



UWE JAPP

**Leid und Verklärung.
Torquato Tasso als repräsentativer Dichter nach Goethe**
- mit Ausblicken auf Byron und Leopardi

Erstpublikation:

Kulturelle Leitfiguren – Figurationen und Refigurationen. Hrsg. von Bernd Engler und Isabell Klaiber. Berlin 2007, S.101-115.

Vorlage:

Datei des Autors.

Autor:

Prof. Dr.phil. Uwe Japp
Universität Karlsruhe (TH)
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
Institut für Literaturwissenschaft
Geb.30.91
Fritz-Haber-Weg 7
76131 Karlsruhe
E-Mail: <Uwe.Japp@geist-soz.uni-karlsruhe.de>

UWE JAPP

Leid und Verklärung.
Torquato Tasso als repräsentativer Dichter nach Goethe
- mit Ausblicken auf Byron und Leopardi

“Sein Werk entzückt die Welt.”
Leonore von Este, in: Raupach, *Tasso's Tod* (I, 3)

Torquato Tasso, der in zahlreichen Dramen die Hauptrolle spielt, ist zweifellos ein repräsentativer Dichter. Das äußere Zeichen hierfür ist die allerdings erst *post mortem* realisierte Ernennung zum *poeta laureatus* auf dem Kapitol, auf die in Goethes Schauspiel mit der Verleihung eines inoffiziellen Lorbeerkranzes vorwegnehmend verwiesen wird. Das Requisit fehlt dann in keinem späteren Tasso-Drama. Doch für was oder wen ist Tasso genauer repräsentativ? Man wird nicht sagen können: für den Dichter überhaupt, da er zwar – bei Goethe – auf einer symbolischen Ebene an Vergil angenähert wird, andererseits aber Ariost gegen ihn ausgespielt wird, folglich er nicht jene Sphäre der (epischen) Dichtung mitrepräsentieren kann, für die der Autor des *Orlando furioso* steht. Das wird auch von dem goetheschen Tasso, der eher zur Bescheidenheit neigt, keineswegs beansprucht. Die nachgoetheschen Tasso-Dramen lösen das Problem der Repräsentativität (des Dichters) durch die Statuierung singulärer und letztlich doch wieder vergleichbarer Größe. Tasso sei demzufolge der derzeit größte lebende Dichter Italiens, so wie es vor zweihundert Jahren Petrarca war. Die Tragik dieser Stücke besteht dann darin, daß die Erhebung nurmehr noch dem Toten zugesprochen werden kann, also zu spät. Die Dimension der Größe, von deren lautstarker Exponierung Goethes Stück noch weit entfernt ist, hat allerdings den Nachteil einer Minimalisierung der Spezifik des Dichterporträts.

Tasso ist eben nicht nur ein großer, sondern vor allem auch ein leidender Dichter.¹ Die Quelle des Leids ist einerseits die Zumutung der Inkarkerierung, mithin der Konflikt mit der höfischen Gesellschaft, andererseits die Belastung durch Melancholie und Wahn, also die prekäre Disposition der Person. Schon Goethe scheint eine Erhöhung des Leids zu einer *condition poétique* andeuten zu wollen. So etwa, wenn er die Gräfin Sanvitale, bei der freilich immer ein Quantum Politik und Egoismus im Spiel ist, erklären läßt: “Der Lorbeerkranz ist, wo er dir erscheint, / Ein Zeichen mehr des Leidens als des Glücks.” (Goethe, 1981, V. 2038f.) Erst recht haben die Späteren das *malheur d'être poète* mit grellen Farben ausgemalt. Für Goethes Sicht der Dinge ist aber die Interpretation der berühmten Worte, die Tasso in der Schlußszene zu Antonio spricht, entscheidend, worauf wir gleich zurückkommen. Vorab ist zu sagen, daß das Leid nicht das allein ausschlaggebende Charakteristikum der Tasso-Konfiguration ist. Vielmehr ist

¹ Dazu summarisch Aurnhammer, 1985, 317: “Leiden ist die Signatur von Tassos Leben.”

das Element der Verklärung hinzuzunehmen, das eigentlich in keiner literarischen Bearbeitung dieses besonderen Lebenslaufes fehlt, wenn man etwa von der desillusionierten Kontribution Leopardis absieht. In Goethes Stück bleibt diese Hinsichtnahme vergleichsweise dezent. Immerhin verschafft sie sich Gehör, wie hier nochmals mit den Worten der mitteilungsfreudigen Gräfin belegt werden kann, die über 'ihren' Freund, den sie gerade der Prinzessin abspenstig zu machen gedenkt, sagt: "Wo ist ein Mann, der meinem Freunde sich / Vergleichen darf? Wie ihn die Welt verehrt, / So wird die Nachwelt ihn verehrend nennen." (Goethe, 1981, V. 1941 ff.) Dies ist noch futurisch formuliert, während die späteren Tasso-Dramen bereits an dem Punkt angelangt sind, an dem die Nachwelt zu sprechen beginnt. Bei Goethe wird auf die Krönung Tassos durch den Papst lediglich gesprächsweise vorausgedeutet; bei Smets, von Zedlitz und Raupach wird sie vollzogen, im Beisein zahlreicher Nobili und des begeisterten Volkes, während der sterbende Dichter Kontakt zu noch höheren Sphären aufnimmt.² Eine Konsequenz, die sich aus dieser Differenz ergibt, besteht in der Aufwertung des Protagonisten durch die Späteren, die sich wohl von Fall zu Fall nicht nur als die Fortsetzer, sondern auch als die Vollender einer vermeintlich unausgeführten Form verstanden, dafür aber insgesamt das Absinken des dramatischen Niveaus in Kauf nahmen. Die "rauschende Musik", die Smets am Schluß seines *Trauerspiels in fünf Aufzügen* einsetzt (Smets, 1819, 113), erscheint jedenfalls kaum geeignet, die Deutungsbrisanz des offenen Schlusses zu 'verbessern'. Unabhängig von solchen Unterschieden, die an sich bedeutsam genug sind, wird deutlich, daß die Tasso-Konfiguration nicht in der Exponierung des Leids oder der Verklärung besteht, sondern in der Relationierung beider Elemente. Wie diese ausfällt, was im Vorder- und was im Hintergrund steht, ist dann freilich ausschlaggebend für die Gestalt des Textes und die in ihm geleistete Bearbeitung der jeweils vorausliegenden Prätexte. Was den Aufbau der Werke betrifft, so verhält es sich *unisono* so, daß die Späteren in ihrer Komplettierungsintention eine Umkehrung des Verlaufs vorgenommen haben. Bei Goethe steht am Anfang die Verehrung, die, trotz beiher spielender Kritikbereitschaft, als ein vorscheinendes Zeichen der Verklärung anzusehen ist. Dann folgt das Leid. Bei den Nachfolgern steht am Anfang das Leid des Kerkers, der Verbannung, der Verkennung usw. Dann folgt die Verklärung, pastos aufgetragen, mit dem Blick nach oben. (Der Titel, den von Zedlitz seinem Tasso-Drama gegeben hat, *Kerker und Krone*, bringt die Sache auf den Punkt.)

Tasso verstößt in Goethes Stück zweimal gegen die höfische Ordnung: indem er gegen Antonio den Degen zieht und indem er die Prinzessin an sich reißt. Der erste Verstoß ist Folge einer Provokation, zugleich einer Kollision jener antagonistischen Welten, die Tassos Denken (weniger sein Dichten) bestimmen. Die verhängte Sanktion – eine Art milden Stubenarrests, die Tasso allerdings empfindlicher versteht – wird noch am selben Tag wieder aufgehoben. Man sieht hier, wie weit Goethe sich von den biographischen Überlieferungen entfernt hält, während seine drastischen Nachfolger gerade den Kerker zu einem ihrer interessantesten Schauplätze machten. Im Grunde ist der erste Verstoß bereits verziehen, wenn Tasso im Vollzug einer überschwänglichen

² Einen Überblick über die genannten und weitere Tasso-Dramen gibt Plagwitz, 1995, 172-204.

Auslegung der Rede der Prinzessin seinen zweiten Frevel begeht, der ihn nun, wie es ihm scheint und wie es ihm vielleicht scheinen muß, endgültig aus der höfischen Welt und aus dem Einzugsbereich der Prinzessin ausschließt. Es ist diese Situation, in der Tasso seine berühmte Leid-Deklaration vorbringt, die nach einem längeren Anlauf, der seine gänzliche Annihilation beklagt, in den Worten gipfelt:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.
(Goethe, 1981, V. 3432f.)

Die angesprochene Differenz unterscheidet zwischen dem Menschen in seiner regulären Verfaßtheit und dem mit einer Sonderkompetenz ausgestatteten Dichter. So will es uns zumindest scheinen, während andere Interpreten weiterreichende Schlüsse aus dieser hochpathetischen Bekundung gezogen haben.³ Daß der Dichter sein Talent als die Gabe eines (nicht näher bezeichneten) Gottes versteht, entspricht dem Stil des Stücks, in dem mythologische und realistische Erklärungen der Produktivität des Künstlers abwechseln. Ebenso wie von der Gottheit (V. 1303) ist in diesen Zusammenhängen vom Fleiß (V. 3020) und auch von der Feile (V. 3042) die Rede. Was das Leid angeht, so ist zu fragen, ob es sich tatsächlich um eine Sonderkompetenz handelt, wie oben behauptet, oder ob wir gehalten sind, darin eine grundsätzliche Qualität des Dichters, zumindest des modernen Dichters, zu sehen. Gerade dies ist mehrfach behauptet worden⁴, während mir auch nach wiederholter Überprüfung der Text diese forcierte Lesart nicht herzugeben scheint. Das Argument besagt in etwa, daß Tasso in Goethes Stück sich aus dem höfischen Kontext des Herrscherlobs löst, um vielmehr seine ungeschützte Subjektivität auszusprechen und in diesem (Sich-) Aussprechen die Grundlage seiner Dichtung zu finden. Man muß dazu sagen, daß Tasso im fünften Auftritt des fünften Aufzugs am Rande des Verstummens spricht, aber nicht in der Form von Werken. Diese wurden vielmehr, in der Hauptsache die *Gerusalemme liberata*, die ja in Goethes Stück im Vordergrund des Interesses steht, in früheren Tagen und im Modus einer vergleichsweise intakteren Gefäßtheit hervorgebracht. Zwar war Tasso auch in der Vergangenheit nicht störungsfrei, wenn man so sagen darf, vielmehr zeigt er alle möglichen Zeichen von Maßlosigkeit, Unmäßigkeit, Zerstreutheit, Vergeßlichkeit, Hypochondrie, Mißtrauen usw., aber dies wurde eben durchaus als gewöhnliche Abweichung des Künstlers, dessen Auge kaum auf dieser Erde weilt, wie Leonore Sanvitale verständnisvoll sagt (V. 159), akzeptiert. Gerade die Frauen sind hier voller Sympathie und fühlen sich in ihrer Weiblichkeit aufgerufen, für den weltfremden Dichter zu sorgen. Es ist in diesem frühen Stadium sogar möglich, Tassos Leid "reizend" (V. 195) zu finden, woraus sogleich hervorgeht, daß diese harmlose Alienation von dem Leid der Schlußszene denkbar weit entfernt ist.

Wenn Tasso sich an die Tage der Werkproduktion erinnert, stehen ihm vergleichsweise idyllische Verhältnisse vor dem inneren Auge. So am Anfang des vierten

³ Eine ausführliche Darstellung dieser Problematik findet sich in Japp, 2004, 51-70.

⁴ Dezidiert in diesem Sinne Ryan 1965, zurückhaltender Kaiser, 1977, letztlich ausgewogen Borchmeyer, 1985.

Aufzugs, wenn er in seiner Isolation aus einem Traum aufzuwachen glaubt und sich fragt: “Wo sind die Stunden hin, / Die um Dein Haupt mit Blumenkränzen spielten? / Die Tage, wo dein Geist mit freier Sehnsucht / Des Himmels ausgespanntes Blau durchdrang?” (V. 2194 ff.) Auch in der späteren Szene, wenn er im Gespräch mit Antonio den Plan seiner Rom-Reise ventiliert, von dem übrigens vor dem Ausbrechen der Krise keine Rede war, gerät der Rückblick auf die Entstehung des Werks merklich heiter: “An Fleiß und Mühe hat es nicht gefehlt. / Der heitre Wandel mancher schönen Tage, / Der stille Raum so mancher tiefen Nächte / War einzig diesem frommen Lied geweiht.” (V. 2630). Dies wird man nicht als Argument für die Grundlagen einer epochalen Leid-Poetik der modernen Literatur verstehen können. So bleibt nur die textferne Suggestion, Tasso löse sich in der finalen Krise von seinem früheren Werk, um den Durchbruch zu einer neuen, aus dem Leid generierten Dichtung zu unternehmen. Im Text steht das allerdings nicht. Übrigens steht es auch nicht in den späteren Tassodramen und verwandten Texten, die vielmehr die Zeit nach dem Eklat, die ja bei Goethe im Grunde gar nicht vorkommt, als eine Zeit der Werkferne, des bloßen Jammers und der Fürstenkritik zeigen. Der kardinale Unterschied zwischen Goethe und Smets, von Zedlitz, Raupach sowie Byron und Leopardi, die wir hier näher betrachten, besteht ja darin, daß Goethe im Moment der Krise abbricht, während die anderen das Folgende breit (allerdings auf unterschiedliche Weise) ausmalen. Das Folgende besteht dann im Leid der Inkarkerierung, aus der aber – von Ausnahmen abgesehen – keine Werke hervorgehen, und in der Apotheose der Schlußgebung (zu der es bei Byron und Leopardi nicht kommt). Tatsächlich geht die Verklärung des Dichters in einem Sprung über die erzwungenermaßen unproduktive Zeit hinweg auf die Phase der Werkproduktion zurück. Der verklärte Tasso ist der Autor der *Gerusalemme liberata* (und fallweise auch der *Aminta* und der Gedichte), allerdings vom sehr viel späterem Zeitpunkt seines Todes her gesehen.

Wie man die Relation zwischen Leid und Verklärung im Falle Tassos auch skizzieren möchte, man wird nicht ohne weiteres sagen können, daß Tasso ein ganz und gar positiver Held sei (vgl. Bevilacqua, 1971). Sein Ruhm ist in seinem Werk begründet, ohne das er sowohl in Ferrara als auch in Rom fehl am Platze wäre. Für seine Abweichungen ist er zumindest zu Teilen mitverantwortlich; abgesehen davon, daß der Herzog und sein Minister ein nur begrenztes Verständnis für die Interessen des Dichters aufbringen und dadurch ihrerseits ihn zu Unbotmäßigkeiten provozieren. Der Dichter ist zumindest nicht ohne Defekte, wie er an einer Stelle selbst einzuräumen scheint⁵, während er ansonsten – im vierten und fünften Aufzug – hauptsächlich damit beschäftigt ist, Vorwürfe gegen die Repräsentanten des Hofes anzuhäufen. Widerspricht dieser Umstand nicht seiner Bedeutung als repräsentativer Dichter seiner Zeit und als Ikone nicht nur seiner Kultur? Ich würde sagen: nein. Denn wenn das Werk seinen Ruhm begründet, so machen ihn seine Defekte oder Defizite interessant. Wenn Tasso so wäre, wie der Herzog und Antonio ihn sich wünschen – nämlich so, wie sie selbst –, wäre er für weitere Dramatisierungen und Bearbeitungen ganz ungeeignet. Und so (oder so ähnlich)

⁵ “Hab ich verbrochen, daß ich leiden soll?” Goethe, 1989, V. 2202.

verhält es sich ja mit anderen Repräsentanten oder Ikonen der Kultur: z.B. mit Faust, der zwar einerseits über die kulturell wertvolle Neugier und das damit verbundene Streben verfügt, der aber andererseits mit einer ganzen Reihe von das Interesse an seiner Person fördernden Defekten ausgestattet ist.

Wilhelm Smets begründet seinen Ehrgeiz, nach Goethe seinerseits ein Tasso-Drama zu schreiben, mit der Idee der Fortsetzung und der Absicht, die bekannten Stationen der Lebensgeschichte "zur Schürzung und Lösung eines tragischen Stoffes zu wählen." (Smets, 1819, II). Ob ihm dies gelungen ist, muß aus mehreren Gründen bezweifelt werden. Smets ist vom Drama der entscheidenden Situation, das Goethe realisiert hat, zum Stationendrama übergegangen. Sein Stück beginnt im herzoglichen Schloß von Ferrara, verlagert die Handlung dann ins Hospital der heiligen Anna, um schließlich den fünften Aufzug in Rom spielen zu lassen. Hinzu kommt, daß manches nur angedeutet wird (z.B. die lange Verweildauer im Kerker), anderes nicht gezeigt, sondern berichtet wird (z.B. die Duell-Szene und die Wanderung nach Rom). Dadurch kommt etwas Verschwommenes in das Stück herein, dessen Form weniger als "Schürzung", denn als Diffundierung in Erinnerung bleibt. Tragisch ist das Stück ohnehin nicht, da Tassos Tod als Übergang zu den Seligen gezeigt wird. Selbst der von der Prinzessin geflochtene Lorbeerkranz kann ihn nicht mehr beglücken, da der Himmel bessere Kränze in Aussicht stellt: "Hinauf! Hinauf, in die verklärte Hallen, / Des Engels Milde spendet dort den Kranz –" (Smets, 1819, 112). Aufs Ganze gesehen ist Smets' "Trauerspiel" ein Intrigenstück in schwärmerischer, oft peinlicher Sprache.⁶ Die epigonale Abhängigkeit wird durch deutliche Bezüge auf Goethes *Tasso* bemerkbar. Aber auch den generischen Stil des klassischen Dramas – insbesondere mit dem Stilmittel der Stichomythie – hat Smets seiner Bearbeitung anverwandelt. Das Eigene seiner Darstellung zeigt sich mehr auf dem Gebiet der Intrige, wenn z.B. Antonio Mercantino durch einen Grafen Tirábo ersetzt wird, der sowohl Tassos Inkarkierung als auch die Entfernung der Prinzessin einfädelt (der zudem über drei Brüder verfügt, die allesamt in das Duell eingreifen, ohne den hier besonders standfesten Dichter bedrängen zu können). Im Vordergrund steht die Liebeshandlung um Tasso und die Prinzessin, die allerdings durch das unablässige Pochen auf dem Motiv der *drei* Eleonoren ins Abstruse verschoben wird. Im Gegensatz zu Goethes Stück ("Hinweg!") erscheint die Prinzessin bei Smets durchaus bereit, den Avancen des Dichters nachzugeben. Die hierin sich andeutende Möglichkeit einer Liaison ist für den Herzog gerade ein Motiv, den Dichter einzusperren, angeblich, um ihn vor sich und seinen Wahnideen zu schützen. Tatsächlich ist Tasso ins Smets' Stück nicht wahnsinnig, so weit man sieht, er wird aber vom Herzog und dem Grafen so behandelt. An diesem Detail wird die von Smets vorgenommene Aufwertung des Dichters ineins mit der Abwertung des Hofes besonders deutlich. Im römischen Aufzug, wie man ihn nennen könnte, spielen dann, was besonders stationenhaft anmutet, diese Dinge keine Rolle mehr, da hier ausschließlich die Anerkennung der Welt und die Transzendenz des christlichen Himmels in den Vordergrund der weihfestspielmäßigen Handlung drängen.

⁶ "Welch Honigwort auf gift'gem Pfeil!" Smets, 1819, 30.

Tasso wird bei Smets übrigens nicht nur von den Großen dieser Welt verehrt, sondern auch vom Volk. Und sogar die Räuber lassen von ihren finsternen Absichten, wenn sie den Dichter erkennen (Smets, 1819, 105). Das Motiv – Verehrung des Räubers für den Künstler – begegnet bereits in Oehlenschlägers *Correggio* (Oehlenschläger, 1816, 170 ff.), und auch von Zedlitz hat es in seinem Tasso-Drama benutzt. Es eignet sich offenbar besonders gut zur Anhebung des Künstlers – und umgekehrt zur Absenkung des Herrschers (bzw. des Herzogs). Wenn notorische Missetäter von den Werken der Kunst eines Besseren belehrt werden, während Fürsten die Hervorbringer solcher Werke ins Irrenhaus sperren lassen bzw. mit dem Fuß “Von [ihres] Schlosses Marmorschwelle” stoßen, wie der Zedlitzsche Tasso sagt (Zedlitz, 1833, 60), so tritt die Gleichzeitigkeit von Künstlerlob und Fürstenkritik besonders einprägsam ins sprachliche Bild. Tatsächlich ist der Herzog bei von Zedlitz womöglich noch ungünstiger gezeichnet als bei Smets. Immerhin teilt er mit diesem das Motiv für die unfreundliche Behandlung des Dichters.⁷ Hingegen ist die Emanzipation fürstlicher Bräute weiter fortgeschritten, da die Prinzessin ihre Liebe zu Tasso gänzlich unbefangen mitteilt. Für eine Realisierung ist es allerdings in dem Zedlitzschen Schauspiel von Anfang an zu spät. Bei Goethe begegnet Tasso als “Jüngling” (Goethe, 1981, V. 300) und bei Smets als „schöne[r] Mann” (Smets, 1819, 1), der auch mit der Waffe umzugehen versteht. Bei von Zedlitz erscheint der Dichter als Greis, nahe dem Grabe, zu dem es ihn mehr hinzieht als zur Krönung auf dem Kapitol. “O, er ist hin, er, der ein Gott einst war”, konstatiert die Prinzessin gleich im ersten Auftritt (von Zedlitz, 1833, 6). Natürlich ist es das ihm zugefügte Leid, das den beschleunigten Verfall bewirkt hat (“Ein armes, krankes, lebensmüdes Wesen, / An dem der Wahnsinn und der Kerker zehrt”, ebd.). So sehen wir einen Dichter, der für die auch ihm letztlich zuteil werdende Verklärung nur wenig Sinn hat. Wenn Aldobrandini ihm mitteilt, er sei der erste Dichter, “Der Stolz des Vaterlandes, der Stolz der Welt” (von Zedlitz, 1833, 80), kann er es zunächst kaum glauben, wie er im Folgenden auch nur wenig damit anfangen kann. Dem Jubel Roms kontrastiert die Selbstbeobachtung: “Ich aber bin so matt und todesmüde” (ebd., 89). Der Grund für diesen gealterten und abgelebten Tasso liegt darin, daß von Zedlitz sein Stück am Ende der siebenjährigen Inhaftierung beginnen läßt, einem Zeitpunkt also, der bei Goethe gar nicht vorkommt und der bei Smets als mittlere Episode – schemenhaft – vorgeführt wird. Zur Verstärkung der todesaffinen Gestimmtheit hat von Zedlitz die genienartige Nebenfigur Angioletta eingeführt, die sich als ein Teil des Tassoschen Seins empfindet und dem Dichter begeistert verspricht, ihm “bald” (ebd. 92) auf einen anderen Stern zu folgen. Man kann den Verdacht nicht abwehren, daß Zedlitz diese Figur u.a. auch deshalb eingeführt hat, um das handlungsarme Stück nicht durch ein Überhandnehmen des Monologs auf seine Handlungsarmut selbst allzu deutlich aufmerksam machen zu lassen.⁸

⁷ “Und glaubt Ihr immer noch in Eurem Wahn, / Daß Fürstentöchter ebenbürt’ge Bräute / Für Einen, dessen ganzes Erb’ und Eigen / Ein irrer Geist, die Zither und ein Stab?” v. Zedlitz, 1833, 48.

⁸ Am Ende des Zedlitzschen Stücks, in dem viel gelitten wird (ebd., 6, 25, 44, 65, 91) kommt es zu einem unerwarteten Moment unfreiwilliger Ironie, indem Angioletta das Ableben ihres Idols mit den Worten kommentiert: “Er ist todt!” (ebd., 98), während es in der anschließenden Regieanweisung heißt: “Sie stürzt durch den Säulengang ab. Immer lauter hört man: ‘Es lebe Tasso!’ rufen [...]”

Bei Goethe ist Tasso am Schluß verzweifelt, bei Smets ist er verklärt, bei Zedlitz verklärt *und* lebensmüde, bei Raupach verklärt *und* verstimmt, obwohl er, wie die Freunde sagen, letztlich sanft geschieden und still heimgegangen sei (Raupach, 1835, 142). Am Anfang des Stückes zeigt sich das Leid des Eingekerkerten, aber nicht an ihm selbst, sondern im Gespräch der um ihn Besorgten, insbesondere der Prinzessin und ihres Bruders Ludovico. Eine Besonderheit des Raupachschen Stückes besteht darin, daß der Herzog von Ferrara, der für die Inkarcerierung des Dichters verantwortlich war, gar nicht mehr auftritt.⁹ Die Härten der Welt werden – im Text – unsichtbarer, treten zurück. Das anwesende Personal ist wohlmeinend, selbst Antonio Montecatino, der hier erstmals so weit geht, sich als Leser der *Gerusalemme liberata* zu offenbaren. Tatsächlich gelingt es Ludovico von Este schon bald, Tassos Befreiung zu bewirken. Eine Merkwürdigkeit ist hier darin zu erkennen, daß sein Motiv nicht allein in der aufrichtigen Teilnahme für die Schicksale des Dichters besteht, sondern auch in dem Wissen um die Peinlichkeit, die seinem Bruder anhängt, der einen Dichter, dessen Werk die Welt entzückt (ebd., 29), in einem Hospital gefangen hält. Tasso bleibt allerdings auch nach seiner Befreiung verstimmt und schwierig im Umgang. So beklagt er, als Gast in Ludovicos Haus, daß seine Freiheit Grenzen habe, daß man ihn für krank halte (“An stillem Wahnsinn krank”, ebd., 80), sein Ruhm gelte nicht wirklich ihm, sondern seinem Beschützer, dem Kardinal, die Prinzessin verzeihe ihm nur deshalb, weil er ihr gleichgültig sei usw. Tasso vollbringt es also bei Raupach, den wirklichen Leiden lauter eingebilddete (oder hineininterpretierte) hinzuzufügen. Das Motiv begegnet bekanntlich schon bei Goethe, auf dessen Stück Raupach mehrfach wörtlich anspielt, gelegentlich sogar so, als habe Goethe die Vorgeschichte zu Raupachs Schauspiel geschrieben.¹⁰ Tasso bleibt bei alledem der Malkontente, der selbst die Freundlichkeit als Bedrückung erfährt. Bei dieser Lage der Dinge versteht es sich, daß die in allen Tasso-Dramen virulente Frage nach dem Wahnsinn breiten Raum einnimmt.

Bei Smets und Zedlitz verhält es sich so, daß der Wahn eine vorgeschobene Zuschreibung ist, mit deren Hilfe man die Maßnahme der Einsperrung begründen kann – abgesehen vom Spleen des Dichters, der mehr oder weniger weitgehend toleriert wird. Bei Raupach hat Tasso tatsächlich Absenzen, hört Stimmen und sieht Gespenster. Auch dies wird milde als Raptus des Poeten ausgelegt, führt aber doch dazu, daß die Alienation bei Raupach im Vordergrund steht, mithin sein Stück als eine Art Psychogramm des Dichters erscheint. Insgesamt wird die Drastik der Disproportion des Talents mit dem Hof, wie sie Smets und Zedlitz zeigen, abgeschwächt. Bei Raupach kommt es sogar zur expliziten – allerdings auch recht platten – Versöhnung zwischen Tasso und Antonio. Ein Trauerspiel ist Raupachs Stück noch weniger als die seiner Vorgänger, da es in einem strengen Sinne nicht einmal die Tragik des *Zu spät* realisiert, denn Tasso erlebt hier die Überreichung der Dichterkrone noch mit, wenn auch nicht als Anwesender. Während bei Smets und Zedlitz eine Phase des Jammers durch das Ereignis der Verklärung

⁹ Schon bei Smets begegnete er nurmehr noch als Maske.

¹⁰ Zum Beispiel bei Gelegenheit der Kranzverleihung in Rom. Dazu Tasso zur Prinzessin: “Du warst es, die den Kranz zuerst mir reichte, / – Gedenkt es Dich? – in Belriguardo’s Gärten / In einer unvergesslich schönen Stunde.” Raupach, 1835, 137.

letztlich überdeckt wird, weicht Raupach auf zweifache Weise von diesem Schema ab: Erstens macht er die Absenkung des höfischen Personals und die damit einhergehende Anhebung des Künstlers wieder rückgängig, zweitens reduziert er die bei Smets und Zedlitz gegebene Liebesbereitschaft der Prinzessin auf ein Mißverständnis, womit er zumindest in dieser Hinsicht Goethesches Terrain erreicht.

Die Repräsentativität Torquato Tassos dokumentiert sich in einer Reihe weiterer Dramen, die im hier berücksichtigten Zeitraum erschienen sind. Darunter sind auch italienische, dänische und französische. Das historische Drama *Le Tasse* aus dem Jahre 1827 konnte Goethe selbst noch bemerken und kommentieren.¹¹ Die Häufigkeit der Traktierung belegt das Interesse, bedingt aber auch Wiederholungen und Redundanzen. Insgesamt kann man eine Verschiebung des Interesses vom Werk zur Liebeshandlung registrieren. Tasso ist also, was seine Repräsentativität oder Ikonizität anbelangt, kein nationales, sondern ein internationales – zumindest europäisches – Ereignis. Das belegt schon der Umstand, daß gleich mehrere deutschsprachige Autoren den italienischen Dichter zum Protagonisten ihrer Werke gemacht haben, worüber man *an sich* länger nachdenken könnte. Aber natürlich sind auch die anderssprachigen Bearbeitungen zu berücksichtigen. Letztlich klingt die Fragestellung bereits in den hier betrachteten Tasso-Dramen an, da Tasso nicht nur formelhaft als der erste Dichter Italiens angesprochen wird, sondern auch, wie bei Raupach, als das Entzücken der *Welt*. Ich gehe dieser Spur noch an zwei Beispielen nach, wobei allerdings ein Gattungswechsel zu akzeptieren ist, da Byron ein Lamento verfaßt hat und Leopardi einen Dialog.

Byrons (Blank-)Verserzählung stimmt, trotz aller Unterschiede, in dem Punkt mit Goethe überein, daß beide Texte sich auf eine Situation konzentrieren, während die zuvor betrachteten Dramen verschiedene Stationen im Modus des Nacheinander exponieren. In der Hauptsache hat dies zur Folge, daß auf eine Episode des Leids eine Episode der Verklärung folgt. Dagegen fokussiert die Konzentration auf eine prägnante Situation das Leid. Die Verklärung ist lediglich als Antizipation gegenwärtig. Byrons Monolog ist in dieser Hinsicht düsterer als Goethes Schauspiel, da er seinen Protagonisten ausschließlich im Kerker zeigt, während von Goethes Tasso nicht einmal feststeht, ob ihm dies – von allen anderen Bearbeitungen erwähnte und ausgeführte – Schicksal überhaupt bevorsteht. Eine Einschränkung der verklärenden Perspektive ist in Byrons *Lament* besonders deshalb gegeben, weil der inkarkerierte Dichter ein Ende seiner Haft nicht abzusehen vermag, vielmehr wiederholt der deprimierenden Aussicht Worte verleiht, daß seine Zelle dereinst auch sein Sarg sein werde. Dem *Lament* fehlt folglich die Transzendenz, da es, wie es scheint, gänzlich in der Immanenz des Leids verharrt. Dies trifft allerdings genau besehen so nicht zu, wenn auch richtig ist, daß die römischen Spektakel anderer Bearbeitungen von der ganz auf Ferrara fixierten Darstellung Byrons denkbar weit entfernt sind. Daß der von dem Schreien Wahnsinniger und dem Andringen eigener Wahnvorstellungen verfolgte Dichter nicht weiß, ob er diesen *locus terribilis* verlassen können, macht den Abgrund seiner Qual aus. Andererseits vermag er aus der Reflexion auf sein Werk eine gewisse Freude und letztlich sogar eine bestimmte

¹¹ Vgl. dazu Plagwitz, 1995, 172 ff.; ferner Frenzel, 1992⁸, 769-772.

Genugtuung gegenüber seinem Peiniger zu beziehen. Nicht nur Freude, sondern Stolz erfüllt ihn bei dem Gedanken, daß er in seinem Kerker (“my dungeon wall”) das heilige Grab (“The Holy Sepulchre”) befreit habe (Byron, 1818, 8). Byron insinuiert also, Tasso habe *La Gerusalemme liberata* in der Zelle vollendet, was weder historisch ist noch mit den sonstigen Tasso-Bearbeitungen übereinstimmt. Byrons Tasso, der insgesamt großen Wert auf die Integrität seiner Person legt, zeigt hiermit Stärke im Leid, da es ihm selbst unter den Bedingungen der Haft gelingt, eine poetische Befreiungstat zu vollbringen. Durch das Pathos der Idee klingt allerdings auch eine Neigung zum Wortspiel hindurch. In der Hauptsache dient die Erinnerung an das Werk indes dazu, eine wirklichere Hierarchie hinter der faktisch geltenden aufzuzeigen. Demzufolge befindet sich der Dichter zwar momentan im Kerker, während der Herrscher in seinem Schloß Feste feiert, aber schon bald werden die Hallen des Schlosses verfallen (“hearthless halls”) und der Kranz eines Dichters die einzige Krone sein: „A poet’s wreath shall be thine only crown” (Byron, 17). Aus dieser Perspektive nimmt *The Lament of Tasso* trotz der über dem Ganzen schwebenden Melancholie folglich einen durchaus optimistischen Aufschwung. Noch genauer wird man von einer kämpferischen Einstellung sprechen müssen, die in einem bestimmten Sinne das byronische *proprium* in diesem ausschweifenden Verweisungszusammenhang ausmacht. Von hierher ist auch die Frage des Wahnsinns zu beurteilen – und ebenso das Verhältnis zur Prinzessin. Eine wahnhaftige Alienation spielt, wie gesehen, in so gut wie allen Tasso-Texten eine Rolle, weil hiermit die Einlieferung des Dichters in das Hospital von Sant’ Anna (offiziell) begründet wurde.¹² Während die Wahn-Zuschreibung ansonsten – von Fall zu Fall – ein Deutungsproblem darstellt, ist der byronische Tasso hierüber ganz eindeutig. Es handelt sich um Unterstellungen (“Imputed madness”, Byron, 7), die dem Dichter angehängt wurden, um von seinem wahren Vergehen, seiner Liebe zur Prinzessin, abzulenken.¹³ Zwar spürt er gelegentlich eine Schwächung seiner geistigen Verfassung (“my mind decline”, Byron, 16), aber hierbei handelt es sich eben ausschließlich – aus seiner Perspektive – um Folgen der Inkarcerierung, nicht um Gründe für ihren Vollzug. Was nun das Verhältnis zur Prinzessin anbelangt, so bewahrt er auch hier seine selbstbewußte, in einem bestimmten Sinn sogar agonale Haltung. Es ist wiederum seine Vision von der Überlegenheit der Dichtung über weltlichen Rang, die ihn in die Lage versetzt, sich die Prinzessin anzueignen, allerdings erst im Moment des Todes und in den Augen der Nachwelt:

No power in death can tear our names apart,
As none in life could rend thee from my heart.
Yes, Leonora! it shall be our fate
To be entwined for ever – but too late!

(Byron, 18)

¹² Selbst in dem in dieser Angelegenheit dezentesten Stück, Goethes *Torquato Tasso*, wird der Sachverhalt angesprochen: “Er kommt von Sinnen, halt ihn fest.” (Goethe, *Torquato Tasso*, V. 3285.) Allerdings ist es der Herzog, der spricht.

¹³ “That thou wert beautiful, and I not blind, / Hath been the sin which shuts me from mankind” (Byron, *The Lament of Tasso*, 9).

Es bleibt also, wie die letzten Worte zeigen, bei einer *lamentatio*, aber bei einer sehr aufrührerischen.

Byron ist – im Kontext der englischen Romantik (siehe Abrams, 1975, 261-323) – der Dichter der Freiheit. Deshalb ist ihm Tassos Situation im Kerker besonders anstößig. Umso rebellischer fallen die Invektiven gegen die Herrschenden (den Hof) aus – und umso anmaßender die Selbstdeutung des Dichters. Einem Dichter hingegen, dem der Schiffbruch eine süße Erscheinung ist¹⁴ und dem die Gegenwart als “questo secol di fango” gilt¹⁵, minimalisieren sich die Schrecknisse, die von Tassos Zelle ausgehen. Tatsächlich ist Leopardis Pessimismus, der an den verschiedensten Stellen seines Werkes bemerkbar wird, geeignet, einen Gegenpol zur byronischen Auflehnung zu bezeichnen. Im *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* wird eine weitgehende Zurücknahme der Lebensvollzüge vorgeführt und propagiert, mit der letztlichen Implikation, daß der Traum der Wahrheit vorzuziehen sei. Die Argumentation des “genio familiare” hat hier zunächst einen leicht zynischen Akzent, da sie an die notorische Unzuverlässigkeit der Frauen erinnert (“che le donne in fatti non sieno angeli”, Leopardi, 1928, S. 74), um daraus die Vorzüge der Phantasie abzuleiten. Im Grunde haben wir es hier aber bereits mit dem Hauptgedanken der leopardischen “teoria del piacere” zu tun, derzufolge es dem Menschen nicht gelingt, sein Verlangen nach Glück zu befriedigen. Die Gründe dafür liegen im Bereich des Faktischen und der Spekulation. In der letztgenannten Hinsicht eignet der glücksversagenden “teoria del piacere” auch ein mechanisches Moment, da – mit den Worten des “genio familiare” – insinuiert wird, daß das Glück deshalb unerreichtbar sei, weil im Moment seiner Erlangung es von der Erwartung nach noch größerem Genuß konterkariert wird usw. Ganz unabhängig davon, ob diese Argumentation in einem allgemeinen Sinne konsistent ist, kann sie ja auf den besonderen Fall Tassos und seines Verhältnisses zur Prinzessin kaum Anwendung finden. Die Argumentation des *Dialogo* zielt aber im ganzen darauf ab, die Besonderheit Tassos zu negieren. Im Hinblick auf die mangelnde Möglichkeit der Glücksrealisierung ist die Differenz zwischen dem Dichter im Kerker und dem Herrscher, der ihn unterdrückt, gering.¹⁶ Letztlich ist die Zelle sogar ein privilegierter Ort, da sie nicht beständig zu Hoffnungen inspiriert, die zum Scheitern verurteilt sind. Der Kerker als Ort der Kontemplation: dies ist der Höhepunkt der leopardischen Umwertungen. Eine weitere oder letzte Umwertung betrifft in diesem Zusammenhang die Langeweile (*la noia*), über die sich Tasso anfangs noch beschwert, da ihm – in offenbarem Gegensatz zum byronischen Tasso – in seinem Kerker die Gelegenheit zum Schreiben versagt ist. Der “genio familiare” versteht es aber, ihm auch die Vorzüge der Langeweile klarzumachen. Sie bestehen in der Abwesenheit des Schmerzes (da der Schmerz gerade das Andere der Langeweile ist) und in der Vermeidung irreführender Illusionen.

¹⁴ “[...] / e il naufragar m' è dolce in questo mare.” Leopardi, 1978, 92 (L' Infinito). Dazu Wehle, 2000, 30 ff.

¹⁵ Leopardi, 1978, 38 (Ad Angelo Mai). Im neunten Gesang wird auch Tasso angerufen und beklagt: “O misero Torquato! il dolce canto non valse a consolarti [...]”

¹⁶ “Ma, in fine, il tuo tempo non è piu lento a correre in questa carcere, che sia nelle sale e negli orti quello di chi ti opprime.” Leopardi, 1928, 78.

Der Vergleich des byronischen *Laments* mit dem leopardischen *Dialogo* ergibt den Gegensatz von Empörung und Kontemplation. Er kann als eine extreme Modulation in den Gegensatz von Leid und Verklärung eingezeichnet werden, der den grundsätzlichen Antagonismus der Tasso-Problematik, soweit sie in literarischen Texten Gestalt annimmt, markiert.

Bibliographie

- Abrams, M. H. (1975). *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. London. Oxford. New York.
- Aurnhammer, Achim (1995). "Felix M. Furtwänglers Porträzyklus TORQVATVS TASSVS". In: ders. (Hg.): *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Berlin. New York, 317-320.
- Bevilaqua, Giuseppe (1971). "'Tasso' eroe positivo?". In: *Studi Germanici* 9, 71-82.
- Borchmeyer, Dieter (1985). "Tasso oder das Unglück Dichter zu sein". In: *Allerhand Goethe. Seine wissenschaftliche Sendung aus Anlaß des 150. Todestages*, hg. v. Dieter Kimpel u. a., Bern, 67-88.
- Frenzel, Elisabeth (1992⁸). *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 769-772.
- Goethe, Johann Wolfgang (1981). *Torquato Tasso*. In: ders., *Werke*, Bd. V, München, 73-167.
- Japp, Uwe (2004). *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin. New York.
- Kaiser, Gerhard (1977). "Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes 'Torquato Tasso'". In: ders., *Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 175-208.
- Leopardi, Giacomo (1928). "Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare". In: ders., *Prose con le Notizie della sua Vita*. Milano, 73-78.
- Leopardi, Giacomo (1978). *Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke*. München.
- Lord Byron (1818⁶). *The Lament of Tasso*. London.
- Oehlenschläger (1816). *Correggio. Ein Trauerspiel*. Stuttgart u. Tübingen.
- Plagwitz, Thomas (1995). "Zerreißprobe aufs Exempel. Der Dichter als Weltschmerzler in Tasso-Dramen nach Goethe". In: Achim Aurnhammer (Hg.). *Torquato Tasso in Deutschland*, S. 172-204.
- Raupach, Ernst (1835). *Tasso's Tod. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Hamburg.
- Ryan, Lawrence (1965). "Die Tragödie des Dichters in Goethes 'Torquato Tasso'". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 9, 283-322.
- Smets, Wilhelm (1819). *Tasso's Tod. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Koblenz.
- Wehle, Winfried (2000). *Leopardis Unendlichkeiten. Zur Pathogenese einer poesia non poesia*. Tübingen.
- von Zedlitz, J. Ch. (1833). *Kerker und Krone. Schauspiel in fünf Aufzügen*. In: ders., *Dramatische Werke*, 2. Theil, Stuttgart 1860, 1-99.