

GOETHE'S TORQUATO TASSO ALS ›VITA-NOVA-DRAMA‹

Tihomir ENGLER
(Universität Osijek)

1. Produktionsliterarische und interpretatorische Verortung des *Tasso*-Stoffes

Die Arbeit an einem der Werke, die später zum Kanon der Weimarer Klassik zählen sollten, nahm Goethe »schon in seiner Weimarer Zeit in den Jahren 1780/81« (Gille 2003, S. 36) in Angriff, um die ersten beiden Akte, die als verschollener *Ur-Tasso* bekannt sind, niederzuschreiben, wonach jedoch die Arbeit ins Stocken geriet. Goethe widmete sich diesem Werk erneut erst während seiner Italienreise, indem er »auf der Rückfahrt nach Weimar [...] mit der Niederschrift« begann, »die er dann in Weimar 1788 bis Ende 1789 abschloß« (ebd., S. 36f.). Stellt man die Frage nach den Wurzeln und der (Be)Deutung von Goethes Drama *Torquato Tasso*, dann werden als Hinweis dazu meistens zwei Stellen aus den Gesprächen mit Eckermann herangezogen. Die eine ist die Notiz, worin Goethe anlässlich der Beurteilung seines Opus seitens des französischen Kritikers J. J. Ampère meint:

Wie richtig hat er bemerkt, daß ich in den ersten zehn Jahren meines Weimar'schen Dienst- und Hoflebens so gut wie gar

Zusammenfassung

Ausgehend von dem Verständnis von *Torquato Tasso* als Künstlerdrama und der italienischen Pastorale-Tradition wird Goethes Drama in diesem Beitrag als ein ›Vita-Nova-Drama‹ gedeutet. Der Kernpunkt einer solchen Deutung liegt in Goethes Versuch, im *Tasso* auf der Folie des geistigen Erbes der italienischen Pastorale lebenspropädeutische Hilfe an seine Zeitgenossen zu leisten. Diese erfolgt dadurch, dass er im Drama, durch den Rückgriff auf die historische Tasso-Gestalt bzw. den Renaissance-Stoff, die Möglichkeit der humanen Identitätsbildung innerhalb des eigenen zeitgenössischen historischen Horizonts thematisiert.

nichts gemacht, daß die Verzweiflung mich nach Italien getrieben, und daß ich dort mit neuer Lust zum Schaffen die Geschichte des Tasso ergriff, um mich in Behandlung dieses angemessenen Stoffes von demjenigen frei zu machen, was mir noch aus meinen Weimar'schen Eindrücken und Erinnerungen Schmerzliches und Lästiges anklebte. Sehr treffend nennt er daher auch den Tasso einen gesteigerten Werther. (Eckermann 1848, S. 160)

Die Stelle ist ein Hinweis darauf, dass sich Goethe während der ersten Arbeit an *Tasso* zum einen noch immer mit dem Themenkomplex des in die Gefühlswelt verstrickten Menschen beschäftigt. Dabei sucht er nach Wegen, um für das noch aus der Sturm-und-Drang-Phase stammende Thema eine sowohl poetisch als auch lebensweltlich zufriedenstellende Lösung zu finden (vgl. Blumenthal 1988, S. 510). Insofern ist Goethes Arbeit an *Tasso* in eine Reihe mit Werken über Gestalten wie Götz, Werther und Egmont zu stellen, in denen die Herz-Vernunft-Dichotomie behandelt bzw. der ›Lebensschmerz‹ aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird. Zum anderen hat sich sein »Weimar'sches Dienst- und Hofleben« (Eckermann 1848, S. 160) nicht nur in produktionsliterarischer Hinsicht als fruchtlos, sondern auch als eine ihn wegen der Erfolglosigkeit seiner politischen Bemühungen zermürbende Lebensphase erwiesen, deren negativer Folgen er sich durch die Reise nach Italien zu entledigen sucht.

Dabei ist zu bedenken, dass man um 1800 noch über kein historisch ausgeprägtes Epochenverständnis verfügt, sondern nur – kurz gefasst – zwischen ›antiker‹ und ›moderner‹ Kunstproduktion bzw. ihren Kunstprinzipien unterscheidet. Insofern begibt sich Goethe mit der Arbeit am *Tasso* – nach jener an *Götz* und *Egmont* – zum dritten Mal auf ein damals literaturhistorisch neues Terrain, das im deutschsprachigen Raum zu dieser Zeit erst ins Visier genommen wird, nämlich jenes der (italienischen) Renaissance, die man damals noch nicht als eine »bereits abgeschlossene, von der Gegenwart getrennte« Epoche (Jacobs 1997, S. 32) verstand, deren Erbe aber Goethe in Italien aus erster Hand kennen zu lernen gedenkt.

Tasso beruht auf Studien der Goethe zugänglichen Quellen zum Leben und Schaffen des italienischen Renaissance-Dichters, der neben Petrarca, Boccaccio und Ariost ein Hauptvertreter der neu belebten Wissenschaften und Künste in Italien des 15. und 16. Jahrhunderts war und dessen Wirkung im westeuropäischen Kulturraum noch im 18. Jahrhundert spürbar ist.¹ Goethe kennt Tassos Hauptwerk schon aus dem Elternhaus, wo er das *Befreite Jerusalem* in der Übersetzung von Koppe liest (vgl. ebd., S. 73). In der Vorrede bemüht sich Koppe, »dem Leser theils von den Lebensumständen

¹ Vgl. dazu: »Die Kenntnis des mehrfach übersetzten *Befreiten Jerusalem* gehört um diese Zeit in Deutschland zum bürgerlich-intellektuellen Bildungskanon, so wie in Frankreich Petrarca, Tasso, Ariost und Metastasio zu den Schülern zählen« (Jacobs 1997, S. 135).

unsers epischen Dichters hinlängliche Nachricht zu ertheilen, theils aber auch von dem Gedichte selbst und dessen eigentlicher Beschaffenheit ihm einen richtigen Begriff zu machen« (Koppe 1744). Außerdem liegt Goethe Heineses Tasso-Biographie vor, die 1774 im ersten Band der von J. G. Jacobi herausgegebenen *Iris* erscheint (vgl. Jacobs 1997, S. 136), die aber »eine äußerst eigenwillige Zusammenfassung und genieästhetische Ausdeutung der [...] Biographie von Manso« (ebd.) ist. Eine weitere Quelle ist die italienische Tasso-Biographie von Serassi, die »1785 in Rom erschien, wo Goethe sie 1788 liest« (ebd., S. 138). Die Lektüre dieser Biographie fällt aber in die Zeit, als Goethe »bereits seit längerem wieder an der Redaktion« (Ley 2009, S. 18) des *Tasso*-Textes arbeitete, so dass neben einigen Einzelheiten das von Serassi Neuerworbene nur in der genaueren Ausarbeitung der Antonio-Gestalt zu erblicken ist (vgl. ebd.).²

Zu den konkreten Motiven für Goethes Beschäftigung gerade mit Tasso gibt es kaum Anhaltspunkte. Dazu wird meistens eine andere wichtige Bezugsstelle aus Eckermanns Schrift herangezogen, in der es um die Beantwortung der Frage geht, »welche Idee Goethe darin [in *Tasso*, Anm. T. E.] zur Anschauung zu bringen gesucht« (Eckermann 1844, S. 171) habe:

Idee? [...] – daß ich nicht wüßte! – Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammentraf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich als prosaischen Kontrast den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch. (ebd.)

Diese Äußerung fällt bei Eckermann im Kontext von Goethes Schilderung, wie er den Plan zu einem Werk über Wilhelm Tell wegen anderwärtiger Beschäftigungen an Schiller weitergab. Insofern handelt sich bei der Frage nach der ›*Tasso*-Idee‹ eigentlich um eine kurzschlüssige Übertragung von Schillers literarischer Produktionsweise auf Goethe. Denn »[e]s war im Ganzen, fuhr Goethe fort, nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstractem zu streben. [...] Vielmehr bin ich der Meinung: je incommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Pro-

² Vgl. dazu Düntzer 1882, S. 9f.: »Am 1. März schreibt er, der Plan des *Tasso* sei in Ordnung. Dem Herzog Karl August meldet er den 28.: ›Ich lese jetzt das Leben des Tasso, das Abbate Serassi, und zwar recht gut, geschrieben hat. Meine Absicht ist, meinen Geist mit dem Charakter und den Schicksalen dieses Dichters zu füllen, um auf der Reise etwas zu haben, das mich beschäftigt.« Daraus ist zu schließen, dass das Grundkonzept des Dramas schon fertig war, als Goethe Serassis Biographie las. Im Folgenden wird man sehen, dass das Dramenkonzept den Tasso-Schilderungen von Koppe näher als jenen von Serassi steht.

duction, desto besser.« (ebd., S. 172f.) Behält man den Zusammenhang dieser Textstelle im Auge, dann geht daraus hervor, dass das Studium der historischen Quellen Goethe dazu dient, »Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art« (ebd., S. 173) zu sammeln, um diese »durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß Andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen« (ebd.).

Demnach handle es sich in *Tasso* um die Bearbeitung von Goethes Eindrücken unterschiedlicher Herkunft: derjenigen, die er zum einen auf seiner Italienreise und zum anderen durch das Studium des Lebens von Tasso erwarb, um diese mit seinen eigenen Erfahrungen bzw. Eindrücken aus dem Leben am Weimarer Hof zu verflechten. Daraus besteht letztendlich der Grundstoff des *Tasso*-Dramas, dessen autobiographische Funktion darin liegt, sich der eigenen ›schmerzhaften und lästigen‹ Eindrücke aus der ersten Weimarer Zeit auf Werther'scher Folie zu entledigen. Dies bedeutet, dass Goethe in *Tasso* eine Zugangsweise zum Problem der Herz-Verstand-Dichotomie anwendet, in deren Rahmen er seine in Italien erworbenen Eindrücke zu der ›Sattelzeit‹ (Jacobs 1997, S. 33) zwischen ›Antike‹ und ›Moderne‹, die man später als Renaissance betiteln wird, darzubieten sucht, um von da aus die Problematik der modernen künstlerischen Produktion, aber auch der modernen Lebensweise aufs Neue zu erhellen. Insofern wird in *Tasso* keine ›Idee‹ in Schillers Sinne dargestellt, sondern es werden Lebensvollzüge in einem damals schon fremden historischen Horizont erforscht, worunter der Renaissance-Kontext des Dramas zu verstehen ist, um damit nicht zuletzt auch ein neues Licht auf die Gestaltung des Lebens in der Gegenwart zu werfen.

Im Verlauf der *Tasso*-Rezeption entstand eine heute schon beinahe unüberschaubare Reihe von Studien zu einzelnen Themata des Dramas, zu dessen Gestaltenpersonal sowie zu Goethes Sprachgebrauch. So wird *Tasso* bei Düntzer als »die Geschichte einer schmerzlichen Seelenheilung« (Grawe 1981, S. 194) verstanden, während Staiger das Drama als einen Prozess deutet, »der sich in Goethe selber abgespielt hat und im Ersinnen und Ausgestalten des Kunstwerks eine Lösung findet« (Staiger 1952, S. 418). Des Weiteren wird der dramatische Sinnzusammenhang der Einzelszenen in einigen Studien, wie z.B. bei Rasch, aus dem Motiv der Dichterkrönung heraus gedeutet, wodurch die Symbolfunktion des Lorbeers als grundlegend für die Strukturierung der paradoxen und tragischen Situation der Hauptgestalt befunden wird (vgl. Rasch 1954). Demgegenüber gehen einige Autoren wie z.B. Neumann von der Schlusszene aus, um auf das Wechselspiel zwischen den Gestalten als grundlegendes Merkmal der charakterstiftenden Polysemie des Dramentextes hinzuweisen (vgl. Neumann 1965). In anderen Studien werden der übertriebene Subjektivismus sowie die extreme Innerlichkeit von Tasso bzw. »die hypochondrische Verfassung

seines Charakters« (Hinderer 1996, S. 245) als das entscheidende Moment des Dramas hervorgehoben, das nach von Wiese dazu beiträgt, dass in Tassos Gestalt »die schöpferische Selbstbesessenheit in eine verhängnisvolle Kette von Selbsttäuschungen umschlägt« (von Wiese 1983, S. 106).

In einer weiteren Reihe von Studien bildet der Konflikt zwischen Künstler und Gesellschaft bzw. die politisch-sozialen Aspekte des Dramas den Mittelpunkt der Untersuchungen. Für Korff (1955, S. 128) »vertritt so der Musenhof von Ferrara die Idee der Humanität, der Dichter aber das Ideal von Sturm und Drang, das Naturgenie. Und beide Ideale stehen zueinander in einem tragischen Widerstreit«. Daneben behauptet Girschner, dass Goethe »im Gewand einer politisch impotent und historisch irrelevant gewordenen Adels-gesellschaft die politische Ineffizienz der bürgerlichen Ideologie [präsentiert]« (Girschner 1981, S. 379), während Kaiser der Meinung ist, Goethe behandle in *Tasso* die Rolle des modernen Dichters, »dessen Beziehungen zur Gesellschaft bis zum Grund problematisch geworden sind« (Kaiser 1977, S. 176), weil dieser »nicht nur zum Symptom der Zeit, sondern zur Produktivkraft in der Veränderung des Zeitgeistes« (ebd., S. 189) geworden ist.

Mit Borchmeyers Monographie *Weimarer Klassik* wird der Konflikt »zwischen der modernen ästhetischen Autonomie und der Position des Hofdichters« (Hinderer 1996, S. 247) zum allgemein akzeptierten Topos der *Tasso*-Auslegung, in Anbetracht dessen »[sich] die erträumte Harmonie von Dichter und Held, Kunst und Natur, Individuum und Gesellschaft, Lust- und Realitätsprinzip als Illusion [erweist]« (ebd., S. 250). In Zusammenhang damit vertritt von Wiese die Auffassung, dass das Verständnis der »Individualität als Lebenswert und Daseinsverhängnis« (von Wiese 1983, S. 112) für Goethes Dramengestaltung von zentraler Bedeutung ist, deren grundlegende Problematik dann nach Ryan darin liege, dass dem Dichter die »Fähigkeit, eine Ganzheit der Welt widerzuspiegeln« (Ryan 1965, S. 311), abhanden gekommen sei. Dabei steigt die Wirklichkeit im Drama zum »Gültigeren und Stärkeren« (Korff 1955, S. 173) auf, gegenüber der die Tasso-Gestalt jedoch nach Rasch als eine entworfen ist, die sich »noch aus anderen, geheimen Quellen als der bloßen Beobachtung [der Wirklichkeit, Anm. T. E.] speist«, nämlich aus der Vertrautheit »mit der Seele der Welt« (Rasch 1954, S. 52), deren tiefer liegende Wurzeln im Drama durch das Arkadien-Motiv angesprochen werden. In diesem Zusammenhang ist auf die Studie von Blumenthal hinzuweisen, worin Goethes Bezug zur Tradition der europäischen Schäferdichtung erörtert wird. Als grundlegend für diesen Bezug werden »das Motiv der versuchten Kur einer Gemütsverstimmung (eines ›humour‹), [...] das Schäferkostüm der Prinzessin und Leonore Sanvitale« sowie die »Diskussion des Goldenen Zeitalters im zweiten Aufzug« (vgl. Blumenthal 1988, S. 513) bezeichnet. In Zusammenhang damit vermutet Blumenthal, dass es sich im *Ur-Tasso*

um den Entwurf eines »heroischen Schäferspiels« (Blumenthal 1959, S. 20–23) handelt, das dann in der Endversion des Dramentextes durch andere Themata überlagert wurde. Ob und inwiefern diese Vermutung stimmt, soll im Folgenden näher erörtert werden.

2. Tasso als Künstlerdrama

Vielerorts wird wie bei Borchmeyer darauf hingewiesen, dass es sich im Falle von *Tasso* um »das erste echte Künstler- und Dichterdrama der Weltliteratur« handelt, weil darin zum ersten Mal »die Existenzproblematik des Dichters als Dichters« thematisiert wird, die

für die Situation des modernen Künstlers [symptomatisch ist], der einerseits auf der Eigengesetzlichkeit seines Schaffens besteht, andererseits aber nicht wahrhaben will, daß eine autonome Kunst sich selbst aus dem Kräftespiel der politisch-sozialen Welt ausschließt, den notwendigen Zusammenhang mit ihr aufgibt. (Borchmeyer 1998, S. 168)

Die Vorstellung von einer solchen Position des Künstlers, die dazu führt, dass als Sinn des Stückes – wie es Goethe selbst Caroline Herder gegenüber formulierte – »die Disproportion des Talents mit dem Leben« (vgl. Japp 2004, S. 53–55) zu gelten habe, erscheint bereits im dritten Auftritt des ersten Aufzugs. Anlässlich der Übergabe seines Werkes an den Herzog entwickelt Tasso einen ambivalent angelegten Gedankengang, wonach er zuerst – ganz modern – meint: »Dieses Werk ist mein« (Goethe 1982, V. 401), um sofort diese Forderung durch die Bekundung seiner standesgemäßen Huldigung für den Herzog zurückzuziehen, weil er sich ohne dessen (materielle) Fürsorge »[...] zu mutigem Gesang [nicht] entfalten« (V. 421) gekonnt hätte. Auf diese Weise wird die moderne Feststellung über das Eigentumsrecht des Künstlers am Werk und damit die Forderung nach Kunstautonomie durch Tassos Huldigung überschrieben, wodurch die Dramenhandlung wieder in den spätmittelalterlichen Kontext zurückgedrängt wird.

Goethe flicht auch an vielen anderen Stellen den anachronistischen Gedanken der Kunstautonomie ein, indem er diesen immer wieder aus der Tiefenebene des Dramentextes hervorbrechen lässt, um ihn dann aber zurückzunehmen. Ein solches Spiel wird beispielsweise auch dann betrieben, als Tasso zurückweicht, nachdem ihm die Prinzessin auf Anweisung des Herzogs den Lorbeerkranz überreichen soll (vgl. V. 470f.). Diesen lehnt er zuerst ab, um ihn dann doch vor der Prinzessin kniend zu empfangen (vgl. V. 481). Sein Zögern entschuldigt er damit, dass er sich als »Jüngling« (vgl. V. 539) des Kranzes unwürdig fühle. Auf der ersten, im Spätmittelalter verorteten Ebene des Dramenstoffes scheint sich Tasso bescheiden zu stellen, indem er sich gegenüber den »Alten« als jüngerhafter Poet ausgibt. Hinter

dieser vermeintlichen Bescheidenheit Tassos verbirgt sich jedoch auf der zweiten, gegenwartsbezogenen Ebene die neue, zeitgenössische Verortung der Dichtkunst, die hier wiederum unterschwellig zu Wort kommt. Tassos Rekurs auf die ›Alten‹, deren Beispielhaftigkeit in der Oberflächenstruktur des Dramentextes von Homer und Alexander (vgl. V. 552 u. 554) repräsentiert wird, richtet sich hintergründig auf die Statuen von Vergil und Ariost als eigentliche Bezugsobjekte. Dies wird zusätzlich durch die Übergabe des Kranzes an Tasso betont, den die Prinzessin eigenhändig geflochten und mit dem sie zuerst Vergils Statue geschmückt hatte. Auf diese Weise wird eine literaturhistorische Verbindung zwischen Vergil, Ariost und Tasso hergestellt. Um diese zu erleuchten, muss der Frage nachgegangen werden, warum Goethe in der Eingangsszene gerade die Statuen dieser zwei Künstler aufgestellt hat.

Es handelt sich um literarische Autoritäten, deren Schaffen im Zeichen des Mäzenatentums steht: In seinem Hauptwerk *Äneis* erzählt Vergil den Gründungsmythos des Römischen Reiches, dessen Zielsetzung die Laudatio von Octavians Herrschaft ist, während Ariost in seinem Hauptwerk, *Der rasende Roland*, den Stammbaum der Adelsfamilie d'Este ausdichtet, der bis Hector von Troja reicht. Insofern liefern beide Autoren Beispiele fremdbestimmter Dichtkunst, die dann den Einflüssen gesellschaftlich-politischer Konstellationen Rechnung tragen müssen. Es ist die Grundlage der antik-römischen und (spät)mittelalterlichen Dichtkunst, deren heteronomer Bestimmung sich Tasso durch sein Zögern widersetzt.

Die Szene scheint auch einen sehr plastischen Abriss von Goethes Verständnis der ›Literaturgeschichte‹ zu enthalten: Indem er die antik-römische und (spät)mittelalterliche Kunstproduktion in Form (toter) Statuen darstellt und diesen den (lebendigen) Tasso entgegenstellt, weist er auf die Obsoleszenz der ersteren hin. Dagegen erscheint die Tasso-Gestalt als Medium der Wiederbelebung künstlerischer Produktivität, deren Quelle in den Bemühungen um die Verwirklichung des Postulats von der Selbstbestimmung der Dichtkunst liegt.

Dass aber die Kunstautonomie sowie die daraus resultierende Forderung nach der Autonomie der Künstlerexistenz nicht so einfach zu verwirklichen sind, geht aus Tassos, schon im wahnhaften Rausch ausgesprochener Behauptung hervor:

Einen Herrn
Erkenn ich nur, den Herrn, der mich ernährt,
Dem folg ich gern, sonst will ich keinen Meister.
Frei will ich sein im Denken und im Dichten,
Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein. (V. 2302–2307)

In der paradox klingenden Äußerung über die Gebundenheit an den ›ernährenden Herrn‹ und über das gleichzeitige ›Freisein-Wollen‹ des

Künstlers spiegelt sich zum einen der sich in der zeitgenössischen Lebenspraxis vieler Autoren vollziehende sowie in der Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts diskutierte Übergang von der mäzenabhängigen Künstlerexistenz zum freien Schriftsteller wider. Zum anderen wird darin zugleich auf die Komplexität der Künstlerexistenz hingewiesen: Der Künstler habe nämlich einerseits dem ihn ›ernährenden Herrn‹ – mag dieser ein feudaler bzw. bürgerlicher Mäzen oder der (freie) literarische Markt sein – zu folgen, andererseits möchte er im ›Dichten‹ frei sein, was letztlich unvereinbar ist.

Dementsprechend zeichnet die Künstlerexistenz eine grundsätzliche Zerrissenheit aus: Zum einen ist der Künstler an die Wirklichkeit in irgendeiner Form gebunden; zum anderen möchte er diese Gebundenheit in bzw. durch Kunstproduktion überwinden. Eine extreme Konsequenz wäre die absolute Abkehr von der Wirklichkeit, das vollständige Eintauchen in die Kunstwelt, die mit der Realität nichts mehr zu tun hat, was an sich nur ein ›Wahnsinniger‹ leisten könnte. Ein solcher ist infolge seiner immer größeren Realitätsverweigerung der historische Tasso, was ein Motiv dafür sein könnte, warum Goethe gerade Tasso als Gegenstand seines Dramas wählt. Denn dieser liefert ein Musterbeispiel für die Problematik der Zerrissenheit des Künstlers zwischen Kunst- und Wirklichkeitsbezug, wobei das allmähliche Versinken des historischen Tasso im Wahnsinn die Kehrseite der geniehaften Künstlerexistenz beglaubigt, wonach man durch immer größere Abkoppelung von der Wirklichkeit zum »nichts / Ganz nichts« (V. 3415f.) wird, wie sich Tasso im abschließenden Dialog mit Antonio fühlt. Dieses Nichtssein-Gefühl scheint das Sinnbild der absolut selbstreferenziellen, jede Art von Wirklichkeitsbezug ausschließenden Kunstproduktion zu sein, des radikalen Vollzugs der Kunstautonomie, der in der Seidenwurm-Metapher äußerst plastisch und prägnant zum Ausdruck kommt:

Wenn ich nicht sinnen 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. 3081–3087)

Folglich ist der radikale Aufruf zum grenzenlosen autonomen Kunstgebrauch – wie Tasso ihn im Dramentext formuliert – nicht nur paradox, sondern auch lebensbedrohend. Das Schicksal des im Wahnsinn durch Italien herumirrenden Tasso ist dafür ein historisches Beispiel.

Die Deutung von *Tasso* als Künstlerdrama liefert allerdings keine ausreichende Erklärung dafür, warum Goethe gerade die Künstlerproblematik – sofern man darauf nicht mit autobiographischen Hinweisen antworten

möchte – der Dramatisierung wert erschien. Zu dieser Frage gesellen sich jene nach der innerdramatischen Logik des Stückes: Warum die Prinzessin sich Tasso als Liebesobjekt verweigert, warum der ganze Hof gegenüber Tasso so nachgiebig handelt und warum dieser trotz allem Zureden der vernunftgeleiteten ›Zähmung‹ versperrt bleibt. Problematisch erscheint auch die Gestalt Antonios. Dieser Diplomat, der sich in Rom so sehr beherrschen kann, wirkt in Ferrara gänzlich ›undiplomatisch‹: durch seine provokative Haltung gegenüber Tasso treibt er den ganzen Streit auf die Spitze und vertreibt Tasso dadurch vom Hofe, so dass an dem ›Diplomaten‹ Antonio der Schandfleck von Tassos erzwungener Abreise und die berechnete Rüge des Herzogs haften bleiben.

In diesem Zusammenhang ist auch der offene Schluss des Dramas zu betrachten, der viele Rätsel aufwirft und zu dem unterschiedliche Deutungen vorliegen. Goethe schließt das Drama mit der traditionsreichen Schiffbruch-Metapher ab: »So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.« (V. 3452f.) Dabei führt Antonio laut Regieanweisung Tasso, ihn bei der Hand nehmend, von der Szene ab. »Die erste – versöhnliche – Deutung [der Schlusszene] mutet dem Leser zu, eine kaum glaubliche Charakterwandlung« Tassos zu akzeptieren; die zweite, »tragische Deutung fände im Schicksal des historischen Tasso einen Beleg« (Gille 2003, S. 45). Keine der beiden Deutungen überzeugt: Die erste ist aus innerdramatischen Gründen zu unwahrscheinlich, die zweite wirft einen ziemlich pessimistischen Blick auf die Dichtkunst, wonach das äußerste Schicksal eines Dichters seine geistige Verwirrung wäre. Außerdem ist eine solche pessimistische Deutung des Dramenschlusses mit dem ›Geist‹ von Goethes literarischer Produktion nicht vereinbar.

Sowohl der offene Dramenschluss als auch die oben angeführten Fragen deuten darauf hin, dass in *Tasso* eine weitere, noch tiefer liegende (Be)Deutungsebene existiert, auf der die Sinngebungsstränge des Dramentextes zusammengeführt werden, um mit dem Schicksal des historischen Tasso nicht nur Vorstellungen von der Existenz des Künstlers, sondern des Menschen allgemein zu thematisieren.

3. Wirklichkeitsbezug des Traumes von Arkadien

Betrachtet man den Aufbau des Grundkonfliktes in *Tasso* genauer, dann scheint dieser doppelschichtig zu sein. Zum einen wird er durch die Auseinandersetzung zwischen Tasso und Antonio um ihre Stellung am Hofe getragen; zum anderen beruht er auf der Konfrontation der Prinzipien, die die Figurenkonzeption Tassos und der Prinzessin bestimmen – dem Prinzip »[e]rlaubt ist, was gefällt« (V. 994) und jenem, wonach »[e]rlaubt ist, was sich ziemt« (V. 1006). Beides stammt nicht von Goethe, sondern aus zwei

Renaissance-Texten, wodurch im Drama ein tiefgreifender intertextueller Zusammenhang hergestellt wird: Im ersten Fall handelt es sich um ein Zitat aus Tassos »*Aminta* (1573)« und im zweiten »aus dem Schäferspiel *Il pastor fido* (1590) von Guarini, dem Gegenspieler des historischen Tasso« (Borchmeyer 1998, S. 175).³ Auf diese Weise nehmen beide Gestalten Bezug auf die Tradition der italienischen Pastorale, möglicherweise enthalten sie sogar Impulse zur Wiederbelebung des darin vorkommenden kulturellen Erbes zu zeitgenössischen Zwecken.

Zur geschichtlichen Entwicklung der Pastorale ist hier aus Platzmangel nur hervorzuheben, dass diese zum einen ihren Entwicklungshöhepunkt gerade in Tassos *Aminta* und Guarinis *Der getreue Schäfer* erreicht.⁴ Zum anderen handelt es sich um Dichtung, die im 15. und 16. Jahrhundert in Italien,

ausgehend von der Bearbeitung des bukolischen Stoffes im Volke, einen raschen Einzug in die Kunst fand, jedoch in einer neuen Form, mit neuen Merkmalen und in neuer Absicht. Diese neue Kunstform entsprach dem raffinierten Geschmack der höheren Gesellschaftsschichten, und zwar gemäß der falschen Einfachheit, die nicht unschuldig und von Natur aus wahr war, sondern durch Finessen gekünstelt, durch Übertreibung deformiert und voll von zeitgenössischen Anspielungen war. [...] Inspiriert durch ästhetische Einstellung und Gefühl neigte man in der Renaissance dazu, von einer abstrakten, rational konstruierten und außerhalb der Wirklichkeit imaginierten Welt zu träumen. Auf dieser Grundlage entwickelte man eine Zuneigung zur Schäferdichtung als verfeinerter und raffinierter Form der Unterhaltung, in der man Träume auf eine einmalige Art zu verwirklichen suchte, indem der täuschende Gefühlsidealismus in die süße Überwirklichkeit einer fantasievollen Landschaft transponiert wird. Damit schufen die Gelehrten, und nicht nur diese, u.a. auch die Illusion, dass man in modernen Zeiten das Leben der Antike fortsetzen kann. (Bogišić 1989, S. 20f.; übers. von T. E.)

Den Mittelpunkt einer solchen pastoralen Tradition bilden die Vorstellungen von »Arkadien«,⁵ dem Sinnbild der »Goldenen Zeit«, das »für mehr

³ Mit Tassos Schäferspiel *Aminta* beschäftigte sich Goethe auch während seiner Italienreise. Vgl. dazu u.a. Gille 2003, S. 36.

⁴ Rasch weist darauf hin, dass Goethe mit dem Arkadien-Motiv auf »eine europäische dichterische Überlieferung« anknüpft, »die auf Hesiod zurückgeht und über Theokrit, Vergil und Dante, Petrarca, Sannazaro und Torquato Tasso bis zu Goethe selbst reicht« (Rasch 1954, S. 75).

⁵ Als Arkadien bezeichnet Rasch »Natur, in der Formung durch den Menschen, Natur, die human ist: das ist Arkadien, und das ist der Dichter. Natur als gesicherte Einheit des befriedeten, harmonischen Gesamtwesens, in das der Mensch ohne Bruch eingefügt ist, allen Geschöpfen brüderlich nahe und doch ganz Mensch: dieses arkadische Bild bewahrt

als zwei Jahrhunderte [...] eines der meistbesuchten imaginären Reiseziele [war]« (Wehle 2001, S. 47), und worin »mittels der Kunst – die anthropologische – Grundfrage verhandelt wurde, wie der Mensch mittels Kunst Mensch werden kann« (ebd.).⁶ Als Vorbild dafür dienen Arkadiens Bewohner, »Schäfer und Nymphen«, die auf dem Lande »eine Art Sonntagsleben [führen]. Diese Entlastung von materiellen und sozialen Zwängen verschafft ihnen das nötige ›otium‹, um sich vor allem mit sich selbst beschäftigen zu können« (ebd.). Das Werben eines Schäfers um die Gunst einer Nymphe bildet die schlichte Handlung der Pastorale, deren Grundmotiv daher die Liebe ist, wobei »im Verhältnis von liebendem Schäfer und abweisender Nymphe die menschliche Doppelnatur des ›animal rationale‹« (ebd., S. 48) verkörpert wird: »In der Nymphe, dem weiblichen Part, war das ›animale‹, die naturhaft kreatürliche Teilhabe des Menschen eingetragen« (ebd.). Die Nymphen sind Begleiterinnen Dianas, der Göttin der Jagd, mit der sie gemeinsam das Wild im Wald erledigen, weshalb ihre Natur »›wild‹, weil fremdbestimmt« ist, so dass in ihnen die »Gefährlichkeiten der unbewußten Natur« dargestellt werden (ebd.). Im Gegensatz zur Nymphe »hütet [der Schäfer] die Tiere und schont ihr Leben, d.h. er kultiviert die Natur« (ebd.), weshalb er das der Nymphe entgegengesetzte rationale Prinzip verkörpert.

Das Ausgangsverhältnis zwischen diesen beiden in der Pastorale dominierenden Prinzipien stellt Wehle wie folgt dar:

Die Nymphe wendet ihre Lebensenergie nach außen in die Verfolgung und Vernichtung des Animalischen; von daher ihre rigorose Keuschheitsverpflichtung. Er hingegen dringt auf seine Gefühle ein, wendet sich also nach innen, auf sich selbst. Seine Energie geht nicht in Taten, sondern in die Sprache. Während sie praktiziert, theoretisiert er, was den Menschen von Natur aus bewegt. Anlaß dazu gab die innere Verwundung, die sie, die Jägerin, ihm zugefügt hat, als er sie angeschaut hatte und ihn dadurch die Pfeile Amors traf. (ebd.)

Vom Liebespfeil getroffen, verliert der Schäfer in der Pastorale seine Sinne, »d.h. entfremdet sich selbst« (ebd.). Ausdruck davon ist sein Klagegedicht. Damit führt er das Publikum in den Handlungsraum des idyllischen anmutenden Naturzustands der ›Goldenen Zeit‹ ein, als »Tiere, Menschen und Götter noch *eine* Sprache hatten – jene ›orphische‹ Ursprache, an der

der Dichter in sich. Das entspricht jener Fähigkeit in ihm, die bezeichnet ist mit dem Vers: ›Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur.‹« (Rasch 1954, S. 76)

⁶ Koblick hebt diesbezüglich hervor, dass sich »die *höfische Gesellschaft* immerhin nicht auf die Realität beschränkt, sondern sich in ihren mit Gärten umgebenen Lustschlössern eine arkadische Gegenwelt schafft, in die sie zeitweise spielerisch ausweicht.« (Koblick 1977, S. 73).

sich kulturell erschöpfte Epochen regelmäßig zu erneuern hoffen« (ebd., S. 49), und in der die ganze Welt noch im ›Einklang‹ war (vgl. ebd., S. 50).

In der Offenbarung eines solchen, die urweltlichen Zustände durchdringenden »arkadischen Logos« (ebd., S. 49) erblickt Wehle die Grundfunktion der Pastorale, in deren Tradition beginnend mit Sannazaro auch Tassos höfisches Schäferspiel *Aminta* steht (vgl. ebd.). Denn der Schäfer, indem er sein Klagelied anstimmt, bejammert den Verlust dieses magischen Urzustandes bzw. den »selbstverschuldeten Ausgang [des Menschen, Anm. T. E.] aus der Natürlichkeit« (ebd., S. 50), dessen historischer Ursprung im Ausbau der Zivilisation liegt. Dabei bestand die »arkadische Logotherapie« (ebd., S. 51) vor allem darin, den verbildeten Verstand an den sinnlichen ›Quellen‹ des Lebens zu erneuern (vgl. ebd.).

In Bezug darauf bezeichnet Wehle die Pastorale als »eine anthropologische Versuchsanstalt«, worin »sich unterm Schutz ihrer öffentlichen Unwirklichkeit [...] der Anspruch freibleibender Selbstverwirklichung erheben ließ« (ebd., S. 56). Denn die private Liebesproblematik der Pastorale (das sie zentrierende Handlungsthema) sowie die Abgeschiedenheit Arkadiens (ihr Handlungsort) lassen es zu, die Frage nach der Eigenidentität aufzuwerfen, ohne sich auf die Zwänge der Realität einlassen zu müssen.

Dass der Weg zu einem solchen Identitätsaufbau nicht problemlos ist, demonstriert Tasso in *Aminta*, indem er den »beiden Altarkadier[n] Dafne und Tirsi«, die »ihre erste Liebe schon hinter sich haben«, zwei neue Gestalten, Silvia und Aminta, an die Seite stellt, mit denen die alten »an einem neuen Weg, der zum alten Ziel führt,« experimentieren (ebd., S. 57). Das Ziel ist die Rückgewinnung des ›Goldenen Zeitalters‹ bzw. des Glückes des harmonischen Beisammenseins; den Weg dahin bildet die ›Kunst‹ als Fähigkeit, die Kunst als Mittel der Zielerlangung durch »unablässige Anstrengung« des Liebespaares zu sichern (ebd.). Die Kunst erweist sich damit als »offene Syntax – natura naturans«, dank derer man seine eigene Identität »innerhalb einer gegebenen Grammatik des Lebens – der ›natura naturata‹« immer wieder herzustellen vermag (ebd.). Folglich scheint die »wahre Schönheit« (ebd.) der menschlichen Humanität in der (künstlerischen) Wehklage über die lebensgrammatische Beschränkung des Menschen enthalten zu sein.

Damit wird in der Pastorale ein Kunstverständnis vermittelt, wonach der »schöpferische Mensch in der Lage sei, seine Doppelnatur zu befreien, nicht nur indem er sie – sich – überwindet, sondern sie vielmehr im Sinne des sanften Gesetzes dieses Landes [Arkadiens] vermittelt und dabei auf eine Gegenseitigkeit setzt, die in die Macht der Sprache gestellt ist« (ebd., S. 58). Arkadien – und damit die Vorstellung von der ›Goldenen Zeit‹ – scheint in der Pastorale den Kontext zu bilden, innerhalb dessen auf »die Sprache als ein Forum, wo der Mensch mit seinen Mitteln zu sich selbst kommen kann,« (ebd.) hingewiesen wird, um im Rahmen einer

»dialogische[n] Kommunikation als Weg einer tätigen Selbstbestimmung« die eigene »dialogische Identität« aufzubauen (ebd., S. 59). Dies bedeutet, dass die Kunst, die »allein sich einen Sinn für die Sprache als Melos erhalten hat«, an den »taub und stumm« gewordenen Menschen der Zivilisation« zu appellieren hat, »diese verschüttete Stimme der Natur« aufs Neue zu vernehmen (ebd., S. 60).

Hält man an dem oben beschriebenen Verständnis der Pastorale fest, deren Aufbau Goethe durch die Lektüre von Tassos *Aminta* bekannt war (vgl. Blumenthal 1988, S. 514), dann könnte man die hintergründige Zielsetzung der Grundkonflikte in *Tasso* folgendermaßen verstehen. In den ersten zwei Akten übernimmt Tasso die Rolle des Schäfers, der seiner Nymphe – der Prinzessin – nachtrauert. Das Liebesmotiv verwendet Goethe dazu, die Handlung mit der »Goldenen Zeit« zu verflechten, als – wie in der Liebe – »erlaubt war, was gefällt«, um von da aus weitere Gestaltensituationen auszubauen. Die Entsagung der Nymphe, und das heißt der Prinzessin, ist aber im Drama nicht wie in der Pastorale vorläufig, sondern definitiv, wodurch der in der Pastorale angelegte Weg zum (beiderseitigen) Liebesglück im »arkadischen Paradies« versperrt bleibt, so dass die sich im Drama nur scheinbar liebenden Seelen dorthin letztendlich nicht gelangen können. Das bedeutet für die Tasso-Gestalt ewiges Verweilen im Zustand des Außer-Sich-Seins, welches ein Merkmal sowohl von Goethes Titelgestalt als auch des historischen Tasso ist, und worin außerdem das Sinnbild des »Geniehaften« enthalten ist. Dementsprechend ist Tasso das Beispiel des genialen Dichters, der, einmal durch die »orphische Ursprache« der »Natur« berührt, ohne Geleit herumirrt und in seiner Dichtkunst die verlorene Harmonie der menschlichen Existenz beklagt. Genau dies ist Tassos Situation, nachdem er im vierten Akt den endgültigen Verlust seiner Liebe erlebt.

In der Pastorale liegt die Funktion der Entsagung in der Aufgabe, eine »dialogische Kommunikationssituation« zwischen dem Schäfer (Tasso) und der Nymphe (Leonore) herzustellen, in deren Rahmen ein gegenseitig befeuernder Austausch stattfindet, der dann den Schäfer (Tasso) zur Besinnung führt. In der Oberfläche des Dramentextes passiert aber das Gegenteil: Die endgültige Verweigerung der Prinzessin stürzt Tasso nur noch tiefer in seinen Wahnsinn, was darauf hinweist, dass für Goethe ein ins Arkadien zurückführender Austausch unmöglich ist.

Auf den Grund dafür scheint Goethe durch die Erweiterung bzw. Steigerung des einleitenden Grundkonfliktes hinzuweisen, indem er in den Dramentext eine zweite Konfliktfront einbaut – jene zwischen Tasso und Antonio. Nachdem Tasso den Lorbeerkranz doch übernommen hat, erscheint Antonio, dem man wegen seiner erfolgreichen, in Rom erzielten Erweiterung des herzoglichen Territoriums huldigt. Als dann die Rede auf Tasso kommt, wundert sich Antonio über die Bekränzung, woraufhin

ihm erklärt wird, dass Tasso sein Hauptwerk, worin er »Jerusalem für uns erobert [hat]« (V. 687), beendet habe und deshalb bekränzt wurde. Die Gleichstellung der poetischen bzw. fiktiven Eroberung Jerusalems mit Antonios wirklichkeitsbezogenem Gewinn neuer Territorien bringt diesen Tatmenschen sofort aus der Fassung. Er versucht Tasso zu beleidigen, indem er dem Herzog vorwirft, unmäßig im Belohnen zu sein (vgl. V. 697f.). Da Tasso aber auf diese Provokation nicht wie üblicherweise mit Wut reagiert, kommt auch der nächste Hieb, indem Antonio eine Lobrede gerade an Ariost einstimmt (vgl. 709–733). Damit wird natürlich ein tiefer Kriegsgraben ausgehoben, denn zum einen ist Ariost der helle Stern am poetischen Himmel, der vor Tasso am Hofe in Ferrara weilte, sein Vorgänger, den er jetzt mit seinem Werk zu überflügeln versucht. Zum anderen, wie schon erwähnt, ist Ariosts Schaffen – wie jenes Vergils – fremdbestimmt, weil es dem Herrscherlob gewidmet ist, während sich Tasso im Dramentext für die Autonomie der Kunstproduktion einsetzt.

Der Einbau dieses Konfliktes dient Goethe als Mittel dafür, den Dichter Tasso aus dem Zustand des ewig wehklagenden Schäfers herauszuholen. Damit wird das Ideenschema der Pastorale weiterverfolgt, indem aber eine andere Gestalt die Rolle der ›Nympe‹ übernimmt. Dies scheint auch konsequent zu sein, denn der Boden, auf dem sich das Geschehen im Drama ereignet, ist nicht wie in der Pastorale der von jedem Realitätsbezug abgeschirmte ›heilige Hain‹ Arkadiens, sondern der ›Hof von Ferrara‹ als Sinnbild des Ortes der wirklichkeitsbezogenen bzw. historisch bedingten menschlichen Existenz. Insofern wird im Drama der Bezug anstatt zu Arkadien zum zeitgenössischen bzw. historischen Horizont hergestellt. Dadurch wird auch der Gehalt der Pastorale in die Wirklichkeit transponiert bzw. die Frage nach der Möglichkeit seiner diesseitigen Verwirklichung gestellt.

Gerade zu diesem Zweck tritt Antonio in die Rolle der Nympe an Stelle von Leonore. Er verkörpert den utilitaristischen Tatendrang der Gegenwart, in der das Eigeninteresse, auf dem die Dramengestalten aufgebaut sind, das Signum der Zeit bildet.⁷ Aus dieser utilitaristischen, im Eigennutz verankerten Bestimmung des Menschen in der Gegenwart erwächst auch die Notwendigkeit der Konfrontation zwischen Tasso und Antonio. Deshalb wird auch aus diesem an sich geschickten und gewandten Diplomaten ein ungeschickter Mensch, der Tasso in der Oberflächenstruktur des Dramas

⁷ Alle Formen der Ziemlichkeit, welche die Dramengestalten in ihrer behutsamen Behandlung von Tassos ›Unpässlichkeiten‹ demonstrieren, sind letztendlich auf Eigeninteresse ausgerichtet. Sowohl der Herzog, der Tasso am Hofe duldet, um seine ›Glorie‹ durch sein Schaffen zu vermehren, als auch Leonore Sanvitale, die hofft, in Tassos Werken verewigt zu werden und die deshalb seine Abreise plant, werden durch ihre je eigenen Interessen gelenkt. So steht es auch mit Antonios Bemühungen, seine Stelle am Hofe zu halten, als auch mit der Tassos Liebesbekundung zurückweisenden Forderung der Prinzessin nach Enthaltung.

aus Neid und Eifersucht provoziert, in der Tiefenstruktur jedoch die positive Aufgabe hat, Tasso den utilitaristischen Grundzug der Gegenwart vor Augen zu führen.

Auf die Notwendigkeit dieses Rollenwechsels verweist u.a. Antonios Zureden, Tasso solle sich in seiner Wut doch darauf besinnen, wo er sei, und erkennen, was er sei. Denn er ist nur ein Dichter am Hofe von Ferrara, was Goethes Hinweis darauf ist, dass der Künstler nur innerhalb und gegenüber der harten Wirklichkeit sein ›Arkadien‹, und das heißt seine Dichtkunst, aufzubauen hat, bzw. diesen Hinweis in seiner poetischen Produktion zu funktionalisieren hat, wie es Goethe eben in seinem Drama tut, in dem er sein eigenes ›Werther'sches Naturellement‹ überwindet. Dies ist die »Wahrheit« (V. 3356), über die sich Tasso im Dramentext belehrt fühlt und die ihn trotz seines Wahnrausches zur besinnenden Schiffbrüchigen-Metapher führt, in der Antonio und damit der Wirklichkeitsbezug als Felsen gilt, »an dem er scheitern sollte« (V. 3453) und an dem er sich als »Schiffer endlich noch [klammert]« (V. 3452).

Das Entscheidende liegt in der Hinzufügung dieses ›noch‹. Obwohl sich Tasso jenes Arkadien vor Augen hält, aus dem, wie oben beschrieben, im Sinne der Pastorale der wahre Kunstgesang entstammt, wird er durch die Konfrontation mit Antonio darüber belehrt, dass die Kunst doch in der Wirklichkeit anzusiedeln ist.⁸ Das gegenteilige Omen ist das Schicksal des historischen Tasso, der, indem er sich dem Wirklichkeitsbezug versperrt, im Stadium der Ohnmacht des pastoralen Schäfers bleibt, der, auf keinen Widerhall bei seiner Nymphe stoßend, keine ›dialogische Kommunikationssituation‹ aufbauen kann und im Wahnsinn seiner autoreferenziellen Monologizität endet.

Demgegenüber zieht Goethe, worin auch die autobiographische Funktion des offenen Dramenschlusses zu erblicken ist, die Konsequenz, dass der auf Arkadien hinweisende Kunstgesang nur innerhalb eines Wirklichkeitsbezugs aufzubauen bzw. das ›Werther'sche Naturellement‹ in Form gegenwartsbezogener Entwürfe von Kunstwelten zu zügeln sei, aus denen heraus dann – trotz ihres Gegenwartsbezuges – der Gesang ›Arkadiens‹ anzustimmen sei.

Einen solchen Gesang leistet gerade Goethes *Tasso*, indem darin die Zuschauer dazu bewegt werden, sich zum einen des ›Arkadien‹ wieder zu besinnen und zum anderen die Frage nach der Zielsetzung der zeitgenös-

⁸ Darauf, dass Tasso »in seinem Verhalten die Mängel der geschichtlichen Wirklichkeit objektiviert«, weist auch Müller in seinem Aufsatz hin, wobei er meint, dass »nur im Möglichkeitsmodus des ästhetischen Scheins die Grenzen und Mängel der Realität in dieser Klarheit bewußt werden [können], so daß die (klassische) Kunst einen emanzipatorischen Anspruch realisiert. Der Künstler zahlt dafür den Preis, indem die schlechte Realität auf ihn zurückschlägt.« (Müller 2007, S. 214)

sischen ›Zähmung‹ des Menschen zu stellen. Dabei ist sich Goethe auf der Italienreise, während der er den ›arkadischen‹ Besinnungsprozess durchläuft, seiner eigenen Zielsetzung wohl bewusst geworden: Sein eigenes Kunstgeschick habe sich nicht mehr ausschließlich aus dem ›Werther'schen Naturellement‹ zu nähren, sondern ist mit Impulsen aus der Wirklichkeit zu durchsetzen, um es dementsprechend darin auch zu verankern. Um aber den arkadischen Gesang im Wirklichkeitsbezug nicht verflachen zu lassen, greift Goethe nach der klassischen bzw. antiken Dramenform als jener Form der Kunstsprache, innerhalb derer er das hohe Lied der Verflechtung der Kunst mit der Wirklichkeit anstimmen kann, ohne in ihren Niederungen zu versinken.

Außerdem wird die im Drama anscheinend negativ beantwortete bzw. offen gelassene Frage nach Tassos Identitätsbildung »auf ästhetischer Ebene eingeholt, was Tassos abschließender Bestimmung der Dichtung als Sublimierung seelischen Leidens entspricht« (Jakobs 1997, S. 212). Dabei wird diese Sublimierung im Drama von einem Sprachgestus getragen, bei dem zum einen stark reflektierende Momente verwendet und zum anderen »Einzelwörter im manieristischen Stil, der für die Reden in ›Aminta‹ charakteristisch ist, wiederaufgenommen und variiert werden« (Blumenthal 1988, S. 514). Auf diese Weise wird der Kontrast zwischen dem (emotionalen) Drameninhalte und der (reflektierenden) Dramenform gesteigert, jedoch nur deshalb, um die Frage nach der Verwirklichung des Arkadien-Traumes als zentrales Dramenproblem noch mehr in den Vordergrund zu rücken.

Darüber hinaus ist in Goethes Appell, ›sich endlich noch am Felsen fest zu klammern‹, die Forderung enthalten, die Kunst nicht nur in der Wirklichkeit bzw. im Tellurischen, wie dies Thomas Mann (vgl. Mann 1974, S. 97) bezeichnet, zu verankern, sondern auch ihren Zweck im Rahmen dieser Wirklichkeitsabhängigkeit zu bestimmen. Dabei beruht das ›Telos‹ der Kunst sowohl aus Goethes Sicht als auch jener der Pastorale auf einer tiefgreifenden philosophischen Einsicht, die Giovanni Pico della Mirandola in seinem Traktat *Oratio de hominis dignitate* (1487) leistet. Mirandola lässt in seiner Schrift den Schöpfer folgende Worte an seine menschliche Schöpfung richten:

Wir haben dir keinen festen Wohnsitz gegeben, Adam, kein eigenes Aussehen noch irgendeine besondere Gabe, damit du den Wohnsitz, das Aussehen und die Gabe, die du selbst dir ausersiehst, entsprechend deinem Wunsch und Entschluß habest und besitzt. Die Natur der übrigen Geschöpfe ist fest bestimmt und wird innerhalb von uns vorgeschriebener Gesetze begrenzt. Du sollst dir deine ohne jede Einschränkung und Enge, nach deinem Ermessen, dem ich dich anvertraut habe, selber bestimmen. Ich habe dich in die Mitte der Welt gestellt, damit du dich von dort aus bequemer umsehen kannst, was es auf der Welt gibt. Weder haben wir dich

himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich geschaffen, damit du wie dein eigener, in Ehre frei entscheidender, schöpferischer Bildhauer dich selbst zu der Gestalt ausformst, die du bevorzugst. Du kannst zum Niedrigeren, zum Tierischen entarten; du kannst aber auch zum Höheren, zum Göttlichen wiedergeboren werden, wenn deine Seele es beschließt. (Mirandola 1990, S. 5f.)

Mirandola leitet die Position des Menschen aus seiner Stellung in der Schöpfung her, was gewiss ein Zugeständnis an seine Zeit war, doch wird diese Position ganz neu definiert. In Abgrenzung zu anderen Naturgeschöpfen, deren Lebenshorizont ausschließlich durch die Gesetze der Natur bestimmt ist, wird im Traktat dem Menschen »inmitten einer durchgängig bestimmten Welt [...] die Freiheit der Selbstbestimmung eingeräumt« (Wehle 2001, S. 42). Aus Mirandolas Verständnis des Menschen als »frei entscheidenden, schöpferischen Bildhauers« seiner selbst erwächst zugleich nicht nur seine Aufgabe, in der Mitte der Welt, wohin er gestellt wurde, »[s]eine temporale Identität« (ebd., S. 43) aufzubauen, sondern auch die Folgekosten dieser Aufgabe zu meistern: Zum einen sich selbst zu erkennen, um eine Identität überhaupt konstruieren zu können, zum anderen die Verantwortung für einen solchen Selbstentwurf zu tragen. Beide Folgekosten ergeben sich daraus, dass der Mensch sowohl »zum Niedrigen, Tierischen ›degenerieren‹ oder aber zum Höheren, Göttlichen ›regenerieren [kann]« (ebd., S. 45). Welchen Weg er einschlagen wird, hängt letztendlich von der Art und Weise ab, wie er die »widerstrebenden Anlagen des Leiblichen und Seelischen in sich ver-mitteln« (ebd.) wird.

Insofern wird schon zur Beginn der Neuzeit – in der Renaissance als deren Epochenschwelle – die Projektierbarkeit eigener Identitätsentwürfe in Bezug auf seine ›Natur‹ als das Entscheidende für den Menschen als selbstbestimmendes Wesen anvisiert. Was in Bezug darauf festzulegen gilt, brauchte aber seinen Ort, wo man die sowohl heteronom als auch autonom begrenzte ›Natur‹ des Menschen frei durchspielen konnte, um sich selbst zu erkennen und dementsprechende Identität(en) zu entwerfen. Ein solcher Ort war gerade die Kunst.

Dabei war der grundlegendste Belang der künstlerischen Vermittlung, worin das menschliche Wesen projektweise zentriert wurde, die Herstellung der menschlichen Würde als Maßstab erfolgreicher Verankerung des Menschen in Bezug auf seine sinnliche und seelische Natur. Diesem Maßstab strebte die Kunst als höchste ›Schönheitsermittlerin und -vermittlerin‹ entgegen, wie es der Fall in der Pastorale als künstlerisch-historischer Ausdruck dessen war, was Mirandola in seinem Traktat äußerte. Sowohl die Autoren der Pastorale als auch Mirandola bemühen sich darum, das richtige Maß des Menschen in seiner Zerrissenheit zwischen Sinnen und Ratio, zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ zu finden. Dabei ist nicht die Verklärung des Menschen, sondern die Erklärung seiner selbst, und das heißt,

das selbstverantwortliche schöpferische Versinken in sein Wesen gefragt. Dieses leistet eben Tasso mit seinem Schäferspiel *Aminta*, worin er sich auf die Suche nach dem vermittelnden Eigenentwurf des Menschen im zeitlosen Arkadien begibt. Demgegenüber greift Goethe in *Tasso* nach den aus dem historischen Horizont stammenden Begrenzungen des Menschen und weist nicht nur darauf hin, dass diese die freie Entwicklung des Menschen hindern – im Falle des historischen Tassos sogar lebenszerstörend wirken –, sondern nimmt sie, paradoxerweise, als Anlass zur Stiftung wirklichkeitsbezogener Identität(en).

Eine solche Schlussfolgerung ergibt sich u.a. aus dem offenen Dramenschluss: Sofern man diesem das Schicksal des historischen Tasso entgegenstellt, liegt die ›ver-mittelnde‹, und das heißt, die den Menschen zentrierende Sinnggebung des Dramenschlusses in der selbstbestimmten und selbst zu verantwortenden Auseinandersetzung des Menschen mit seinem je eigenen Wirklichkeitshorizont zwecks Selbsterkenntnis, wodurch dann ein solches Schicksal wie jenes des historischen Tasso zu vermeiden wäre. In Bezug darauf scheint das Grundgebot der künstlerischen Produktion aus der Vermittlung zwischen dem Sinnlichen (der Wirklichkeit) und dem Seelischen (der Kultur) zu bestehen, wobei die Kunst anhand der Auslotung des allgemein Menschlichen das wahre Maß des Menschen zu finden habe. Darin dürfte die ›Wahrheit‹ von Tasso als Drama und Gestalt bestehen und darin dürfte Goethe nach seinen im ersten Jahrzehnt am Weimarer Hof gemachten Erfahrungen sowie nach der darauffolgenden klärenden Italienreise seine künstlerische Produktion angesiedelt sehen. In diesem Sinne könnte man Goethes *Tasso* auch als ein ›Vita-Nova-Drama‹ deuten. Im Drama wird nämlich auf die Art und Weise hingewiesen, auf die sich die Kunst im neuzeitlichen historischen Kontext zu entwickeln hat: Sie hat immer wieder poetische Entwürfe zur Identität des Menschen innerhalb und gegenüber seiner Gegenwart zu konstruieren, um ihm im künstlerischen Bilde das Werkzeug nicht nur zur ›Verschönerung‹ seiner Existenz in die Hände zu legen, sondern ihm in der ›Mitte der Welt‹ den Weg zum Ausbau einer neuen, humaneren Lebensart bzw. eines ›neuen Lebens‹ zu weisen.

4. Lebenspropädeutische Funktion des im *Tasso*-Stoff angelegten Geschichtsbewusstseins

Abschließend ist festzuhalten, dass Goethe mit dem *Tasso*-Drama nicht nur auf seinen historischen Kontext reagiert, sondern auch einen Beitrag zur Verortung des Einzelnen in Bezug auf diesen Kontext als einen ›offenen, gestaltbaren‹ Horizont (Jacobs 1997, S. 23) leistet. Dass es zu einer solchen Ausgestaltung überhaupt kommen konnte, ist der sich im 18. Jahr-

hundert vollziehenden »Genese eines bürgerlichen Selbstbewußtseins« zu verdanken, »das den geschichtlichen Raum in einer Weise neu ordnet, die auf die Konstruktion der eigenen Identität ausgerichtet ist« (ebd., S. 36).

In diesem Kontext rekurriert Goethe »auf jene epochale Identitätsproblematik, die bei Rousseau als neuzeitliche Verlusterfahrung der Entfremdung beschrieben wird« (ebd., S. 39),⁹ um aber im Gegensatz zu Rousseau auf der Folie des Subjektiven und Charakteristischen den Weg zu beschreiten, auf dem die Entfremdung des Menschen von seiner Naturhaftigkeit im Gegenwartshorizont zu meistern doch möglich erscheint. Insbesondere wenn man die damalige Meinung in Betracht zieht, dass

der Künstler so wenig wie ein anderer Mensch der Verpflichtung zu geistig-sittlicher Bildung überhoben ist: ja er ist kraft seines Anspruchs, mehr als der gewöhnliche Mensch zu sein, so sehr dazu verpflichtet, daß sein Künstlertum überhaupt erst dann eine höhere Weihe und wahren Wert empfängt, wenn es auf einem tief inneren Einverständnis mit der Welt und ihrer Gesetzmäßigkeit beruht. (Korff 1955, S. 175)

Um dieses Einverständnis zu erlangen, hat der Künstler aus seinem exzentrischen Dichterwesen herauszukommen bzw. »muß sich beschränken, damit Humanität entstehe« (ebd.). Das leistet auch Goethe in seinem *Tasso* als einem ›Vita-Nova-Drama‹. Denn dieser in der Selbstverantwortung zu leistende Ausblick nach neuen Selbstentwürfen, deren epochale Neusetzung sich in der Renaissance ereignet, scheint der Grund zu sein, weshalb Goethe immer wieder nach dem Stoff aus der Renaissance als einer ›Schwellenepoche‹ greift – um auf der Folie dieses Zeitalters eigene subjektiv orientierte wirklichkeitsbezogene Selbstentwürfe als dichterische Skizzen zur Neugestaltung des menschlichen Lebens im Sinne der Humanitätsidee hervorzubringen.

Dabei dient der historische Tasso als eine negative Folie: Sofern man wie er die Last der verflossenen Identitätsvorstellungen und -verklärungen nicht von sich abschüttelt und die Wirklichkeit, wie auch immer sich diese in ihren geschichtlichen Entstehungsprozessen ausgebildet haben mag, nicht akzeptiert, dann verfällt man in eine solche Verwirrung wie etwa Tassos Wahnsinnszustand, bleibt dadurch ohne Freiraum für Neugestaltungen und löst sich in ›utopisch-zentrierten‹ Wehklagen auf. Die Abschüttelung ist aber ein Prozess, den der Mensch in seiner Bildung

⁹ Vgl. dazu: »Die idealisierte Situation des ›homme naturel‹, der noch ein glückhaftes Daseinsgefühl kennt, ist unwiederbringlich verloren. Ein vergleichbares Glücksgefühl kann im Stände zivilisatorischer Entfremdung nur noch momenthaft aufleuchten; es ist unverfügbar geworden. Diese Philosophie bringt eine subjektive Gefühlsdisposition der inneren Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit zur Sprache und versteht sie als Resultat korrumpierter, ›unnatürlicher‹ gesellschaftlicher Zustände.« (Jakobs 1997, S. 106)

durchläuft. Deshalb steht auch in Goethes Weimarer Poetik die Bildung nicht nur als letztendliches Ziel, sondern auch als Ausgangspunkt jedweder künstlerischer Produktion.¹⁰ Diese ist aber ohne Geschichtsbewusstsein nicht möglich.

Insofern ist Tasso nicht nur ein negatives Beispiel für die Gefahren der absolut gesetzten autoreferenziellen künstlerischen Tätigkeit, sondern auch für jene, die entstehen, wenn man seine Verwurzelung in historischen Prozessen missachtet. Denn ohne diesbezügliche Kenntnisse, und das heißt ohne Bewusstsein über die Entstehung des je eigenen historischen Horizontes und des menschlichen Eingetauchtseins darin, ist man u.a. dazu verurteilt, durch die eigene Wirklichkeit zu irren.

Daher scheint auch Goethes Wende zur Wirklichkeit, die in Tassos ›noch festklammern an dem Felsen‹ zum Ausdruck kommt und in Goethes späteren Werken zu einem immer wichtigeren Thema wird, ohne ein ausgebildetes geschichtliches Bewusstsein nicht möglich zu sein. Erst die Aneignung eines solchen Bewusstseins ermöglicht Goethe, sich von den (vor)gegebenen historischen Konstruktionen des menschlichen Daseins zu distanzieren, um in ihnen nach den Splittern für eigene subjektiv bzw. tellurisch ausgerichtete dichterische Identitätskonstruktionen zu suchen. Insofern ist Goethes Rückgriff auf den Renaissance-Stoff ein verständlicher und logischer Schritt in Richtung der Eroberung des Geschichtswissens als unabdingbare Voraussetzung der die eigene historische Wirklichkeit problematisierenden Neugeburt des Menschlichen im Zeichen einer nie einzulösenden Humanitätsidee ›arkadischer‹ Provenienz. Denn nur das Verständnis der Offenheit des historischen Horizontes ermöglicht in der aufbrechenden Neuzeit ein immer aufs Neue zu gewährendes künstlerisches Spiel mit Selbstentwürfen, dessen innere Problematik in ihrer ganzen Breite Goethes Tasso-Gestalt darstellt.

Literaturverzeichnis

- Blumenthal, Lieselotte (1982): *Nachwort zu »Torquato Tasso«*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 5. *Dramatische Dichtungen III*. München: dtv, S. 505–568.
- Blumenthal, Lieselotte (1959): *Arkadien in Goethes »Tasso«*. »Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft« 21 (1959), S. 1–24.
- Bogišić, Rafo (1989): *Hrvatska pastoralna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

¹⁰ Darüber hinaus prägt »[d]ie im Bildungsgedanken manifeste Verschränkung von Geschichtlichkeit und Subjektivität auch Goethes Konzept des ›Modernen‹« (Jakobs 1997, S. 59).

- Borchmeyer, Dieter (1998): *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim: Beltz.
- Düntzer, Heinrich (1882): *Goethes Tasso*. Erläutert von Heinrich Düntzer (= Erläuterungen zu den Deutschen Klassikern X). Leipzig: Wartig.
- Eckermann, Johann Peter (1848): *Gespräche mit Goethe*. Magdeburg: Heinrichshofen'sche Buchhandlung.
- Faber, Richard (1999): *Der Tasso-Mythos. Eine Goethe-Kritik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Förster, Jürgen (1998): *Stein, Charlotte von (1742–1827)*. In: *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/2. Hg. Bernd Witte. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Gille, Klaus (2003): »Die Disproportion des Talents mit dem Leben«. *Goethes Torquato Tasso*. In: *Künstler-Bilder: zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit*. Hgg. Hans Ester, Guillaume van Gemert. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 35–50.
- Girschner, Gabriele (1981): *Goethes Tasso. Klassizismus als ästhetische Regression*. Königstein/Ts.: Forum Academicum.
- Goethe, Johann Wolfgang (1982): *Torquato Tasso*. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 5. *Dramatische Dichtungen III*. München: dtv, S. 74–167.
- Grawe, Christian (1981): *Erläuterungen und Dokumente*. In: *Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso*. Hg. ders. Stuttgart: Reclam.
- Hinderer, Walter (1996): *Torquato Tasso*. In: *Goethe-Handbuch*. Bd. 2. *Dramen*. Hg. Theo Buck et. al. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 229–257.
- Jacobs, Angelika (1997): *Goethe und die Renaissance: Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*. München: Finke.
- Japp, Uwe (2004): *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: de Gruyter.
- Kaiser, Gerhard (1977): *Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes Torquato Tasso*. In: ders.: *Wandrer und Idylle*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Kobligk, Helmut (1977): *Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso*. Frankfurt/M., Berlin, München: Moritz Diesterweg.
- Koppe, Johann Friedrich (1744): *Versuch einer poetischen Uebersetzung des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem*. Leipzig: Breitkopf.
- Korff, Herman August (1955): *Geist der Goethezeit*. Bd. 2. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Ley, Klaus (2009): *Goldonis und Goethes Torquato Tasso: Das Dichterdrama in Venedig und in Weimar, seine Voraussetzungen und Folgen*. In: *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Hg. Frank Göbler. Tübingen: Francke, S. 15–86.
- Mann, Thomas (1974): *Goethe und Tolstoi*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. IX. Frankfurt: Fischer, S. 58–173.
- Mirandola, Giovanni Pico della (1990): *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*. Hamburg: Meiner.
- Müller, Klaus-Detlef (2007): *Das Elend der Dichtereistenz: Goethes Torquato Tasso*. »Goethe-Jahrbuch« 124 (2007), S. 198–214.
- Neumann, Gerhard (1965): *Konfiguration. Studien zu Goethes Torquato Tasso*. München: Fink.
- Rasch, Wolfdietrich (1954): *Goethes Torquato Tasso. Die Tragödie des Dichters*. Stuttgart: Metzler.

- Ryan, Lawrence (1965): *Die Tragödie des Dichters in Goethes »Torquato Tasso«*. »Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft« 9 (1965), S. 283–322.
- Staiger, Emil (1952) *Goethe. 1749–1786*. Bd. 1. Zürich: Atlantis.
- Wehle, Winfried (2001): *Menschwerdung in Arkadien. Die »Wiedergeburt« der Anthropologie aus dem Geist der Kunst*. In: *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen: Horizonte literarischer Subjektconstruction*. Hg. ders. Frankfurt/M.: Klostermann, S. 40–63.
- Wiese, Benno von (1983): *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebel*. München: dtv.