. Dank an Leiva Petersen, hrsg. von Dorothea Kuhn und Bernhard Zeller, Wien, Köln, Graz 1982, S. 267-290.

¹⁶⁷ Kuhn, S. 275.

¹⁶⁸ Der Gedanke von der Einheit der Natur sichert, vielleicht zum letzten Mal in der europäischen Geistesgeschichte, auch dem Menschen einen spezifischen Ort im Weltganzen. Genau diese Zugehörigkeit zur natürlichen Ordnung erweist die Entdeckung des Zwischenkieferknochens aus Goethes Sicht.

Natur sich im Evolutionsprozess zu komplexeren Arten ausdifferenzieren und weiterentwickeln. Auch die Antithetik ist zentrales Konstruktionsprinzip des Dramas, und das nicht nur im Hinblick auf die Personen zueinander (etwa Tasso und Antonio), sondern auch innerhalb einer einzigen Gestalt (etwa der Prinzessin, deren Charakterprofil sich erst aus widerstreitenden Triebregungen ergibt).

Insofern Goethe die Natur als Organismus begreift, kommt ihr auch ein kreativ- gestaltendes Moment zu. Sie ist nichts Statisches, sondern ewig tätiges Werden, wie es das Bild des „Webstuhls der Zeit“ im *Faust* verdeutlicht.¹⁶⁹ Aus diesem Zusammenhang ergibt sich die Vorstellung des Dichters als schöpferisch Tätiger, als bildend Schaffender. Diese höhere Gabe der Natur weiß sich auch Tasso zugeeignet, es ist jenes Talent, „das [ihm] vor vielen die gütige Natur verlieh.“ (V. 2315f.), wie es die Gräfin Eleonore formuliert. Im Namen dieses Talents als Grund seiner Existenz fordert Goethes Tasso Freiheit, die, wie erwähnt, nicht politisch gemeint ist: „Frei will ich sein im Denken und im Dichten, / Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein.“ (V. 2305f.). Die Idee von der Autonomie der Kunst, die ja für die Weimarer Klassik grundlegend ist, hat aber zwei Seiten. Sie bedeutet einerseits die Forderung nach „Freiheit im Denken und im Dichten“, weist also die repräsentative Funktion der Kunst am Hof und deren Indienstnahme durch ideologische und politische Interessen zurück (wogegen auch der historische Tasso kämpft); andererseits impliziert aber ein solches Kunstverständnis auch die Loslösung von der Lebenswirklichkeit. Goethes Tasso befindet sich in einem unauflösbaren Dilemma, da er zwar Autonomie einfordert, die damit einhergehende Depotenzierung des Wirklichkeitsanspruchs der Kunst aber nicht zugestehen will. Im Übrigen meint Tassos Wirklichkeitsbegriff von Beginn an sowohl Gesellschaft als auch Natur.¹⁷⁰ In sein Dichtungsverständnis fließt Goethes Naturphilosophie ganz wesentlich mit ein:

(Leonore:) Sein [Tassos] Auge weilt auf dieser Erde kaum;

¹⁶⁹ S. Dorothea Kuhn, S. 274. Vgl. die Worte des Erdgeistes in *Faust I*: „So schaff‘ ich am sausenden Webstuhl der Zeit / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.“ (V. 508f.).

¹⁷⁰ Im Gespräch mit der Prinzessin (V. 1007ff.) verteidigt er gegen die willkürliche höfische Ordnung einen naturrechtlichen Zustand ursprünglicher Humanität im Sinne Rousseaus, wodurch er schließlich trotz seiner apolitischen Haltung doch in die Nähe zeitaktueller Diskussionen im Umfeld der Französischen Revolution gerät. Vgl. hierzu: Dieter Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977, S. 67.

Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an. (V. 159-169)

Tassos Ästhetik wurzelt in einer sinnlich-intuitiven Ganzerfahrung der Welt. Auch Geschichte ist ihm, ähnlich wie Herder dies verstand, Teil des natürlichen Seinszusammenhangs. Diese epische Grundhaltung, Dichtung als Spiegel des Weltganzen zu verstehen, konnte auch am historischen Tasso nachgewiesen werden. An der Goetheschen Konzeption neu ist allerdings, dass dieses Weltganze aus dem subjektiven Erleben hervorgeht, „Ergebnis und Ausdruck einer prinzipiell unabschließbaren, im Brennpunkt des Individuums konzentrierten Totalanschauung der Welt“ ist.¹⁷¹, eine Vorstellung, die im Kontext des rinascimentalen Mimesisbegriffs nicht denkbar wäre. Es darf allerdings auch nicht übersehen werden, dass dieses Konzept im Fortgang des Goetheschen Dramas buchstäblich Schiffbruch erleidet, also nicht affirmativ veranschaulicht wird.¹⁷² Der Anspruch, Dichtung zu einer Totalerfahrung der Welt zu machen, hat aber noch eine weitere Implikation: Tasso erhebt gleichermaßen einen absoluten Anspruch auf Lebenswirklichkeit; Kunst und Leben sollen eine Einheit bilden. Aus dieser Perspektive erweist sich die Autonomie der Kunst wieder in Frage gestellt. Auf die oben zitierte Auslassung der Gräfin kontert die Prinzessin, die damit zugleich ihren eigenen Konflikt ausspricht: „Allein mir scheint auch ihn das Wirkliche / Gewaltig anzuziehen und fest zu halten.“ (V. 175f.) Im vierten Aufzug klagt Tasso gegenüber der Gräfin, dass der Herzog ihn nie in die

¹⁷¹ Gerhard Kaiser, S. 187.

¹⁷² In dieser Hinsicht ist bedenkenswert, was Benno von Wiese zu Goethes Tasso geschrieben hat: „[Tasso] zeigt das Dichtertum als tragisches Leiden an der Welt und an sich selbst, aus einem Zuviel an einführender Phantasie und einem Zuwenig an irdischem Verstand entsprungen. Denn die transzendierende Phantasie lebt in einer flutenden, formlosen Bewegung, die über das Hier und Jetzt hinweggreift; sie kennt nur das Vergangene oder das Künftige und verliert mit dem Traum des Unendlichen das Dauernde und Bleibende des Augenblicks. Es will uns scheinen, als ob Goethe mit dem »Tasso« die romantische Gefahr der eigenen Seele gebannt hat.“ (Benno von Wiese, „Goethe: Torquato Tasso“, in: *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, Frankfurt/M., Hamburg 1965, S. 72)

Regierungsgeschäfte mit einbezieht: „O Leonore, welch Vertraun ist das? / Hat er von seinem Staate je ein Wort, / Ein ernstes Wort mit mir gesprochen?“ (V. 2366-2368).¹⁷³ Tassos Realitätsinteresse erstreckt sich offensichtlich auch auf den politischen Bereich. Allerdings ist seine Wahrnehmung auch hier voreingenommen. Als Antonio von seiner diplomatischen Mission aus Rom zurückkehrt, macht sein Bericht auf Tasso einen tiefgehenden Eindruck. Er nimmt am Gespräch rein äußerlich zwar kaum Anteil, die folgenden Szenen belegen aber, wie stark Antonios Rombericht ihn innerlich erschüttert hat. Am Beginn des zweiten Aufzugs bekennt er der Prinzessin, vom Gehörten ganz verstört: „Gedanken ohne Maß / Und Unordnung regen sich in meiner Seele. (V. 750f.)“ Antonios Bericht bildet somit den Auftakt für den dramatischen Konflikt, der sich zwischen Dichter und Staatssekretär entspinnen wird. Zum ersten Mal fühlt sich Tasso „doppelt“ (V. 765); ein Ausdruck, den Goethe gebraucht, um seine Zerrissenheit zu charakterisieren. Sie äußert sich in Realitätsverkennung, Tasso vermag das Gespräch zwischen Antonio und dem Herzog lediglich aus seiner persönlichen Warte wahrzunehmen. Rom bedeutet für ihn geistiges Zentrum der Welt, ästhetisch-zeitloser Mythos. Er sieht es als gesteigertes Ferrara. Aus der Werkperspektive seines Epos repräsentiert die „ewige Stadt“ auch die Einheit von Antike und Christentum, jene Synthese, die ein künstlerisches Hauptanliegen des historischen Dichters darstellt. Sicher ist in Tassos Bild auch Goethes eigene Romerfahrung eingegangen, die ja den Höhepunkt seiner Italienreise bezeichnet. Im Gespräch zwischen Antonio und dem Herzog geht es aber in Wahrheit um Realpolitik, was der Dichter völlig missversteht. Antithetisch zu Tassos idealisierter Sicht fällt das Bild, das Goethe an dieser Stelle von Rom zeichnet, ausgesprochen unsympathisch aus.¹⁷⁴ Freilich ist hier vom päpstlichen Rom, dem Vatikan, die Rede. Der Herzog charakterisiert den päpstlichen Hof folgendermaßen: „Wer seines Herren Vorteil rein bedenkt, / Der hat in Rom gar einen schweren Stand: / Denn Rom will Alles nehmen, geben Nichts; / Und kommt man hin um etwas zu erhalten, / Erhält man nichts, man bringe denn was hin.“ (V. 592-596). Sogar an Roms Aufrichtigkeit zweifelt er: „Ich freue seiner

¹⁷³ Goethe ist hierbei der Überlieferung treu. Auch der historische Tasso lebte am Ferraresischen Hof ohne politisches Amt. Man hat seine Stellung als die eines „intellettuale disorganico“ bezeichnet. Vgl. Giovanni da Pozzo, „L'intellettuale disorganico“, in: *L'ambigua armonia*, S.72-75.

¹⁷⁴ In dieser Hinsicht ist Gabriele Girschner zuzustimmen. Das politische Rom steht im Drama für berechnendes Machtkalkül, Nepotismus, päpstlicher Willkür und machiavellistischen Zweckpragmatismus. (Girschner, S. 14-22).

[des Papstes] guten Meinung mich, / Sofern sie redlich ist.“ (V. 609f.). Rein äußerlich betrachtet, war Antonios diplomatische Mission offenbar erfolgreich; der ironische Ton, den Goethe der Figurenrede beilegt, enthüllt allerdings die machiavellistische Selbstherrlichkeit päpstlicher Politik: „(Antonio:) Er [der Papst] sieht das Kleine klein, das Große groß. / Damit er einer Welt gebiete, gibt / Er seinen Nachbarn gern und freundlich nach. / Das Streifchen Land, das er dir überläßt, / Weiß er, wie deine Freundschaft, wohl zu schätzen.“ (V. 616-620). Und noch deutlicher: „Es liegt die Welt so klar vor seinem Blick / Als wie der Vorteil seines eignen Staats.“ (V. 634f.) Hier klingt bereits Mephistos zynischer Witz an; und selbst die diplomatischen „Leistungen“ Antonios erscheinen in diesem Licht fragwürdig, zumindest relativiert. Tasso nimmt die inhaltliche Seite des Romgesprächs überhaupt nicht wahr; entsprechend seiner Einheitsidee von Kunst und Wirklichkeit lenkt er auf die Stellung von Kunst und Wissenschaft am päpstlichen Hof. Antonios Antwort fällt erwartungsgemäß aus und hätte Tasso die Augen öffnen müssen: „Er [der Papst] ehrt die Wissenschaft, sofern sie nutzt, / Den Staat regieren, Völker kennen lehrt; / Er schätzt die Kunst, sofern sie ziert, sein Rom / Verherrlicht, und Palast und Tempel / Zu Wunderwerken dieser Erde macht. / In seiner Nähe darf nichts müßig sein; / Was gelten soll, muß wirken und muß dienen.“ (V. 665-671). Antonios Replik enthält eine doppelte Spitze gegen Tasso: sie weist der Kunst eine ausschließlich dienende Funktion im feudalen Staat zu - der Sinn der Literatur liegt demnach in der Darstellung und Verherrlichung fürstlicher Macht;¹⁷⁵ überdies wirft er aber Tasso, dessen Rolle am Hof (wie bereits im Fall der historischen Gestalt) in ihrer Funktion unbestimmt ist, indirekt auch Müßiggang vor.¹⁷⁶ Hierin wird allerdings ein grundlegender Widerspruch in Antonios eigenem Dichtungsverständnis deutlich - und auch hier liefert die historische Dimension wichtige Verständnishilfen: das Bemühen des Renaissancedichters zielte darauf, die Literatur stärker an die Wirklichkeit zu binden und dem Epos in Gestalt des *verisimile* eine geschichtliche Bedeutung¹⁷⁷

¹⁷⁵ Dieses Konzept ist um vieles rückschrittlicher als jenes der aufgeklärten Höfe, wie es Goethe am Beispiel Ferraras (aus biographischer Sicht freilich Weimars) entworfen hat. Adlige Mäzene betrachteten sich in der Goethezeit des Öfteren als Förderer der Humanität und kaum mehr als absolutistische Fürsten; erinnert sei etwa auch an den Prinzen von Augustenburg, mit dem Schiller in Kontakt stand. Vgl. hierzu: Christa Bürger, „Der bürgerliche Schriftsteller im höfischen Mäzenat. Literatursoziologische Bemerkungen zu Goethes »Tasso«.“, in: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, hrsg. von Karl Otto Conrady, Stuttgart 1977, S. 141-153, bes. S. 145.

¹⁷⁶ Antonio wird diesen Vorwurf dann der Gräfin gegenüber explizit erheben (vgl. V. 2002).

¹⁷⁷ Die Gräfin hatte auf die geschichtliche Dimension in Tassos Kunst eigens hingewiesen: „Was die Geschichte reicht, das Leben gibt, / Sein Busen nimmt es gleich und willig auf.“ (V. 161f.)

zu erschließen, die Literatur demnach über ihren „Realitätsgehalt“ zu legitimieren. Der Handlungsraum der *Liberata* ist so gesehen, anders als im *Furioso*, nicht eine vage Phantasiewelt, sondern der geographisch-historische Raum der frühen Neuzeit, wie er sich durch die Entdeckungen in der Neuen Welt konstituiert hatte. Auch die Kriegshandlungen, vor allem die Schilderung der Belagerung Jerusalems, schöpfen aus der frühneuzeitlichen Erfahrung.¹⁷⁸ Ariosts *Rasender Roland* führt demgegenüber in eine fiktionale Welt ohne expliziten Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung und Glaubwürdigkeit; im Gegenteil: die Bruchstellen, die sich zwischen Stoff und Dichtung immer wieder ergeben, sind willkommener Anlass für ironische Erzählerkommentare, ähnlich wie später in Cervantes' *Don Quijote*. Wenn Antonio am Schluss des ersten Aufzugs Ariost so deutlich über Tasso stellt, plädiert er demnach für eine Dichtung, die auf Realitätsdarstellung zu Gunsten des *delectare* verzichtet und innerhalb der höfischen Gesellschaft lediglich Unterhaltungswert haben kann, also eine Dichtung für Mußestunden. Antonio erwartet von der Literatur Zerstreuung, Verzauberung, wohl auch Entlastung vom höfischen Korsett:

(Antonio:) So hüllt er [Ariost] alles was den Menschen nur

Ehrwürdig, liebenswürdig machen kann,
In's blühende Gewand der Fabel ein.
Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand
Und Geisteskraft, Geschmack und reiner Sinn
Für's wahre Gute, geistig scheinen sie
In seinen Liedern und persönlich doch
Wie unter Blüten-Bäumen auszuruhen,
Bedeckt vom Schnee der leicht getragnen Blüten,
Umkränzt von Rosen, wunderlich umgaukelt
Vom losen Zauberspiel der Amoretten. [...]
Die Weisheit läßt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen
Indes auf wohlgestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint
Und doch im schönsten Takt sich mäßig hält. (V. 713-723; 729-732)

¹⁷⁸ In Goethes Drama streicht Tasso dementsprechend heraus, dass er die sachlichen Grundlagen seiner Dichtung erst am Hof gelernt habe: „Der tatenlose Jüngling – nahm er wohl / Die Dichtung aus sich selbst? Die kluge Leitung des raschen Krieges – hat er sie ersonnen? / Die Kunst der Waffen [...] Des Feldherrn Klugheit und der Ritter Muth.“ (V. 428-433)

Dass diese anakreontisch-galante Sicht Ariost unangemessen ist, wird bereits aus der gezwungen artifiziellen Sprache deutlich, die offenbar selbst poetisch sein will, in Wahrheit aber Sprachkitsch ist.¹⁷⁹ Die Rede vom „Wahnsinn, der auf wohl gestimmter Laute hin und her zu wühlen scheint“, ¹⁸⁰ ist unsinnig. Die Funktionalisierung Ariosts zum höfisch-galanten Rokokopoeten hat in der Forschung nicht geringe Verwirrung gestiftet.¹⁸¹ Goethe treibt hier ein subtiles perspektivisches Spiel, das in erster Linie Antonios mangelnden Kunstverstand unter Beweis stellen soll.¹⁸² Denn während er einerseits, wie in seiner Eloge der päpstlichen Politik, die Kunst durch ihren Nützlichkeitswert legitimiert sieht, redet er hier einer zweckfreien, lediglich der aristokratischen Unterhaltung dienenden Ästhetik das Wort. Tassos an der Wirklichkeit orientierte Dichtungsauffassung, deren Anspruch das *dilectare* mit dem *docere* verbinden möchte, kann Antonio gar nicht würdigen. („Lippenspiel“ eines „Müßiggängers“ V. 1372 und 2002). Die Prinzessin hingegen sieht Tassos Bemühen um eine Dichtung, die Wirklichkeit repräsentiert, ganz klar: „Er will nicht Märchen über

¹⁷⁹ Am klarsten hat Vaget gesehen, dass Antonios Kunstauffassung dilettantisch und rückwärtsgewandt ist. (Vaget, S. 247).

¹⁸⁰ Das ist eine Anspielung auf Rolands Raserei (siehe Werktitel) und nicht auf den platonischen *furor poeticus*, wie Neumann behauptet. (Neumann, S. 117).

¹⁸¹ Der Stellung, die Ariost im Stück einnimmt, wurde bisher nicht angemessen gewürdigt. Man hat die Sicht Antonios oft unkritisch genommen und die Personenperspektive auf den historischen Befund rückprojiziert. Die Perspektivierung, die Goethe über die Figurenkonzeption vornimmt, ist von der wirklichen Funktion Ariosts im Schauspiel zu unterscheiden. In der Forschung wurde Ariost (entsprechend Antonios Sicht) zumeist als erfindungsreicher und gefälliger Hofdichter missverstanden. Auch in der Gattungszuordnung kommt es zu Fehleinschätzungen (vgl. Hinderer, S. 242f.), der *Orlando furioso* gehört nicht in das pastorale Genre, sondern ist bekanntlich ein Ritterroman in Stanzenform. Bereits die Titelfigur verweist ja deutlich auf die *matière de France*. Eine Kurzcharakteristik des Ariostschen Werks findet sich in Grawe, S. 26-29 (ursprünglich in „Kindlers Literaturlexikon“).

¹⁸² Goethe äußert sich in der *Italienischen Reise* missmutig darüber, dass die beiden Dichter im Italien des 18. Jahrhunderts nicht voraussetzungslos gewürdigt werden, sondern nach Maßgabe parteilicher Vorentscheidungen beurteilt werden. Goethe hat die gleichrangige Bedeutung Ariosts und Tassos vorbehaltlos anerkannt. („Gott und der Natur sei zu danken, daß sie zwei solche vorzügliche Männer einer Nation gegönnt, deren jeder uns, nach Zeit und Umständen, nach Lagen und Empfindungen, die herrlichsten Augenblicke verliehen, uns beruhigt und entzückt.“ [FA, Bd. 15/1, S. 407]). Allerdings verfügt die Goethezeit noch nicht über klar umrissene historische Epochenbegriffe, sodass der epistemologische Bruch zwischen Renaissance und Spätrenaissance noch nicht explizit erfasst werden konnte. Dass Goethe jene Differenz intuitiv wahrgenommen hat und an seiner Tasso-Gestalt aufzeigt, belegt das Drama zur Genüge. Erhellend scheint mir Goethes Hinweis, dass es ihm gerade in Italien schwergefallen ist, am Tasso zu arbeiten. („Hätte ich nicht besser getan, [...] neue Gegenstände, an denen ich frischeren Anteil nehme, mit frischem Mut und Kräften zu unternehmen? Tāt' ich nicht besser Iphigenia auf Delphi zu schreiben, als mich mit den Grillen des Tasso herumzuschlagen?“ [ebd., S. 182]). Das Italienerlebnis stand im Zeichen eines klassisch-harmonischen Kunstgeschmacks und einer optimistischen Renaissanceerfahrung; die problematische und dunkle Seite der späteren Renaissance kam dementsprechend nicht in den Blick; Caravaggio etwa erwähnt Goethe mit keinem Wort.

Märchen häufen, / Die reizend unterhalten und zuletzt / Wie lose Worte nur verklingend täuschen.“ (V. 276-278).

Aber auch Antonio ist von Goethe vielschichtig und komplex angelegt. Er nimmt an Tasso mehr wahr, als er zunächst sagt. Im Gespräch mit der Gräfin (III,4) verrät der Staatssekretär die Beweggründe für seine distanzierte Haltung Tasso gegenüber – er beneidet ihn um seinen dichterischen Ruhm und seine hohe Gunst bei den Frauen – , lässt aber zugleich durchblicken, dass er im Grunde Tassos Befindlichkeit versteht, obwohl er sie als Ausdruck eines kranken Gemüts begreift:

(Antonio:) [...] Bald / Versinkt er in sich selbst als wäre ganz

Die Welt in seinem Busen, er sich ganz
In seiner Welt genug, und alles rings
Umher verschwindet ihm. Er läßt es gehen,
Läßt's fallen, stößt's hinweg und ruht in sich –
Auf einmal, wie ein unbemerkter Funke
Die Mine zündet, sei es Freude, Leid,
Zorn oder Grille, heftig bricht er aus:
Dann will er Alles fassen, Alles halten,
Dann soll geschehen, was er sich denken mag;
In einem Augenblicke soll entstehn
Was Jahrelang bereitet werden sollte,
In einem Augenblick gehoben sein.
Was Mühe kaum in Jahren lösen könnte.
Er fordert das Unmögliche von sich,
Damit er es von andern fordern dürfe.
Die letzten Enden aller Dinge will
Sein Geist zusammen fassen; das gelingt
Kaum Einem unter Millionen Menschen,
Und er ist nicht der Mann: er fällt zuletzt,
Um nichts gebessert, in sich selbst zurück. (V. 2118-2139)

Eine erstaunlich scharfsinnige Diagnose! Ein solches Einfühlungsvermögen in die labile Psyche seines Gegenspielers verrät mehr erfahrungspsychologisches Wissen als von einem Hofbeamten erwartet werden kann (und erweist bereits ein großes Ausmaß an bürgerlich-moderner Sensibilität); auch mehr Einsicht als die

Figur in Anbetracht der Dramenhandlung und der Figurenkonzeption wissen kann.¹⁸³ Goethe lässt seelische Innenräume sich über die Figurenkonstellation wechselweise spiegeln. In einem Punkt hat Antonio allerdings nicht recht, und hier folgt Goethe sehr präzise der historischen Vorgabe. Tasso ist kein Dichter der raschen Inspiration. Er verwendet unendliche Mühe auf sein Werk; schließlich ist die letztendliche Nichtvollendung, sprich Nichtvollendbarkeit der Dichtung eines der Hauptmotive des Dramas.¹⁸⁴ Der Herzog kommt auf diese Schwierigkeit zu sprechen: „Er [Tasso] kann nicht enden, kann nicht fertig werden.“ (V. 265). Tasso selbst gegen Ende des Stücks: „[A]ch, schon fühl‘ ich / Mir wird zu keinem Unternehmen Glück! / Verändern werd‘ ich es, vollenden nie.“ (V. 3130-3132). Diese grundlegende Problematik führt noch einmal auf Tassos Dichtungsverständnis zurück.

2.3. Das „große Ganze der Natur“ und die klassisch-geschlossene Kunstform

Die inspirative Voraussetzung für die Dichtung ist ihm die Totalerfahrung der Welt. Das Werk, das der Künstler hervorbringt, ist gleichsam von der lebendigen, ewigschöpfenden Natur abgezogen. Das künstlerische Genie wird dabei zum Mitschöpfer, dessen Potenz das Weltganze wie in einem Mikrokosmos nachbildet. Dieses Dichtungsverständnis, das sich in wesentlichen Punkten mit den Vorstellungen der Renaissance berührt, formuliert Goethe zusammen mit Karl Philipp Moritz in Rom. Stärker als die Renaissance-Episteme, die primär spekulativ verfasst ist, betonen Goethe und Moritz den produktiv-dynamischen

¹⁸³ Den einzigen Hinweis auf eine mögliche Vorgeschichte in der Beziehung zwischen Antonio und Tasso gibt Antonio im Gespräch mit der Gräfin selbst, indem er sagt: „Ich kenn ihn lang“, er ist so leicht zu kennen.“ (V. 2117). Welcher Art diese Beziehung bisher war, bleibt aber im Dunkeln.

¹⁸⁴ Helmut Merkl erkennt diese Dimension in seiner Studie, indem er Tassos Schwierigkeit, sein Werk zu vollenden, auf mangelnde Erfahrungstiefe und übergroße Rücksichtnahme auf Publikumswirkung zurückführt, anstatt auf innerästhetische Probleme. Das Goethezitat aus den *Maximen und Reflexionen*, das Merkl anführt („Die Dilettanten, wenn sie das mögliche getan haben, pflegen zu ihrer Entschuldigung zu sagen, die Arbeit sei noch nicht fertig. [...] Der Meister stellt sein Werk mit wenigen Strichen als fertig dar; ausgeführt oder nicht, schon ist es vollendet.“) ist in dieser Hinsicht irreführend. Michelangelo, eines der größten, von Goethe über alles bewunderten Genies, konnte bekanntlich mit seinen Werken praktisch nie zu Ende kommen und hinterließ vieles als Fragment. Merkl's Unkenntnis des historischen Tasso führt ihn überdies zu groben Fehleinschätzungen, obwohl seine Grundthese, dass Tasso die „Beschränkungen des Sittlichen durch eine Ästhetisierung der Lebensverhältnisse [...] aufheben“ wolle, zwar auch einseitig, aber durchaus diskutierenswert erscheint. Helmut Merkl, „Spiel zum Abschied. Betrachtungen zur Kunst des Leidens in Goethes *Torquato Tasso*.“, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 82. Bd., 1988, S. 1-24, bes. S. 9-11.

Aspekt der Kunstproduktion. Der eher statische Begriff dichterischer Mimesis wird zur Poiesis,¹⁸⁵ verstanden als ein freier und allumfassender Kreativekt reiner künstlerischer Tatkraft. In Karl Philipp Moritz' Schrift: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* liest sich das folgendermaßen:

Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers¹⁸⁶ ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur, welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte. [...] Der Horizont der tätigen Kraft aber muß bei dem bildenden Genie *so weit wie die Natur selber sein*.¹⁸⁷

Bezeichnenderweise folgern aber Goethe und Moritz aus dieser weitgefassten Dichtungsvorstellung nicht etwa eine offene Werkform, wie die romantische Ästhetik, die von ähnlichen Gedanken ausgeht, sondern ein einmaliges und in sich geschlossenes, organisches Kunstwerk, in dem sich gewissermaßen die Totalität der Welt wie in einem Brennpunkt spiegelt:

Alle die in der tätigen Kraft bloß dunkel geahndeten Verhältnisse jenes großen Ganzen müssen notwendig auf irgendeine Weise entweder sichtbar, hörbar oder doch der Einbildungskraft faßbar werden: und um dies zu werden, muß die Tatkraft, worin sie schlummern, sie *nach sich selber, aus sich selber bilden*. – Sie muß alle jenen Verhältnisse des großen Ganzen, und in ihnen das höchste Schöne, wie an den Spitzen seiner Strahlen in einen Brennpunkt fassen. – Aus diesem Brennpunkte muß sich, nach des Auges gemessener Weite, ein zartes und doch getreues Bild des höchsten Schönen ründen, das die vollkommensten Verhältnisse des großen Ganzen der Natur ebenso wahr und richtig wie sie selbst in seinen kleinen Umfang faßt.“¹⁸⁸

Das Unendliche in einer begrenzten Form zu fassen, die den klassischen Vorstellungen eines organischen Werkganzen genügt, ist somit die zentrale künstlerische Herausforderung, der sich Tasso gegenüber sieht. Im Stück ist es wieder die Prinzessin, die (in nahezu wörtlicher Anlehnung an Moritzens Diktion)

¹⁸⁵ Vgl. hierzu: Erhard Bahr, „Von Mimesis zu Poiesis. Die Evolution des modernen Dichters in Goethes *Tasso*. Zur Interpretation der Schlußszene.“, in: *Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Konrad Polhein, Bern, Frankfurt, [u.a.], 1987, S. 87-94.

¹⁸⁶ Moritz spricht in seiner Schrift vom bildenden Künstler, seine ästhetischen Vorstellungen können aber genauso gut auf den Dichter gemünzt werden.

¹⁸⁷ Karl Philipp Moritz, *Werke in zwei Bänden*, Berlin, Weimar 1981, Bd. 1, S. 257-259 passim.

¹⁸⁸ Ebd., S. 260.

die gestalterische Problematik von Tassos Ästhetik ausspricht: „Ich lobe die Bescheidenheit, die Sorge / Womit er Schritt vor Schritt zum Ziele geht. / Nur durch die Gunst der Musen schließen sich / So viele Reime fest in eins zusammen; / Und seine Seele hegt nur diesen Trieb / Es soll sich sein Gedicht zum Ganzen ründen.“ (V. 270-275). Hier klingt freilich auch die Schwierigkeit des historischen Tasso durch, seinem Gedicht eine einheitliche Gestalt zu verleihen und das Problem „Einheit“ versus „Vielheit“ zu bewältigen.

In Goethes Denken spielt aber noch ein weiterer Aspekt eine Rolle, der sich in der Ästhetik des *Tasso* niederschlägt: Steigerung. Goethe sieht in der Natur das immanente Prinzip organischer Entwicklung zu immer höheren Formen und immer größerer Perfektion, es ist die Vorstellung eines andauernden prozesshaften Werdens.¹⁸⁹ Auf die Dichtung übertragen, muss dieses Prinzip allerdings die klassische Formeinheit sprengen, da ja jedes bestehende Werk aus dieser Perspektive lediglich die Antizipation (Goethe würde vielleicht sagen: der „Abglanz“) erst noch herzustellender Vollkommenheit sein kann. Im gegenwärtigen Moment kann das Werk daher nur als unvollendet betrachtet werden. Deshalb zögert Tasso, den Lorbeerkranz anzunehmen, der ja Sinnbild ewigen Dichterruhms ist:

Ich bin nicht wert die Kühlung zu empfinden,
Die nur um Heldenstirnen wehen soll.
O hebt ihn auf, ihr Götter, und verklärt
Ihn zwischen Wolken, daß er hoch und höher
Und unerreichbar schwebe! daß mein Leben
Nach diesem Ziel ein ewig Wandlen sei! (V. 497-502)

Es wird aber auch deutlich, dass eine derartige Ästhetik aufgrund ihrer inneren Widersprüche Gefahr läuft, in einer Aporie zu münden. Nur eine offene Werkform kann ihr einigermaßen entsprechen. Vielleicht gelingt es an dieser Stelle, die formale Anlage des Goetheschen Dramas besser zu verstehen: das Schauspiel ist im Wesentlichen der künstlerische Versuch, eine Ästhetik, die auf Repräsentation der Totalität von Wirklichkeit angelegt ist, in eine klar begrenzte Form zu fassen. Die im Stück thematisierten Spannungen werden indes auf

¹⁸⁹ Siehe den Artikel „Natur“ von Alfred Schmidt in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/2, S. 755-776.

diesem Weg nicht harmonisiert, sondern treten gewissermaßen in dialektisch-offener Gestalt erst recht zu Tage. Die oben zitierte Äußerung der Prinzessin fasst nicht nur Tassos Kunst in einen klaren Begriff, sie deutet in gewisser Weise auch sein mögliches Scheitern an: Indem sich sein Dichten fortgesetzt im Spannungsfeld zwischen persönlicher Mühsal (Sorge) und natürlicher Inspiration (Musen) zu bewähren hat, ist es auch andauernde Fährnis. Aus dieser Perspektive erhellt, dass Tassos Tragödie nicht nur aus seiner biographischen Anlage, sondern auch aus seinen dichtungsimmanenten Vorstellungen erklärbar ist. Die Prinzessin ist die einzige Gestalt, die diese Dimension wahrnimmt.

Es ist nun noch einmal auf den Vergleich der Epochen zurückzukommen. Der wesentliche Unterschied in der diskursiven Formation der Goethezeit im Verhältnis zur Renaissance liegt im autonomen Menschenbild. Es ist der Mensch selbst, der seine Welt entwirft, deutet und gestaltet. Diese ist immanent und aus sich heraus bestehend und bedarf, jedenfalls bei Goethe, keiner göttlichen Rechtfertigung. Es obliegt dem Menschen, sich zu bilden und sich demnach ein höheres Dasein im Geistigen zu erschließen, dessen höchste Stufe das Künstlertum darstellt: „Die Menschengattung aber muß sich heben, weil sie den Endzweck ihres Daseins nicht mehr außer sich, sondern in sich hat und also auch durch die Entwicklung aller in ihr schlummernder Kräfte bis zur Empfindung und Hervorbringung des Schönen *sich in sich selber vollenden muß*.“¹⁹⁰ Diese Gedanken fanden sich vor allem im Platonismus der Renaissance vorgebildet, allerdings noch nicht losgelöst vom theologisch-metaphysischen Denkhorizont des Mittelalters. In der Spätrenaissance rückt dieser im Zuge des Tridentinums sogar wieder stärker in den Mittelpunkt, sodass es zu einer Restauration des Religiösen und zu einer partiellen Rücknahme humanistischer Errungenschaften im späteren 16. Jahrhundert kommt. Das Ringen um die Einheit seines Werkes steht beim historischen Tasso zwar im Zusammenhang mit der aristotelischen Poetik, vielmehr aber noch unter dem Primat eingeforderter katholischer Orthodoxie. In diese Richtung gehen auch die in der Geschichte der Literatur einzig dastehenden Umarbeitungen des Jerusalemepos. Goethes Haltung zum Katholizismus ist bekannt. Dennoch konnte er diesen wichtigen Aspekt in seinem Drama nicht ganz ausblenden, zumal ja die künstlerische Tragödie des historischen Dichters an dieser Problematik festzumachen ist. Was bei Goethe

¹⁹⁰ Philipp Moritz, S. 272.

Ringen um ästhetische Vollkommenheit ist, war im Fall des Spätrenaissancedichters bis ins Pathologische gesteigerte Sorge um künstlerische Anerkennung von Seiten der kirchlichen Orthodoxie. In Goethes Tasso-Drama ist dieser Komplex sehr diskret in die Romthematik eingearbeitet. Wenn Tasso nach seinem Bruch mit Ferrara nicht nach Florenz gehen möchte, wie es die Gräfin bei sich geplant hatte, sondern nach Rom, bedeutet dies ja auch, dass er beabsichtigt, sich und sein Werk der kirchlichen Autorität zu unterstellen. Rom steht auch für die Kulturpolitik der Gegenreformation. Ein Kollegium aus Gelehrten und Humanisten, unter ihnen erkonservative Kleriker,¹⁹¹ sollten sein Epos prüfen. Goethe folgt hier den historischen Ereignissen sehr genau, deutet aber den für Tasso verhängnisvollen Ausgang des Unternehmens lediglich an. Dass Tasso in Rom nicht mehr über die Freiheit verfügen wird, die er in Ferrara hatte, und seine Kunst sich der weitgehenden Autonomie begibt, geht nicht nur aus der historischen Wirklichkeit, sondern auch aus der impliziten Anlage des Stücks hervor. Der Ferrareser Hof sieht Tassos Romreise begründetermaßen mit Skepsis. Er selbst steht, wie die Analyse des Gesprächs Antonio und Herzog gezeigt hat, erneut ganz im Banne einer idealisierenden Wahrnehmung: „Ich habe viel getan und keine Mühe / Und keinen Fleiß gespart [im Hinblick auf die Vollendung des Epos R.T.], allein es bleibt / Zuviel mir noch zurück. Ich möchte dort / Wo noch der Geist der großen Männer schwebt / Und wirksam schwebt, dort möcht‘ ich in die Schule / Aufs neue mich begeben.“ (V. 3019-3024). Das warnende Wort des Herzogs hingegen:

[...] hüte dich

Durch strengen Fleiß die liebliche Natur

¹⁹¹ Goethe führt die Korrektoren namentlich auf (V. 2654-2658). Die bedeutendste Persönlichkeit ist zweifellos Sperone Speroni, Humanist und Sprachphilosoph, der mit seinem Werk *Dialogo delle lingue* die Diskussion um die italienische Nationalsprache maßgeblich beeinflusste. Der Traktat widmet sich auch grundlegenden sprachphilosophischen Fragestellungen, wobei Speroni selbst eher einer nominalistischen Position zuneigt. Als Schüler Pomponazzis ist er Aristoteliker und folgt auch in ästhetischen Fragen der Poetik des Stagiriten. Scipione Gonzaga, hoher geistlicher Würdenträger in Rom, Studienfreund Tassos und ihm gewogen, stammt aus der einflussreichen mantuanischen Herzogsfamilie. Er unterhält in Rom einen Lesezirkel, dem auch die anderen Zensoren angehören: Pier Angelio da Barga, Flaminio de' Nobili und Silvio Antoniano. Der letztere lehrte als Theologieprofessor am Collegium Romanum und war Mitglied der römischen Inquisition. Die Einwände der Revisoren bezogen sich sowohl auf formalästhetische Fragen, wie die strukturelle Einheit des Poems, als auch auf moralisch „anstößige“ Passagen, etwa in der Schilderung der Liebesaventuren. Vgl. hierzu: Grawe, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 42f. sowie: Claudio Gigante, „La revisione della *Liberata*: Le *Lettere poetiche* e l'*Allegoria*“, in: ders., *Tasso*, Roma 2007, S. 148-168.

zu kränken, die in deinen Reimen lebt,
Und höre nicht auf Rat von allen Seiten!
Die tausendfältigen Gedanken vieler
Verschiedner Menschen, die im Leben sich
Und in der Meinung widersprechen, faßt
Der Dichter klug in Eins, und scheut sich nicht
Gar manchem zu mißfallen daß er manchem
Um desto mehr gefallen möge. (V.3031-3040).

Es ist die verzerrt subjektivistische Sicht seines Individualmythos, die Tasso das Objektive nicht klar erkennen lässt. In diesem Zusammenhang rückt die Spiegelvision am klaren Brunnen vom Ende der dritten Szene des ersten Aufzugs wieder in den Blick. Es war zu Beginn des Kapitels deutlich geworden, dass seine Sicht eine stark narzisstische Komponente aufweist. Tassos Welt ist trotz gedanklicher Weite und ästhetischer Durchdringung auch die eines in sich Gefangenen. Zwei weitere Bildsymbole können auf diesen Bedeutungskomplex bezogen werden: einerseits das Bild der Perle, die „verborgen / In stillen Schalen eingeschlossen ruht.“ (V. 886f.), andererseits das Gleichnis von der Seidenraupe, in dem Tasso exemplarisch die Vorstellung des in seinem Ich gefährdeten Dichters ausdrückt:

Ich halte diesen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt.
Wenn ich nicht sinnem oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt.
Das köstliche Geweb entwickelt er
Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.“ (V. 3079-3087).

Hier zeigt sich ohne Zweifel die Schattenseite eines Verständnisses von Subjektivität, die, ausgehend von der Renaissance, den Menschen aufwertet, sein Selbstsein aber mit dem Verlust eines objektiven Weltbezugs erkaufen musste. Goethe konnte diese Problematik der modernen Subjektivität nicht befriedigend

lösen, ebenso wenig wie die nachfolgende Generation der Romantiker und der idealistischen Philosophen. Wohl hat er aber versucht, Ich und Welt in einer gewissen Balance zu halten und subjektivistischer Vereinzelung, etwa durch naturwissenschaftliche Studien, entgegenzuwirken. Dass der *Tasso* dabei auch Einblick in seine eigene künstlerische und psychologische Problemwelt liefert, hat er selbst wiederholt bekannt.¹⁹²

¹⁹² Goethe spricht einmal davon, dass er in seinem »Tasso« des „Herzblutes vielleicht mehr, als billig ist, transfundirt“ habe (zitiert nach: Grawe, S. 103). Ähnlich äußert er sich auch in der *Italienischen Reise* (FA, Bd. 15/1, S. 182).

3. Zerrissenheit als epochale Befindlichkeit

3.1 Krise und Identitätsdiffusion

Die aus dramaturgischer, aber auch aus psychologischer Sicht zentrale Szene ist das Gespräch Tasso-Antonio aus dem zweiten Aufzug. Ihr kommt quasi eine katalysatorische Funktion im Hinblick auf Ausbruch und Verlauf der Krise zu, die Tasso durchläuft. Zwar konnte oben gezeigt werden, dass auch Antonio (wie die Prinzessin) kein einheitliches Charakterprofil aufweist, sondern selbst ihn widersprüchliche und zu seinem beherrschten Auftreten gegenläufige Regungen bestimmen;¹⁹³ im Gespräch mit Tasso verkörpert er jedoch eindeutig die nüchterne und pragmatische Seite des Hofmanns. Tasso hingegen begegnet ihm, ohne Rücksicht auf höfische Gepflogenheit, überschwänglich und trägt ihm sofort seine Freundschaft an. Er nimmt Antonio lediglich aus der Perspektive seines Ideals wahr und setzt quasi seine Vorstellung von höfischer Ritterwelt und edlem Menschentum implizit bei dem älteren voraus. An gesellschaftliche Normen fühlt er sich Antonio gegenüber nicht gebunden, hat er ihm doch gleich zu Beginn „Herz und Hand“ (V. 1200) geboten. Antonio reagiert brüskiert und hält umso entschiedener an den Umgangsformen des höfischen Verhaltens fest. Die strikte Wahrung des Dekorums ist ja Existenzgrundlage dieser Gesellschaft und sichert deren Fortbestand. Die Unmäßigkeit und das Ungestüm in Tassos Auftritt disqualifizieren ihn in den Augen Antonios daher von Beginn an. Im Übrigen ist der junge Dichter für den erfahrenen Hofmann kein ebenbürtiger Gesprächspartner. Sein Ansinnen, mit ihm eine Geistes- und Seelenfreundschaft

¹⁹³ Dies berücksichtigt m.E. Dieter Borchmeyer in seiner Studie zu wenig. Die antagonistischen Tendenzen, die das Stück insgesamt charakterisieren, sind zuallererst an der Hauptgestalt nachweisbar, treten aber auch innerhalb der beiden anderen zentralen Figuren (Antonio und Prinzessin) ans Licht. Borchmeyer führt die Ambivalenz, die an Tasso sichtbar wird, darauf zurück, dass sich im Drama gewissermaßen „zwei Zeitalter überschneiden“, das höfisch-aristokratische und das bürgerlich-individualistische. Dieser Auffassung ist zuzustimmen; unter jener epochalen Differenz leiden aber auch die Prinzessin und Antonio, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung. Wenn die Prinzessin sagt: „Eines war, / Was in der Einsamkeit mich schön ergetzte, / Die Freude des Gesangs; ich unterhielt / Mich mit mir selbst, ich wiegte Schmerz und Sehnsucht / Und jeden Wunsch mit leisen Tönen ein.“ (V. 1806-1810), so offenbart dies viel eher eine bürgerlich-subjektivistische Empfindungshaltung als eine höfisch-repräsentative. Vgl. Dieter Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977, bes. S. 70.

anzubahnen, weist Antonio kühl zurück.¹⁹⁴ Tasso empfindet Antonios Reaktion als tiefe Kränkung, wirft ihm Neid und Missgunst vor und kontert mit der Überlegenheit seines Dichtertums:

(Tasso:) [...] Verschwende nicht

Die Pfeile deiner Augen deiner Zunge!
Du richtest sie vergebens nach dem Kranze,
Dem unverwelklichen, auf meinem Haupt.
Sei erst so groß, mir ihn nicht zu beneiden!
Dann darfst du mir vielleicht ihn streitig machen.
Ich acht' ihn heilig und das höchste Gut:
Doch zeige mir den Mann der das erreicht,
Wornach ich strebe, zeige mir den Helden
Von dem mir die Geschichten nur erzählten;
Den Dichter stell mir vor der sich Homerem,
Virgilen sich vergleichen darf. (V. 1320-1330)

Für Antonio ist dies lediglich belangloses „Lippenspiel“ (V. 1372); er kann Tassos dichterische Leistung nicht anerkennen, hält den Lorbeer, der für Tasso die höchste Stufe des Künstlertums versinnbildlicht, für leicht errungen. Aus der Empfindung tiefster Demütigung, mehr des Dichters als des Menschen, vergisst sich Tasso und zieht den Degen. Aus höfischer Sicht macht er sich nun auch dem Fürsten gegenüber schuldig, da jedwede Anwendung von Waffengewalt bei Hofe strikt untersagt ist.¹⁹⁵ Antonio hatte Tasso vor der Überschreitung dieser Grenze

¹⁹⁴ Eine prägnante Skizze des Aristokraten und Hofmanns findet sich in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Wilhelm schildert ihn in einem Brief an Werner folgendermaßen: „Indem es dem Edelmann, der mit den Vornehmsten umgeht, zur Pflicht wird, sich selbst einen vornehmen Anstand zu geben, [...] so hat er Ursache, etwas auf sie [seine Persönlichkeit] zu halten, und zu zeigen, daß er etwas auf sie hält. [...] Er ist eine öffentliche Person, und je ausgebildeter seine Bewegungen, je sonorer seine Stimme, je gehaltner und gemeßner sein ganzes Wesen ist, desto vollkommener ist er, und wenn er gegen hohe und niedre, gegen Freunde und Verwandte immer eben derselbe bleibt, so ist nichts an ihm auszusetzen, man darf ihn nicht anders wünschen. Er sei kalt, aber verständig; verstellt, aber klug. Wenn er sich äußerlich in jedem Moment seines Lebens zu beherrschen weiß, so hat niemand eine weitere Forderung an ihn zu machen.“ Vom Bürger hingegen heißt es: „Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren.“ *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, FA, Bd. 9, S. 657f.

¹⁹⁵ Dieter Borchmeyer hat klar gesehen, dass Antonio in dieser Szene eher an das französische Modell des *honnête homme* erinnert, als an Gestalten der italienischen Renaissancehöfe. (Dieter Borchmeyer [1977], S. 79.) Dies trifft wohl auf das Bild des Hofes insgesamt zu, wenn dieser im Tasso-Drama auch deutlich weniger absolutistisch geprägt ist. Der französische Adel war seit Richelieu und vor allem unter Ludwig XIV. zum reinen Hofadel ohne jede politische Macht

gewarnt: „Es ziemt der hohe Ton, die rasche Glut / Nicht dir zu mir, noch dir an diesem Orte.“ (V. 1344f.)

Soweit der äußere Verlauf der Ereignisse. Für die innere Entwicklung der Gestalt hat dieses Gespräch eine kaum zu überschätzende Bedeutung. Tassos leidenschaftliche Annäherung an Antonio entspringt auch dem tieferen Wunsch seines Wesens, sich der Wirklichkeit zu versichern. Antonio steht ja im Drama primär für den gewandten, welterfahrenen Mann der Tat. Er hat als Diplomat und Botschafter des Herzogtums Zugang zur großen Welt (Rom). Insofern Tassos Interesse, wie sich auch in seiner Dichtung bekundet, auf diese Wirklichkeit gerichtet ist, musste er die Nähe Antonios suchen, weil dieser Hof und Welt quasi repräsentiert. Die Begegnung wird aber für Tasso zur größten Enttäuschung. Seine Vorstellung des Hofes als ritterlicher Idealwelt, in der Held und Dichter zusammenwirken, zerbricht in dieser Szene. Der Hof verliert seine Aura freier Geistigkeit und verwandelt sich in einen Ort bedrückender Zwänge: „Und ist die Wahrheit wohl von hier verbannt? / Ist im Palast der freie Geist gekerkert? / Hat hier ein edler Mensch nur Druck zu dulden?“ (V. 1347-1349). Anfänglich schwankt Tasso in seiner Einschätzung, er möchte von seinem Ideal nicht lassen: „Mich dünkt hier ist die Hoheit erst an ihrem Platz. / Der Seele Hoheit! Darf sie sich der Nähe / Der Großen dieser Erde nicht erfreun? / Sie darf's und soll's.“ (V. 1350-1353). In dem Begriff „Seelenhoheit“ scheint die Einheit von höfischer Welt und individuellem Mythos gewahrt, im Grunde stellt sich Tasso damit aber schon außerhalb der höfischen Ordnung, die den universellen Gedanken der Humanität nicht kennt;¹⁹⁶ er entstammt vielmehr der Vorstellungswelt der bürgerlichen Aufklärung des 18. Jahrhunderts, wenn er auch im Renaissancehumanismus seine Wurzeln hat. Als Vertreter einer bürgerlichen Wertewelt, der Goethes Tasso zweifellos auch ist, stand er von Anfang an im Abseits der höfischen Ordnung. Zugleich fühlt er sich aber als Mensch und Dichter an den Hof gebunden. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass das Drama am Begriff des Hofes unterschiedliche historische Ausprägungsformen dieser Gesellschaftsformation thematisiert. Der Hof bedeutet nämlich für Tasso zunächst die altfeudale Adelsgesellschaft des Rittertums, wie sie die mittelalterliche Epik besungen hatte.

geworden. Das unter dem Kardinal erlassene strenge Duellverbot stellte ein deutliches Zeichen dieses Machtverlusts dar. Das Duell zwischen Rodrigue und Don Gomès in Corneilles Stück *Le Cid* führte daher zu einem Theaterskandal.

¹⁹⁶ Vgl. Dieter Borchmeyer (1977), S.70.

Demgegenüber befanden sich die Renaissancehöfe als frühabsolutistische Stadtstaaten, die die Idee des Rittertums lediglich als Kulturgut tradierten, schon in einer großen historischen Distanz. Das Modell des Renaissancehofes ist das des humanistisch gebildeten Höflings, der sich diplomatisch zu betragen versteht, aber auch über verfeinerte Umgangs- und Ausdrucksformen verfügt. Die Welt des christlichen Rittertums mittelalterlicher Prägung spielt *realiter* keine Rolle mehr und wird erst in der Gegenreformation aus ideologischen Gründen reaktualisiert. In diesem Spannungsfeld bewegt sich der historische Tasso. Goethe übernimmt dabei die strukturelle Grundproblematik der Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit in seinem Schauspiel. Das altaristokratische Ideal („Held und Dichter“) gehört dabei zu Tassos individuellem Mythos. Im 17. Jahrhundert vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel der Adelsgesellschaft im Zeichen des höfischen Absolutismus. Die alteingesessene Aristokratie („Schwertadel“) verliert zunehmend ihre politische Macht und wird zum Hofadel, der im Staat keine Funktionen mehr innehat, sich aber nach streng kodifizierten Regeln und standesgemäßen Vorgaben zu richten hat. Im Frankreich des Sonnenkönigs findet dieses Gesellschaftsmodell seine deutlichste Gestalt, aber auch die meisten deutschen Höfe folgten dem französischen Vorbild; es war zu Goethes Zeit noch aktuell und hinterließ im Tasso-Drama seine Spuren. Antonio und in gewisser Weise auch die Prinzessin stehen in diesem Traditionsverständnis des Höfischen. Tassos Konzept vom Heldendichtertum bildet demgegenüber eine deutliche, aus höfischer Sicht: anachronistische Antithese. Der Vorwurf des Anachronismus verfehlt allerdings, wie angedeutet, Tassos Dichtungsauffassung. Nach seiner ästhetischen Vorstellung, die auf die Repräsentation des Weltganzen abzielt und aus der Freiheit des schöpferischen Genies die Heldenthematik der Kreuzzugszeit zu einem autonomen fiktionalen Inhalt individueller Gestalt umformt, entsteht im Jerusalemepos etwas einzigartig Neues und Zukunftsweisendes. Und mehr noch: sein Werk fordert von der Gesellschaft nicht nur Anerkennung, sondern auch Geltung in der Wirklichkeit, das heißt: es erhebt dieser Gesellschaft gegenüber quasi einen Erfüllungsanspruch. Diese zutiefst bürgerlich-utopische Sicht musste die höfische Gesellschaft herausfordern. Im Namen der höfischen Norm weist daher Antonio Tassos Anspruch zurück. Er kann die geistigen Beweggründe des Dichters nicht nachvollziehen; wohl aber erkennt er intuitiv die Gefahr, die von Tassos Denken für die bestehende Ordnung ausgeht. Insofern ist der Dichter, der

konkret-politisches Handeln verurteilt,¹⁹⁷ ideell doch ein Kind seiner Zeit, nämlich der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft in bürgerlichem Sinn. Tassos Dilemma besteht darin, dass er sein Ideal nur in einer höfischen Lebensform denken kann. Goethe folgt hier der Problematik des historischen Tasso sehr genau, allerdings mit der Einschränkung, dass es am Schluss des Stücks offen bleibt, ob der Dichter eine andere Lebensform wählen wird. Im 16. Jahrhundert gab es diese Möglichkeit schlichtweg nicht, war eine Künstlerexistenz außerhalb des höfischen Mäzenats nicht denkbar. So bemüht sich der historische Dichter, auch nach seiner Zeit in Ferrara, um die Gunst eines Hofes. Sein Leben gestaltet sich als Irrfahrt durch ganz Italien, bis er letztlich in Rom Zuflucht finden sollte, allerdings nicht am päpstlichen Hof, sondern in einem Kloster. Er bemüht sich auch immer wieder, nach Ferrara, von dem er sich innerlich nie lösen kann, zurückzukehren. Dieses ambivalent-gequälte Verhältnis zu Ferrara hat Goethe im Drama meisterhaft gestaltet. Noch am Schluss, da Tasso vor den Scherben seiner biographischen Existenz steht und der Hof für immer verloren scheint, lässt er ihn Worte schmerzlicher Erinnerung und trostloser Selbstanklage sprechen: „Wie schön es war was ich mir selbst verscherzte. / [...] O küßt‘ ich nur noch einmal seine [des Fürsten] Hand! / O daß ich nur noch Abschied nehmen könnte! / Nur einmal noch zu sagen: O verzeiht!“ (V. 3384; 3390-3392)

Aus der Perspektive des späteren Goethe könnte man sagen, dass Tasso, wie viele seiner anderen literarischen Figuren, vor die Aufgabe der Entsagung gestellt ist. Kaum einer Gestalt aber fällt dies so schwer,¹⁹⁸ da Tassos Lebensschicksal bedingungslos an sein Künstlertum geknüpft ist und sich beide Bereiche illusionär durchdringen. Die schwere Enttäuschung, die aus dem Gespräch mit Antonio erwächst, führt nach und nach zum Zusammenbruch seiner *bis dato* relevanten Selbst- und Weltvorstellungen. Goethes Kunst lässt das *desengaño* sich

¹⁹⁷ Man erinnere sich an Tassos: „Der Mensch ist nicht geboren frei zu sein, / Und für den Edeln ist kein schöner Glück, / Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen“ (V. 930-932). Die Betonung liegt auf „einem Fürsten, den er ehrt.“, das heißt: einem Fürsten, der diese Ehre verdient. Tasso konnte das sagen, solange er noch an den idealen Wert des Fürstenhofes glaubte und sein Ideal in ihm verkörpert sah.

¹⁹⁸ Sieht man einmal von Faust ab, der im Grunde entsagungsunfähig ist. Er will sich stets alles zueignen und verstrickt sich demzufolge am tiefsten in Selbstbetrug und Verblendung (auch in tragische Schuld). In der Szene *Großer Vorhof des Palastes*, Fausts Sterbeszene, offenbart sich dies erschütternd, als er die Geräusche der Totengräber, die sein Grab schaufeln, für die ersten baulichen Maßnahmen seines letzten, freilich imaginären Großprojekts, der Trockenlegung des Meeresarms, hält. (Vgl. *Faust II*, V. 11499ff.)

sukzessive, gleichsam im *crescendo*, entwickeln. Tasso verliert immer mehr an Boden und muss Zug um Zug eine Lebensdomäne nach der anderen aufgeben: seine höfische Existenz, die Protektion des Herzogs, sein Dichtungsideal, das die Grundlage seines Werks bildet, zuletzt die Liebe zur Prinzessin und schließlich sein eigenes Selbst.

Das Verhängnis nimmt in der Antonio-Szene aus dem zweiten Aufzug seinen Anfang. Was in seinem Verständnis eine Einheit bildete, beginnt nun zu zerfallen: zunächst seine lebensweltliche Bindung an den Hof. Er erkennt in Antonio die Seite kühl-distanzierten Vernunftkalküls und hatte bei ihm einen väterlichen Freund zu finden gehofft. Antonios Wirklichkeitssinn erweist sich als permanente Verkleinerung seines auf weltgeschichtliche Universalität gerichteten Strebens, aber auch als qualitative Depotenzierung des Hofes, der die Aura einer mythisch-ritterlichen Idealwelt einbüßt. Zweifellos hatte Tasso auch vorher schon die Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit empfunden; diese Differenz scheint ihm aber nicht unüberwindlich, da er aus einer Haltung antizipatorischer Erwartung lebt. Dadurch erfährt er die „unerlöste“ Gegenwart in ihrer Wirkung gemindert und somit als erträglich.¹⁹⁹ Am Ende des Dramas wird nun deutlich, dass das Ideal Ferrara sinkt („Und ist die Wahrheit wohl von hier verbannt? / Ist im Palast der freie Geist gekerkert?“). Die Entzauberung des Hofes und die Erschütterung seiner Lebenswelt führen indes bei Tasso zu einer viel schwerwiegenderen Krise, zumal da der Hof nicht nur biographischer Bezugspunkt, sondern auch Sinnhorizont seines Epos ist. Die biographische Krise erweitert sich so zur Krise der Dichtung, wie Tasso sie versteht. Es ist in der Forschung herausgestellt worden, dass Goethe im *Tasso* die epische Heldendichtung und ihren Anspruch, die Totalität der Wirklichkeit abzubilden, verabschiedet.²⁰⁰ Die fortschreitende Ausdifferenzierung der Lebensbereiche sowie der Wissensdiskurse im Fortgang der Neuzeit lässt eine ganzheitliche Repräsentation durch das epische Kunstwerk kaum mehr zu; daraus ergibt sich

¹⁹⁹ Utopische Entwürfe, religiöser wie politischer Ausrichtung, funktionieren generell nach diesem Modell: sie beziehen ihre Attraktivität aus der Herabstufung der Gegenwart zugunsten einer wie auch immer vorgestellten imaginären Zukunft.

²⁰⁰ Vgl. dazu insbesondere Ryan. Es ist m. E. nicht einzusehen, weshalb Dieter Borchmeyer Ryans Argumentation als „spekulative und philologisch kaum haltbare Deutung“ bezeichnet. (Borchmeyer [1977], S. 376f. [Anm.7]). Die explizite Thematisierung des Mythos vom Dichterhelden, sowie der Rekurs auf Homer und Vergil, aber auch der historische Befund sprechen eindeutig für Ryans These. Ihm folgt auch die neuere Studie Peter Michelsens, „Goethes Torquato Tasso: poeta delaureatus“, in: *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 65-84.

eine schwer zu bewältigende Spannung zwischen subjektiver Erlebnisdarstellung und der Gestaltung objektiver Welt, wie am Beispiel der *Gerusalemme Liberata* deutlich wurde. Auch die Heldenthematik verliert angesichts zunehmender Verbürgerlichung der Lebenswelt ihre Bedeutung. Die traditionelle Vorstellung Tassos vom Dichter als Helden zerbricht in dem Augenblick, da Tasso erkennt, dass sie in der Gegenwart nicht mehr aktualisierbar ist und auch keine ideelle Überhöhung der höfischen Gesellschaft mehr zu leisten imstande ist. Die formale Unabschließbarkeit des Werks hat so gesehen auch ihren Grund in der epochalen Inkompatibilität zwischen inhaltlicher Anlage und zeithistorischem Verstehenshorizont. Mit anderen Worten: Das Tassosche Epos erhebt einen Wirklichkeitsanspruch, den es aufgrund der veränderten geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen (schon in der Zeit der Spätrenaissance) nicht mehr einlösen kann. In Goethes Drama wird dies darin sinnfällig, dass Tasso den Lorbeer (als Symbol der Dichtung) und den Degen (als Symbol des Heldenideals) im Augenblick seiner Gefangensetzung dem Herzog übergibt. Wie Peter Michelsen zu Recht betont, symbolisiert diese Geste aber nicht nur die Verabschiedung des alten Dichtungsideals, sie bedeutet auch die „Loslösung des Individuums von den gesellschaftlichen Bezügen“²⁰¹, will sagen: die Trennung zwischen Kunst und Leben. Aus der Sicht der Weimarer Klassik könnte man diese Entwicklung, ins Positive gewendet, als Etablierung eines autonomen Dichtungsverständnisses deuten. Das Weimarer Modell stellt aber in gewisser Weise einen Sonderfall dar; die soziologischen Rahmenbedingungen, unter denen Dichter in jener Zeit arbeiteten, waren gewöhnlich viel ungünstiger als in dem sächsischen Kleinstaat Karl Augusts. Die Trennung zwischen Kunstproduktion und gesellschaftlicher Wirklichkeit bedeutete für die Mehrzahl der Autoren, die nicht in der Gunst adliger Mäzene standen, zumeist ein Leben im gesellschaftlichen Abseits, in Isolation und wirtschaftlicher Not, zumal da die bürgerliche Alternative, vom Ertrag der Feder zu leben oder zumindest einen Brotberuf zu wählen, nur selten Erfolg versprach und die Kluft zwischen Dichtung und Leben erst recht vertiefte. In Tassos Schicksal ist insofern die Leiderfahrung einer ganzen Dichtergeneration vorweggenommen, die am Widerspruch zwischen Kunst und (gesellschaftlicher) Wirklichkeit zugrunde gegangen ist (Lenz, Kleist, Hölderlin u.v.a.).

²⁰¹ Peter Michelsen, S. 79.

Die Auseinandersetzung mit Antonio führt zu Tassos Entfernung aus der Hofgesellschaft. Der Herzog erachtete diese zwar nur als vorübergehend, für Tasso stellt sie aber einen endgültigen Bruch dar. Er fühlt sich nunmehr als Gefangener.²⁰² Die Symptome seelischen Leidens, die bereits im Vorfeld des Arrests vorhanden waren, prägen sich nun zu einer komplexen Pathologie aus und nehmen von der Persönlichkeit Besitz. Tasso empfindet sich nicht nur gefangen, sondern auch ausgestoßen und verfolgt. Dies ist insofern verständlich, als sein individueller Mythos auch den Realitätsbezug aufrecht erhalten und seine psychische Labilität gewissermaßen verdeckt hatte. Der Zusammenbruch des höfischen Ideals und dessen Repräsentation in der Dichtung mussten Tasso zwangsläufig auf sein eigenes Ich zurückwerfen. Er erleidet einen Wirklichkeitsverlust. Sparsam, aber durch kluge Platzierung wirkungsvoll, setzt Goethe den Monolog ein. Der erste (II, 2) folgt unmittelbar auf das Gespräch mit der Prinzessin und steht noch ganz im Zeichen des Glücksgefühls, das Tasso aus seiner Liebe zur Fürstin empfindet. Noch gibt er sich der Hoffnung auf eine „unbekannte, lichte Zukunft“ (V. 1188) hin. Im Sinne der antiken Tragödientheorie ist dieses Verhalten Ausdruck der *hamartia* („Verblendung“). Die zentralen Selbstgespräche begegnen erst spät; Goethe charakterisiert die Hauptgestalt bis zum vierten Aufzug im Wesentlichen indirekt bzw. über die Dialogführung. Dadurch fällt der Konflikt zwischen Tasso und dem höfischen Milieu zunächst kaum auf. Der Dichter scheint in das gesellschaftliche Gefüge einbezogen, die Figuren sprechen dialogisch. Erst als die Beziehung zur Gesellschaft brüchig wird und Tasso in einen Gegensatz zur Hofwelt gerät, beginnen, als äußeres Zeichen zunehmender Vereinzelung, die Selbstgespräche. Nicht legitim erscheint es allerdings, die Monologe von der visionären Rede Tassos vollständig abzugrenzen, wie dies Elizabeth M. Wilkinson tut.²⁰³ Die unterschiedlichen Ausdrucksformen perspektivieren die Gestalt aus verschiedenen Blickwinkeln. Die visionäre Rede und die Selbstgespräche repräsentieren die beiden Seiten seiner Persönlichkeit: die poetische und die pathologische.

²⁰² Goethe mildert die Umstände von Tassos Gefangenschaft erheblich ab. Der historische Tasso musste sieben Jahre im Hospital zu Sankt Anna in Ferrara verbringen.

²⁰³ Wilkinson sieht in den Visionen Tassos den Vorgang des Dichtens selbst verbildlicht, während die Selbstgespräche lediglich die Handlung motivieren und auf die äußeren Geschehnisse bezogen bleiben. Diese Trennung ist nicht stimmig. Auch die Monologe enthalten poetische Aussagen, und die Visionen zeigen nicht nur Dichtung *in progress*, sondern auch lebensgeschichtlich bedeutende Inhalte.

3.2. „Tutto è nulla“: Existenzmasken als Formen des Ich-Erhalts

Am aufschlussreichsten ist Tassos Monolog am Beginn des vierten Aufzugs. Im Bild des zerstörten Traums versucht der Dichter, Trauerarbeit im Angesicht des verlorenen, nunmehr als Trug empfundenen Glücks zu leisten. Tasso kann das Bild vergangener Hochstimmung - die Dichterkrönung und die Liebe zur Prinzessin beherrschen noch sein Denken - nur schwer loslassen. Seine Vorstellung schwankt, irrt quasi im Begriffsfeld von „Traum“, „Trug“, „Tag der höchsten Lust“ (die Alliterationen setzen dabei die gegensätzlichen Bedeutungsinhalte in eine assoziative Beziehung), bis schließlich das metaphorisch gebrauchte „Schlaf“ die Gedanken lähmt, der Seele aber dennoch keinen Frieden bringt:

(Tasso:) Bist du aus einem Traum erwacht und hat
Der schöne Trug auf einmal dich verlassen?
Hat dich nach einem Tag der höchsten Lust
Ein Schlaf gebändigt, hält und ängstet nun
Mit schweren Fesseln deine Seele? (V. 2189-2193)

Die Nähe von „Traum“ und „Schlaf“, auf die hier verwiesen wird, erinnert wieder an Calderón.²⁰⁴ Die schrittweise Einsicht in die Selbsttäuschung, wofür das Bild vom Erwachen aus dem „Traum der Illusion“ steht, lässt sich auch an die analytische Technik der griechischen Dramenpoetik anschließen. Gemeint ist *anagnorisis*, die Einsicht in die bisherige schuldhafte Verkennung der Wirklichkeit.²⁰⁵ Noch ist Tasso zerrissen zwischen dem „schönen Schein“ und der harten Wirklichkeit, dem Zustand des „Wachens“:

(Tasso:) Du wachst und träumst. Wo sind die Stunden hin,
Die um dein Haupt mit Blumenkränzen spielten?

²⁰⁴ Im Spanischen gibt es für die beiden Begriffe überhaupt nur ein Wort: *sueño*. Ob Goethe Calderón direkt rezipiert hat, lässt sich schwer entscheiden. Der Anklang an Segismundos großen Monolog am Schluss der zweiten *jornada* von *La vida es sueño* und das Barocktheater scheint zu deutlich, um nicht intendiert zu sein: „que el vivir sólo es soñar; / y la experiencia me enseña, / que el hombre que vive, sueña / lo que es, hasta despertar.[...] y en el mundo, en conclusión, / todos sueñan lo que son, / aunque ninguno lo entiende.“ (Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Edición de Ciriaco Morón, Madrid 1995, S. 164).

²⁰⁵ *Anagnorisis* geschieht im griechischen Drama zumeist durch Erkennen oder Wiedererkennen anderer Personen, geht aber stets auch mit einer veränderten Selbstwahrnehmung einher.

Die Tage wo dein Geist mit freier Sehnsucht
Des Himmels ausgespanntes Blau durchdrang?
Und dennoch lebst du noch und fühlst dich an,
Du fühlst dich an und weißt nicht, ob du lebst. (V. 2194-2199)

Gerade die letzten beiden Verse enthüllen die tiefe Tragik, aber auch die Modernität der Gestalt. Tassos Lebenstraum erweist sich zwar als illusionär, die Preisgabe des Illusionären lässt aber eine noch größere Bedrohung aufscheinen, den Sturz ins Bodenlose, ins Nichts, in den Wahn. Zu leben und sich zu fühlen gelten als positive Zeichen der Selbst- und Weltwahrnehmung. Wenn ich aber meinen Körper wahrnehme, zugleich aber nicht weiß, dass ich es bin, der empfindet und diese Empfindung nicht mehr als zu mir gehörig erleben kann, ereignet sich eine Dissoziation von Ich und Körper, Subjekt und Welt. Die scheinbar schlichte rhetorische Figur der Anadiplosis („Und dennoch lebst du noch, und fühlst dich an, / Du fühlst dich an, und weißt nicht ob du lebst.“) transportiert eine beunruhigende Botschaft: Tasso verliert zusehends an Selbstkontrolle und Realitätsbezug. Dass gerade die Monologe diesen Zustand aufdecken, wirft ein erhellendes Licht auf Goethes Auffassung des Subjektiven. Das auf sich selbst zurückgeworfene Ich läuft stets Gefahr, sich zu verlieren und damit auch die Wirklichkeit zu verkennen. Hierin liegt bekanntlich der größte Unterschied zur Sicht der Romantiker, die das Ich produktiv aufwerten und die Welt als dessen Setzung erklären. Ein derart hypertropher Ich-Begriff ist Goethe fremd. Es sind im Drama daher auch einige Äußerungen des Herzogs und Antonios zu berücksichtigen, in denen Goethe Vorstellungen aussprechen lässt, die als Korrektiv zu Tassos einseitiger Ich-Bezogenheit intendiert sind. Eine Betrachtung ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten kann leicht dazu verleiten, diese Signale zu übersehen. Bei seinem ersten Auftritt sagt der Herzog bereits: „Es ist ein alter Fehler, daß er [Tasso] mehr / Die Einsamkeit als die Gesellschaft sucht.“ (V. 243f.), um dann weiter auszuführen:

(Alphons:) Ein edler Mensch kann einem engen Kreise
Nicht seine Bildung danken. Vaterland
Und Welt muß auf ihn wirken. Ruhm und Tadel
Muß er ertragen lernen. Sich und andre

Wird er gezwungen recht zu kennen. (V. 293-297).²⁰⁶

In der dritten Szene des fünften Aufzugs, dem letzten Gespräch Tassos mit dem Herzog, warnt Alphons den Dichter mit nahezu analytischer Schärfe vor dem seelischen Abgrund, der sich vor ihm auftut:

Dich führet alles was du sinnst und treibst
Tief in dich selbst. Es liegt um uns herum
Gar mancher Abgrund den das Schicksal grub;
Doch hier in unserm Herzen ist der tiefste
Und reizend ist es sich hinabzustürzen.
Ich bitte dich, entreiße dich dir selbst!
Der Mensch gewinnt was der Poet verliert. (V. 3072-3078)

Es ist dies eine Schlüsselpassage; in dem tiefen Einblick in innerseelische Determinanten, zumal was die Lust zur Selbstschädigung anbelangt, finden sich Erkenntnisse der modernen Tiefenpsychologie vorweggenommen.²⁰⁷ Zugleich ist hier noch ein weiterer Aspekt des Subjektiven zu ermessen. Goethe scheint einen unauslotbaren, letztlich nicht symbolisierbaren Kern des Ichs anzunehmen („der Abgrund im eigenen Herzen“),²⁰⁸ der nur über die Herstellung eines konstruktiven Weltbezugs fruchtbar gemacht werden kann. Wenn dies nicht gelingt, bleibt der Mensch in seiner Ichhaftigkeit gefangen; es entstehen pathologische Fixierungen in Form innerer Trugbilder und Chimären, die drohen, von der Persönlichkeit Besitz zu ergreifen. Dies geschieht nun bei Tasso in verhängnisvoller Konsequenz. Im Monolog am Beginn des vierten Aufzugs tritt wahnhaftes Erleben zum ersten Mal deutlich in Erscheinung. Es lässt sich aus der schweren Frustration und der daraus folgenden zunehmenden Isolation und Vereinsamung des Dichters erklären. Da der Hof seine bergende und schützende Funktion für ihn

²⁰⁶ Ähnlich lautende Äußerungen stammen von Antonio: „Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur / Das Leben lehret jedem was er sei.“ (V. 1242f.)

²⁰⁷ Wie erwähnt, ist es die Tancredi-Clorinda-Episode aus dem Jerusalemepos des historischen Tasso, die Goethe besonders beeindruckt. In der Beziehung der beiden Gestalten offenbart sich eine eigenartige Verschränkung von erotischen und destruktiven Triebimpulsen. Nicht von ungefähr geht auch Freud auf diese Stelle im Zusammenhang mit der Entwicklung seiner Theorie des Todestriebs ein. Vgl. Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe, Bd. III, S. 213-272, hier: S. 232.

²⁰⁸ Philosophisch gesehen dürfte Goethe den Gedanken eines „individuum ineffabile“ aus seiner Spinoza-Deutung abgeleitet haben. Vgl. hierzu: Dirk Kemper, »ineffabile«. *Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*, München 2004, bes. S. 382-400.

verloren hat, erlebt sich Tasso auf seine frühere Lebensform als schwacher, trübgelassener und unbehauster Jüngling zurückgeworfen:

(Tasso:) Es geht die Sonne mir der schönsten Gunst

Auf einmal unter; seinen holden Blick

Entziehet mir der Fürst, und läßt mich hier

Auf düstrem, schmalen Pfad verloren stehn.

Das häßliche zweideutige Geflügel,

Das leidige Gefolg der alten Nacht,

Es schwärmt hervor und schwirrt mir um das Haupt.

Wohin, wohin bewege ich meinen Schritt?

Dem Ekel zu entfliehn, der mich umsaust,

Dem Abgrund zu entgehn, der vor mir liegt? (V. 2231-2240)

Der Untergang der Sonne verdunkelt die „schöne Welt“, zurück bleibt die Nacht der Melancholie. Goethe verwendet hier Bilder und Symbole, die zum festen Bestandteil der europäischen Melancholie-Tradition in Literatur und bildender Kunst zählen und bis in die Antike zurückreichen. Dürers *Melencolia I* kommt dabei eine besondere Bedeutung zu: die nächtliche Szene, die charakteristische kontemplative Pose der Allegorie mit geneigtem, auf die Hand gestütztem Haupt, das Gesicht abgeschattet (*facies nigra*), die Fledermaus, welche die beschriftete Banderole trägt, und die arrangierte Unordnung der Gegenstände, die auf die Trennung zwischen Tätigkeit und Reflexion verweist, bilden einen wichtigen ikonographischen Referenzbezug zum Text.²⁰⁹ Tassos Monolog scheint überdies auf Goya vorauszuweisen. Der Goethetext liest sich in der Tat wie eine Illustration des berühmten Caprichos Nummer 43: *El sueño de la razón produce monstruos*.²¹⁰ Auch die Figur Goyas befindet sich in einem Gefängnis, sie ist

²⁰⁹ Vgl. Erwin Panofsky, „Die Kulmination des Kupferstiches: Albrecht Dürers »Melencolia I«“, in: *Melancholie*, hrsg. von Lutz Waltherr, Leipzig 1999, S. 86-106. Zur Diskursgeschichte der Melancholie von der Antike bis in die frühe Neuzeit, vgl. das Standardwerk: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt/M. 1990. Zur Melancholie bei Goethe siehe auch: Thorsten Valk, *Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie*, Tübingen 2002.

²¹⁰ Auch Thorsten Valk erwähnt Goya in diesem Zusammenhang (Valk, S. 128). Dass es über die inhaltliche Analogie hinaus eine direkte wechselseitige Rezeption gab, ist eher unwahrscheinlich. Der gemeinsame Bezugspunkt besteht darin, dass sowohl Goethe als auch Goya auf die Schattenseite des Aufklärungszeitalters verweisen, auf jenen verdrängten irrationalen Grund, der den Menschen ebenso sehr bestimmt wie die Vernunft. Vgl. hierzu: Irmgard Egger, *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*, München 2001, S. 172.

zusammengesunken, in sich gekehrt, hat den Kopf auf die Arme gelegt, eine klassische Verbildlichung des melancholischen Zustands. Die existentielle Verengung, die Tasso erleidet, äußert sich textuell in einer Verengung und Verdunkelung des Raums, was durch die Adjektive „düster“ und „schmal“ verdeutlicht wird. Dieser Seelen- und Begriffsraum ist nicht nur düster, sondern auch abstoßend. Die Assonanzen in „häßlich“, „Geflügel“, „Gefolg“, sowie die nahezu onomatopoetisch verwendeten Verben „schwärmen“ und „schwirren“ setzen auch klanglich eine Ästhetik des Hässlichen um und unterstreichen die drückende Atmosphäre des Unbehagens. Der Begriff „Ekel“ bezeichnet hier, über den geschilderten Sinneseindruck hinaus, das melancholische Leiden selbst und bedeutet so viel wie *taedium vitae*.²¹¹ Beziehungsreich ist auch die Formulierung „das leidige Gefolg‘ der alten Nacht“. Mit „alte[r] Nacht“ ist hier gemeint: „altbekannt“, „vertraut“, in dem Sinne, dass Tasso diese Erfahrung schon von alters her kennt, er weiß um ihre Macht über ihn. Gerade im Wort „alte Nacht“ schwingt aber auch jener oben skizzierte kulturhistorische Zusammenhang mit, der Tassos Leiden nicht als isoliertes Phänomen charakterisiert, sondern in die lange Geschichte des Melancholie-Diskurses stellt. Bezeichnend ist jedenfalls, dass nunmehr die in Hinsicht auf kreatives Schaffen bislang positiv bewertete Einsamkeit in ihr Gegenteil umschlägt. Der Ort stillen Rückzugs, das „Glück im tiefen Hain“ (V. 528), in dem Liebe und Poesie zusammenklangen: „reiche / Im stillen Hain die goldne Leier mir“ (V. 1156f.), scheint verloren. Dort war die Schwermut noch willkommen, „selig“ (V. 195). Auch die Nacht schien bergend und sanft: „Der stille Mond, der dich bei Nacht erfreut, / Dein Auge, dein Gemüt mit seinem Schein / Unwiderstehlich lockt.“ (V. 2257-2259). Irmgard Egger hat darauf hingewiesen, dass diese beiden Seiten der Melancholie im zeitgenössischen Wissensdiskurs, vor allem in Johann Georg Zimmermanns Einsamkeitslehre, eine große Rolle spielen.²¹² Zimmermann sieht den Zustand der Einsamkeit einerseits als Moment erhöhter Kreativität und schöpferischer Verwirklichung („die sanfte Melancholie“), andererseits als Pathologie, qualvolle Vereinzelung und Seelenpein. Goethe, der Zimmermann rezipiert, dessen psycho-physischen

²¹¹ Im Englischen steht hierfür *spleen*. Im Französischen ist neben *ennui* auch das englische *spleen* zum Modewort avanciert. Baudelaire verwendet es als Titel einiger seiner bekanntesten Melancholie-Gedichte in den *Fleurs du mal*. Im Italienischen wurde in älterer Zeit oft das Wort *noia* gebraucht, um den melancholischen Zustand zu bezeichnen.

²¹² Irmgard Egger, *Diätetik und Askese*, S. 163ff.

„Heilmethoden“²¹³ aber skeptisch gegenübersteht, rekuriert in seinem Tasso-Drama auf diese beiden Melancholie-Konzepte. Als Inbegriff der konstruktiven Seite der Einsamkeit galt noch in der Goethezeit Petrarca, vor allem dessen Schrift *De vita solitaria*.²¹⁴ Petrarca erlangt so für das Drama, über den Dichter unerfüllter Liebessehnsucht hinaus, eine weitere Bedeutung als Protagonist inspirierender Natureinsamkeit. Bezeichnenderweise scheinen aber die beiden Ausdrucksformen (die „sanfte“ und die „pathologische“ Melancholie) kaum vermittelbar, ja sie schließen einander aus. Wie die moderne Psychopathologie am bipolaren Syndrom beobachtet, sind im Augenblick der Niedergeschlagenheit die positiven Qualitäten des anderen Zustands nicht verfügbar. Ebenso ergeht es Tasso am Schluss seines Selbstgesprächs. Er versinkt förmlich im Sog der seelischen Verdunkelung. Sicher ist sein Monolog Ausdruck kunstvoller Literarisierung; es ist überdies auffällig, dass der Dichter nicht nur in der Lage ist, seinen Zustand eindrucksvoll zu schildern, sondern auch über ihn zu reflektieren, was Melancholikern nicht immer gelingt.

Interessanterweise verfügte auch bereits der historische Dichter über die Fähigkeit, seine Symptome sehr anschaulich darzustellen. Auch die Doppelgesichtigkeit der Melancholie (als Form gesteigerter Inspiration sowie als Leiden) ist bereits zu belegen. Allerdings geht es dem historischen Tasso, der ja unmittelbar betroffen ist, offensichtlich darum, das Pathologische strikt vom ästhetischen Anspruch der Dichtung zu trennen. Das Individuelle ist Ausdruck der Kontingenz des menschlichen Lebens und als solches nicht kunstwürdig. Auf diesen Umstand wurde oben bereits im Zusammenhang mit der Gattungsfrage hingewiesen. In jenen Gattungen, die persönliche Aussagen zulassen, vor allem in den Briefen, und in der Renaissance aufgewertet wurden, findet sich reiches Material zum Leidenszustand des Dichters. Es ist dabei auffällig, dass Tasso über keine eindeutige Begrifflichkeit verfügt, um seine Wahrnehmungen und

²¹³ Im Tasso-Drama ist von derartigen „Heilverfahren“ auch die Rede. Herzog Alphons, der wie die übrige Hofgesellschaft Tasso als Kranken betrachtet, rät ihm zu folgender Behandlung: „Doch, guter Tasso, wenn es möglich wäre, / So solltest du erst eine kurze Zeit / Der freien Welt genießen, dich zerstreuen, / Dein Blut durch eine Kur verbessern. Dir / Gewährte dann die schöne Harmonie / Der hergestellten Sinne, was du nun / Im trüben Eifer nur vergebens suchst.“ (V. 3054-3062). Die herablassende Vertraulichkeit („guter Tasso“) sowie die in Aussicht gestellte „Genesung“ Tassos („die schöne Harmonie der hergestellten Sinne“) müssen diesem, im Angesicht seines tatsächlichen Zustands, wie blanker Hohn erscheinen.

²¹⁴ Vgl. hierzu: Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München, Wien 2003, S. 113ff. Vgl. auch Irmgard Egger, *Diätetik und Askese*, S. 173 (Anm. 228).

Empfindungen zu benennen und diese zu vermitteln; er ringt sichtlich, in Anlehnung an das aus der Tradition verfügbare Wissen, um eine Sprache, die das Erlebte annähernd authentisch wiederzugeben vermag. In einem Brief an Maurizio Cataneo vom 30. Dezember 1585 schildert er eine Reihe von akustischen und visuellen Halluzinationen, die mit deutlich pathologischen Körpersensationen einhergehen. Überdies ist von einem koboldähnlichen Geistwesen (*folletto*) die Rede, in dem sich offensichtlich starke Verfolgungsängste materialisieren:

Sappia dunque [Adressat ist Cataneo] qu'oltre que' miracoli del folletto [...] vi sono molti spaventì notturni; perché essendo io desto, mi è paruto di vedere alcune fiammette ne l'aria; ed alcuna volta gli occhi mi sono scintillati in modo ch' io ho temuto di perder la vista; e me ne sono uscite faville visibilmente. Ho veduto ancora nel mezzo de lo spaviero ombre de' topi, che per ragione naturale non potevano farsi in quel luogo; ho udito strepiti spaventosi, e spesso ne gli orecchi ho sentito fischi, titinni, campanelle e romore quasi d'orologi da corda; e spesso è battuta un'ora; e dormendo mi è paruto che mi si butti un cavallo adosso.²¹⁵

Goethe dämpft das Bizarr-Wahnhafte an der Gestalt, ohne aber auf die zugrunde liegende alptraumhafte nächtliche Angstsituation („spaventì notturni“) zu verzichten. Auch den Verfolgungswahn erwähnt Goethe explizit.²¹⁶ Beim historischen Tasso greift das Wahnhafte bisweilen ins Religiös-Visionäre: „E fra tanti terrori e tanti dolori, m'apparve in aria l'immagine della gloriosa Vergine, co' l Figlio in braccio, in un mezzo cerchio di colori e di vapori: laonde io non debbo disperar de la sua grazia.“²¹⁷ Im Anschluss an die Mutter-Gottes-Halluzination versucht Tasso das Phänomen zu reflektieren. Er schwankt zwischen dem Einbekenntnis krankhaften Erlebens und einer tatsächlichen Gnadenerscheinung:

²¹⁵ *Prose*, S. 959.

²¹⁶ „(Alphons:) [G]egen viele / Hegt er Mißtraun, die, ich weiß es sicher, / Nicht seine Feinde sind. Begegnet ja / Daß sich ein Brief verirrt, daß ein Bedienter / Aus seinem Dienst in einen andern geht, / [...] Gleich sieht er Absicht, sieht Verrätereï / Und Tücke die sein Schicksal untergräbt.“ (V. 315-322).

²¹⁷ *Prose*, S. 959. Die christliche Bildvorgabe ist, aus moderner Perspektive, Projektion frühkindlicher Geborgenheitswünsche. Goethe verarbeitet diesen Aspekt in seiner Gestalt gleichfalls. Der Jüngling Tasso sieht im Hof von Ferrara auch einen Familienersatz, ähnlich wie die Beziehung Werthers zu Lotte mütterliche Komponenten aufweist (vgl. das Initialbild Lottes inmitten ihrer zahlreichen Geschwister, die sie an Mutter statt betreut).

E benché potesse facilmente essere una fantasia perch'io sono frenetico, e quasi sempre perturbato da vari fantasmi, e pieno di malinconia infinita, nondimeno, per la grazia d'Iddio, posso *cohibere assensum* alcuna volta, la qual operazione è del savio, come piace a Cicerone: laonde più tosto devrei credere che quello fosse un miracolo de la Vergine.²¹⁸

Tasso bezeichnet sein Leiden mit eigenen Worten als „malinconia infinita“ und spricht von sich als „frenetico“ („Rasendem“). Bisweilen heißt es, er sei „forsennato“ oder „pazzo“²¹⁹, manchmal redet er auch nur von Krankheit; so in dem unterwürfigen Bittschreiben an Kaiserin Maria, Gemahlin Maximilians II., in dem er sich als „infermo, e frenetico, e maleficiato“ tituliert.²²⁰ An dieser Stelle erwähnt Tasso auch Verhexung als mögliche Leidensursache. Der Diskurs kippt dann von deskriptiver Beobachtung in abergläubische Angst vor dem Irrationalen: „Vostra signoria [wieder ist der Adressat Cataneo] dee sapere ch'io fui ammalato, né fui mai risanato; e forse ho maggior bisogno di l'esorcista che del medico, perch' il male è per arte magica.“²²¹

Leicht gerät dann das Leiden in den Vorstellungsbereich von Schuld und Sünde als Makel des durch die Erbsünde geschädigten Menschen. In dem berühmten berüchtigten Brief an die römische Inquisition bezeichnet sich Tasso, in der Absicht, jeglichen Häresieverdacht von sich abzuwenden, als „peccante di umor melanconico“.²²² Gegenüber dieser durchaus unklaren Begrifflichkeit setzt sich nun die antik-humanistische, positivierende Lesart der Melancholie ab, auf die Tasso ebenfalls rekurriert. In dem (auch in philosophischer und ästhetischer Hinsicht interessanten) Dialog *Il Messaggero* gibt er dieser nobilitierenden Deutung der Melancholie Ausdruck; der Gewährsmann für diese Sicht, ist wie zu erwarten Petrarca, aus dessen *Canzoniere* er zitiert:

[I]o dubiterei forte che, se fosse vero quel che communemente si dice de la mia follia, la mia visione fosse simile a quella di Penteo o d'Oreste. Ma perché di niun fatto simile a quelli d'Oreste e di Penteo sono consapevole a me stesso, come ch'io non nieghi d'esser folle, mi giova almeno di credere che questa nova pazzia abbia altra cagione. Forse è soverchia maninconia, e i maninconici, come afferma Aristotele, sono stati di chiaro

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd., S. 845.

²²⁰ Ebd., S. 1005.

²²¹ Ebd., S. 955.

²²² Ebd., S. 819. Die Schwermut ist allerdings aus moraltheologischer Sicht eine Todsünde. Bei Dante wird sie als *accidia* (lat. *acedia*) in der Hölle gebüßt.

ingegno ne gli studi de la filosofia e nel governo de la republica e nel compor versi; ed Empedocle e Socrate e Platone furono maninconici. [...] Si possono anche tra' maninconici annoverare Aiace e Bellerofonte: l'uno de' quali divenne pazzo a fatto; l'altro era solito d'andare pe'luoghi disabitati, laonde poteva dire:

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti
E porto gli occhi per fuggire intenti
Ove vestigio uman l'arena stampi.²²³

Schon die Wahl der Gattung *dialogo*, die klar auf den Platonischen Dialog verweist, impliziert eine anspruchsvollere Thematik, als der Brief zulässt. Die subjektive Perspektive tritt hier jedoch in den Hintergrund bzw. erweist sich (wie im Zitat) in ironische Distanz gesetzt und dadurch deutlich entschärft, ein Verfahren, das der Sokratischen Ironie bei Platon entspricht. Die Ich-Perspektive wird überdies einer (ebenso Platon entlehnten) fiktiven Gestalt, dem Fremden, („forestiero“) zugewiesen und geht so im literarischen Rollenspiel auf.

Aus dem historischen Befund lassen sich die folgenden Schlussfolgerungen ziehen: 1. Es gibt in der Renaissance noch keinen klaren begrifflichen Diskurs, der das Phänomen der Melancholie widerspruchsfrei beschreiben könnte.²²⁴ Tassos Ringen um deskriptive Veranschaulichung belegt, dass es weder phänomenologisch noch genetisch in den Griff zu bekommen ist. 2. Die Melancholie wird nur in Ansätzen als Ich-Erfahrung begriffen, die Erfahrungsinhalte erweisen sich der Überlieferungstradition entsprechend kodiert bzw. werden aus der kulturellen Tradition heraus gedeutet. Das Ich vermag nicht, sich als leidendes unverstellt auszusagen. Tasso versucht, in dieser direkten Form womöglich überhaupt zum ersten Mal, einen völlig neuen Erfahrungsbereich zu versprachlichen. Gerade diese neue Rede von sich und seinem Leiden, wobei die Sprache der destruktiven Seite der Schwermut auch einen Überlebenswillen entgegensetzt, wird ihm aus der Zeitsituation heraus zum Verhängnis. Seine Krankheit diskreditiert ihn und versperrt ihm den Zugang zur höheren Gesellschaft, es sei denn, er hätte Zuflucht zu der im Renaissancezeitalter noch

²²³ Ebd., S. 18f. Das Petrarca-Zitat ist das erste Quartett des berühmten Sonetts Nr. XXXV aus dem *Canzoniere* (cit., S. 49).

²²⁴ Die einzige genetische Erklärungsmethode der Melancholie lieferte bis ins 18. Jahrhundert die antike Humorallehre. Sie wirkt in den merkwürdigen Kuranwendungen zur Purgierung der Körpersäfte nach, auf die der historische Tasso des Öfteren anspielt und die, wie erwähnt, auch in Goethes Drama vorkommen.

möglichen Rolle des Hofnarrn genommen,²²⁵ was einem *poeta laureatus* wohl schlecht anstand. Die Maske, die Tasso sich schließlich erwählt, ist jene des treuen Künders der katholischen Gegenreformation, dies freilich unter nahezu vollständiger Preisgabe der geistigen Errungenschaften der Renaissance als eines Zeitalters neuer Subjektivität und künstlerischer Autonomie. Goethes Tasso wird einen anderen Weg gehen. Dennoch lohnt es, die Melancholie-Problematik des historischen Tasso noch von einer anderen Warte aus zu betrachten. Die Leidensgeschichte des historischen Dichters belegt im Grunde, dass alle Rede über die Melancholie nichts weiter ist als mehr oder weniger geglückte Symbolisierungsversuche eines existentiellen Zustands, der sich in letzter Instanz jeglicher Symbolisierung entzieht und auf jenen Abgrund im eigenen Inneren verweist, von dem oben die Rede war. Bilder und Repräsentationen wie die Vorstellung vom *poetischen Furor* und selbst die melancholischen Symptome können als Formen der Abwehr des Realen gesehen werden.²²⁶ Die Flucht in die Maske der Gegenreformation war für den historischen Tasso ein letzter Rettungsversuch vor dem drohenden seelischen und existentiellen Zusammenbruch. In gewisser Weise wollte er dabei nicht nur sich, sondern auch seine Dichtung bewahren, die aber dadurch selbst zur Sprachmaske der Gegenreformation wird. Rettung bedeutet unter diesen Bedingungen Entsubjektivierung, Selbstauslöschung, letztlich Verstummen. Die epistemologischen und ideologischen Voraussetzungen der Epoche ließen Tasso keine andere Möglichkeit. Die Umschrift des Jerusalemepos zur *Gerusalemme conquistata* nach den Vorgaben einer kompromisslosen regelpoetischen Aristotelesauslegung und einer dogmatisch unangreifbaren Rechtgläubigkeit führt zur Verarmung des künstlerischen Ausdrucks – Mimesis unter diesen Vorzeichen

²²⁵ Es gibt tatsächlich ein burleskes Gedicht, in dem sich Tasso mit einem Hofnarren vergleicht: „[Ad un buffone del duca Alfonso II] Signor, storta di Palla e tremebondo / cannon di Marte e turbine e tempesta, / di cui temendo di tremar non resta / Tifeo là sotto, onde ne squassa il pondo, // così armatura senza pari al mondo / il zoppo fabro di sua man ti vesta, / e la sua moglie un par di corna in testa / gli ponga, accesa del tuo amor giocondo: // opra col tuo signor, che si disseri / la mia prigionie, o tu con un fendente / manda in pezzi le porte e i cantenacci: // così n'andremo in fra la marzia gente, / tu tutto armato, io sol con gli spallacci, / fra noi le penne accomunando e i ferri.“ (*Le Rime*, S. 993)

²²⁶ Das Reale meint hier im Sinn von Lacan eben jene Instanz, die sich der Symbolisierung entzieht. Am deutlichsten hat dies im Hinblick auf Tasso Leopardi wahrgenommen. Die Melancholie ebenso wie die Produktionen der Phantasie bewahren vor dem Sturz ins Nichts. „La noia [...] è passione, non altrimenti che il dolore e il diletto.“ Vgl. Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Giorgio Ficara, Milano 1988, S. 112. Leopardi, der Tassos Religiosität misstraut, sieht den Dichter der Renaissance als visionären Kündler der Sinnentleertheit des menschlichen Daseins, als großen Sänger des Scheiterns aller Lebensentwürfe.

wird zum Regelzwang und lässt für Originalität keinen Raum mehr. Tassos letztes Werk *Il Mondo Creato* schließlich ist vornehmlich Kompilation und poetisierte Paraphrase frühchristlicher Genesis-Kommentare, wie sie aus der patristischen Literatur bekannt sind. Wichtigste Quelle ist hierfür Basilius von Cäsarea mit seiner Schrift *Homiliae in Hexaëmeron* („Über das Sechstagerwerk“). Dennoch dringt sogar in diesem nahezu vollständig entpersonalisierten Text bisweilen die subjektive Stimme eines gequälten und gebrochenen Menschen²²⁷ durch, für den es keine Rettung zu geben scheint:

Dove sei? Dove sei? Chi mi ti asconde?
Chi mi t'invola, o mio Signore e Padre?
Misero, senza te son nulla. Ahi lasso!
E nulla spero: ahi lasso! E nulla bramo.
E che posso bramar se 'l tutto è nulla,
Signor, senza tua grazia?²²⁸

Was sich wie ein Gebet liest, ist in Wahrheit frühneuzeitlicher Ausdruck der Angst und der inneren Zerrissenheit, die sich der Form orthodoxer Rede²²⁹ bedient. Es handelt sich dabei um das Heraufdämmern einer neuen Art von Subjektivität, hinter der sich nicht nur das tragische Schicksal eines Einzelnen verbirgt, der um Symbolisierung einer Erfahrung ringt, für die es noch keinen Ort und keine Sprache zu geben scheint, sondern auch um eine epochale Krisenerfahrung, die in Folge des Zusammenbruchs des mittelalterlichen Weltbildes entstanden ist und die die Renaissance diskursiv noch nicht bewältigen konnte.

²²⁷ In dieser Hinsicht mit Tasso vergleichbar ist das späte Schaffen Caravaggios. Seine zerbrechlichen, fast gläsernen Gestalten sind wie eine Verbildlichung jener elegischen, entsinnlichten Stimme einer unsicheren, sich verflüchtigenden Subjektivität, die auch Tassos Dichtung eigen ist.

²²⁸ Torquato Tasso, *Aminta, Il Re Torrismondo, Il Mondo Creato*, a cura di Bruno Basile, Roma 1999, S. 810.

²²⁹ Ich habe im Zusammenhang mit Quevedo darauf hingewiesen, dass die Restauratio des orthodoxen Diskurses, wie in der Gegenreformation geschehen, immer auch neue querlaufende Diskurse zu Tage fördert. Vergangene Denk- und Symbolisierungsmodelle können, aufgrund des gewandelten Sinnhorizonts, nie in identischer Form reaktualisiert werden. Vgl. Verf., „Spaniens Wiedergeburt aus dem Reagenzglas. Das Villena-Gespräch in Quevedos „Sueño de la muerte“, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 30. Jg., Heft 3/4 2006, S. 493-518

3.3. Elend des Dichters, Glanz der Dichtung

Goethe zeigt uns gegen den historischen Befund einen Tasso, der sich trotz schwersten seelischen Leidens sein ureigenstes Ausdrucksvermögen als Dichter zu bewahren vermag. Der Monolog am Beginn des vierten Aufzugs steht inhaltlich betrachtet deutlich im Zeichen einer fallenden Linie: Der Protagonist stürzt immer tiefer in den Abgrund der Melancholie. Auf der sprachlich-bildlichen Ebene ist allerdings eine gegenläufige Bewegung auszumachen: Tassos Sprache gewinnt an Ausdruckskraft, die verwendeten Bilder und Symbole steigern den Erlebnisgehalt seiner Rede. Es kann daher vermutet werden, dass Tasso, anders als der historische Dichter, nicht den Weg stiller Resignation und asketischer Selbstaufgabe gehen sollte. Allerdings wird sich auch Goethes Figur erst ganz am Schluss zu jenem Akt autonomer Selbstbefreiung durchringen, der das Drama nun nicht als Tragödie enden lässt, sondern als Schauspiel mit weitgehend offenem Schluss. Der Weg dorthin verläuft keineswegs geradlinig und führt Tasso in ein Labyrinth illusionärer Gegenentwürfe zu seinem verlorenen Einheitsideal. Der Mythos vom Heldendichtertum war bereits in Folge der Auseinandersetzung mit Antonio zerbrochen. Nahezu bis zum Schluss hält Tasso jedoch an seiner Liebesidee fest. Die verhängnisvolle Umarmung der Prinzessin belegt, dass er nicht ansteht, das Ideal gewissermaßen mit Gewalt zu verwirklichen,²³⁰ obwohl die Lösung von der Prinzessin, die ihn während seines Arrests kein einziges Mal besucht, schon begonnen hat: „Ja alles flieht mich nun. Auch du! Auch du! / Geliebte Fürstin, du entziehst dich mir.[...] Auch Sie! Auch Sie! Entschuldige sie ganz / Allein verbirg dir's nicht: auch Sie! Auch Sie! [...] Ja klage nur das bittere Schicksal an, / Und wiederhole nur, auch Sie! auch Sie!“ (V. 2792-2829 passim).

Auffällig sind im Zusammenhang mit diesem als Trauerarbeit zu charakterisierenden Vorgang die verschiedenen Inszenierungen imaginärer Identität, die Tasso in Form eines differenzierten Rollenspiels, wohl im Sinne von Strategien des Selbsterhalts, ins Werk setzt. In erster Linie ist es das Bild des „armen“ und „verwaisten Jüngling[s]“ (V. 2336), der auch in der Vision bzw. im Tagtraum des bekränzten Dichters an der kastalischen Quelle vorkommt und

²³⁰ Diese Tat erinnert an Fausts kühnen Versuch, der Helena habhaft zu werden, dessen Erscheinung ja nur auf Sinnestäuschung beruht.

hilfesuchend nach fürstlicher Protektion und Zuwendung Ausschau hält.²³¹ Die schwere narzisstische Kränkung durch die Unbill, die den Eltern widerfährt und Tasso der mütterlichen Zuneigung beraubt, wurden dabei als prägende Erfahrung deutlich. Die Gestalt des sich im Wasser spiegelnden Narziss verweist auf die hochgradig ich-bezogene Sensibilität des Dichters, die auch seine Vorstellung von Ganzheit und Idealität gründiert. Tasso sieht sich nicht nur als „verwaister Jüngling“, sondern, semantisch nahe, auch als „Fremdling“ (V. 3160). Fremdheit zählt zu den existentiellen Grunderfahrungen des Dichters. Die Gestalten am Hof von Ferrara bleiben ihm, mit Ausnahme der Prinzessin, in Wahrheit ebenso fremd wie er der Hofgesellschaft gegenüber Außenseiter bleibt. Sein Dasein ist im Grunde von Beginn an Exil.²³² In dieser Hinsicht gleicht er dem Harfner aus den *Lehrjahren*,²³³ der gleichfalls ein Wanderleben in der Fremde führt und auf diese Weise die innere Entfremdung, die sein Seelenleben zerrissen hat, zum Ausdruck bringt. Im letzten Gespräch mit der Prinzessin gestaltet Tasso das Rollenspiel zu einer eindrucksvollen Szene aus, in der er sich als „Pilger“ und „Schäfer“ imaginiert und nach Sorrent übersetzen lässt, um seine Schwester Cornelia aufzusuchen:

(Tasso:) Verkleidet geh ich hin [nach Sorrent], den armen Rock
 Des Pilgers oder Schäfers zieh ich an.
 Ich schleiche durch die Stadt wo die Bewegung
 Der Tausende den einen leicht verbirgt.
 Ich eile nach dem Ufer, finde dort
 Gleich einen Kahn mit willig guten Leuten,
 Mit Bauern die zum Markte kamen, nun
 Nach Hause kehren, Leute von Sorrent;
 Denn ich muß nach Sorrent hinüber eilen.
 Dort wohnt meine Schwester, die mit mir

²³¹ So stellt sich der historische Tasso in der berühmten Kanzone *Al Metauro* dar, die Goethe nachweislich aus Serassi kannte: „O del grand’ Appenino / figlio picciolo sì, ma glorioso [...] a queste tue cortesi amiche sponde / per sicurezza vengo e per riposo. [...] Me dal sen de la madre empia fortuna / pargoletto divelse. Ah! Di quei baci, / ch’ella bagnò di lagrime dolenti, / con sospir mi rimembra e de gli ardenti / preghi che se ‘n portar l’aure fugaci.“ (*Le Rime*, S.541ff.)

²³² In der Kanzone heißt es weiter: „In aspro esiglio e ‘n dura / povertà crebbi in quei sì mesti errori; / intempestivo senso ebbi a gli affanni: / ch’anzi stagion, matura / l’acerbità de’ casi e de’ dolori / in me rendé l’acerbità de gli anni.“ (*Le Rime*, S. 543f.)

²³³ An einer Stelle charakterisiert Tasso sich auch in seinem physischen Erscheinungsbild als „verwildert“ (V. 3160), was ihn noch deutlicher an Augustin heranrückt, der ja seinerseits dichterische Fähigkeiten besitzt.

Die Schmerzensfreude meiner Eltern war.[...]
 Wo wohnt Cornelia? Zeigt mir es an!
 Cornelia Sersale? Freundlich deutet
 Mir eine Spinnerin die Straße, sie
 Bezeichnet mir das Haus. So steig' ich weiter.
 Die Kinder laufen nebenher und schauen
 Das wilde Haar, den düstern Fremdling an.
 So komm ich an die Schwelle. Offen steht
 Die Türe schon, so tret' ich in das Haus. (V. 3141-3162).

In diesem Bild gewahren wir nicht nur den schöpferisch-bildenden Künstler „bei der Arbeit“, wie Elizabeth M. Wilkinson meint; die Stelle bezieht ihre poetische Aussagekraft aus der emotionalen Dichte des Evozierten. Tasso, der zu diesem Zeitpunkt alles verloren hat und den Hof verlassen wird, inszeniert in diesem Tableau frühkindliche Geborgenheitswünsche. Die Szene präsentiert sich wie ein ländlich-bäuerliches Genrebild des 18. Jahrhunderts. Stark affektiv besetzt und schmerzvolle Antithese zu Tassos augenblicklicher Befindlichkeit eines Abschied Nehmenden ist auch die Vorstellung von Heimkehr. Die imaginären Akteure der Darstellung stehen gleichfalls in deutlichem Gegensatz zum höfischen Umfeld der realen Redesituation: Schäfer und Bauern, hier nicht im Gewand arkadischer Dichtung verstanden, sondern als lokale und zeitaktuelle Wirklichkeit. Wenn das Bild auch einen poetologischen Wandel Tassos hin zu einer wirklichkeitszugewandten Dichtungsform andeuten mag, so ist es zugleich Ausdruck tiefen seelischen Kammers, und auch der Pilger im heimatlichen Sorrent steht in erster Linie emblematisch für die Identitätsdiffusion des Dichters, anders gesagt: Tasso nimmt Zuflucht zu einer Kunstfigur, die zum „Supplement“²³⁴ drohenden Identitätsverlusts wird. Diese Lesart gewinnt im Fortgang des Gesprächs an Plausibilität. Tasso fleht die Prinzessin förmlich an, ihn als Gärtner²³⁵ in einem der herzoglichen Lustschlösser zu beschäftigen. Der anschauliche Realismus, mit dem er seine Tätigkeit schildert, grenzt an Tragikomik: „Es hat der Fürst so manches schöne Schloß, / So manchen Garten,

²³⁴ Ich war erstaunt, den Begriff „Supplement“ in diesem Sinne tatsächlich bei Goethe vorgefunden zu haben. In den *Lehrjahren* heißt es: „Ich habe immer gesehen, versetzte Natalie, daß unsere Grundsätze nur ein Supplement zu unseren Existenzen sind“ (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, FA, Bd. 9, S. 946).

²³⁵ Die Vorstellung ist so abwegig nicht, wenn man bedenkt, dass beispielsweise Rousseau und auch Goethe selbst das Botanisieren als antimelancholische Strategie praktiziert haben.

der das ganze Jahr / Gewartet wird [...] / Dort schickt mich hin! Dort laßt mich euer sein! / Wie will ich deine²³⁶ Bäume pflegen! die Zitronen / Im Herbst mit Brettern und mit Ziegeln decken.“ (V. 3190-3199 passim). Die Prinzessin erkennt allerdings das ganze Ausmaß an Verzweiflung, das aus diesen Worten spricht: „Ich finde keinen Rat in meinem Busen / Und finde keinen Trost für dich – und uns. / Mein Auge blickt umher ob nicht ein Gott / Uns Hülfe reichen möchte?“ (V. 3212-3215). Die Prinzessin wirkt betroffen und hilflos. Die Ambiguität ihrer Gefühle Tasso gegenüber („Das schönste Heilmittel wirkt nicht mehr. / Ich muß dich lassen, und verlassen kann / Mein Herz dich nicht.“ [V. 3219-3221]) löst aber bei diesem einen letzten manischen Umschwung aus, der in der Umarmung der Prinzessin zugleich Höhepunkt und Ende findet. Das „Hinweg“ der Prinzessin stößt Tasso in die endgültige Isolation und führt zu einem neuerlichen, heftigen Ausbruch paranoiden Wahns. Der Fürst erscheint ihm als Tyrann, Antonio als sein Kerkermeister, die Prinzessin wird zur Buhlerin, sich selbst sieht er „verbannt als Bettler“ (V. 3312f.) und als „Opfertier“ (V. 3314), das man zum Altar führt.

Gesprächspartner in der letzten Szene ist Antonio. Er tritt hier allerdings nicht mehr als Widersacher auf, sondern, deutlich humanisiert, in der Rolle des Mitfühlenden, wenngleich ihm der Dichter auch jetzt fremd bleibt. Immerhin führt seine Präsenz zu einer Mäßigung Tassos. Die Wut verwandelt sich in Trauer, äußert sich als „leiser Schmerzens-Laut“ (V. 3374). Es kehrt das idealisierte Bild des Hofes und der Liebe zur Prinzessin ein letztes Mal zurück. („Wie schön es war was ich mir selbst verscherzte.“ [V. 3384]). Goethe erweist sich als Meister in der Zeichnung kontradiktorischer Seelenlagen. Er lässt die Ambivalenzen innerhalb der Figur sich vollends ausprägen, die Zerrissenheit ganz Gestalt werden. Diese Zerrissenheit unverstellt auszusagen, ohne sich der Masken des Wahns und des Imaginären zu bedienen, ist die große Errungenschaft in Goethes Tasso im Verhältnis zur historischen Gestalt. Auf der Höhe unbedingter und illusionsloser Wahrhaftigkeit stellt sich nun auch das Verhältnis zur Dichtung neu:

(Tasso:) Ist alle Kraft verloschen, die sich sonst

In meinem Busen regte? bin ich Nichts,

Ganz Nichts geworden?

²³⁶ Auch an dieser Stelle fällt der Wechsel der Pronomina auf: „Laßt mich euer sein“ – „Wie will ich deine Bäume pflegen.“

Nein, es ist alles da, und ich bin nichts;
 Ich bin mir selbst entwandt, sie ist es mir! [...]
 Nein, Alles ist dahin! – Nur Eines bleibt:
 Die Träne hat uns die Natur verliehen.
 Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
 Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –
 Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
 Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
 Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
 Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide. (V. 3414-3418; 3426-3433).

Die Utopie von der Einheit zwischen Dichtung und Leben ist endgültig zerbrochen. Tasso hat so gesehen tatsächlich eine *desengaño*-Erfahrung gemacht. Lebenswirklichkeit und Kunstwahrheit treten auseinander. Die Ich-Spaltung, die oben als innerpsychische Erfahrung Tassos in Erscheinung getreten war, verwandelt sich nun in eine bewusst vollzogene Trennung zwischen erlebendem und dichterischem Ich. („Nein, es ist alles da, und ich bin nichts.“). Dieser Schluss ist ohne Zweifel als Plädoyer für die Dichtung gemeint. Die Worte des Herzogs: „Ich bitte dich, entreiße dich dir selbst! / Der Mensch gewinnt was der Poet verliert.“ (V. 3077f.) finden sich nun aus der Perspektive Tassos in ihr genaues Gegenteil verkehrt: Der Poet gewinnt, was der Mensch verliert. Und was der Dichter bereits im Gleichnis des Seidenwurms als unmittelbare Antwort auf die Äußerung des Herzogs intendiert hatte, erfährt nun am Schluss noch einmal eine Steigerung. Offen bleibt allerdings, wie hoch der Preis menschlicherseits für die Gabe der Dichtung anzusetzen ist. Verzicht auf persönliches Glück? Oder sogar Ich- und Welt-Verlust? Die Dichtung mag Kompensation des Leidens sein, sie bleibt aber in ihrem Wesen Mysterium: „Es ist alles da, und ich bin nichts.“, „Nur Eines bleibt: / Die Träne hat uns die Natur verliehen.“, „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.“ „Es“, „Natur“ und „ein Gott“ werden zu Chiffren für die Dichtung als *arcanum*, dem sich der Dichter selbst zum Opfer bringt. Dichtung tritt hier in einer neuen Radikalität zu Tage, weil sie als vollständig autonom der Welt, der Gesellschaft und sogar dem Leben des Dichters gegenüber erachtet wird, und zugleich den Anspruch

universeller Gültigkeit erhebt.²³⁷ Eine solche Dichtungsauffassung kann nur in einem Verhältnis der Differenz zur Welt verstanden werden, und nicht als Ausdruck der Versöhnung. In der Tat endet das Drama nicht versöhnlich:²³⁸

(Tasso:) Ich scheine nur die sturmbewegte Welle. [...]

In dieser Woge spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte. (V. 3435; 3442-3453).

Das Drama endet in einer offenen, nicht aufgehobenen Spannung. Versöhnung wird hier lediglich im Sprachbild der Kosmosmetapher („es ruhten die Gestirne an dieser Brust“), in der auch ein letztes Mal die Liebe zur Prinzessin mitschwingt, als uneinholbar erinnert (Präteritum!). Die Gegenwart tritt demgegenüber als Zustand der Unruhe und andauernden Gefährdung ins Bewusstsein. Gefährdung

²³⁷ Lawrence Ryan deutet den Schluss des Dramas als Ablösung einer überholten epischen Weltsicht hin zu einer subjektiv gedeuteten: „Die formende Kraft des Dichtens steht nunmehr im Dienst der ichgebundenen subjektiven Aussage. Mit einem Wort: der tragische Untergang des epischen, Welt gestaltenden Dichters leitet zur Geburt des lyrischen, bekennenden Dichters hinüber: aus Tasso ist gleichsam ein Goethe geworden.“ Ryan, S. 312. Streng genommen sagt Goethe nicht, welcher Art Tassos neue Dichtung ist, auch nicht, dass sie „lyrisch-bekennend“ sein wird.

²³⁸ Der Schluss wurde in der Forschung bisweilen versöhnlich gedeutet. Neumann schreibt entsprechend seinem strukturell-formalen Ansatz: „*Torquato Tasso* endet nicht als Katastrophe eines Individuums, sondern mit dem Einbezug dieses – freilich entsagenden – Individuums in eine Grundpolarität, ohne daß dieses zerstört würde.“ (Neumann, S. 153). Ähnlich fasst Hinderer Tasso als Schauspiel auf, „das die Widersprüche der Wirklichkeit enthüllt und bildlich-anschaulich (eben nicht idealistisch-philosophisch wie manches zeitgenössische literarische Werk) zu versöhnen sucht.“ (Hinderer, S. 253). Der Textbefund legt in Wahrheit ein dialektisches Verhältnis zwischen den unterschiedlichen im Drama thematisierten Konfliktbereichen nahe, das Scheitern rückt aber in greifbare Nähe. Neumann muss die Metapher vom Schiffbruch zu einer positiven Seinerfahrung umdeuten, um seine Lesart zu stützen: „Aber niemals [in Goethes Werk] ist [der] Schiffbruch endgültig; zwar verknüpft sich häufig (so in der *Natürlichen Tochter*) mit ihm das Motiv der Entsagung, aber stets zugleich das der letzten Zuversicht, Rettung und lösenden Harmonie.“ (Neumann, S. 160).

meint vor allem auch drohenden Ich- und Welt-Verlust („Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr“), ein Gedanke, den auch das Bild des am Felsen²³⁹ scheiternden Schiffs symbolisiert. Auffällig ist an dieser Stelle, dass Goethe Tassos Erfahrung in zwei unterschiedlichen Sinnbildern fasst. Zunächst in Gestalt der Welle, darauf in Form des berstenden Schiffs. Beide Metaphern beziehen sich in diesem Kontext auf Tassos Existenz, sie können aber nicht dasselbe meinen.²⁴⁰ Es scheint vielmehr, dass der Bildbereich „Welle“, „Woge“, „Spiegel“, „Gestirne“, „Glanz“ das poetische Ich bezeichnet, das Begriffsfeld „Schiff“, „zerbrochenes Steuer“, „aufgerissener Boden“, „Scheitern“ hingegen das erlebende. Dichtung und Welt treten nun auch über die Sprachbilder in einen offenen Gegensatz. „Welle“ und „Schiff“ verhalten sich andererseits auch antithetisch zum Felsen, der die außerkünstlerische Wirklichkeit meint. Die unterschiedliche Semantik der Bildbereiche „Welle“ und „Schiff“ begründen deren gegensätzliches Verhältnis zum Felsen. Das Schiff geht am Felsen unweigerlich zugrunde; die Welle hingegen, die selbst Natur ist, kann dem Gestein eine zwar sanfte, dafür aber beständige Macht entgegensetzen. In dieser Form kann sie überdauern und am Ewigen teilhaben, auch wenn der Dichter dafür die höchste Gefährdung „bis zur Selbstauflösung“ zu gewärtigen hat.²⁴¹ „Scheitern“ ist denn auch Goethes letztes Wort im Drama von Torquato Tasso.

²³⁹ Oftmals wurde Antonio als dieser „Fels“ verstanden: „Der tragische Zwiespalt zwischen Dichter und Wirklichkeit wird Tasso bewußt in der Art, wie er jetzt Antonio als den ‚Felsen, an dem er scheitern sollte‘, erkennt“. (Rasch, S. 176). Die Metaphorik zielt m. E. an dieser Stelle über die persönliche Konfliktsituation Tasso-Antonio hinaus und bezeichnet die allgemeine Problematik in der Beziehung zwischen Dichtung und Welt.

²⁴⁰ . Auf diesen „eigentümlichen Bruch der Bildvorstellung“ weist bereits Rasch (S. 178) hin. Er scheint mir deutungsrelevant.

²⁴¹ Benno von Wiese, S. 69.

4. Literaturverzeichnis

I. Textausgaben

Tasso:

Torquato Tasso, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, Milano, Napoli 1964.

Torquato Tasso, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano Napoli 1959.

Weitere Ausgaben:

Dialoghi, a cura di Bruno Basile, Milano 1991.

Le Rime, a cura di Bruno Basile, tomo I, Roma 1994.

Aminta. Favola boschereccia. Ein Hirtenspiel. Italienisch/Deutsch, übers. und hrsg. von János Riesz, Stuttgart 1995.

Aminta, Il Re Torrismondo, Il Mondo Creato, a cura di Bruno Basile, Roma 1999.

Goethe:

Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hrsg. von Henrik Birus, Dieter Borchmeyer, Karl Eibl [u.a.], Frankfurter Ausgabe, Frankfurt/M. 1985ff. [=FA].

Textgrundlage:

Klassische Dramen. Iphigenie auf Tauris, Egmont, Torquato Tasso, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt 1988 [=FA, Bd. 5].

Andere zitierte Autoren:

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti. Presentazione di Italo Calvino, vol. I, Torino 1966.

Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Edición de Ciriaco Morón, Madrid 1995.

Catull, *Sämtliche Gedichte*, Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2001

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Dritter Teil, Die Poesie, Stuttgart 1971.

Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Giorgio Ficara, Milano 1988.

Karl Philipp Moritz, *Werke* in zwei Bänden, Bd.1., Berlin, Weimar 1981.

- Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Introduzione di Roberto Antonelli. Testo critico e saggio di Gianfranco Contini, Torino 1992.
- Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 1997.
- Jean Racine, *Phèdre*. Tragédie en cinq actes. Französisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Wolf Steinsieck, Stuttgart 1995.
- Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*, hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt/M. 2008.

II. Forschungsliteratur

- Maria Grazia Accorsi, *Aminta: Ritorno a Saturno*, Soveria Mannelli 1998.
- Andreas Anglet, *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*, Köln, Weimar, Wien 1991.
- Achim Aurnhammer (Hg.), *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin, New York 1995.
- Erhard Bahr, „Von Mimesis zu Poiesis. Die Evolution des modernen Dichters in Goethes *Tasso*. Zur Interpretation der Schlußszene.“, in: *Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Konrad Polhein, Bern, Frankfurt, [u.a.], 1987, S. 87-94.
- Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1988.
- Lieselotte Blumenthal, „Arkadien in Goethes »Tasso«, in: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, Bd. 21, Weimar 1959, 1-24.
- Dieter Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977.
- Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1998.
- Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1976.
- Christa Bürger, „Der bürgerliche Schriftsteller im höfischen Mäzenat. Literatursoziologische Bemerkungen zu Goethes »Tasso«,“, in: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, hrsg. von Karl Otto Conrady, Stuttgart 1977, S. 141-153.

- Peter Bürger, „Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“, in: ders., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974.
- Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino 2001.
- Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1994.
- Irmgard Egger, *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*, München 2001.
- Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1999.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe, Bd. III, S. 213-272.
- Klaus Garber (Hg.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976.
- Gérard Genette, *Die Erzählung*, Paderborn 2010.
- Claudio Gigante, „La revisione della *Liberata*: Le *Lettere poetiche* e l’*Allegoria*“, in: ders., *Tasso*, Roma 2007.
- Gabriele Girschner, Goethes »Tasso«. Klassizismus als ästhetische Regression, Königstein/Ts. 1981.
- Christian Grawe (Hg.), *Torquato Tasso. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 2003.
- Albert Gier, „Ecco l’ancilla tua...Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini“, in: *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 643-660.
- Walter Hinderer, „Torquato Tasso“, in: *Interpretationen. Goethes Dramen*, hrsg. von W. Hinderer, Stuttgart 2005, S. 199-253.
- Otfried Höffe, „Einführung in Aristoteles’ Poetik“, in: *Aristoteles, Poetik*, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 2009.
- Thomas Sören Hoffmann, *Philosophie der Renaissance. Eine Einführung in 20 Porträts*, Wiesbaden 2007.
- Angelika Jacobs, *Goethe und die Renaissance*. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion, München 1997.
- Andreas Kablitz, „Dichtung und Wahrheit – Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento“, in: *Ritterepik der Renaissance*, Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3. – 2.4. 1987, hrsg. von Klaus

- W. Hempfer, Stuttgart 1989.
- Gerhard Kaiser, „Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes »Torquato Tasso«“, in: ders., *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 175-208.
- Dirk Kemper, »ineffabile«. *Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*, München 2004.
- Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt/M. 1990.
- Hartmut Köhler, „Tassos Lyrik in deutscher Übersetzung“, in: *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 537-553.
- Helmut Koopmann: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Schiller Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 627-638.
- Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen, 1990.
- Joachim Küpper, *Die entfesselte Signifikanz. Quevedos Sueños, eine Satire auf den Diskurs der Spätrenaissance*, Egelsbach, Köln, New York 1992.
- Dorothea Kuhn, „Versuche über Modelle der Natur in der Goethezeit“, in: *Genio huius loci. Dank an Leiva Petersen*, hrsg. von Dorothea Kuhn und Bernhard Zeller, Wien, Köln, Graz 1982, S. 267-290.
- Ulrich Leo, *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo*, Bern 1951.
- Johannes Mantey, *Der Sprachstil in Goethes »Torquato Tasso«*, Berlin 1959.
- Albert Meier, „»Und so ward sein Leben selbst Roman und Poesie«. Tasso-Biographien in Deutschland“, in: *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 11-32.
- Helmut Merkl, „Spiel zum Abschied. Betrachtungen zur Kunst des Leidens in Goethes *Torquato Tasso*.“, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 82. Bd., 1988, S. 1-24.
- Peter Michelsens, „Goethes Torquato Tasso: *poeta delaureatus*“, in: *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 65-84.
- Peter D. Moser, „Nochmals zu den ‚Drei Philosophen‘. Ist der Giorgione-Code im Kunsthistorischen Museum wirklich geknackt worden?“, in: *Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst*, hrsg. von Otto Neumaier,

- Wien, Berlin 2010, S. 157-192.
- Gerhard Neumann, *Konfigurationen. Studien zu Goethes ‚Torquato Tasso‘*, München 1965.
- Patricia Oster, „Transparenz und Trübung in Arkadien. Der Schleier in Tassos Aminta“, in: *Compar(a)ison 2* (1993), On pastoral, S. 65-86.
- Erwin Panofsky, „Die Kulmination des Kupferstiches: Albrecht Dürers »Melencolia I«“, in: *Melancholie*, hrsg. von Lutz Walther, Leipzig 1999, S. 86-106.
- Hellmuth Petriconi; „Das neue Arkadien“, in: *Europäische Bukolik und Georgik*, S. 181-201.
- Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Tübingen 1991.
- Giovanni da Pozzo, *L’ambigua armonia. Studio sull’Aminta del Tasso*, Firenze 1983.
- Wolfdietrich Rasch, *Goethes »Torquato Tasso«. Die Tragödie des Dichters*, Stuttgart 1954.
- Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*, Tübingen 1987.
- Gerhard Regn, „Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepiik in der italienischen Spätrenaissance.“, in: Michael Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991, S. 45-68.
- Lawrence Ryan, „Die Tragödie des Dichters in Goethes »Torquato Tasso«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 9. Jg. 1965, S. 283-322.
- Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma 2001.
- Helmut J. Schneider, „Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* und Tassos Hirtenspiel *Aminta*. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition.“, in: *Goethe und Italien*, hrsg. von Willi Hirdt und Birgit Tappert, Bonn 2001, S. 313-327.
- Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg [u.a.] 1969.
- Pierantonio Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, Rom 1785 [Viareggio 1996].
- Bruno Snell, „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft“, in: ders., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1955, S. 371-400.

- Angelo Solerti, *Ferrara e la corte estense del secolo decimosesto*, Città di Castello 1891.
- Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, I-III, Torino 1895.
- Karlheinz Stierle, „Episches und lyrisches Pathos. Torquato Tassos *Canzone al Metauro*“, in: *Festschrift für Alfred Noyer-Weidner*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Wiesbaden 1983, S. 155-169.
- Karlheinz Stierle, „Erschütterte und bewahrte Identität – Zur Neubegründung der epischen Form in Tassos »Gerusalemme liberata«“, in: *Das Epos in der Romania. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Susanne Knaller und Edith Mara, Tübingen 1986, S. 383-414.
- Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München, Wien 2003.
- Reinhard Travnicek, „Spaniens Wiedergeburt aus dem Reagenzglas. Das Villena Gespräch in Quevedos „Sueño de la muerte“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 30. Jg., Heft 3/4 2006, S. 493-518.
- Reinhard Travnicek, „Der Widerstand der Fortuna: Zur christlichen Deutung einer paganen Allegorie in Dantes *Göttlicher Komödie*“, in: *Deutsches Dante Jahrbuch*, 82. Bd. 2007, S. 87-118.
- Hans Rudolf Vaget, „Um einen Tasso von außen bittend: Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), S. 232-258.
- Thorsten Valk, *Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie*, Tübingen 2002.
- Karl Vossler, „Tassos »Aminta« und die Hirtendichtung“, in: *Europäische Bukolik und Georgik*, S. 165-180.
- Benno von Wiese, „Goethe: Torquato Tasso“, in: *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, Frankfurt/M., Hamburg 1965.
- Elizabeth M. Wilkinson, „‘Tasso - Ein gesteigerter Werther‘ in the light of Goethe’s principle of ‘Steigerung‘“, in: E. M. Wilkinson und L. A. Willoughby, *Goethe. Poet and Thinker*, London 1962, S. 185-213.
- Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke (Hgg.) [u.a.], *Goethe Handbuch*, 4 Bde., Stuttgart 1996ff.
- Viktor Žmegač (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. I/1 1700-1848, Königstein/Ts. 1984.

Zusammenfassung

In Goethes *Torquato Tasso* wird zum ersten Mal in der Weltliteratur der Dichter selbst zum Gegenstand der Dichtung. Das Schauspiel ist Ausdruck einer poetologischen Neuorientierung Goethes nach der Sturm- und Drangzeit im Zeichen eines klassischen Kunst- und Dichtungsverständnisses. Auf diesem Hintergrund profiliert sich die Konfliktlage Tassos als letztlich nicht auflösbare Differenz zwischen individuellem Anspruch und objektiver Wirklichkeit. Die Stoffwahl Goethes fällt dabei nicht zufällig auf den bedeutenden Dichter der italienischen Spätrenaissance. Schon vor der Italienreise und lange vor Jacob Burckhardt wusste Goethe um die kulturgeschichtliche Bedeutung der Renaissance für die eigene Zeit. Viele Grundprobleme der Moderne, vor allem die Frage der Subjektivität, wurden in der Renaissance zum ersten Mal thematisiert. Der historische Tasso stellt gewissermaßen das Urbild des Dichters dar, der an den Widersprüchen seiner Zeit zugrunde geht.

Das Ziel der Arbeit bestand vornehmlich darin, diese Widersprüche im Kontext der epistemologischen Rahmenbedingungen der beiden Epochen (der Spätrenaissance und der Weimarer Klassik) sichtbar zu machen und miteinander zu vergleichen. Die wesentlichen Epochendeterminanten werden dabei am Beispiel des Dichtungsverständnisses erläutert. Die Textarbeit hat in diesem Zusammenhang ergeben, wie tiefgehend die Auseinandersetzung Goethes mit dem historischen Dichter in Wahrheit ist. Die Ästhetik des historischen Tasso und seine Werke hat Goethe intensiv rezipiert, und sie haben in seinem Drama deutliche Spuren hinterlassen. Am Beispiel der Bukolik und der Heldenepik wurde dies erwiesen. Goethe benutzt die historischen Ausdrucksformen sehr bewusst, aktualisiert und adaptiert sie allerdings im Hinblick auf seine eigene Ausdrucksintention. Die Schäferdichtung war bereits in Antike und Renaissance bevorzugtes Medium dichterischer Selbstaussage und Reflexionsfolie der Liebestypologie. Bei Goethe wird sie zum Mittel der Selbstaussage Tassos, der im Bild des *goldenen Zeitalters* seinen Individualmythos der Einheit von Liebe und Dichtung gestaltet. Ähnlich avanciert die Großform des Epos, die nach traditionellen poetologischen Vorstellungen Geschichte und Heldentum zum Gegenstand hat, für Tasso zu einer universellen Form dichterischer Totalanschauung, die ihm Dichtung und Leben, Ich und Welt zu repräsentieren

scheint. Allerdings zeigt Goethe an der Tassogestalt auch die Grenzen eines übersteigerten Individualismus auf.

Durch die Erarbeitung des historischen Befunds wird Goethes eigenständige Leistung erst in ihrem ganzen Umfang deutlich. Die germanistische Forschung hat es hier des Öfteren an Sorgfalt fehlen lassen. So ist beispielsweise der Konflikt zwischen Ariost und Tasso, den auch Goethe in seinem Schauspiel thematisiert, aufgrund ungenauer Kenntnis des historischen Sachverhalts oft falsch beurteilt worden. Um die Figuren richtig zuordnen zu können, ist dieses Wissen aber notwendig.

Interessant ist schließlich der Ausgang des Stücks. Hier entfernt sich Goethe am deutlichsten vom historischen Dichter. Seine Gestalt wird nicht zum Kündler gegenreformatorischer Ideologie, der letztlich die großen Errungenschaften des Renaissancezeitalters wie Subjektivität und Weltzugewandtheit verleugnet, Goethes Tasso behauptet seine dichterische Unabhängigkeit entgegen alle Widrigkeiten und vermag, selbst um den Preis menschlichen Scheiterns, Würde und Authentizität seines Dichtertums zu bewahren.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name und Anschrift:

Reinhard Travnicek
Phorusgasse 14/6
1040 Wien
Tel.: 585 79 14
Mobil: 0664/145 37 59
reinhard.travnicek@chello.at

Geburtsdatum:

31. Juli 1963, Salzburg

Ausbildung:

Akademisches Gymnasium Salzburg
Studium der Romanistik und Germanistik in Salzburg und Graz, Diplom und Doktorat
Studienaufenthalte in Tours, Paris und Pavia
einjähriges Assistentenjahr an einem französischen Gymnasium
Lehramtsausbildung in den Fächern Deutsch und Französisch

Zusatzausbildung:

Psychotherapeutisches Propädeutikum (Unilehrgang Wien)
Fremdenführerausbildung am Wifi Salzburg

Sprachen:

Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Latein, Griechisch, Russisch

Berufliche Praxis:

seit 1987 selbständig im Bereich Kulturvermittlung und Tourismus
Lehrerfahrung in Schule und Erwachsenenbildung
Deutschtrainer am BFI-Wien im Rahmen des Projekts Deutsch als Zweitsprache
Wissenschaftliche Aufsätze aus dem Bereich der romanischen Literaturwissenschaft
Lehrauftrag an der Universität Graz (Französische Literaturwissenschaft) im SS 2012
derzeit Arbeit an einer literaturwissenschaftlichen Habilitation an der Universität Graz