

57

ISSN 0014-1228

EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

ERNEUERT VON HANS PYRITZ

IN VERBINDUNG

MIT

WOLFGANG ADAM · ROGER BAUER

WOLF-HARTMUT FRIEDRICH · GOTTHARDT FRÜHSORGE

HERMAN MEYER · PETER WAPNEWSKI

HERAUSGEGEBEN

VON

RAINER GRUENTER

86. BAND

1992

Universität Wien
NEUPHIL. FAKULTÄT
- 8000

All
Z
Eup 2

411/z

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

*Mit meinen Augen hab ich es gesehn, / Das Urbild jeder Tugend,
jeder Schöne –*

Das Schöne als Symbol des Klassischen Theaters: *Torquato Tasso*

von

Bernhard Greiner (Tübingen)

*Das Dichterwerk selbst, das scheinbar wohlgekannte, hatte
eine drohende und spannende Miene angenommen.
(Hugo von Hofmannsthal, Unterhaltungen über den ‚Tasso‘
von Goethe)*

I

Das ‚Schauspiel‘ *Torquato Tasso* setzt damit ein, daß sich der Frauen Gespräch *wieder* (Vs 236)¹ auf Tasso lenkt, auf einen bestimmten Aspekt seines Dichtertums, der sich dann auch als das Feld erweisen wird, auf dem all die Verwicklungen, Aufschwünge und Zusammenbrüche der Figur statthaben. Es ist das Feld der Ersetzungen, der Symbolisierung, der prekären Verbindungen von Idee und Anschauung. An Tasso rühmt Leonore Sanvitale das besondere Vermögen zur Synthesis des Mannigfaltigen, ein Vermögen zur Idee, das ihn allerdings der Wirklichkeit entferne:

*Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
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. (Vs 159-164)*

Die Prinzessin, obwohl als Schülerin des Plato eingeführt (Vs 222), beharrt für Tassos Dichtung auf einem entschiedenen Wirklichkeitsbezug:

*Allein mir scheint auch ihn das Wirkliche
Gewaltsam anzuziehn und fest zu halten (Vs 175 f.),*

wird jedoch von Leonore belehrt:

¹ Zitate aus *Torquato Tasso* werden durch Angabe der Verszahl im Text verifiziert, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Bibliothek deutscher Klassiker)*, I. Abteilung, Bd. 5, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt 1988.

*Uns liebt er nicht, – verzeih daß ich es sage! –
Aus allen Sphären trägt er was er liebt
Auf einen Namen nieder den wir führen,
Und sein Gefühl teilt er uns mit; wir scheinen
Den Mann zu lieben, und wir lieben nur
Mit ihm das Höchste was wir lieben können.* (Vs 212-217)

Tasso wiederum erhebt gegenüber der Prinzessin und aus der Begegnung mit ihr den Anspruch, daß in seinem Lied Idee und angeschaute Wirklichkeit zusammengeführt seien, wobei er ästhetische Idee und Vernunftidee bezeichnenderweise parallel setzt:

*Es schwebt kein geistig unbestimmtes Bild
Vor meiner Stirne, das der Seele bald
Sich überglänzend nahe bald entzöge.
Mit meinen Augen hab ich es gesehn,
Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne
Was ich nach ihm gebildet das wird bleiben.* (Vs 1094-1099)

So exponiert das Stück in den verschiedenen Deutungen des Dichtertums als sein Anliegen die Frage nach der Verbindung von Idee und Anschauung, nach der Möglichkeit und den Folgen des Versuchs, Ideen in die Wirklichkeit zu bringen sowie letztere als für Ideen empfänglich aufzuzeigen. Zur Debatte steht der Akt der Symbolisierung als Chance, Leistung oder Problem des Schönen. Für dieses steht allgemein Tassos Dichtertum, speziell aber, handlungsauslösend und -vorantreibend, die Bekränzung Tassos, als das schöne Zeichen, das den Dichter ehrt (Vs 459), die Auszeichnung mit dem schönen Kranz (vgl. Vs 473), die Beschwerung mit der schönen Last (Vs 480), wie ‚torquatus‘ durch ‚mit einem Halsschmuck, einer Blumengirlande versehen‘ zu übersetzen ist, mit der Nebenbedeutung des Gepeinigt-, Gequält-seins, was Tasso später allein herausstellen wird:²

*So hat man mich bekränzt, um mich geschmückt
Als Opfertier vor den Altar zu führen.* (Vs 3313 f.)

Das Schöne in seiner Leistung des Symbolisierens: Tasso beansprucht dies für sein Werk, zugleich wird er mit dem schönen Zeichen seiner Bekränzung, das ihn zum ‚Torquato‘ macht, diesem Akt der Symbolisierung selbst ausgesetzt. Auffällig häufig ist in diesem Drama vom Schönen die Rede, es ist das Hauptwort des

² Auf den Akt der Bekränzung als Symbolerfahrung gehen ausführlicher ein: Gerhard Kaiser, *Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes ‚Torquato Tasso‘*, in: G.K., *Wandrer und Idylle: Goethe u.d. Phänomenologie der Natur in der dt. Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 175-208; Heinz Gockel, *Goethes ‚Tasso‘ – die Sprache des Symbols*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54, 1980, S. 636-655; Gabriele Girschner, *Goethes ‚Tasso‘. Klassizismus als ästhetische Regression*, Königstein 1981; Dieter Borchmeyer, *Kommentar zu ‚Torquato Tasso‘*, s. Anm. 1.

Stücks. An Tasso aber, an seinem Geschick, wird zum Thema, wie denn und mit welchen Folgen das Schöne als Symbol fungiert, wie das darin gegebene Versprechen erfüllt wird, die Idee in anschauliche Wirklichkeit zu bringen bzw. die Wirklichkeit zur Idee zu öffnen. Das aber ist keine sich selbst genügende ästhetische Frage, sondern 1789, in dem Sommer, da der *Torquato Tasso* fertiggestellt wird, eine auf den Nägeln brennende, ganz Europa in Atem haltende Frage. Mit der Französischen Revolution waren die Menschen aufgebrochen, vermöge ihrer Freiheit und Sittlichkeit die Wirklichkeit nach den Ideen der Vernunft zu gestalten, und schnell erhob sich die Frage, ob diese Ideen sich auf dem Weg in die Wirklichkeit nicht verfälschten, nicht zu etwas ganz anderem würden, wie umgekehrt, ob diese Wirklichkeit – als Reich der Notwendigkeit, der politischen, ökonomischen, psychologischen Sachzwänge – für die Ideen der Vernunft überhaupt empfänglich sei.³ An dieser Frage aber und mit dem Ziel, die Kluft als überbrückbar zeigen zu können zwischen dem Reich der Natur, in dem das Prinzip der Determination, strenger Kausalität gilt, und dem Reich des menschlichen Handelns, der Freiheit, in dem die Gebote der Vernunft unbedingt herrschen sollen, arbeitet Kant im gleichen Sommer 1789 und hofft, die Lösung mit der *Kritik der Urteilskraft* „noch Michaelis“ desselben Jahres herauszubringen⁴ (woraus dann allerdings Ostern 1790 wurde). Die Lösung, die Kant für das Verwirklichungsproblem der praktischen Philosophie gibt (die zwar dekretiert, welcher Zweck realisiert werden soll, aber offenlassen muß, wie die Vernunft zur Wirklichkeit gelangt⁵) ist bekanntlich eine doppelte. Zum einen die Symbolisierungsleistung des Schönen: das freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand, das es hervorruft, veranlaßt viel zu denken, ohne daß doch der Vorstellung irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann,⁶ dies wird zum Pendant, zum veranschaulichenden Analogon der Vernunftidee, der umgekehrt keine Anschauung je adäquat sein kann; so repräsentiert die eine Unerfülltheit die andere. Die Symbolisierungsleistung des Schönen kann der Idee eine bloß analogische Anschauung geben,⁷ ihr in einem ‚Als ob‘ eine Anschauung nur unterlegen, die als ‚Als ob‘ bewußt bleiben muß. Noch ehe Kant daher die Symbolisierungsleistung des Schönen entwickelt, die immer prekär bleibt, bringt er in der *Kritik der Urteilskraft* noch eine andere Weise zur Sprache, der Idee zur Wirklichkeit zu verhelfen und

³ Bekanntlich setzen mit dieser Frage Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* ein.

⁴ An Reinhold, 12. Mai 1789.

⁵ Hierzu insgesamt: Odo Marquard, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16, 1962, S. 231-243 u. 363-374; Friedrich Kaulbach, *Immanuel Kant*, 2. Aufl. Berlin 1982.

⁶ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (nachfolgend abgek. *KdU*), hg. von Karl Vorländer, Hamburg (*Meiner Philosoph. Bibliothek*, Bd. 39 a), 1974, S. (nach der Kantischen Original-Ausgabe) 192f.; hierzu: Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt 1989 (insbesondere 6. u. 7. Vorlesung).

⁷ *KdU* 211, 212.

umgekehrt, das Erhabene. Der Weg von der Erscheinung zur Idee verläuft hier nach Kant negativ, als Abbruch. Angesichts der unendlichen Größe oder Gewalt der Natur, an der die Einbildungskraft ihr Vermögen der Zusammenfassung unter einen Begriff fruchtlos verwendet, wird jene dazu gebracht, bei der Vernunft Hilfe zu suchen, damit diese, durch ihr Vermögen zu Ideen, der Sinnenwelt ein *übersinnliches* Substrat unterlege.⁸ So macht gerade das Scheitern im Streben nach Zusammenfassung im Betrachter die Idee (eines Allgemeinen, Göttlichen, Ganzen) und hierdurch der Betrachter sich selbst in seinem Vermögen zu Ideen manifest. Denn einerseits erfährt sich der Mensch gegenüber der *Natur... in ihrer Unermeßlichkeit* als ohnmächtig, andererseits aber wird er sich gerade in dieser Erfahrung seiner selbst als Vernunftwesen inne, das sich, um *höchster Grundsätze* willen, keiner noch so gewaltigen Natur-Macht beugt.⁹ So scheint in der Erfahrung des Erhabenen der Betrachter von der begegnenden Wirklichkeit vernichtet, zu nichts zu werden, um dann umso strahlender in seiner Begabung zur Vernunft wieder aufzuerstehen.¹⁰

Derart hält Kant zwei Antworten auf die Frage der Verbindung von Idee und Wirklichkeit bereit, die für die politische Praxis 1789¹¹ wie für Goethes Drama dieses Jahres als zentral erkannt worden ist, so daß man, das berühmte Diktum Friedrich Schlegels abwandelnd, sagen möchte: ‚Die Französische Revolution, Kants *Kritik der Urteilskraft* und Goethes *Tasso* sind die großen Tendenzen des Zeitalters‘.¹¹ Goethe aber – und das ist die zentrale These der nachfolgenden Ausführungen – stellt nicht nur unabhängig von Kant und vor Erscheinen der *Kritik der Urteilskraft* gleichfalls beide Ansätze einer Verbindung vor, das Schöne als Symbol und das Erhabene, sondern er zeigt darüber hinaus beide in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung: derart, daß die Symbolisierungsleistung des Schönen sich erst im Durchgehen durch das Erhabene erfüllt und gegenläufig das Erhabene damit in den Raum des Schönen, als Konstituens eines neu verstandenen Künstlertums, zurückgeholt wird – während Kant beides in unbezüglichen Nebeneinander und das Erhabene dabei ganz im Raum der Naturerfahrung beläßt. An die Begründung dieser These wird sich die Frage anschließen, wie diese ‚Engführung‘ des Schönen und Erhabenen als eine ideelle, literarisch vollzogene, selbst mit Anschauung verbunden, wie sie körperhaft wirklich werden kann auf dem Theater. Bietet das Konzept der Weimarer Klassischen Stilbühne dem Verwirklichungsproblem, das in der vorgestellten Welt wie im Akt der Vorstellung zur Debatte steht, besondere Lösungschancen? (Einen eigenen Reiz hat dabei, daß das

⁸ *KdU* 94.

⁹ *KdU* 104 ff.

¹⁰ Psychoanalytische Deutung dieses Umschwungs: Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt 1983, insbes. S. 215 ff.

¹¹ Vgl. Friedrich Schlegel, *Athenäumsfragment* Nr. 216; *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, hg. von Hans Eichner, München 1967, S. 198.

Stück zu eben der Zeit in Weimar uraufgeführt wurde, als die Stadt von Napoleonischen Truppen besetzt war, die politische Frage mithin die ästhetische eingeholt hatte.)

II

Tassos Dichtertum wird, gerade in seiner Symbolleistung, von den Mitfiguren unterschiedlich bestimmt. Ergreift er das *Zerstreute* (Vs 163) der Wirklichkeit, um es durchsichtig zu machen zur Idee? Oder bewegt er sich allein im Raum der Ideen, denen dann reale Personen Anschauung nur unterlegen, nur einen Namen leihen (Vs 214)? Das Drama über Tasso aber entsteht daraus, daß der Dichter selbst der Symbolerfahrung ausgesetzt, so diese an ihm auf die Probe gestellt wird. Der Kranz selbst wird dreimal als ‚schön‘ bzw. ‚das Schönste‘ apostrophiert (Vse 473, 480, 524), die Bekränzung dann als ‚schön‘ (Vs 540) und als ‚schönes Zeichen‘ (Vs 459). Dies insistierend benannte Schöne von Kranz und Bekränzung ist jedoch eingebunden in ein Zeichenfeld, das die Frage heraufführt, ob und wie der Bekränzte, der ‚Torquato‘ Tasso, das Schöne als Symbol zu ‚tragen‘, wie er dessen Gewalt zu ertragen, dessen Versprechen zu erfüllen vermag.

Das Drama setzt mit der Bekränzung der Dichterbüsten Vergils und Ariosts durch die beiden Frauen ein: als ein Spiel, das die einst reale Ehrung der beiden Dichter wiederholend zitiert. Aus diesem Spiel wird dann die Idee selbst und das Requisit für Tassos Bekränzung genommen (Vse 459-465), so ist diese Zitat eines Zitats; weiter wird sie als Vorwegnahme bestimmt, Vor-Bild nur der Dichterkronung, die in Rom erst wirklich werden kann:

*Es ist ein Vorbild nur von jener Krone
Die auf dem Capitol dich zieren soll. (Vs 484 f.)*

Der Akt der Bekränzung ist von den Mitfiguren ganz in den Raum der Stellvertretungen und Verweisungen zurückgenommen, als ein (Theater-) Spiel, Tasso aber hält sich nicht an das Mittelbare. Am Nach- oder Vor-Bild erfährt er die Gewalt des im Bild Vorgestellten real gegenwärtig, das Zusammenfallen von Abbildendem und Abgebildetem als ihn vernichtend, in diesem Sinne als ein *Ungeheures* (Vs 3291):

*O nehmt ihn weg von meinem Haupte wieder,
Nehmt ihn hinweg! Er sengt mir meine Locken!
Und wie ein Strahl der Sonne, der zu heiß
Das Haupt mir träfe, brennt er mir die Kraft
Des Denkens aus der Stirne. Fieberhitze
Bewegt mein Blut. Verzeiht! Es ist zu viel! (Vs 488-493)*

Am Schönen, das ihm zuerkannt worden ist, am Schönen als Zeichen, trennt Tasso nicht zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem (Signifikant/Signifikat). Wenn er aber den Akt, der an ihm vollzogen worden ist, und wenn er sich in

diesem zu fassen, ihn in ein Bild zu bringen sucht, wandelt sich ihm die Einheits- erfahrung in eine grundlegende Differenz, des Mangels, ja umfassenden Abge- schieden-Seins, und das ist schon der Grundvorgang des Dramas insgesamt. Tasso stellt sich jetzt ein Bild vor (als Bekränzter einsam im Hain zu wandeln), das sich selbst wieder zu einem Bild öffnet (in einem Brunnen sein Spiegelbild zu er- blicken), woraus sich – Bild im Bild jetzt dritten Grades – eine Vision vom Elysium entfaltet:

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 vergangenen Zeit? So schön bekränzt?
Wer sagt mir seinen Namen? Sein Verdienst?
Ich warte lang und denke: käme doch
Ein andrer und noch einer, sich zu ihm
In freundlichem Gespräche zu gesellen!
O säh' ich die Heroen, die Poeten
Der alten Zeit um diesen Quell versammelt! (Vs 532-546)

Tasso sieht sich im Elysium, dem Gefilde der Seligen, dabei aber dreifach als ‚Abgeschiedener‘: getrennt von sich (den bekränzten Jüngling als Fremden sehend), geschieden von seiner Gegenwart und Mitwelt und geschieden von den anderen Seligen, den Heroen und Poeten. Die Erfahrung der Differenz weckt den Wunsch nach Einheit, formuliert die Symbolaufgabe neu: als Vereinigung von Dichter und Held, d.h. der Repräsentanten von Idee und Wirklichkeit. So wird die Verbindung von Tasso und Antonio präfiguriert, die die Prinzessin dann als *schö- nes Werk in Kurzem zu vollbringen* hofft (Vs 957). Erweist solche Erfahrung der Differenz die vorherige der Einheit im symbolischen Akt als Trug? Tasso spricht später vom *schönen Traum* (Vs 762), Leonore nennt die Bekränzung schließlich ein *Phantom Von Gunst und Ehre* (Vs 2047 f.). War die Einheitserfahrung so affektgela- den, weil sie jene der Differenz überspielte? Muß in die Erfahrung des Schönen als Symbol statt Verbindung von Idee und Anschauung Trennung, Mangel, Geschie- den-Sein genommen werden? Die Handlung des Stücks kreist in mehrfacher Ver- schiebung ihres Feldes um diese Frage.

Mit Antonio tritt auf, was am symbolischen Akt die Erfahrung der Ungeschie- denheit unterminiert hat. Als Repräsentant der Tat, der Wirklichkeit (er hat erfolg- reich in Rom agiert, wo das *schöne Zeichen* der Dichterkrönung erst wirklich wer- den könnte) ist Antonio das Prinzip der Unterscheidung, und so wirft er Tasso in die Differenz, in die Vereinseitigung zurück. Die Handlung, die sich hieraus ent- spinnt, wiederholt die Schritte des ersten Aktes.

Wie die Prinzessin im I. Akt für Tassos Dichtertum auf der Verbindung von Idee und Wirklichkeit bestanden hat, formuliert sie jetzt im II. Akt das Zielbild der Verbindung von Tasso und Antonio als *schönes Werk*, das sie in Kurzem zu voll- bringen hofft (Vs 957). Wie sie in I der Verbindung Idee-Wirklichkeit im Akt der Bekränzung ein Zeichen gegeben und dieses zugleich erotisch aufgeladen hat, spielt sie jetzt die geforderte Verbindung hinüber auf das Feld der von Tasso im Lied gestalteten und von ihr in diesem Raum des Mittelbaren bejahten Liebe, wird dies Lied entsprechend zum Zeichen, zum Symbol der zu leistenden Verbindung. Wie in I Tasso den Raum des Mittelbaren zu einer Symbolerfahrung hin durch- bricht, in der alle Unterscheidung aufgehoben ist, will er jetzt das *schöne Werk* der Verbindung mit Antonio in *Einem Augenblicke* (Vs 1269) verwirklichen, bis hin zur Aggression, in der er alle Grenzen vergißt. Und wie in I Tassos Einheitserfahrung in eine solche des Abgeschiedenseins, des Mangels, der Differenz mündet, erfährt er jetzt vom Repräsentanten der Wirklichkeit entschiedene Abweisung, weiter dann Gefangenschaft, Zusammenbruch seiner Vereinigungsvision (Held-Dichter, Prinzessin-Dichter), bis ihm zuletzt das *Unsterbliche*, das ihm am schönen Zeichen des Kranzes aufgeschienen war, zerstört erscheint (Vs 1589 f.).

Zur Leitfrage des Stücks nach dem Schönen als Symbol hat der zweite Akt die Konstellationen des ersten nur wiederholt, nach einem Schema, das noch ein drit- tes Mal durchgespielt werden wird. Zuerst wird das schöne Werk der Verbindung von Idee und Wirklichkeit/Anschauung als Anspruch und Zielbild formuliert; dann wird ihm ein Symbol gegeben, das erotisch aufgeladen wird; Tasso durch- bricht sodann in der Aneignung des Symbols den Raum des Mittelbaren zu einer Ganzheitserfahrung oder -vorstellung hin, aus der er als einer *ungeheuren* (Vs 3291) in Abgeschieden-Sein, Mangel, Trennung bis hin zu völliger Nichtigkeits- erfahrung zurückgestoßen wird. Die Bewegung könnte als bloße Künstler-Patho- logie aufgefaßt werden, was viele Interpretationen variieren,¹² als Entwurf eben dieses problematischen Künstlers Tasso, der sich im Raum des Mittelbaren nicht zu halten vermag beziehungsweise zur Unterhaltung des Hofes aus diesem heraus- gelockt wird.¹³ Der Reduktion aufs individuell- oder sozial-historisch Patho-

¹² Weitere Deutungen (s. auch Anm. 2): Wolf Dietrich Rasch, *Goethes ‚Torquato Tasso‘. Die Tragödie des Dichters*, Stuttgart 1954; Liselotte Blumenthal, *Arkadien in Goethes Tasso*, in: *Goethe. N.F. des Jb. der Goethe Gesellschaft* 21, 1959, S. 1-24; Gerhard Neumann, *Konfiguration. Studien zu Goethes ‚Torquato Tasso‘*, München 1965; Lawrence Ryan, *Die Tragödie des Dichters in Goethes ‚Torquato Tasso‘*, in: *Schiller-Jahrbuch* 9, 1965, S. 283-322; Benno von Wiese, *Goethes ‚Torquato Tasso‘*, in: *Interpretationen II. Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt 1965, S. 61-75; Ilse Graham, *Torquato Tasso. A poet's no man's land*, in: I.G., *Goethe and Lessing: the wellsprings of creation*, London 1973; Helmut Kobligh, *Johann Wolfgang Goethe, ‚Torquato Tasso‘*, Frankfurt 1977; Walter Hinderer, *Torquato Tasso*, in: W.H., (Hg.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980.

¹³ Letzteres haben die Inszenierungen von Peter Stein und Claus Peymann akzentuiert. Hierzu: *Goethe u. a., Torquato Tasso. Regiebuch der Bremer Inszenierung*, hg. von V. Canaris, Frankfurt 1970; Donald H. Crosby, *Goethes ‚Tasso‘*, inszeniert von Peter Stein, in: W. Wittkowski (Hg.), *Goethe im Kontext*, Tübingen 1984, S. 136-143.

logische widerspricht jedoch, daß im dritten Durchgang des Schemas ein Zusammenhang hergestellt wird, der die Vereinigung von Idee und Wirklichkeit im Schönen als das ‚Ungeheure‘ selbst vorstellt, das vernichtende Zurückweisung und Trennung aus sich entläßt. Nicht ein individuell pathologisches Künstlertum, sondern die Situation der Kunst generell in der historischen Stunde steht dann zur Debatte. Hatte der erste Akt das genannte Schema auf dem Feld des ‚bloßen‘ Zeichens entfaltet, im Geschehen um den symbolischen Akt der Bekräftigung des Dichters, und hatte der zweite Akt dies auf dem Feld der Auseinander-Setzung, der aggressiven Handlung zwischen Menschen wiederholt, so bleibt für den dritten Durchgang (im wesentlichen der fünfte Akt) das Feld des Erotischen. Wieder mündet das Geschehen in eine Grenzüberschreitung Tassos (jetzt gegenüber der Prinzessin) als einem ‚Ungeheuren‘, dem vollständige Zurückstoßung, Vernichtung, Selbstverlust des Helden folgen:

... Gebt, o gebt mir nur
Auf einen Augenblick die Gegenwart
Zurück! Vielleicht genes' ich wieder. Nein
Ich bin verstoßen, bin verbannt, ich habe
Mich selbst verbannt, ich werde diese Stimme
Nicht mehr vernehmen, diesem Blicke¹⁴ nicht
Nicht mehr begegnen - (Vs 3396-3402)

Die neuerliche Grenzübertretung und der ihr folgende Selbstverlust Tassos führen mit einer eigenartigen dramatischen Ironie aber eben die Konstellation herauf, die die Prinzessin als *schönes Werk* vorgestellt hatte: die Verbindung von Tasso und Antonio, die Tasso dann im mehrfach sich verschiebenden Bild von Fels und Welle deuten wird. Der Zusammenbruch im Versuch, das Symbolversprechen des Schönen einzulösen, Idee und Wirklichkeit zu vereinen, ist derart die Verwirklichung des *schönen Werkes* der Verbindung beider, und aus dieser Erfahrung definiert Tasso sein Dichtertum neu. Was heißt dies auf der Ebene des ästhetischen Diskurses?

Die Grenzüberschreitung Tassos und sein Zurückgestoßen-Werden kommentiert Antonio mit den Worten:

Wenn ganz was unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still,
Wir haben nichts womit wir das vergleichen. (Vs 3290-3293)

Und Tasso antwortet auf die Aufforderung Antonios,

¹⁴ In einem eigenen Bildfeld des ‚Augen-Blicks‘ wird sowohl die Liebe Tassos und der Prinzessin gestaltet (z.B. Vs 1823 f., 3246 ff.), als auch die Überwindung des Trüben, die Hinwendung zum Wahren, den Ideen, die den Dichter ausmacht (z.B. Vs 875 ff., 1083 f.) und ebenso die Auseinandersetzung zwischen Tasso und Antonio (z.B. Vs 1269 ff.).

Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,
Vergleiche dich! Erkenne was du bist! (Vs 3419 f.)

mit der Frage:

... bin ich Nichts
Ganz Nichts geworden?
...
Stellt sich kein edler Mann mir vor die Augen,
Der mehr gelitten als ich jemals litt;
Damit ich mich mit ihm vergleichend fasse?
Nein, Alles ist dahin! - ... (Vs 3415 f. und 3423-3426)

Als eben solchen Zusammenbruch allen Vermögens der Einbildungskraft, die einstürmende Wirklichkeit ‚vergleichend‘ unter einen Begriff zusammenzufassen und hierauf folgende Erhebung des Betrachters im Rekurs auf sein Vermögen zur Vernunft beschreibt Kant die Erfahrung des Erhabenen. So gelangt das Stück, in der Terminologie Kants, zu der Position, daß das Schöne sein Versprechen der Vereinigung, das es als Symbol gibt, erst damit erfüllt, daß es die Erfahrung des Erhabenen (als Zusammenbruch allen Vermögens der Vereinigung und des Sich-Aufrichtens in dieser Erfahrung) in sich einbegreift. Die vielinterpretierte Schlußrede Tassos versucht diese paradoxe Konstellation in einem Bild zu fassen, das mehrfach verschoben wird. Wie oft, greift Tasso auch hier eine Bildvorstellung der Prinzessin auf, um ins zerreißen Dissonantische fortzuführen, was bei dieser noch in ‚schöner‘ Balance zu halten möglich schien. Schon die Prinzessin hatte das Schöne als Elementarmacht gedeutet, deren Ambivalenz sie aber als zwei getrennte Möglichkeiten vorstellt:

Zu fürchten ist das Schöne, das Fürtreffliche,
Wie eine Flamme, die so herrlich nützt
So lange sie auf deinem Herde brennt,
So lang' sie dir von einer Fackel leuchtet,
Wie hold! wer mag, wer kann sie da entbehren?
Und frißt sie ungehütet um sich her
Wie elend kann sie machen! ... (Vs 1840-1846)

Wenn Tasso demgegenüber die Verwirklichung des „schönen Werkes“ seiner Verbindung mit Antonio deutet, entwickelt er die eine Vorstellung des Schönen aus der anderen, erkennt er beide in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung. Das Schöne wird zuerst in seiner Vereinigungsleistung vorgestellt:

O edler Mann! Du stehest fest und still,
Ich schein nur die sturmbewegte Welle. (Vs 3434 f.)

Ein Bild ist damit gefunden für die Vereinigung, die von der ersten Szene an zur Debatte stand. Anschauung und Idee, Held und Dichter, Tat und Weisheit, Wirk-

lichkeit und Sinn, Jetztzeit und Ideal (der goldenen Zeit) ermöglichen einander wie Welle und Fels. Der Fels erweist seine Beständigkeit erst an der Beweglichkeit der Welle und umgekehrt. Der Part der Welle und damit des Dichters wird dann aber als der umfassendere vorgestellt. Denn die Welle ist nicht nur das eine Element einer Synthesis zum Schönen, sondern zugleich Spiegel dieser Synthesis, die Verbindung von Erde, Himmel und Mensch in schöner Weise und als Schönes spiegelnd:

*In dieser Woge spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.* (Vs 3442-3444)

Als solcher Spiegel verwirklicht Tasso für die Prinzessin das Schöne (Vs 1863 f.), wird er für Leonore zum schönen Geist (Vs 1928), in dem sie sich wieder zu bespiegeln gedenkt und solche schöne Spiegelung praktiziert die Rede selbst, insofern sie die auf der Bühne zum Tableau erstarrte Konstellation in ein Gleichnis überführt (einerseits einen Endpunkt markierend, als Schlußdeutung, andererseits nur aussprechend, was schon immer da war, wie das Schlußtableau Spiegel ist der beiden Dichterbüsten von Ariost und Vergil und dessen, was als Mit- und Gegen-einander der beiden dort entfaltet worden war. Um aber Spiegel zu sein, muß die Dichtung getrennt sein von dem, was sie spiegelt, mithin uneigentlich, Wirklichkeit ersetzend. Dies Moment der Trennung und Ersetzung ergreift im Fortgang Tassos Gleichnisrede von der Welle (als Selbst-Bild des Dichters). Das Uneigentliche der schönen Spiegelung der Welle wird zur Unbeständigkeit (in der bewegten Welle verschwindet das Bild), sodann wird diese Unbeständigkeit der Welle als Bild der Dichtung im Sprechakt selbst vollzogen, indem die sturmbewegte Welle metonymisch durch deren Objekt ersetzt wird, das Schiff, das unter ihrer Gewalt zerbricht. In Umwandlung zugleich des Bildes der Prinzessin vom Schönen ihres Umgangs mit Tasso, *Und glücklich eingeschifftrug uns der Strom/Auf leichten Wellen ohne Ruder hin* [Vs 1876 f.]), heißt es jetzt:

Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.

...

*Zerbrochen ist das Steuer und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!* (Vs 3445-3450)

So ist aus dem Bild der schönen Verbindung das Scheitern des Dichters an der Wirklichkeit des Helden geworden. In einer neuerlichen metonymischen Verschiebung vom berstenden Schiff zum Schiffbrüchigen erfolgt die Wende des Erhabenen (wie mit der leitenden Bildvorstellung von der sturmbewegten Welle ein auch von Kant favorisiertes Beispiel für die Erfahrung des Erhabenen gewählt ist):

*Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.* (Vs 3451-3454)

Der Dichter rettet sich, richtet sich auf an dem, was ihn zerbrechen läßt. Tasso deutet ein Bild, zugleich vollzieht er dabei aber, was er vorstellt; denn dieses Sich-Aufrichten, Sich-Besinnen auf das Eigene geschieht als Handlung in einer dichterischen Rede, die die Wirklichkeit als den Widerpart, der die Synthesis des Schönen zerstört, in den Verschiebungen in sich aufgenommen hat, die das schöne Spiegelbild verschwinden ließen. Die Wende des Erhabenen war zuvor schon in den berühmten Versen über das Vermögen zur dichterischen Rede vorbereitet worden:

... *Nur Eines bleibt:
Die Träne hat uns die Natur verliehen:
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt - ...* (Vs 3426-3429),

jetzt ist die Wende des Erhabenen, das wieder Sich-Aufrichten in der dichterischen Rede, genauer bestimmt. Es ist nicht schon das Formulieren der zernichtenden Erfahrung als das Dargestellte, sondern deren Hereinnahme in den Akt der Darstellung selbst - mithin Praktizieren der Engführung des Schönen und des Erhabenen in der eigenen Rede. Hier unterscheidet sich Goethes Entwurf eklatant von Kants Bestimmung des Erhabenen. Zernichtet-Werden in der Erfahrung des Ungeheuren und Sich-Aufrichten in Besinnung auf ein von der Zernichtung sich nicht betreffen lassendes Vermögen (bei Kant die Vernunft) ist hier nicht im Wechsel von der Erfahrungswelt zur ganz anderen der Vernunftideen geleistet, sondern in einer Rückbiegung in den Raum der Dichtung selbst. Diese Rückbiegung wird zum blinden Fleck in späteren ästhetischen Entwürfen, die Kants Bestimmung des Erhabenen übernehmen, aber fraglos in den Raum der Kunst transponieren, der bei Kant nicht zur Debatte steht.¹⁵ Die Rückbiegung des Erhabenen in den Raum der Dichtung selbst, indem diese praktiziert, wovon sie spricht, erzeugt immer neu die Bewegung vom Schönen als Vereinigung des Entgegenstehenden zum Auseinanderfallen der Synthesis, Scheitern des einen am andern, sodann das Sich-Aufrichten an der Macht, die scheitern läßt, in einer Rede, die dies Scheitern in sich selbst hereinnimmt. Diese sich aus sich selbst nähernde Bewegung ist die Verwirklichung des *schönen Werks*, das das Drama zu Beginn als Zielbild setzt (womit eine strukturelle Analogie zu Kants Bestimmung

¹⁵ Das ist z.B. das dramaturgische Problem der *Braut von Messina*; Kleist hat demgegenüber die Rückbiegung des Erhabenen in den Raum der Kunst mit der ihm eigenen Radikalität in seinem Essay *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* analysiert. Hierzu Verf., *Die Wende in der Kunst - Kleist mit Kant*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64, 1990, S. 96-117.

des Schönen zu verzeichnen ist, dort als sich aus sich selbst nährendes freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand). Diese Bewegung kann auch nicht in der Weise stillgelegt werden, daß dem Dichter die transzendente Position zuerkannt wird, ihr Gesetz auszusprechen. Zwar leistet er dies, aber weil er dabei vollzieht, wovon er spricht, ist in seine Formulierung selbst wieder ein Mangel, ein Bruch eingeschrieben, der sie unvollkommen macht, auf die Wirklichkeit als entgegenstehende neu verweist, die sie zu umfassen schien. Das Bild von Felsen und Welle, das Tasso in drei Ansichten vorstellt, ist ja nicht endgültig, es fällt selbst wieder in sich zusammen (und damit die Rede, die sich in seiner Deutung aufgerichtet hat); denn es verschweigt, daß Antonio gar nicht der unbewegte Fels ist. Er hat sich Tasso auf einen Befehl von Alphons zugewandt, in dem zugleich gesagt ist, daß Antonio Tasso verlassen wird:

Du folgst uns bald wenn du für ihn gesorgt. (Vs 2982)

So ist der gültigen Formulierung, die Tasso für die Verbindung von Held und Dichter, Wirklichkeit und Idee findet, und in der er als Dichter sich aufrichtet, indem er in der Rede vollzieht, wovon er spricht, schon wieder die Wirklichkeit entzogen, ist sie nur Bild, ist die Wende des Erhabenen als bloße Dichtung ausgewiesen, ist das Scheitern an der Wirklichkeit im Aussprechen des Verhältnisses nicht gebannt. Erst in dieser unabschließbaren Bewegung eines immer neuen Durchgangs jeder erreichten Synthesis durch ihren Zusammenbruch ist dann aber die Verwirklichung des Symbolversprechens des Schönen zu erkennen. Damit wirft das Drama ein eigenes Licht auf Goethes Symbolverständnis.

Bekannt und viel zitiert sind begriffliche Bestimmungen des Symbols durch Goethe, die Ausgleich, gelingende Vermittlung von Anschauung und Idee, Erfahrung und Theorie insinuieren und entsprechend Goethes Sprache des Symbols als Sprache „versöhnter Gegenrede“ fassen ließen,¹⁷ z.B.:

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.¹⁸

¹⁶ Als eine formale hat Gerhard Neumann diese Struktur schon früh herausgestellt: „Jedes Ende ist bei Goethe zugleich ein Beginn: Das Drama hebt wieder an“. (a.a.O., s. Anm. 12, S. 154.)

¹⁷ Gockel, s. Anm. 2, S. 647.

¹⁸ *Maximen und Reflexionen* Nr. 752, *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe (HA)*, Bd. XII, Hamburg, 1967, S. 471; weitere Beispiele:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. (Maximen und Reflexionen Nr. 751; HA XII, 471)

Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direct erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es

Das Drama *Torquato Tasso* aber, das die Frage nach dem Schönen als Symbol ins Zentrum rückt und aus ihr den dramatischen Prozeß entfaltet, stellt statt Ausgleich, Vermittlung und Versöhnung Trennung, Mangel, Zunichte-Werden des Vermögens zur Einheit als das Feld vor, in dem das *schöne Werk* sein Symbolversprechen erst verwirklicht. Das Schöne als Symbol erfüllt sich erst im Raum des Erhabenen, wie umgekehrt das Erhabene, das bei Kant von sinnlicher Erfahrung zur Vernunft führt, in den Raum der Kunst zurückgebogen, so verstanden: ästhetisiert wird. Ein Abgrund, radikale Differenzenerfahrung bricht in der Engführung des Schönen und Erhabenen auf, die Goethes Drama gibt. Vielleicht erreicht die Sprache des Stücks darum ihre blendende Schönheit, weil sie ihre bindende Kraft an solcher Erfahrung von Abbruch, Mangel und Unterscheidung bewähren muß.

Der Entwurf dichterischer Rede, in den das Drama mündet, das Praktizieren dieser Engführung des Schönen und Erhabenen, ist aber nicht nur Idee (einer Symbolsprache, die über radikaler Differenzenerfahrung errichtet ist), sondern schon (literarisch) wirklich, da die Rede des Dramas, das sie vorstellt und herleitet, sie ja schon praktiziert. So kommt in diesem Drama über das Schöne als Symbol dichterische Rede stets bei sich selbst an. Diese Selbstbespiegelung aber wird nochmals gespiegelt, insofern die Rede eine für das Theater ist, das schon immer Idee und Anschauung verbinden muß, was mit dem Schönen als Symbol jetzt zur Debatte steht. Verlangt dann das Drama vom Theater eine Bewegung, die zur vorgestellten Engführung des Schönen und Erhabenen parallel verläuft? Ist hierin das Aufführungsproblem des Stücks zu erkennen, das Goethe lange von einer theatralischen Realisierung absehen ließ? Oder bot die Klassische Weimarer Stilbühne eine besondere Chance (wie die 1807 unabhängig von Goethe in Arbeit genommene Aufführung dann ja auch zu einem großen Erfolg wurde)?

III

Theater ist für das Stück nicht nur der Ort seiner ‚Verwirklichung‘, sondern von Beginn an in diesem auch Thema. Mit seinem Sinn für das Theatralische hat Hofmannsthal dies erspürt, wenn er zur Schlüsselszene des Stücks, der Bekräftigung Tassos notiert: *Dadurch ist er kostümiert, und die andern werden alle seine Zuseher.¹⁹* Tasso wird zum Hauptakteur des Spiels ‚Dichterkrönung‘, das frühere wirkliche Dichterkrönungen nachspielt und auf eine zukünftige seiner selbst in Rom vorausweist. Tasso vergißt dann allerdings dies theatralische Element. Das im Zeichen Vorgestellte bricht in ihm als reale Erfahrung durch, er verliert die Distanz

gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen. (Versuch einer Witterungslehre, Einleitendes und Allgemeines; Weimarer Ausgabe, II. Abt. 12. Band, S. 74.)

¹⁹ *Unterhaltung über den ‚Tasso‘ von Goethe*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt 1979, S. 519-531, S. 523.

zum Spiel. Darin aber entspricht er ganz der in der Entstehungszeit des Stücks herrschenden ‚Theatromanie‘²⁰ und dem ihr komplementären Illusionstheater, dessen Anliegen es ja gerade ist, die Grenzen zwischen Theater und Wirklichkeit zu verwischen.

Das Theater erscheint dem Bürger als Ort intensiveren Lebens, ja – denkt man an Wilhelm Meisters programmatische Formulierung – als einzig möglicher Ort, sich als ganzer Mensch zu erfahren.²¹ Damit diese Erfahrung möglichst wenig gestört werde, muß die Unterscheidung zwischen Bühne und Lebenswirklichkeit so umfassend als möglich aufgehoben werden. Entsprechend wird die perfekte Illusion zum Ziel des Spielens (was Schiller und Goethe ‚Naturalisieren‘ nennen²²), wie umgekehrt die Rollen und die zum Habitus gewordenen ‚Fächer‘ der Schauspieler auch im bürgerlichen Leben fortgespielt werden. In solchem Sinne aber gerät der bekränzte Tasso, der sich vor seinem kleinen Kreis von ‚Zuschauern‘ der Symbolerfahrung überläßt (in der ihm das Versprechen der Vereinigung des Dichters mit dem Leben als die Vollendung seines Dichtertums wirklich wird), ins theatralische Naturalisieren – wogegen es bekanntlich erklärtes Ziel der Theaterarbeit Goethes und Schillers war, *dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären*.²³ Gegenüber dem Transzendieren aller Unterscheidung von Wirklichkeit und Idee, Signifikant und Signifikat in Tassos Symbolerfahrung, in der sich dann allerdings die Erfahrung entfremdender Unterscheidung breit macht, verlangte der Weimarer Bühnenstil, in der bezeichneten Welt das bezeichnende Spiel nicht verschwinden zu lassen, ebenso in der Spielillusion die Publikumswirklichkeit nicht zu vergessen, mithin stets Wissen des Spielens, des Kunstmäßigen der Veranstaltung zu bewahren. Immer neu betont Goethe diesen Aspekt in Äußerungen zu seiner Theaterarbeit. In Rom lobt er an der dortigen Komödie die Einrichtung, daß Frauenrollen von Männern gespielt werden mußten, da hierdurch *der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde*.²⁴ In den *Propyläen* veröffentlicht er 1800 einen Aufsatz Wilhelm

²⁰ Hierzu: Eckehard Catholy, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Illusionstheaters in Deutschland*, in: *Festschrift für Klaus Ziegler*, hg. von E. Catholy und W. Hellmann, Tübingen 1968, S. 93-111; Rolf Selbmann, *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans*, München 1981, insbes. Kap. II: ‚Theatromanie‘ im Roman.

²¹ *Wilhelm Meisters Lehrjahre, Brief an Werner*, S. Buch, 3. Kap.

²² Hierzu: Dieter Borchmeyer, *... dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären ...* ‚Zu Goethes und Schillers Bühnenreform‘, in: W. Barner, E. Lämmert, N. Oellers, *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, S. 351-370; Irene Ruttmann, *Goethes Modell eines antinaturalistischen Theaters*, in: *Goethe et les arts du spectacle. Textes réunis par M. Corvin*, Bron 1985, S. 180-202.

²³ Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (Vorwort zur *Braut von Messina*), in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von G. Fricke u. H.G. Göpfert, Bd. 2, München 1965, S. 819.

²⁴ *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt (1788)*, in: J.W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. von E. Beutler, Bd. 14, Zürich 1949, S. 11.

von Humboldts *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne*, in der gleichfalls das stilisierende, seiner selbst stets bewußt bleibende Spielen herausgestellt und gefordert wird, *das Natürliche oder Unnatürliche des Spielens nicht durch eine unmittelbare Vergleichung mit der Natur, sondern durch eine mittelbare, mit der Behandlung derselben durch den Dichter zu beurteilen*.²⁵ Die Dopplung von Spieler und Figur, komplementär von Vorstellung und Publikum ist immer bewußt zu halten; das stellen ebenso Goethes *Regeln für Schauspieler* u.a. in den Grundsätzen heraus: *Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes* (§ 82) oder: *... der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen: nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern* (§ 40).²⁶ Die literarische Grundlegung dieser Theaterkonzeption wird im *Wilhelm Meister*, im Geschehen um die *Hamlet*-Aufführung gegeben, bei der in der vorgestellten Welt (Wilhelm als Hamlet) und der Wirklichkeit des Spielers Wilhelm in gewisser Hinsicht gleiche, in anderer Hinsicht zugleich gerade entgegengesetzte Dramen ablaufen.²⁷ So führt der Roman, in dem Tassos *Befreites Jerusalem* eine Art Urbildbedeutung hat,²⁸ zur Begründung einer neuen Theaterkonzeption. Was aber nötigt zur Stilisierung, zum Bewußthalten der Trennung von vorgestellter Welt und Wirklichkeit des Spielens? Goethe hat mehrfach das Theatralische mit dem Symbolischen gleichgesetzt:

*Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet.*²⁹

Was das Drama Torquato Tasso aber als Gehalt verwirklichter Symbolversprechens des Schönen vorstellt – abgründige, zernichtende Trennung in der Verbindung, die Engführung mit dem Erhabenen –, sollte davor warnen, die Verweisungsleistung des Theatralischen als eines Symbolischen zu glatt als problemlos aufgehende Gleichung zu denken. Spielbewußtsein, Stilisierung, Künstlichkeit des Weimarer Klassischen Theaters sind auch als Halt, als Widerlager gegen das Moment abgründigen Abbruchs in der Symbolerfahrung zu begreifen, die das Theater als Raum des Symbolischen zu vermitteln hat. Gegen den Selbstverlust Tassos in seinen Grenzüberschreitungen setzt die theatralische Veranstaltung als ‚selbstbewußte Illusion‘ das Wissen der Differenz von vorgestellter Erfahrung und vorstellendem Akt. Wie die Schönheit der Sprache dieses Stücks schon als Innehalten und Widerstand gegen die abgründige Symbolerfahrung zu bedenken war, die das Stück auf der Handlungsebene entfaltet, so muß auch die Künstlichkeit des

²⁵ In: *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hg. von J. W. v. Goethe, Bd. 3, 1800, S. 87.

²⁶ *Gedenkausgabe* Bd. 14, s. Anm. 24, S. 89 und S. 82.

²⁷ Ausführlicher über diesen Zusammenhang: Verf., *Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters ‚Aufgabe‘ der theatralischen Sendung*, in: *Euphorion* 83, 1989, S. 281-296.

²⁸ Hans-Jürgen Schings, *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29, 1985, S. 140-206.

²⁹ *Shakespeare und kein Ende*, HA XII, S. 296f.; analog zu Eckermann am 26. Juli 1826.

seiner stets bewußt bleibenden Spiels, wie es die Weimarer Klassische Bühne fordert, als Widerstand und Abbruch erfahrbar bleiben. Sie darf nicht mit einem ‚Kammerton‘ verwechselt werden, den das Stück aufgrund der subtilen seelischen Prozesse, die es vorstellt und aufgrund seiner hohen Sprachkultur verlange.³⁰ So wird die Frage nach der Spielbarkeit des *Torquato Tasso* nicht zur Frage, ob das Theater hoher Stilisierung fähig sei, sondern ob sich die Stilisierung als Halt und Abbruch in der abgründigen Erfahrung des Erhabenen mitzuteilen vermag. Als ein Verfahren, dies Moment des Innehaltens, des Abbruchs schon in den Stücken selbst zu sichern, hat Goethe mehrfach zur Dopplung des Spiels in Binnen- und Rahmenhandlung bzw. zu Spiel-im-Spiel-Strukturen gegriffen. Die Faust-Tragödie wird durch das *Vorspiel auf dem Theater* und den *Prolog im Himmel* von einem Spiel jenseits des Tragischen überwölbt, was im Helena-Akt nochmals gespiegelt erscheint, wenn im Moment, da auch das Schöne seine Todverfallenheit erweist, der ganze Akt sich als Theaterveranstaltung einbekennt. Früher schon (1778) hatte Goethe so sein Monodrama *Proserpina*, das den Persephone-Mythos – unveröhnlich tragisch aufgefaßt – im Spiel einer Figur wiederholt, für die der Mythos zu neuer gegenwärtiger Erfahrung durchschlägt, in einem Rahmenspiel (*Der Triumph der Empfindsamkeit*) distanziert, worin diese Figur das Eintauchen in die tragische Welt als in sich kreisende Hingabe an Selbst-Genuß durchschauen und überwinden lernt. Das Moment des Abbruchs in der Dopplung von Binnen- und Rahmenhandlung ist ausdrücklich gewollt, wenn Goethe in den *Tag- und Jahresheften* 1780 notiert:

Proserpina, letztere freventlich in den Triumph der Empfindsamkeit eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet.³¹

Denn den ‚Frevel‘ dieser Verknüpfung hat Goethe in keiner der von ihm verantworteten Ausgaben rückgängig gemacht, so bleibt er als Stilwille deutlich, kann analog gesagt werden, die Künstlichkeit, die immer bewußt zu haltende Wirklichkeit des Spielens, müssen als ‚Frevel‘ kenntlich bleiben, der gegen den Abruch in der Symbolerfahrung, der das Ich seiner selbst entwendet, gesetzt wird. Wo kein Doppelspiel aufgebaut wird, erläutert Goethe gerade an seinem Monodrama *Proserpina* noch ein anderes Verfahren des Abbruchs: das Erstarren der Figuren zum sinnreichen Bild, zum Tableau, wofür das Weimarer Klassische Theater eine besondere Vorliebe zeigte.³² Auch dies Statuarische, das Gerinnen der zentralen Konstellationen zum Bild, dem im Drama *Torquato Tasso* schon auf der Ebene

³⁰ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, V. Band, Salzburg 1962, S. 199.

³¹ *Tag und Jahreshefte bis 1780, Gedenkausgabe* Bd. 11, Zürich 1949, S. 619.

³² Über das Erstarren-Lassen des Bühnengeschehens in lebenden Bildern äußert sich Goethe ausführlich in seiner Charakteristik der Proserpina-Inszenierung vom Februar 1815: ‚*Proserpina*‘. Melodram von Goethe. Musik von Eberwein, in: *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe*, I. Abt., Bd. 40, S. 106-118. Zur Deutung des Doppelstücks und Goethes Inszenierungstendenz: Astrid Lange-Kirchheim, *Spiel im Spiel – Traum im Traum. Zum Zusammenhang von Goethes ‚Triumph der*

der Handlung entschieden vorgearbeitet wird (Szene der Bekränzung, dann des Ablegens von Kranz und Degen sowie die Schlußszene der Verbindung von Tasso und Antonio), muß als Abbruch, als Frevel am Symbolversprechen des Schönen kenntlich bleiben, um dessen zernichtende Gewalt zu bannen. Angedeutet ist dies in Tassos Zaudern vor der Bekränzung; denn diese (... *seh ich doch nicht ein/Wie ich nach dieser Stunde leben soll* [Vs 474 f.]) überführt ihn auch in den Status der leblosen Dichterbüste.

Die Weimarer Uraufführung des Stücks 1807, 18 Jahre nach Erscheinen des Textes, war bekanntlich ein Erfolg. Das geforderte Maß an Stilisierung, an zeigender Kunstmäßigkeit der Veranstaltung im Spiel stand der Weimarer Bühne offenbar zu Gebote (mit P. A. Wolff, dem gelehrigsten Schüler der Theaterarbeit Goethes, als Hauptdarsteller). Zu bedenken ist aber auch, ob das Stück – entgegen dem Urteil seines Verfassers wie seiner ersten Rezensenten –, nicht in besonderem Maße theatralisch ist, insofern das Theater hier mit seiner Leitfrage nach dem Symbolversprechen des Schönen in aller Darstellung immer sich selbst mit darzustellen hat. Mit seiner Einbindung des Erhabenen in das Symbolversprechen des Schönen begründet das Stück dabei den Raum des Theaters als einen Raum zerreißennder Spannung. Vollziehend, wovon es handelt, verlangt es zugleich, darzustellen, was es für das Theater heißt, der Raum eines so aufzufassenden Symbolischen zu sein. So mag eine geglückte Inszenierung des Tasso immer neu in die Frage münden, die sich die Figuren in Hofmannsthals *Unterhaltungen über den ‚Tasso‘ Goethes* stellen, ob hier nicht eigentlich etwas Undarstellbares dargestellt ist.³⁴

Empfindsamkeit‘ mit dem Monodrama ‚Proserpina‘, in: Bernd Urban u.a. (Hg.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt 1981, S. 125-151.

³³ Zeugnisse zur Uraufführung sind zusammengestellt in: Johann Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso. Erläuterungen und Dokumente*, hg. von Christian Grawe, Stuttgart 1981, S. 81 ff. Zu Goethes Bühnenbearbeitung des Tasso: Liselotte Blumenthal, *Goethes Bühnenbearbeitung des ‚Tasso‘*, in: *Goethe, N.F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* 13, 1952, S. 59-85.

³⁴ A.a.O., s. Anm. 19, S. 520.