

GOETHE- JAHRBUCH

*Im Auftrag
des Vorstands der Goethe-Gesellschaft
herausgegeben
von*

*Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier
und Edith Zehm*

SONDERDRUCK

EINHUNDERTVIERUNDZWANZIGSTER BAND
DER GESAMTFOLGE

2007

WALLSTEIN VERLAG

KLAUS-DETLEF MÜLLER

Das Elend der Dichtorexistenz: Goethes »Torquato Tasso«

Als Goethe 1786 heimlich nach Italien aufbricht, begründet er die Flucht in einem Brief an den Herzog Carl August, seinen Mäzen und Freund, mit der ernüchternden Erfahrung einer dichterischen Stagnation, die ihm bei der Vorbereitung der ersten Gesamtausgabe seiner Werke bei Göschen bewußt geworden ist: »Die vier ersten Bände sind endlich in Ordnung, [...] zu den vier letzten bedarf ich Muse und Stimmung, ich habe die Sache zu leicht genommen und sehe jetzt erst was zu thun ist, wenn es keine Sudeley werden soll.«¹ Die Produktion des ersten Weimarer Jahrezehnts ist überwiegend Fragment geblieben und verlangt fortgesetzte Arbeit. In einem weiteren Brief an Carl August aus Rom nennt er die »Beschäftigungen und Zerstreungen« der Weimarer Existenz als Hindernis: »Da ich mir vornahm meine Fragmente drucken zu lassen, hielt ich mich für todt, wie froh will ich seyn, wenn ich mich durch Vollendung des angefangnen wieder als Lebendig legitimiren kann.«² Zum Angefangenen gehört auch das 1780 begonnene Fragment des *Torquato Tasso*.³ Ausgerechnet dieses »italienischste« der unvollendeten Werke bereitet ihm aber die größten Schwierigkeiten. In den Aufzeichnungen und Briefen aus Italien ist immer wieder von Plänen und konzeptionellen Erwägungen die Rede, auch von Zweifeln am Sinn der Weiterarbeit:

Hätte ich nicht besser getan nach meinem ersten Entschluß diese Dinge fragmentarisch in die Welt zu schicken, und neue Gegenstände, an denen ich frischeren Anteil nehme, mit frischem Mut und Kräften zu unternehmen? Tät' ich nicht besser Iphigenia auf Delphi zu schreiben, als mich mit den Grillen des Tasso herum zu schlagen, und doch habe ich auch dahinein schon zu viel von meinem Eignen gelegt, als daß ich es fruchtlos aufgeben sollte.
(FA I, 15.1, S. 182)

Die wiederholten Anläufe bleiben auf dem italienischen Boden vorerst ohne Ergebnis, und das Schauspiel wird erst 1789 in Weimar abgeschlossen. Ein möglicher Grund für diesen verzögerten Abschluß könnte die durch die Italienreise bewirkte Klärung der dichterischen Existenz sein. Auf dieser Hypothese beruhen meine folgenden Überlegungen.

Torquato Tasso wird zu Recht als das »erste reine Künstlerdrama der Weltliteratur« verstanden.⁴ Als solches verarbeitet es viele Elemente aus autobiographischer

1 Brief vom 2.9.1786 (FA II, 2, S. 648).

2 Brief vom 12.12.1786 (FA I, 15.2, S. 1058).

3 Die Urfassung des *Tasso* ist nicht erhalten. Goethe hat sie auch als Fragment nicht drucken lassen. Vgl. den Kommentar von Dieter Borchmeyer in FA I, 5, S. 1374 ff.

4 Kommentar von Dieter Borchmeyer in FA I, 5, S. 1416.

Erfahrung, auf die Goethe auch wiederholt hingewiesen hat, nicht zuletzt in der von Eckermann überlieferten Bestätigung einer Äußerung Jean Jacques Ampères:

Wie richtig hat er bemerkt, daß ich in den ersten zehn Jahren meines weimärischen Dienst- und Hoflebens so gut wie gar nichts gemacht, daß die Verzweigung mich nach Italien getrieben, und daß ich dort mit neuer Lust zum Schaffen die Geschichte des Tasso ergriffen, um mich in Behandlung dieses angemessenen Stoffes von demjenigen freizumachen, was mir noch aus meinen weimärischen Eindrücken und Erinnerungen Schmerzliches und Lästiges anklebte. Sehr treffend nennt er daher auch den Tasso einen gesteigerten Werther.⁵

Allerdings ist Tasso alles andere als ein Selbstporträt Goethes, weshalb ich auf die biographischen Spekulationen verzichte, deren begrenztes Deutungspotential die neuere Forschung schon nachgewiesen hat. Die wirklichen Korrespondenzen liegen auf der typologischen Ebene, dem Verständnis von Dichtung und Dichter. Dabei hat Goethe einen ganz anderen Erfahrungshorizont als Tasso. Wenn Leonore die Feindschaft Tassos und Antonios damit erklärt, daß die Natur versäumt habe, aus beiden einen Mann zu formen (FA I, 5, S. 782, V. 1704-1706),⁶ so ist genau diese Einheit des nur scheinbar Entgegengesetzten, bezogen auf die Personenkonstellation, Goethes Problem: Er ist in Weimar Diplomat wie Antonio und Dichter wie Tasso zugleich. Es kann auch keine Rede davon sein, daß sein Fürst »von seinem Staate« nie »ein ernstes Wort« mit ihm gesprochen hätte (V. 2367f.). Gerade die Einbeziehung des Dichters in die öffentlichen Angelegenheiten, der realisierte Wunschtraum der Aufklärung und des Sturm und Drang, so weit er sich als Fortsetzung der Aufklärung verstehen durfte, stellt die Frage nach den Forderungen und Ansprüchen der Dichtkunst selbst und den Ansprüchen an den Autor.

Das Drama entwickelt seinen Gehalt aus der Konstellation seiner Figuren. Schon Zeitgenossen verstanden diese als problemorientiert und fragten, wie Eckermann berichtet, »welche *Idee* Goethe darin zur Anschauung zu bringen gesucht«. Die Antwort ist so aufschlußreich wie sibyllinisch:

»*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 zusammenwarf, entstand in mir das Bild des *Tasso*, dem ich, als prosaischen Kontrast, den *Antonio* entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte.⁷

Die »Figur« des Tasso ist vor allem deshalb symptomatisch und bedeutsam, weil an ihr die Problematik der Dichtorexistenz in nachantiker Zeit thematisiert und die Andersartigkeit der modernen Welt für den am antiken Ideal gebildeten und von seiner Gültigkeit überzeugten Autor als Entfremdung erfahrbar gemacht werden konnte. In der Reflexion über die Probleme der Dichtorexistenz greift Goethe ein ganz aktuelles Thema auf, das mit dem Status der Dichtung und mit ihrer Funktionszuweisung in der entstehenden klassischen Literaturperiode zusammenhängt und das deshalb nicht von ungefähr im italienischen Renaissance-Kontext zur Dar-

5 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*. Wiesbaden 1959, S. 475 (3.5.1827).

6 Zitate aus *Torquato Tasso* im folgenden nach FA mit Angabe von Verszahlen.

7 Eckermann (Anm. 5), S. 481 (6.5.1827).

stellung gelangt, d. h. im Kontext einer klassizistischen Literaturepoche, genauer: der für die Neuzeit prägenden und für die europäische Literatur mustergültigen. Der Zugang ist im Schillerschen Sinne ein sentimentalischer. Was am historischen Tasso als ein merkwürdiges und fast schon pathologisches Fehlverhalten festgehalten wird, ist in dieser Sicht eine Vorwegnahme der Probleme eines neuen Dichtungs- und Kunstverständnisses, das seinen Anspruch in der Gegenwart des Schreibzeitpunktes geltend macht: das am Muster der Antike gewonnene Programm des reinen und autonomen Kunstwerks. Ein solcher emphatischer Dichtungsbegriff muß sich gegen die Zwänge der verdinglichten Wirklichkeit behaupten, für die hier der Hof steht, der aber in paradoxer Verschränkung nicht die Kunstproduktion behindert, sondern sie allererst ermöglicht.

Tasso ist ein gefeierter Dichter am Hof des Herzogs Alfons II. d'Este in Ferrara. Der Hof sorgt auf mäzenatische Weise für seinen materiellen Unterhalt. Umgekehrt verpflichtet ihn das, seine literarische Tätigkeit in den Dienst des Hofes zu stellen und dessen Repräsentationsbedürfnisse zu befriedigen. Er hat den Ruhm des Fürstenhauses zu mehren, das sich durch die Förderung der Künste und Wissenschaften großes Ansehen in Italien erworben hat: In Ferrara wirkten schon Ariost und Petrarca, und der Herzog hat den Ehrgeiz, den größten lebenden Dichter mit seinem Namen und dem seines Territoriums dauerhaft zu verbinden. Der Fürst als Mäzen und der Dichter als Stimme und Medium seiner Repräsentation stehen also in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis, so daß der Fürst nicht nur den Rahmen für die dichterische Produktion stellt, sondern auch erwarten darf, daß der Autor sich dem vorgegebenen Lebensstil anpaßt. In diesem Sinne ist Tasso Objekt einer Erziehung und Bildung, und es ist ein Privileg, daß man ihm bei diesem Prozeß seiner Formung mit Zuneigung und Takt begegnet. Auf jeden Fall ist der Dichter aber als Abhängiger in eine Gesellschaftsform eingepaßt und also unfrei. Das ist eine Konstellation, die über Jahrhunderte akzeptiert und internalisiert war und insofern kaum als problematisch ins Bewußtsein drang. Erst das Heraustreten der Literatur und der Kunst aus ihrer höfischen Institutionalisierung,⁸ ihre Verbürgerlichung im 18. Jahrhundert, änderte allmählich diese Wahrnehmungsweise. Wenn Kunst und Literatur gesellschaftliche und humanitäre Orientierungsfunktion beanspruchen durften, wie das seit der Aufklärung selbstverständlich war, und wenn sie damit ins Zentrum auch der politischen Welt rückten oder das auch nur für sich annahmen, dann konnte der Künstler sich nicht mehr mit der Rolle der Dienstbarkeit, der Abhängigkeit und der Unterordnung begnügen, sondern mußte seine Ebenbürtigkeit mit denjenigen einfordern, die das Funktionieren der Gesellschaft bestimmten. Der Anspruch war zwar nur in Ausnahmefällen durchzusetzen, aber immerhin ist Goethe ein Beispiel dafür, daß schon zu seinen Lebzeiten der Dichterst fürst den Herzog von Weimar (den Fürsten) immer stärker in den Schatten stellte.

⁸ Vgl. hierzu Peter Bürger: *Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizzen einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur*. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 1 (1977), S. 50-76, und zum speziellen Fall Tassos Christa Bürger: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*. Frankfurt a. M. 1977, S. 167-176.

Das mag ein Sonderfall in einer kleinen Residenz (wie es auch das Ferrara der Este war) gewesen sein, aber es zeigte eine Veränderung von Denkmustern an. Eine solche Einschätzung der Dichtkunst in das Zeitalter der Renaissance zurückzuprojizieren war natürlich ein Anachronismus. Aber der historische Tasso war für die literarische Objektivierung der zeitgenössischen Problematik geeignet, weil er die von der Konvention gesetzten Grenzen permanent verletzte. Was an seinem Verhalten als pathologisch wahrgenommen wurde, eröffnet Goethe die Möglichkeit, ein modernes Literaturverständnis in den Renaissance-Kontext zurückzuspiegeln und in einem subjektiven Fehlverhalten objektive Probleme eines veränderten Kunst- und Wirklichkeitsverständnisses zur Darstellung zu bringen.⁹

Der Zeitpunkt der Handlung ist der kritische Moment, in dem der Dichter sich von seinem Werk trennt, es dem Publikum übergibt und damit das Produkt seines Geistes von sich ablöst. Tasso hat diesen Moment immer wieder hinausgezögert, weil er sich nicht sicher war, daß das Werk den hohen ästhetischen Anforderungen genügt, mit denen die Kunst über ihre Zeit hinauswirken und ihrem Anspruch auf Objektivität genügen kann. Wenn Dichtung mehr sein will und sein kann als Sinnenreiz und kultivierte Unterhaltung, wenn sie Wahrheit beansprucht und diese in der Form objektivieren muß, dann ist das Ringen um Vollkommenheit für den Dichter schaffensnotwendig. Genau hier holt aber der Interessengegensatz mit dem Hof Tasso ein, denn der Fürst will die Dichtung als Gegenstand seiner Repräsentation, d. h., er ist auch mit einer relativen Vollkommenheit zufrieden, wenn er sie nur als Werk vorweisen kann. Tasso fühlt sich also bedrängt und in gewisser Weise auch enteignet, denn die Preisgabe des noch nicht Abgeschlossenen ist für den in und mit seinem Werk Lebenden Raub. Er gibt dem Druck nach, aber sein Entschluß ist ein Gestus der Dankbarkeit, keine freie Entscheidung. Er weiß, daß er zwar »der Dichtung holde Gabe« (V. 405) besitzt, daß aber das »eigensinn'ge Glück« (V. 407) ihn in des »engen Lebens« (V. 417) materielle Not gestoßen hat, in der er das Los seiner Eltern als Verfolgte und Verbannte teilen mußte. Erst der Fürst hat ihn in die »schöne Freiheit« (V. 418) einer Lebensform versetzt, die das Talent produktiv und damit objektiv machte, und so ist die Übergabe des Werkes der Dank für eine Befreiung (Entlastung) zur schöpferischen Tätigkeit, die aber in den heteronomen Ansprüchen wieder zur Unfreiheit führt.

Die Übergabe erfolgt im Park des Lustschlosses zu Belriguardo, also in einem Raum der Muße, in dem der Hof sich ein privates Refugium des Glücks geschaffen hat. Hier inszenieren die Prinzessin und Leonore ein Schäferspiel, indem sie sich »in die goldne Zeit der Dichter träumen« (V. 23), Kränze binden und damit die Helden Vergils und Ariosts, der großen Gestalten der epischen Dichtkunst, krönen. Es handelt sich also um eine Kunstwelt des schönen Scheins und der symbolischen Gesten, fern von der Wirklichkeit der politischen Welt. Die beiden Frauen spielen, was Tasso in seinem Schäferspiel *Aminta* als eine dichterische Utopie gestaltet hat. Tasso ist auch der Inhalt ihres Spiels, wobei sie sich als Gegenstand seiner dichterischen Liebe fühlen, aber sehr wohl immer wissen, daß das Spiel wirklichkeitsfern

⁹ Zum historischen Kontext vgl. Dieter Borchmeyer: *Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik*. Kronberg/Ts. 1977.

und scheinhaft ist, daß es die ideale, platonische Liebe meint und ästhetisch inszeniert. Wirklichkeit und Schein bleiben für den Hof getrennt, so daß der Fürst der inszenierten Schäferwelt schon mit Spott begegnet (V. 238), auch wenn er innerhalb gewisser Grenzen bereit ist, hier mitzuspielen. Das betrifft eine Handlung, die aus der zeichenhaft als Realität beschworenen elysischen Welt eines ›Goldenen Zeitalters‹ eine bedeutungshaltige symbolische Geste begründet. Der Fürst schmückt und krönt Tasso mit einem Kranz, den die Prinzessin für die Büste des Vergil gewunden hat, erhöht ihn damit sinnbildlich zur Unsterblichkeit. Tasso fühlt sich im Wissen um die Grenzen seines Werkes und seines Vermögens überfordert: »Es ist zu viel!« (V. 493). Er kann sich noch nicht, wenn überhaupt, mit Vergil auf eine Stufe stellen. Zugleich äußert er aber sein Dichtungsideal in einer Elysiumsvision. Die wahre Dichtung hat ihren Ort in der »alten Zeit« (V. 546), in der »gleiches Streben Held und Dichter bindet« (V. 551). In diesem Sinne waren für den großen Alexander Achill und Homer, der Held der *Ilias* und deren Sänger, gleichberechtigte Gestalten in der elysischen Welt. Das an der Antike gewonnene Dichtungsideal geht also der modernen Trennung von heroischer und poetischer Welt voraus: Das Weltverhalten der gesellschaftlichen Eliten ist für die Antike als von vornherein politisch und die Poesie als wirklichkeitsbestimmend gedacht, sie normiert das heroische Verhalten – beide Seiten sind notwendig vermittelt. Von hier aus gewinnt Tasso seine Vorstellung dessen, was die Dichtung leisten könnte und leisten sollte – nicht ohne Grund warnt Leonore vor einer Verkennung des Gegenwärtigen, dessen Andersartigkeit der vom Ideal bestimmte Dichter nur als defizient erfahren kann.

In diese Welt des ästhetischen Scheins, der sich im Spiel noch behaupten kann, tritt nun in 1/4 der Diplomat Antonio ein. Er ist die für die im Drama verhandelte Frage nach der Dichterexistenz und der Institutionalisierung der Dichtung in der höfischen Welt zentrale Figur. Antonio hat am päpstlichen Hof in Rom eine politische Mission erfolgreich abgeschlossen und seinem Fürsten durch geschicktes Verhandeln ein kleines Territorium (ein »Streifen Land«, V. 619) gewonnen. Dieser Erfolg wird nun neben die poetische ›Eroberung‹ Jerusalems gestellt, die mit leichter Ironie als die Leistung Tassos gepriesen wird (V. 687). Wenn damit die Vergleichsebene des Heroischen ins Spiel kommt, so trifft die Ironie allerdings auch Antonio, der im neuzeitlichen Kontext nicht als Held, sondern als Diplomat gehandelt und eine Übereinkunft mit dem Herrschaftsanspruch des Papstes (Gregor XIII.) erreicht hat. Dafür sollen die Frauen ihm auf Alphons' Anregung in der Fortsetzung des Spiels eine »Bürgerkrone« aus Eichenlaub winden (V. 682-685). Der Eichenkranz steht damit im Kontrast zum Lorbeer. Tassos Bekränzung begegnet Antonio hingegen mit bitterem Spott:

Mir war es lang bekannt daß im Belohnen
Alphons unmäßig ist [...]
(V. 697 f.)

Und er setzt dieser mißgünstigen Bemerkung die Spitze auf, indem er den zweiten auf der Szene Bekränzten, den Dichter Ariost, geradezu hymnisch lobt.¹⁰ Das ist

¹⁰ Peter Michelsen hat in einer grundlegenden Untersuchung des *Torquato Tasso* darauf hingewiesen, daß die Dichterkrönungsszene von dem Titeltupfer in Johann Friedrich

ein Akt subtiler Bosheit, denn Ariost war ebenfalls Dichter am Hof von Ferrara, aber er war zugleich Diplomat und Feldherr, stammte zudem aus dem hohen Adel und war damit seinem Fürsten ebenbürtig. Während Tasso sich eher Vergil als dem epischen Dichter der Antike wesensverwandt weiß, ist Ariost in der ironisch-spielerischen Distanz zum heroischen Geschehen in seinem *Rasenden Roland* ein moderner Dichter, dessen Stil mit dem feierlichen Ernst im *Befreiten Jerusalem* kontrastiert und der zudem in der Verbindung von poetischem Vermögen und lebenspraktischem Wirken die Einseitigkeit Tassos in ein ungünstiges Licht stellt.¹¹

Antonio urteilt über Ariost durchaus kompetent, erweist sich also als ein Kenner, der den Wert der Dichtung sehr wohl zu schätzen weiß. Er dichtet zudem in ›Nebenstunden‹ gelegentlich selbst, wenn auch ohne Talent. Er versucht, wie Tasso sarkastisch bemerkt, »mit steifem Sinn / Die Gunst der Musen zu ertrotzen« (V. 2329 f.). Bei aller Eifersucht gegen Tasso ist er jedenfalls kein Banause auf dessen ureigenstem Gebiet, während umgekehrt Tasso auf seinem Gebiet gar nicht erst zugelassen ist. Antonios emphatisches Lob Ariosts ist also eine subtile Kränkung, die sich ohne sein Zutun fortsetzt, als der Fürst sich mit ihm zu ernstesten Geschäften zurückzieht und Tasso in der Gesellschaft der Frauen zurückläßt, wohin die beiden Männer zu geselliger Muße in den Abendstunden zurückkehren wollen. Mit dem Dichter spricht er in der Tat kein ernstes Wort über seinen Staat (V. 2367 f.).

Für Tasso ist durch die Konfrontation mit Antonio die »goldne Zeit«, die im Schäferspiel scheinhaft wiederhergestellt war, auf schmerzliche Weise neuerlich verloren. Ihr Inbegriff ist für ihn ja das Zusammenwirken von Held und Dichter als zweier gleichbedeutender Repräsentanten in einer vollkommenen Ganzheit. Das erklärt auch die Faszination des Lorbeers, der nach seiner Einschätzung nicht nur den Dichter krönt, sondern auch »um Heldenstirnen wehen soll« (V. 498). Selbst die Prinzessin weiß aber, daß eine solche poetische Reminiszenz nicht eine zwar ferne, aber im Grunde doch reale Vergangenheit, sondern eine unwirkliche Utopie bezeichnet:

Die goldne Zeit womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig als sie ist,

Koppes Übersetzung des Tassoschen Epos *La Gerusalemme Liberata* angeregt ist. Hier »sieht man im Vordergrund die Vollfiguren der beiden mit Lorbeerkränzen geschmückten Dichter Homer und Vergil, während im Hintergrund dem niederknieenden Tasso der Kranz von Apoll überreicht wird«. Daß Goethe Homer durch Ariost ersetzt und die Dichterkrönung in einen höfischen Kontext überträgt, hat für die Konzeption des Dramas also paradigmatische Bedeutung. Michelsen geht auch darauf ein, daß in Tassos Ideal Dichter und Held zusammengeführt sind, und deutet das als Zusammengehörigkeit von Wort und Tat in Tassos Antikenverständnis (Peter Michelsen: *Goethes Torquato Tasso: »poeta del laureatus«*. In: Achim Aurnhammer [Hrsg.]: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Berlin, New York 1995, S. 65-84; hier S. 65 f.).

¹¹ Auf die Einschätzung Tassos und Ariosts als unterschiedliche Dichtertypen weist Goethe in der *Italienischen Reise (Zweiter Römischer Aufenthalt)* ausdrücklich hin: Wenn von »nationaler Dichtung« die Rede ist, so stellt sich noch 1787 die Frage, »ob man Ariost oder Tasso, welchen von beiden man für den größten Dichter halte« (FA I, 15.1, S. 407).

Und war sie je, so war sie nur gewiß
Wie sie uns immer wieder werden kann.
(V. 998-1002)¹²

Tassos Maxime, die den vollen utopischen Anspruch auf ganzheitliche Selbstverwirklichung formuliert, »erlaubt ist was gefällt« (V. 994), wird deshalb zu der lebenspraktischen Einsicht verkürzt: »erlaubt ist was sich ziemt« (V. 1006).¹³ Das Ideal der poetischen Vision wird damit relativiert und in die Grenzen schöner Geselligkeit verwiesen. In deren Namen fordert die Prinzessin die Annäherung an Antonio.

Das führt in II/3 zu einer stürmischen Werbung um dessen Freundschaft. Antonio steht zwar auch unter dem Zwang der höfischen Normen und Konventionen, aber er entzieht sich dem in der gesellschaftlichen Ordnung durch seine Position Unterlegenen, und er tut das auf kränkende Weise, indem er die dichterische Existenz als parasitär und nutzlos erklärt:

Es ist wohl angenehm sich mit sich selbst
Beschäft'gen, wenn es nur so nützlich wäre.
Inwendig lernt kein Mensch sein Innerstes
Erkennen. Denn er mißt nach eigenem Maß
Sich bald zu klein und leider oft zu groß.
Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur
Das Leben lehret jedem was er sei.
(V. 1237-1243)

Die Phantasie wird damit zur Gegenwelt des wirklichen Lebens erklärt. Den Dichterkrantz erklärt Antonio als eine wenig bedeutende Geste:

Und oft entbehrt ein würd'ger eine Krone.
Doch gibt es leichte Kränze [...]
[...], sie lassen sich
Oft im Spaziergehn bequem erreichen.
(V. 1299-1302)

Wo Tasso sich, dem Wunsch der Prinzessin folgend, erniedrigt und auf seine Unerfahrenheit verweist (V. 1263), entgegnet Antonio mit Arroganz:

Wo Lippenspiel und Saitenspiel entscheiden,
Ziehst du als Held und Sieger wohl davon.
(V. 1372 f.)

Mit dieser durch ihre Ironie erniedrigenden Zusammenstellung von Dichter und Held trifft er die empfindlichste Stelle von Tassos Wunsch- und Selbstbild und erklärt es zugleich als »unsittlich«, daß der »übereilte Knabe [...] des Mann's / Vertraun und Freundschaft mit Gewalt ertrotzen [will]« (V. 1365-1365). Auf diese

¹² In einer Notiz aus Italien heißt es: »Und soll ich dir gesteh<en> wie ich denck<e> / Die goldne Zeit p / Sie war wohl nie wen<n> sie jetzt nicht ist / Und war sie je so kan sie wieder seyn« (FA I, 15.2, S. 840).

¹³ Tasso beruft sich auf sein Schäferspiel *Aminta*, die Prinzessin auf Guarinis *Il pastor fido* (vgl. den Kommentar von Dieter Borchmeyer in FA I, 5, S. 1437 f.).

kalkulierte Beleidigung reagiert Tasso mit einer Duellforderung und verletzt damit die Würde des Ortes und die Gesetze der Sitte, das Geziemende. Der Schauplatz der gespielten arkadischen Welt wird damit zum Kriegsschauplatz, wobei Tasso als zum Kampf bereiter Held durchaus lächerlich ist. Der Fürst muß eingreifen, und er tut das mit Milde und Schonung, indem er dem Dichter Stubenarrest verordnet. Aber gerade das ist in hohem Maße erniedrigend, wie denn auch in der Folge sein Vergehen als das eines unmündigen Knaben und Kindes verhandelt wird. Dies steigert den ohnehin vorhandenen Verfolgungswahn. Die Unterwerfung unter die als Züchtigung erfahrene Maßnahme erfolgt deshalb mit einer sehr sinnfälligen Geste: Tasso gibt den Lorbeerkrantz zurück, ohne auf den mit ihm verbundenen Anspruch zu verzichten: »Wer weinte nicht, wenn das Unsterbliche / Vor der Zerstörung selbst nicht sicher ist?«, und schlingt ihn um den Degen, der Ruhm »leider nicht erwarb« (V. 1589-1592). Damit ist der Traum einer heroischen Existenz beendet, der auch dem *Befreiten Jerusalem* zugrunde lag. Denn Tasso wollte mit seinem Gedicht nicht weniger, als einem neuen Kreuzzug den Weg zu bereiten und hier auch selbst zu kämpfen:

Bescheiden hofft' ich, jenen großen Meistern
Der Vorwelt mich zu nahen; kühn gesinnt
Zu edlen Taten unsern Zeitgenossen
Aus einem langen Schlaf zu rufen, dann
Vielleicht mit einem Christen-Heere
Gefahr und Ruhm des heiligen Kriegs zu teilen.
(V. 2634-2639)

Damit reiht er sich ein in die Bestrebungen des Papstes, der mit der »Macht / Der Christenheit« die Türken zu vertilgen strebt (V. 624 f.) Auch mit diesem Traum ist er freilich nicht autonom, denn alles Wissen vom Krieg, das Voraussetzung seines Epos ist, verdankt er seinem Fürsten:

Der tatenlose Jüngling – nahm er wohl
Die Dichtung aus sich selbst? Die kluge Leitung
Des raschen Krieges – hat er die ersonnen?
Die Kunst der Waffen die ein jeder Held
An dem beschiednen Tage kräftig zeigt,
Des Feldherrn Klugheit und der Ritter Mut
Und wie sich List und Wachsamkeit bekämpft,
Hast du mir nicht, o kluger tapfrer Fürst,
Das alles eingeflößt als wärest du
Mein Genius, der eine Freude fände
Sein hohes unerreichbar hohes Wesen
Durch einen Sterblichen zu offenbaren?
(V. 428-439)

Das Heroische, mit dem Tasso seine poetische Existenz erweitern und bestätigen will, ist also dichterischer Schein und endet mit der beschämenden Niederlage in einem Kampf, der nicht geführt werden kann und darf und der als solcher schon eine stellvertretend scheinhafte Handlung wäre.

Torquato Tasso ist streng nach den Regeln der klassizistischen Poetik, wie sie im Anschluß an die Renaissance-Poetik kodifiziert wurden, aufgebaut. Das Drama ist in jeder Hinsicht Goethes reinstes klassisches Drama. Unter diesem Gesichtspunkt ist es höchst ungewöhnlich, daß der Protagonist Tasso im 3. Akt, dem Peripetie-Akt, gar nicht auf der Bühne erscheint. Das ist aber konzeptionell durchaus sinnvoll, denn er steht sehr wohl im Zentrum der Dramenhandlung, insofern in seiner Abwesenheit ausschließlich über ihn verhandelt wird. Und es ist für das Problem der Dichterexistenz hoch bedeutsam, daß die nun auf verschiedenen Ebenen durchgeführten Reflexionen ohne seine Beteiligung vorgenommen werden: Das Dichtertum ist in der höfischen Welt vollständig fremdbestimmt. Im Gespräch der Prinzessin mit Leonore Sanvitale wird zunächst festgehalten, daß die Charaktere Tassos und Antonios unvereinbar sind:

Zwei Männer sind's [...],
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht *Einen* Mann aus ihnen beiden formte.
(V. 1704-1706; Hervorhebung K.-D.M.)

Das ist aber mehr als eine persönliche Kontingenz. Was Tasso für sich anstrebte und als dichterischen Traum formulierte, die Einheit von Held und Dichter, ist in der Wirklichkeit unwiderruflich auseinandergefallen und könnte nur in der Assoziation des Getrennten eine Entsprechung finden. Die Dichtung ist in den Bereich der gesellschaftlichen Arbeitsteilung getreten: Der Dichter und der Held, letzterer in der zeitgemäßen Gestalt des Diplomaten, sind zu einseitigen Spezialisten auf ihrem jeweiligen Gebiet geworden. Goethe hat das, wie schon erwähnt, zwei Jahrhunderte später, in seinem ersten Weimarer Jahrzehnt, leidvoll erfahren, als er noch einmal versuchte, beides zu vereinbaren, und in beidem auf Grenzen stieß. Auf der Handlungsebene ergibt sich aus der zur Feindschaft gesteigerten Unvereinbarkeit, aus der zur Peripetie eskalierten Krise, die Notwendigkeit, daß Tasso, der in seiner gesellschaftlichen Position schwächere der Kontrahenten, sich aus Ferrara entfernen muß, wie er das dann auch selbst beabsichtigt.

Damit treten die Interessen ins Spiel. Leonore Sanvitale sieht eine Möglichkeit, den gefeierten Dichter für den Hof der Medici in Florenz zu gewinnen und ihn zugleich persönlich an sich zu binden. Dieses Kalkül bezeugt den hohen gesellschaftlichen Wert der Dichtung und des Dichters, dessen Ruhm den Ruf des Hofes, der ihn für sich gewinnen kann, ehrt und erhöht. Die italienische Renaissancekultur ist in den vielen kleinen, ohne viel Macht miteinander rivalisierenden Territorien, wie der Fürst weiß, auf den Glanz von Künsten und Wissenschaften und deren symbolisches Kapital angewiesen:

Das hat Italien so groß gemacht
Daß jeder Nachbar mit dem andern streitet
Die Bessern zu besitzen, zu benutzen.
Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,
Der die Talente nicht um sich versammelt:
Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt
Ist ein Barbar, er sei auch wer er sei.

Gefunden hab' ich diesen und gewählt,
Ich bin auf ihn als meinen Diener stolz
Und da ich schon für ihn so viel getan,
So möcht' ich ihn nicht ohne Not verlieren.
(V. 2843-2853)

Die Abhängigkeit von Fürst und Dichter ist also durchaus wechselseitig, allerdings im Horizont einer Instrumentalisierung des symbolischen Kapitals. Vom Papst heißt es in diesem Sinne:

Er ehrt die Wissenschaft, sofern sie nutzt,
Den Staat regieren, Völker kennen lehrt;
Er schätzt die Kunst, sofern sie ziert, sein Rom
Verherrlicht, und Palast und Tempel
Zu Wunderwerken dieser Erde macht.
(V. 665-669)

Diese Haltung unterscheidet ihn von den »großen Fürsten alter Zeiten« (V. 664), die Tassos Ideal sind, und auch für Alphons ist Antonio, der ihm einen kleinen Zipfel Land gewinnt, wichtiger als Tasso, der ihn mit dem *Befreiten Jerusalem* verherrlicht, der aber zugleich weiß: »sein [Antonios] bedarf man, leider! meiner nicht« (V. 2392).

Leonore Sanvitale handelt aber nicht nur politisch, wenn sie Tasso für Florenz zu gewinnen sucht, sondern zugleich aus persönlichem Interesse. Sie will die Prinzessin als seine Muse ersetzen und durch ihn unsterblich werden wie Laura durch Petrarca (V. 1932-1940). Der vergängliche Reiz der schönen Frau wird in der Dichtung dauerhaft bewahrt. Das angebotene Mäzenat der Frauen ist also, was sie angeht, Eigennutz, und zugleich ist ihr Anspruch auf Tasso ein geradezu vernichtendes Opfer für die Prinzessin.

Zum Vermittler des von den Frauen erdachten Hilfsangebots wird ausgerechnet Antonio bestellt. Der bereut zwar seine Maßlosigkeit, rechtfertigt sie aber mit einer begründeten Eifersucht auf Tassos Sonderstatus am Hofe:

Ja, mich verdrießt – und ich bekenn' es gern –
Daß ich mich heut so ohne Maß verlor.
Allein gestehe, wenn ein wackrer Mann
Mit heißer Stirn von saurer Arbeit kommt
Und spät am Abend in ersehntem Schatten
Zu neuer Mühe auszuruhen denkt,
Und findet dann von einem Müßiggänger
Den Schatten breit besessen, soll er nicht
Auch etwas menschlich in dem Busen fühlen?
(V. 1996-2004)

Er beneidet Tasso um den Lorbeer, also den Dichterruhm, und um die Gunst der Frauen. Leonore macht ihm zwar klar, daß der Lorbeer vielmehr ein Zeichen des Leids als des Glücks ist (V. 2039) und daß die Gunst der Frauen Fürsorge für den Lebensuntüchtigen ist, aber Antonio kann nur bitter konstatieren:

Glückselger Jüngling dem man seine Mängel
Zur Tugend rechnet, dem so schön vergönnt ist
Den Knaben noch als Mann zu spielen, der
Sich seiner holden Schwäche rühmen darf!
(V. 2087-2090)

In Tassos Abwesenheit von der Bühne verändert sich durch diese Reflexionen über seine Existenz seine Wahrnehmung ins Positive. War er auf der Handlungsebene bisher der Abhängige, Hilflöse, Übereilte, nicht recht Lebensfähige, so zeigt sich umgekehrt in der Spiegelung durch die anderen Figuren, daß der Hof auf ganz verschiedene Weise seiner bedarf: Der Dichter verleiht ihm Glanz, verschafft den Frauen nicht zu ersetzende Glücksmöglichkeiten und ist für den erfolgreichen Höfling ein Gegenstand tiefen Neides. Daß er so gesehen werden kann und muß, daß er umworben wird, selbst wenn er im Umgang versagt hat, macht deutlich, daß die schöne Gesellschaft viel stärker auf die Dichtung angewiesen ist, als sie es sich angesichts des Machtgefälles eingestehen kann. Wenn Tasso von der Wirklichkeit überfordert ist und versagt, ist er als Dichter doch für das gesellschaftliche Ganze von vergleichbarem Rang wie der Fürst selbst. Die wechselseitige Abhängigkeit wird als verborgene Gleichrangigkeit deutlich. Die Peripetie stellt also das im persönlichen Umgang gestörte Verhältnis zugunsten des Dichters und seiner höchsten Würde vorläufig wieder her.

Tasso macht von der ohne sein Zutun entstandenen neuen Konstellation entschlossen Gebrauch. Aus dem erniedrigenden Stubenarrest entlassen, der nicht zuletzt seinen wiederholt ausgesprochenen Anspruch auf Freiheit sinnfällig verletzt, entschließt er sich seinerseits, Ferrara zu verlassen, nicht jedoch mit dem Ziel Florenz, wie Leonore es ihm nahelegt. Er weiß, daß er sich damit in neue und noch größere Abhängigkeit begeben würde, und deshalb greift er zur Verstellung. Auf das Freundschafts- und Hilfsangebot Antonios reagiert er mit der unerhörten Forderung, der Widersacher solle sein Werk vom Fürsten zurückverlangen, damit er es in Rom vollenden könne. Er zwingt ihn damit zu einem Dienst, den der Höfling aus Überzeugung verweigern möchte, denn der Mäzen wird dadurch gleichsam beraubt, so wie er zuvor den Dichter beraubt hatte. Der schon durch seinen Status fremdbestimmte Antonio wird im Handeln noch einmal zusätzlich fremdbestimmt, und Tasso genießt das mit Bosheit. Wenn er Antonios weltklugen Rat als »Tyrannei / Der Freundschaft« (V. 268 f.) bezeichnet, so handelt er seinerseits tyrannisch, indem er eine Lösung ertrotzt, die der Hof und der Höfling nur zugestehen können, weil sie nicht ihrerseits als tyrannisch erscheinen wollen. Es handelt sich um ein dialektisches Machtspiel, das deutlich macht, daß Herrscher und Poet sich ausnahmsweise sehr wohl als Gleiche begegnen können. Wo die Sitte gilt, wo also offene Gewalt sich verbietet, ist derjenige vorläufig im Vorteil, der die Sitte verletzt. Aber das setzt auch voraus, daß es in diesem besonderen Kontext ein wirkliches Machtgefälle nur sehr eingeschränkt gibt, auch wenn der Hof das Kunstwerk noch gar nicht in seiner objektiven Qualität wahrnimmt, sondern es veräußerlicht.

Daß Tasso seinen Willen ertrotzen kann, ist aber zugleich ambivalent. Denn eigentlich will und kann der menscheue und von Ängsten gepeinigte Dichter den Schutz des Ferraresischen Hofes gar nicht verlassen. Er weiß, daß er seinem

Fürsten jenes Maß an Welt verdankt, das den Autor des weltfernen Schäferspiels erst in den Stand versetzt hat, das Epos über den Glaubenskrieg als aktuelle Objektivierung des Wirklichkeitsganzen zu schreiben und damit den Dichtungsanspruch in seinem umfassenden Sinne zu verwirklichen. Und zugleich ist er angewiesen auf ein Publikum von Kennern, wie er es bei der höfischen Elite in Ferrara in exemplarischer Weise gefunden hat. Auf »allgemeinen Ruhm« (V. 442) glaubt er verzichten zu können.¹⁴ Damit wäre der Abschied von Ferrara so etwas wie eine Selbstverbannung. Was sie zudem als vernichtend erscheinen läßt, ist die Liebe zur Prinzessin Leonore. Die seit ihrer Kindheit kranke Frau und der übersensible Dichter sind sich durch den für beide beglückenden Umgang wechselseitig unverzichtbar geworden. Das Verhältnis ist als Liebesbeziehung manifest, denn auch die Prinzessin bekennt: »da ergriff / Ihn mein Gemüt und wird ihn ewig halten« (V. 1835 f.). Sie verdankt ihm das ihr verbliebene Minimum an Vitalität. Allerdings ist Liebe für sie, bedingt durch Stand, verinnerlichte Konvention und körperliches Leiden, nur in der sublimierten Form einer platonischen Minnebeziehung vorstellbar, während Tasso diese Einschränkung ganz unpoetisch nur als eine Phrase begreifen kann und den geforderten Verzicht auf seine wirkliche »Leidenschaft« (V. 3261) als Selbstvernichtung wahrnimmt.

Seiner Dichterwürde ist er sich wohl bewußt, wenn er sein Talent als eine Gabe der Natur preist, um die er sich von dem dilettierenden Antonio zu Recht beneidet glaubt (V. 2320-2336). Er unterstellt auch schon, daß der Adel der Geburt dem Seelenadel keineswegs überlegen sei (V. 2350-2357), aber er weiß ebenso, daß die Inferiorität des Standes ihn von der Prinzessin trennt. Dafür gibt es ein sehr signifikantes Detail: Weil er überzeugt ist, wegen seiner Verfehlung am Hof selbst nicht mehr zugelassen zu sein, bittet er Leonore d'Este, sich dafür zu verwenden, daß ihm die Stelle eines Kastellans und Gärtners in einem der Schlösser des Fürsten zugewiesen wird, um wenigstens nicht völlig von ihr getrennt zu werden (V. 3190-3211). Auf die Erhöhung und Selbsterhöhung des Dichters folgt also die maßloseste, geradezu masochistische Selbsterniedrigung. Und diese schlägt wieder in Hybris um, denn er begegnet der sich in der Sorge um den selbstentfremdeten Freund äußernden Zuneigung der Prinzessin mit spontaner Leidenschaft, vergißt sich in einer stürmischen Umarmung. Damit verletzt er zum zweiten Mal nach der Duellforderung und sehr viel stärker noch als in dieser die Sitte, den Daseinsgrund der höfischen Welt und ihrer ästhetischen Kultur. Die Prinzessin kann, obwohl sie Tasso, wenn auch in vorgängiger Entsagung, liebt, auf dieses die ständische Ordnung und ihre Persönlichkeit verletzende Sakrileg nur mit einer Totalverweigerung reagieren: Sie stößt ihn von sich mit einem einzigen, vernichtenden Wort: »Hinweg!« (V. 3284). Dabei macht der Text die unerhörte Szene gewissermaßen nachträglich öffentlich, indem erst jetzt mitgeteilt wird, daß sowohl Leonore als auch der Fürst und Antonio »eine Weile« bzw. »eine Zeitlang« heimliche Zeugen dieser

¹⁴ Nicholas Boyle hat darauf hingewiesen, daß auch Goethe zunächst kein Interesse an öffentlicher Wirkung für seine Dichtung hatte, daß er sich mit einem (höfischen) Publikum von Kennern begnügte und erst später seine Verpflichtung gegenüber dem Publikum erkannte. Vgl. Nicholas Boyle: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Bd. I: 1749-1790. München 1999, S. 310 ff., 371 ff.

Begegnung waren.¹⁵ Es gibt also in der höfischen Welt keine schützende Intimität. Und als Tasso den Frauen folgen will, reagiert Alphons geradezu mit Panik: »Er kommt von Sinnen, halt ihn fest« (V. 3285). Die Aufforderung richtet sich an Antonio. Und so stehen sich in der letzten Szene noch einmal die beiden Kontrahenten in der höfischen Welt, der Dichter und der Politiker (die neuzeitliche Metamorphose des antiken Helden), gegenüber, die in der modernen Wirklichkeit nicht mehr, wie im »Goldenen Zeitalter«, zu vereinigen sind. Tasso sieht in Antonio seinen »Kerkermeister« und »Marternknecht« (V. 3302), das Haupt einer »Verschwörung« (V. 3322), die zu seiner Vernichtung ersonnen ist und in der auch die anderen Personen ihre Rollen spielen, der Fürst als »Tyranne« (V. 3304), die Prinzessin als »Sirene« (V. 3333) und »Buhlerin« (V. 3348) und Leonore Sanvitale als »verschmitzte k<l>eine Mittlerin« (V. 3352). Das Selbstwertgefühl einer beanspruchten Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit auf der einen Seite und die Hypochondrie und der Masochismus auf der anderen Seite steigern sich zu einem maßlosen Verfolgungswahn. Zugleich erkennt Tasso aber, daß er sich sein Glück selbst verscherzt hat, und nun ist es Antonio, der ihn zur Selbstbesinnung und Selbsterkenntnis leitet:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.
(V. 3432 f.)

Goethe greift bei der Dramatisierung dieser Leidensgeschichte auf die hypochondrischen und pathologischen Züge des historischen Tasso zurück, wie er sie aus den Quellen kennt. Aber zugleich sind diese biographischen Momente Manifestation einer Sozialpathologie der modernen Dichtereexistenz, wie sie im zeitgenössischen Kontext auch an Autoren wie etwa Karl Philipp Moritz, Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Hölderlin und Heinrich von Kleist zu beobachten war, die mit Tasso nicht zuletzt durch das Syndrom der Melancholie verbunden waren. Es sind also nicht nur eingebilddete, sondern durchaus objektivierbare Kränkungen, die der Dichter erfährt. Sein an einem antiken Ideal orientiertes sentimentalisiertes Selbstbild kontrastiert mit seiner tatsächlichen Existenz. Dichtung und Wirklichkeit sind mit dem in der Renaissance beginnenden Klassizismus auf fatale Weise ungleichzeitig geworden, und das ist die Bedingung des Konzepts der ästhetischen Autonomie. Tassos Größenphantasien und seine Selbsterniedrigung sind komplementäre Äußerungsweisen, die die Handlung des Dramas bestimmen. Im lebensweltlichen Kontext fällt der Dichter damit aus der Zeit. Die beiden Verfehlungen Tassos sind in diesem Sinne symptomatisch. Mit der Duellforderung ist er hinter seiner Zeit zurück: Konflikte werden nicht mehr im heroischen Kampf gelöst. Und mit der Umarmung postuliert er eine Gleichheit von Wert und sozialem Rang, deren Zeit

¹⁵ Von Tassos Melancholie spricht schon sein erster zeitgenössischer Biograph Giuseppe Battista Manso (1621). Dieser Hinweis gewinnt in der Melancholiediskussion des 18. Jahrhunderts zentrale Bedeutung, insofern der Dichter hier als einer der Prototypen des Melancholikers verstanden wird. Vgl. hierzu Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1977 (zu *Torquato Tasso* insbesondere S. 264-267).

noch nicht gekommen ist. Die Dichtereexistenz ist unter diesen Umständen eine Leidensgeschichte, wie das im Seidenwurmgleichnis festgehalten wird:

Verbiere 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. 3083-3087)

In einer solchen »Krankheit zum Tode« ist Tasso in der Tat ein gesteigerter Werther, gesteigert auch insofern, als in seinem Falle, anders als bei dem Dilettanten Werther, dem Leiden die Leistung vorausgeht und Tasso Grund hat, sich in seinem Selbstverständnis für gesund zu erklären (V. 3063). Schon Caroline Herder hat richtig gesehen, daß Tassos Charakter in Goethes Darstellung nicht der eines einzelnen Menschen ist, sondern das »Dichtertalent« repräsentiert, dessen Problem Goethe als »*Disproportion des Talents mit dem Leben*« bezeichnet habe.¹⁶ Das ist zutreffend, wenn die griffige Formel nicht nur bedeuten soll, daß der Dichter dem Leben nicht gewachsen ist, sondern wenn auch gilt, daß das Leben dem Dichter schuldig bleibt, was er in der berechtigten Sicht seiner wirklichkeitskritischen Intuition fordern und erwarten darf. Daß die Welt ihm seine Ansprüche verweigern und seine Vorstellungen widerlegen kann, setzt sie nicht ins Recht – im Gegenteil: sein Elend ist die Manifestation eines Mangels.

Torquato Tasso ist jedoch nicht nur retrospektiv, sondern aktuell und antizipatorisch. Das Drama ist ein für die deutsche Klassik zentrales Werk, weil Goethe hier die moderne, das heißt von der klassischen Antike durch eine unwiderrufliche Zäsur unterschiedene Dichtkunst selbst thematisiert. Das dürfte der Grund dafür sein, daß er es erst nach seiner Italienreise in Weimar fertigstellen konnte, nachdem er seine Situation am Weimarer Hof endgültig geklärt, sich für die Dichtereexistenz entschieden hatte.¹⁷ Er bringt diese dramatisch zur Darstellung, indem er den Dichter als dramatische Figur einführt. Die Differenz von antiker und moderner

¹⁶ Caroline Herder an Johann Gottfried Herder, 20.3.1789 (FA II, 3, S. 469f.).

¹⁷ Noch vor der Rückkehr aus Italien bittet er Carl August in einem Brief aus Rom vom 17. März 1788 um weiteren »Urlaub« (und meint damit die Entbindung von seinen amtlichen Pflichten), indem er sein Selbstverständnis neu definiert: »Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler! Was ich sonst noch bin, werden Sie beurtheilen und nutzen. [...] Nehmen Sie mich als Gast auf, lassen Sie mich an Ihrer Seite das ganze Maas meiner Existenz ausfüllen und des Lebens genießen«. Er nennt seinen Nachfolger Johann Christoph Schmidt sogar ausdrücklich einen »fähigern« und ist bemüht, seine früheren politischen Leistungen zu verkleinern: »Hätte ich beym Antritt meiner Interims Administration mehr Kenntniß des Details, in denen damals einigermaßen verworrenen Zuständen mehr Entschlossenheit, bey einem allgemeinen, öffentlichen und heimlichen Widersetzen mehr Festigkeit gehabt; so hätte ich Ihnen manchen Verlust und mir manche Sorge, Verdruß und wohl gar Schiefheit ersparen können« (FA II, 3, S. 394-396). Die freie Wahl der Dichtereexistenz schließt in dieser Selbstdarstellung administrative Tätigkeiten geradezu aus.

Dichtung ist ein Topos, der seit der sogenannten *Querelle des anciens et des modernes* im klassizistischen Frankreich des 17. Jahrhunderts die Dichtungstheorie bestimmt. Es geht in diesem Streit um die Frage, ob die antike Dichtung in ihrer urbildlichen ästhetischen Vollkommenheit oder die neuzeitliche Dichtung in ihrer Reaktion auf eine komplexer gewordene und damit als höherwertig eingeschätzte Wirklichkeit einen höheren Rang habe, d. h., es geht letztlich um die Autorität und die normative Verbindlichkeit des aus der Antike gewonnenen und zur Norm festgeschriebenen literarischen Paradigmas, das sich zunächst uneingeschränkt behauptet hatte. Die Diskussion war zu Goethes Zeit insofern fortgeschritten, als die schlichte Opposition ›antik‹ oder ›modern‹ nicht mehr diskutiert werden konnte, da eine nachklassizistische Kunst, vor allem seit der Aufklärung, ihre Geltung erstritten hatte. Die Fragestellung hatte sich damit insofern verändert, als die Andersartigkeit der modernen Kunst geschichtsphilosophisch begründet werden konnte: Sie erscheint als ein Produkt der veränderten Wirklichkeit, auf die die Kunst mit anderen Mitteln reagieren mußte. Gleichwohl bleibt die Antike (genauer: ein Bild der Antike) aber ein Beispiel dafür, was die Kunst unter Idealbedingungen als Höchstes leisten kann. Sie kann gerade damit die Andersartigkeit der literarischen Produktion in der Moderne bewußtmachen. Andersartig heißt nicht geringerwertig, wengleich die antike Vollendung als Ideal verstanden wird, aber auch nicht höherwertig, weil die moderne Wirklichkeit sehr wohl als problematisch zu verstehen ist. Der *Tasso* steht damit im Zentrum einer aktuellen poetologischen Diskussion, indem er die literarischen Möglichkeiten eines nach der Aufklärung abermals klassizistischen Dichtungskonzepts im Kontext einer veränderten Wirklichkeit reflektiert. Dabei wird das Problem nicht poetologisch diskutiert, sondern an der prekären Stellung des Dichters in der verdinglichten und sich arbeitsteilig organisierenden Gesellschaft zur Anschauung gebracht.

Der *Tasso* Goethes muß schon im Renaissancekontext auf schmerzliche Weise erfahren, daß sich die Rolle des Dichters in der modernen Zeit grundlegend verändert hat. Das Ideal einer Identität oder zumindest Gleichrangigkeit von Dichter und Held ist nicht mehr lebbar, denn die Dichtung bestimmt nicht mehr die Lebenswelt, sondern erfüllt eine begrenzte Funktion in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft, die im günstigsten Falle den Dichter hochschätzt, sich aber nicht mehr von ihm bestimmen läßt. Das gilt in gesteigerter Form, nach einer vorübergehenden Selbsttäuschung der Literatur, auch wieder für Goethes Gegenwart.¹⁸

Die Abhängigkeit vom Mäzenaten als spezifische Bedingung der höfischen Dichtung hat *Tasso* akzeptiert und verinnerlicht. Daß über die materiellen Bedingungen der Künstlerexistenz in einer fordernden Weise gesprochen werden kann und muß, ist allerdings eine Sichtweise des 18. Jahrhunderts, das für den Künstler als den Sachwalter und Erzieher der Menschheit nicht nur künstlerische, sondern auch

18 Gerhard Kaiser (*Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes »Torquato Tasso«*. In: ders.: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*. Göttingen 1977, S. 175-208) deutet die »individuelle Katastrophe« Tassos als »extreme Konsequenz einer allgemeinen Konfliktlage im Weltverhältnis des modernen Dichters« (S. 207). *Tasso* gerate bei Goethe in Konflikt mit der Welt, weil er schon moderner Dichter ist.

soziale Autonomie einforderte. Verlangt wird eine materielle Sicherheit ohne Abhängigkeit von Gönnern, die ja ihrerseits an den Künstler unangemessene und kunstfremde Ansprüche stellen können. Aus dieser Sicht erscheint Tassos Existenz als eine Art goldener Käfig, und es ist nur zu verständlich, daß sein Einverständnis mit dieser Lebensform in der Form von Melancholie und sogar in pathologischen Zügen als letztlich doch erzwungen und zerstörerisch erscheint. Denn die gesellschaftliche Abhängigkeit steht ja in einem fundamentalen Widerspruch zum Anspruch der Kunst als der höchsten Äußerungsform des menschlichen Geistes. Idealerweise ist also *Tasso* den Personen des Hofes mindestens ebenbürtig. Und im nachhinein ist es ja klar, daß die beiden Leonoren und Antonio nur als Figuren in seinem Umkreis in Erinnerung geblieben sind, d. h. Eingang in das kulturelle Gedächtnis gefunden haben, und das wiederum durch eine Dichtung, und selbst Alfons II. von Este hat im Gedächtnis der Geschichte und der Kultur längst nicht die Bedeutung von *Tasso*. Von diesem historischen Befund konnte Goethe bei der Konzeption des Dramas ausgehen, d. h., das Urteil der Geschichte ist der dargestellten Wirklichkeit vorgängig und relativiert so den unmittelbaren Eindruck der vorgegebenen Hierarchie. In vergleichbarer Weise ist auch der Herzog Carl August von Sachsen-Weimar vor allem deshalb lebendiger Gegenstand der Erinnerung nicht nur von Spezialisten (Historikern), weil sein Name sich mit dem Goethes verbindet. Dieser Rang des Dichters steht aber in einem Mißverhältnis zu seiner sozialen Existenz. *Tasso* ist in seinem Verhalten zwar historisch, d. h. im Kontext der dargestellten geschichtlichen Welt, im Unrecht, aber es ist nicht so, wie die ältere Forschung meinte, daß die schöne Gesellschaft des Hofes von Ferrara ein gültiger Maßstab für Humanität sei und daß *Tasso* deshalb schuldhaft scheitere. Doch er scheitert auch nicht tragisch, etwa in dem Sinne, daß die moderne Welt der Größe und dem Anspruch des Genies nicht gewachsen sei und ihn deshalb nur vernichten könne, wie das etwa in Wolfdietrich Raschs großer Untersuchung¹⁹ angenommen wird. Gerhard Neumann hat demgegenüber mit gutem Grund darauf hingewiesen, daß der Text sich nicht in Oppositionen, also im Zeichen von Unvereinbarkeit als Grundlage von Tragik, sondern in Konfigurationen bewegt.²⁰ Das Verhältnis von Dichter und Gesellschaft stellt sich in den Dialogen der unterschiedlichen Figuren immer anders dar und verändert sich zugleich mit dem Handlungsverlauf. Keiner der Dialoge und Monologe kann dem anderen gegenüber Wahrheit beanspruchen: Das Problem wird vielmehr nur perspektivisch umkreist und stellt sich ebenso wie die Beziehungen der Figuren immer neu her. Ein solch subtiles Spiel der Konfigurationen fordert aber die klassische Form. Daß es sich jedoch eher um eine Problemlage des 18. als des 16. Jahrhunderts handelt, dürfte klar geworden sein. In der Möglichkeit einer Übereinanderprojektion liegt jedoch die Qualität des Sujets. Was in dieser Konstellation deutlich wird, ist die historisch entstandene Trennung von Kunst und Leben und die besondere Möglichkeit und Würde der Dichtung, die das klassische Ideal neu begründet und rechtfertigt. Aus der Erinnerung an die Antike leitet die Kunst

19 Wolfdietrich Rasch: *Goethes »Torquato Tasso«. Die Tragödie des Dichters*. Stuttgart 1954.

20 Gerhard Neumann: *Konfiguration. Studien zu Goethes »Torquato Tasso«*. München 1965.

in nachklassischer Zeit paradigmatisch ihre Ansprüche her: Das Klassische ist damit normatives Ideal. In Goethes Drama wird die Dichtung auf diese Weise selbst-reflexiv. Denn der Dichter Tasso objektiviert in seinem Verhalten die Mängel der geschichtlichen Wirklichkeit, indem er scheinhaft über deren Grenzen hinausgeht. Damit liefert er sich aber der Gefahr einer Lebensferne aus, die ihn im wirklichen Leben, also in der Gesellschaft, gefährdet. Nur im Möglichkeitsmodus des ästhetischen Scheins können aber die Grenzen und Mängel der Realität in dieser Klarheit bewußt werden, so daß die (klassische) Kunst einen emanzipatorischen Anspruch realisiert. Der Künstler zahlt dafür den Preis, indem die schlechte Realität auf ihn zurückschlägt.²¹ Und doch ist er im Recht, weil er auf dem für das neue Dichtungsverständnis bestimmenden Prinzip der ästhetischen Autonomie besteht, auch wenn dieses für Goethes Gegenwart Tassos Lebensbedingung, das höfische Mäzenat, aufhebt. Andererseits ist ästhetische Autonomie aber ziemlich genau das Gegenteil dessen, was der Tasso Goethes anstrebt: eine Dichtung als integrales Moment des gesellschaftlichen Ganzen, nicht als eine zweite, andere Wirklichkeit. Faktisch ist dieser Dichtertraum Projektion eines utopischen Antikeverständnisses und genauso unwirklich wie die Erhöhung der Kunst durch die Zuschreibung von Autonomie. Das gilt auch und gerade in sozialer Hinsicht: Indem der moderne Dichter sich aus den Zwängen des Mäzenats befreit, begibt er sich in die nicht minder unfreie Abhängigkeit vom literarischen Markt. Beide Vorstellungen authentischer Kunst, das antike Ideal ebenso wie der moderne Autonomiegedanke, sind insoweit Paradigmen, die meßbar machen, wie weit die Vorstellung einer vollkommenen Dichterexistenz hinter den tatsächlichen Möglichkeiten zurückbleibt – in subjektiver Wahrnehmung vielfach als Elend. Goethe mußte das mit guten Gründen nicht so sehen, aber er hat das Problem erkannt und für sich gelöst, indem er nach seiner Rückkehr nach Weimar, also nach der italienischen Reise, die dichterische von der politischen Existenz trennte. Insofern ist *Torquato Tasso* nicht nur das erste Künstlerdrama der Weltliteratur, sondern zugleich eine poetologische Reflexion, die erst auf der Grundlage der neuen Existenz in Weimar fertiggestellt werden konnte.

21 Lawrence Ryan deutet den Dramenschluß als den Untergang des Dichters und als eine Wiedergeburt, als Wiedergewinn der Ganzheit aus dem Inneren. Ob das allerdings als Aufhebung des epischen zum lyrischen Dichter verstanden werden muß, scheint mir fraglich. Vgl. Lawrence Ryan: *Die Tragödie des Dichters in Goethes »Torquato Tasso«*. In: *Jb. der Deutschen Schillergesellschaft* 9 (1965), S. 283-322; hier S. 310.