

Klassik und Anti-Klassik

Goethe und seine Epoche

herausgegeben von
Ortrud Gutjahr und Harro Segeberg

Königshausen & Neumann 2001

Umschlagabbildung:

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829)
Goethe at the Window of his Apartment on the Via del Corso, Rome, 1787
Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum
Photo: ©Ursula Edelmann, Frankfurt a.M.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2001

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Satz: Ingrid Ehlers, Hamburg

Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg

Bindung: Rimpärer Industriebuchbinderei GmbH

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 3-8260-2040-5

Inhalt

<i>Vorwort</i>	3
<i>Karl Robert Mandelkow</i> Weimarer Klassik. Gegenwart und Vergangenheit eines deutschen Mythos	5
<i>Waltraud Wende</i> »Die deutsche Kultur und die umliegenden Dörfer halten den Atem an«. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers	19
<i>Angelika Jacobs</i> <i>Torquato Tasso</i> : Goethes Antwort auf Rousseau	35
<i>Reiner Wild</i> Die moderne Form. Goethes Balladen von 1797 als Teil des »Projekts Klassik«	63
<i>Bernhard J. Dotzler</i> Goethe und sein Ende: Das Medium »Welt-Literatur«	89
<i>Alexander Mehlmann</i> Keine Faustregel für Mephisto. Spieltheoretische Fingerzeige zu Goethes <i>Faust</i>	109
<i>Peter Brandes</i> Entstellte Klassik. Goethes »barbarische Komposition« des <i>Faust</i>	119
<i>Wolfram Malte Fues</i> <i>Wanderjahre</i> im Hypertext	137

<i>Stefan Blessin</i>	
Todesbilder in Goethes Romanen und einigen Erzählungen von Jean Paul	157
<i>Péter Varga</i>	
Goethes Judenbild und das Goethebild der Juden. Goethes Verhältnis zum Judentum: Aktuelles und Historisches	185
<i>Malte Stein</i>	
»Frauen-Schönheit will nichts heißen«. Ansichten zum Eros als Bildungstrieb bei Winckelmann, Wilhelm von Humboldt und Goethe	195
<i>Ortrud Gutjahr</i>	
Charlotte von Steins <i>Dido</i> – eine Anti-Iphigenie?	219
<i>Klaus Bartels</i>	
Die Erhabenheit des Krieges, der Technik und des Mordes. Eine neue Ordnung der Dinge bei Heinrich von Kleist	247
<i>Harro Segeberg</i>	
Friedrich Maximilian Klinger. Ein Beitrag zur Geschichte der Gegen-Klassik	279
<i>Gerhard R. Kaiser</i>	
Friedrich Justin Bertuch (1747–1822). Herzoglicher Geheimsekretär, Literat, Verleger, Unternehmer, Politiker im klassischen Weimar	295
<i>Kurzangaben zu den Autorinnen und Autoren</i>	307

In der Wirkungsgeschichte des Weimarer Klassikers Goethe war es lange umstritten, was man sich genau unter Klassik vorzustellen hätte und ob im Zentrum eines wie auch immer zu begründenden Klassik-Begriffes ausschließlich oder doch zumindest vorrangig die Gestalt dieses Weimarer Autors stehen sollte. So konnten sich auch die zugespitzten ideologiekritischen Gegenentwürfe der siebziger und achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, die sich als Arbeit an der »Klassik-Legende« verstanden, bei genauerem Hinsehen auf eine bis in die Zeit Goethes zurückreichende Geschichte der Klassik-Kritik stützen. Abgesehen von kritischen Einwürfen zu Goethe als Staatsmann und Politiker wurden im Goethe-Gedenkjahr 1999 jedoch weder Feuilletonleser, Radiohörer noch Fernsehzuschauer von kritischen Stimmen verstört. Von Denkmalsstürmung und Legendenzerrümmung gab es bei den auf nahezu allen Medien-Kanälen dahinausenden Würdigungen »kaum einen Hauch« mehr zu verspüren. In dieser Hinsicht läßt sich über die Feierlichkeiten des Goethe-Jahres sagen: über den »Gipfeln« der Weimarer Klassik »war Ruh«.

Autorinnen und Autoren dieses Sammelbandes verstehen sich nun nicht als mehr oder weniger verspätete Ruhestörer. Es geht uns mit den vorliegenden Beiträgen vielmehr darum, anhand einer Reihe von Beispielen die historische Besonderheit eines in der Regel sehr überzeitlich gefaßten Konzepts der Weimarer Klassik sowie ihrer oft nicht minder normativen Gegenentwürfe herauszuarbeiten. Die kanonisierte Literatur der Klassik wird unter der Perspektive der sie begleitenden, nachahmenden, konterkarierenden, ironisierenden oder sie in Frage stellenden Literatur untersucht. Somit wird auch die Vorstellung, daß die Weimarer Literatur der Jahre um 1800 deshalb »Klassik« sei, weil sie eine lange bereit liegende Idealvorstellung von klassischer Literatur ebenso vorbildlich wie normativ wirksam verwirklicht habe, von der Literatur aus beleuchtet, die in unmittelbarer Nähe, nicht selten im Schatten der Klassik steht. Dabei zeigt sich, in welcher vielfältiger Weise im Zentrum der unterschiedlichen Formulierungen für das Klassische in der deutschen Literatur von Anfang an die Bewertung und Einordnung von Goethes Werk gestanden hat.

So wird etwa unter dem Begriff Klassik die Epoche der deutschen Literatur um 1800 als *seine* Epoche verstanden und damit, wie wir heute wissen, um eine Reihe weiterer wichtiger Repräsentativfiguren erleichtert. Oder aber man meint mit Klassik das Kunstprogramm, das sich im Weimarer Kreis, insbesondere in den Jahren der Zusammenarbeit mit Schiller, herausbilden konnte, wobei dies Kunstprogramm unter dem Stichwort eines »Weimarer Bündnisses« zwischen Goethe und Schiller ungeachtet aller Meinungsverschiedenheiten zwischen beiden oft wie eine konsistente Größe behandelt wurde. In stiltypologischer Hinsicht wird mit dem Klassischen die Orientierung an der Antike und der geschlossenen Form verbunden, wie sie Goethe seit der ersten italienischen Reise in seinem Werk eingelöst hat. Und schließlich wird in einem epochenübergreifenden Sinn das Klassische als das

Angelika Jacobs

TORQUATO TASSO: GOETHES ANTWORT AUF ROUSSEAU

Tasso zwischen Klassiken

Schon zu Lebzeiten spricht man Torquato Tasso (1544-1595) den Rang eines ›klassischen‹ Autors zu, und als solcher wird er auch in kommenden Jahrhunderten rezipiert und diskutiert. Als eine der prominenten Dichtergestalten der italienischen Renaissance verkörpert er an der Schwelle zur Neuzeit die Orientierung an der monumentalen Norm der antiken Literatur, welche zuerst in Italien die Grundlage einer neuen literarischen Kultur bildet. In der Folgezeit erscheint die Norm des Klassischen in den blütezeitlichen Gewändern verschiedener Nationalphilologien, bis sie im 18. Jahrhundert im Prozeß fortschreitender Historisierung ihre Unantastbarkeit verliert. Diese Entwicklung ist dem als ›deutsche Klassik‹ in die Literaturgeschichte eingegangenen Weimarer Kunstprogramm eingeschrieben, das um 1800 im Kontext der westeuropäischen Literaturen die Position des Spätlings innehat: Ihm geht mit der italienischen Renaissance Petrarca, Dantes, Tassos und Ariosts, mit dem Elisabethanischen England Shakespeares, dem spanischen *Siglo d'Oro* im 16. und 17. Jahrhundert und dem *siècle classique* unter Ludwig XIV. eine ganze Abfolge von ›Klassiken‹ voraus. Die Reflexion auf die eigene historische Position unter dem Vorzeichen allgemeiner Verzeitlichung ist daher als ein Spezifikum der deutschen Klassik (wie der konkurrierenden Romantik) anzusehen. Als ein weiteres, sozialhistorisches Spezifikum der meist mit dem Weimarer Jahrzehnt der gemeinsamen Arbeit Goethes und Schillers identifizierten Klassik ist der Umstand zu betrachten, daß sich das gemeinsame Projekt einer ›ästhetischen Erziehung‹ inmitten politischer Machtlosigkeit und kleinstaatlicher Zersplitterung, ohne den Rekurs auf die übergreifenden institutionellen Strukturen einer Zentralgewalt etablieren mußte. Obwohl die literarische Klassik in Deutschland demnach »nicht aus einem goldenen Zeitalter festgefügtter Kultur erwuchs, sondern eher eine geschichtlich fragile Kultursituation vergoldete«¹, hat diese Situation in der nationalen Literaturgeschichtsschreibung immer wieder nur den dunklen Hintergrund gebildet, von dem sich das sendungsbewußte Weimarer Doppelgestirn glanzvoll und siegessicher abhebt.² Distanz zu diesem Bild schafft nicht erst der internationale Vergleich. Schon die innerdeutsche Perspektive schwächt den Nimbus des deutschen Klassik-Mythos, der im 19. und 20.

¹ Hans-Georg Werner: »Über den Terminus ›Klassische deutsche Literatur‹«, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, Stuttgart 1993, S. 12–24, hier S. 22.

² Vgl. dazu die historischen Ausführungen von Karl Robert Mandelkow in diesem Band.

Jahrhundert zu einem identitätsstiftenden Konstrukt der Nationalgeschichte wurde. Die langgehegte Vorstellung einer »Hegemonie der Weimarer Dichter über den zeitgenössischen Sprachraum« gerät schon beim Gedanken daran ins Wanken, daß sich gleichzeitig im benachbarten Jena die Romantik mit Novalis und den Brüdern Schlegel formierte, daß sich eine bemerkenswerte Spätaufklärung in Mitteldeutschland, Berlin und der Schweiz zu Wort meldete und Autoren wie Hölderlin in Baden-Württemberg, Kleist in Berlin und Jean Paul in Bayreuth schrieben.³ Im Anschluß an Gerhard R. Kaiser kann daher von einem vielschichtigen Mit- und Gegeneinander klassischer, romantischer und selbst noch empfindsamer Tendenzen um 1800 ausgegangen werden.⁴

Ein Blick in die zeitgenössischen Programmschriften derer, die heute »deutsche Klassiker« sind, führt uns diese Zusammenhänge plastisch vor Augen. Dort erscheint die historisch-politische Situation als das große Hemmnis, welches es in Hinblick auf die Begründung einer eigenen Literaturtradition zu überwinden gilt. Goethes und Schillers Reflexionen über die seit jeher ungünstigen Entwicklungsbedingungen für »klassische Nationalautoren« und eine nationale Theaterkultur belegen dies in aller Deutlichkeit. Goethes Auseinandersetzung mit den Ursachen für das Fehlen einer literarischen Klassik in Deutschland in seiner Streitschrift *Literarischer Sansculottismus* von 1795 erfolgt dabei in signifikanter Abgrenzung zum revolutionären Frankreich, zur Terreur-Phase der Republik unter Robespierre. Ausgehend von der Feststellung, daß man einen »Nationalschriftsteller« nur von der Nation fordern könne, wird die desolote deutsche Situation so mit der aktuellen französischen Entwicklung abgeglichen, daß sie – bonum durch malum – letztlich gar als kleineres Übel erscheinen möchte: »Aber auch der deutschen Nation darf es nicht zum Vorwurf gereichen, daß ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zerstückelt. Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.«⁵ Dies ändert jedoch nichts daran, daß demjenigen, der sich anschickt, ein Klassiker zu werden, an dieser Stelle nur die auf künftige Leistungen hindeutende, defizitäre Bestandsaufnahme bleibt, entschuldigt durch den klaren Verweis auf den fehlenden »Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung«, auf ein ungeschultes, »große[s] Publikum ohne Geschmack« und die somit mangelnde Gelegenheit zur organischen Entwicklung einer nationalen Tradition (à la française): »die Bildung der höheren Klassen durch fremde Sitten und ausländische Literatur, so viel Vorteil sie uns gebracht hat, hinderte doch den Deutschen, als Deutsche sich früher zu entwickeln.«⁶ Hier verdichtet sich das Bewußtsein

³ Manfred Windfuhr: »Kritik des Klassikbegriffs«, in: *Études Germaniques* 29 (1974), S. 302–318, hier S. 314.

⁴ Gerhard R. Kaiser: »Jede große Stadt ist eine Moral in Beispielen«, Bertuchs Zeitschrift *London und Paris*, in: ders. und Siegfried Seifert (Hg.): *Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) – Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, Tübingen 2000, S. 547–576.

⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Literarischer Sansculottismus*, in: Karl Richter u. a. (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, 20 Bände in 26 Teilen und 1 Registerband, München 1985–1998 (künftig zitiert als MA); Bd. 4.2, S. 15–20, hier S. 17.

⁶ Ebd., S. 18.

der fehlenden kulturellen Einheit des deutschen Sprachraums in scharfer Abgrenzung zu den bisher aus dem Ausland übernommenen literarischen Traditionen sowie zum aktuellen Verlauf der Revolution in Frankreich. Nach dem Tod Schillers, welcher politisches Reich und geistige Nation getrennt gedacht hatte, und dem Zusammenbruch des Reiches 1806 unterliegt diese Perspektive einer radikalen Veränderung. Goethe bewegt sich in der Folgezeit auf das alternative, affirmativ vom Zentrum des westlichen Kulturraums auf andere, vor allem auch ferne Nationen und Kulturen ausgreifende Konzept der »Weltliteratur« der zwanziger Jahre zu, in dem die engen Bezüge zu Frankreich keineswegs fehlen. Mit der weltliterarischen Perspektive transponiert auch er den seit jeher defizitären und nunmehr zerstörten respektive usurpierten politisch-nationalen Zusammenhang – jenseits der Möglichkeit neuer nationaler Selbstbestätigung durch den Sieg über Napoleon – in die Sphäre von Bildung und Kultur. Diese konstituiert sich nun nicht mehr über die Abgrenzung vom Fremdkulturellen, sondern gerade über dessen Aufwertung und Integration unter dem Signum der Universalität und Verstehbarkeit, im Erinnerungsraum einer ästhetisierten Weltgeschichte.⁷ Mit diesem Schritt über die mangelnde politische Nationalkultur hinweg trägt Goethe dazu bei, den mit Winckelmann beginnenden Weg in ein kompensatorisches Bewußtsein deutscher »Kulturnation« zu ebnet.⁸

In diesem Zusammenhang wäre es eine eigene, umfangreiche Aufgabe, den komplexen, an Wechselfällen und Gegenstrebigkeiten reichen Prozeß einer Distanzierung vom kulturhegemonialen Anspruch Frankreichs im 18. und 19. Jahrhundert nachzuzeichnen, der mit dem Siebenjährigen Krieg, der Revolution und den Napoleonischen Kriegen innerhalb starker politischer Spannungsfelder verläuft. Hier kann nur am prominenten Beispiel der traditionellen Regelpoetik darauf verwiesen werden, daß die deutsche Literatur sich im 18. Jahrhundert maßgeblich, affirmativ wie abgrenzend, an der französischen orientiert, ohne damit die Bezüge zu anderen Literaturen, besonders zur englischen, nivellieren zu wollen. Der junge Goethe hat sich damit auseinanderzusetzen, daß die großen Dramen der höfischen Klassik unter Louis XIV. und das ihnen eingeschriebene poetologische Regelwerk der »klassischen Doktrin« bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein als Vorbild für die deutschsprachige Poetik fungieren. Diese Ausrichtung wird durch Lessings Frontstellung gegen deren Hauptvertreter Gottsched massiv in Frage gestellt, der sich in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) besonders streng an der französischen Auffassung des *bon goût* und der klassizistischen Poetik Boileaus orientiert. Lessing bricht in seiner Konzeption des »Bürgerlichen Trauerspiels« mit der traditionellen Ständeklausel. Seiner vehementen Opposition gegen die klassische Doktrin folgt bald die

⁷ Vgl. Hannelore Schlaffer und Heinz Schlaffer: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M. 1975, S. 7–22.

⁸ Conrad Wiedemann: »Römische Staatsnation und griechische Kulturnation. Zum Paradigmenwechsel zwischen Gottsched und Winckelmann«, in: Albrecht Schöne (Hg.): *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Bd. 9 (*Deutsche Literatur in der Weltliteratur. Kulturnation statt politischer Nation?*), hg. v. Franz Norbert Mennemeier und Conrad Wiedemann, Tübingen 1986, S. 173–178, hier S. 178.

Revolte der Stürmer und Dränger gegen das Regelkorsett, deren programmgebende Werke vom jungen Goethe und von Herder stammen.

Im folgenden sollen Aspekte dieses ambivalenten Orientierungsrahmens beleuchtet werden, die für Goethes Beschäftigung mit dem Renaissance-Dichter Torquato Tasso im weiteren Entstehungskontext des gleichnamigen Dramas von 1789 relevant sind. Zunächst wird für die grob skizzierte deutsche Tasso-Rezeption des späteren 18. Jahrhunderts die Bedeutung zweier grundverschiedener Verbindungswege zur französischen Literatur und Philosophie nachgezeichnet, die Goethe selbst reflektiert. Diese Reflexionen verbleiben jedoch im Allgemeinen und geben keinen Aufschluß über konkretere Anknüpfungspunkte für die Gestaltung seines Tasso-Stückes, obwohl eine nähere Verbindung zu Rousseau und seiner Tasso-Rezeption zu vermuten steht. Es gilt daher, für diesen französisch-deutschen Transfer mentalitätsgeschichtliche und intertextuelle Bezüge von den philosophischen und literarischen Werken Rousseaus zu Goethe zu rekonstruieren, und zwar anhand einschlägiger Texte aus dem Umkreis der Empfindsamkeit und Empfindsamkeitskritik. Auf diese Weise kann eine latente rezeptionsgeschichtliche Linie aufgezeigt werden, die von Rousseaus epochemachendem Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) über Goethes *Werther* (1774) zu *Torquato Tasso* (1789) führt, den Goethe selbst dezidiert als »gesteigerten Werther« bezeichnet. Hierauf aufbauend wird schließlich eine Lesart des *Tasso* entwickelt, die der bisher für Goethe wenig beachteten Verbindung zur Entzweiungsphilosophie Rousseaus Rechnung trägt und diese Perspektive auf den Horizont der Weimarer Klassik, aber auch auf den simultanen der Romantik bezieht.

Spuren einer verschwiegene Rezeptionsgeschichte⁹

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann in Deutschland von einer direkten, systematischen Zuwendung zur italienischen Literatur noch keine Rede sein. Zwar gibt Johann Nicolaus Meinhard mit seinen *Versuche[n] über den Charackter und die Werke der besten Italienischen Dichter*¹⁰ in den sechziger und siebziger Jahren einen ersten, rudimentären Überblick über Hauptwerke der italienischen Literatur; doch werden dort die Verdienste Petrarcas, Dantes, Ariosts und sogar Machiavellis, nicht aber die Leistungen Torquato Tassos gewürdigt. Ebenso spärlich ist das literarische *Cinquecento* wenig später bei Johann Christoph Jagemann, dem Betreuer der herzoglichen Bibliothek in Weimar, vertreten. Auch in Jagemanns Studien zur italienischen Kunst- und Wissenschaftsgeschichte aus den siebziger und achtziger Jahren¹¹ bleibt Tasso unerwähnt. Unabhängig davon, daß die zeitgenössische Italianistik (wie die

⁹ Angelika Jacobs: *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*, München 1997, S. 131–225.

¹⁰ Johann Nicolaus Meinhard: *Versuche über den Charackter und die Werke der besten Italienischen Dichter*, 3 Bände, Braunschweig 1763/1764/1774.

¹¹ Johann Christoph Jagemann: *Geschichte der freyen Künste und Wissenschaften in Italien*, 5 Bände in 3 Teilen, Leipzig 1777–1781; Ders.: *Magazin der italienischen Litteratur und Künste*, 8 Bände, Weimar 1780–81/Dessau und Leipzig 1782–83/Halle 1785.

moderne Literaturgeschichtsschreibung überhaupt) noch an den Anfängen ihrer Entwicklung steht, ist Tassos Position als Schulautor im 18. Jahrhundert neben Petrarca und Ariost jedoch unbestritten. Dies zeigen vielfältige Nachahmungen und Verarbeitungen seiner Werke in Schäferromanen, dramatisierten pastoralen Episoden und Sonetten bis hin zu Opern und bildnerischen Darstellungen. Der Renaissance-Dichter ist fester Bestandteil des bürgerlich-intellektuellen Bildungskanons. Die Lektüre des oft übersetzten christlichen Heldenepos *Das befreite Jerusalem* aus der väterlichen Bibliothek in der an Manso und de Charnes orientierten Übersetzung von Koppe gehört daher zu den frühen und prägenden Lektüreerlebnissen des jungen Goethe. Tassos Position als Schulautor signalisiert, wie sehr sich mit seinen Werken, namentlich mit dem *Befreiten Jerusalem*, ein normatives Interesse verbindet.

Dieses Interesse manifestiert sich vor allem im Kontext der französischen Klassik, in den Auseinandersetzungen der *Querelle des Anciens et des Modernes*, einer weit ins 17. Jahrhundert zurückreichenden poetologischen Kontroverse, die ihre Kreise im 18. Jahrhundert bis nach Deutschland zieht. In diesem langandauernden Streit um die normative Geltung der antiken Literatur wird die unhinterfragte Vorbildhaftigkeit der großen antiken Autoren von der Partei der »Modernen« bestritten. Umgekehrt erfährt Tasso als prominenter Vertreter der modernen Epik harte Kritik von seiten der »Alten«. Dagegen führen die »Modernen« namhafte Verteidiger ins Feld: Neben dem französischen Tasso-Biographen de Charnes (*La Vie du Tasse, Prince des Poëtes Italiens*, 1690) stehen Voltaire mit seiner fortschrittsgeschichtlichen Argumentation zugunsten Tassos im *Essai sur la poésie épique* (1728), Diderot, d'Alembert und andere. Und da steht auch Rousseau, dessen Zivilisationskritik mit ihrer Sicht der Neuzeit als unaufhaltsamem Verfallsprozeß ihn mit dem Lager der »Alten« verbindet, der aber zeit seines Lebens ein glühender Tasso-Verehrer ist. Auch in Deutschland finden sich Tasso-Verteidiger: Johann Georg Jacobi bezieht 1763 in einer Disputation gegen Boileau und Bouhours Position. Den klischeehaften Nachhall dieser in Deutschland recht spät rezipierten Diskussionen¹² dokumentieren die Leipziger Briefe des jungen Goethe an seine Schwester Cornelia, in denen noch nach hundert Jahren das frühe Tasso-Verdict Boileaus zitiert wird. Des weiteren gibt der Studiosus seiner bildungshungrigen Schwester Anweisung, an welchen Vorbildern die Daheimgebliebene ihren literarischen Geschmack zu schulen habe. Als führende Vertreter eines gehobenen lyrischen Prosastils im Italienischen werden natürlich Ariost und Tasso empfohlen. Auch hier ist offensichtlich, daß Tassos Werk sich, ungeachtet aller Fehden und Diskussionen, kontinuierlicher Wertschätzung und Beliebtheit erfreut. Die Präsenz der *Querelle* in den Argumentationen des angehenden Autors verweist auf den französisch-deutschen Orientierungs-

¹² Hans Robert Jauf: »Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«, in: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, S. 67–106; Peter Kapitzka: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981; Wilfried Barner: »Das »Fremde« des »griechischen Geschmacks«. Zu Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung«, in: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem »Fremden: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*, Bd. 7 (Hg. v. Yoshimori Shichiji), München 1991, S. 122–128.

rahmen, der hinsichtlich der Beschäftigung mit Tasso von der jüngst vergangenen höfischen Klassik Frankreichs zur Entstehung einer bürgerlichen Klassik in Deutschland am Ende des Jahrhunderts reicht, an deren Beginn, nach der *Iphigenie*, Goethes Künstlerdrama steht. Der Rückgriff auf das in der Renaissance aktualisierte kulturelle Erbe einer normgebenden Antike unterliegt dabei in Deutschland zunehmend der Historisierung.

Über den Status als »Klassiker« und Schulautor hinaus ist in Deutschland auch ein zunehmendes Interesse an Tassos Person und seiner Lebensgeschichte zu verzeichnen, und zwar ausgehend vom Kontext der Geniebewegung. Nach einer stark geniehaft geprägten biographischen Darstellung von Heinse 1774 in der *Iris* und einer Portraitskizze des dichterischen Genius in Wielands *Briefen an einen jungen Dichter* (1782 im *Teutschen Merkur*) findet Tassos Vita auch Eingang in die Dichtung. Sie wird 1778 in einem Drama von Ch. L. Sanders (*Golderich und Tasso*) verarbeitet, das wesentlich von Heinse beeinflusst ist. Zwei Jahre später beginnt Goethe mit der Ausarbeitung seines *Tasso*, dessen Rohfassung in Prosaform von 1780/81 nicht erhalten ist. Goethe konzipiert das Stück 1788 während seines Italienaufenthaltes um und beendet es nach seiner Rückkehr in Weimar, wo es 1789 vorliegt. Zur sehr erfolgreichen Erstaufführung am Weimarer Theater kommt es erst 1807, in einer von Goethe stark gekürzten und veränderten Bühnenfassung. Mit dem Schauspiel *Torquato Tasso* schafft Goethe das erste reine Künstlerdrama der deutschen Literatur, das eine Flut von Nachahmungen auslöst und gleichzeitig wegweisend für die Entwicklung eines romantischen Hauptthemas wird, das der Dichotomie von genialer Künstlerexistenz und Realität – in Goethes Worten die »Disproportion des Talents mit dem Leben«¹³.

Den Wurzeln des Goetheschen Interesses an der Figur des Renaissance-Dichters auf die Spur zu kommen, ist ein subtileres Unterfangen, will man nicht dabei stehenbleiben, den goethephilologischen Topos von der narzißtischen Spiegelung des Meisters im Glanze früherer Größen zu bemühen. Daß Goethe das Schicksal des Dichters in gewohnter Weise frei ausgestaltet und den historischen Kontext der Gegenreformation sowie die starke religiöse Orientierung der Hauptfigur eliminiert hat, ist offensichtlich. Diese und andere Züge sind in seinem Drama durch eine moderne, geniehaft geprägte Dichterphysiognomie ersetzt, deren Facetten in einer Handlung zur Entfaltung kommen, die vollkommen im Subjektiven, in inneren Konflikten und gesprächsweisen Auseinandersetzungen verläuft. Die Zeitgenossen suchen angesichts der Fremdheit und Unzugänglichkeit des Dramas ratlos nach einem konkreten Anhaltspunkt zu seinem Verständnis, und zwar in Form eines realen Vorbildes, das Goethe für seine Dichterfigur im Sinn gehabt haben müsse. Recht erfolglos mutmaßt man in Deutschland, es könne sich um Wieland oder

¹³ Äußerung zitiert im Brief von Caroline Herder an Herder vom 20.3.1789, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. v. Erich Trunz, durchges. Aufl. München 1988 (künftig zitiert als HA), Bd. 5, S. 500.

Klopstock handeln, während französische Rezensenten wie Madame de Staël¹⁴ oder Ampère zielsicher auf die Person Rousseaus und die Auswirkungen des Rousseauismus bis in die Romantik hinein verweisen.¹⁵ Es lohnt sich, den zeitgenössischen Hinweisen der französischen Rezeptionszeugnisse auf Rousseau und damit auf den gesamteuropäischen Kontext der Vorromantik¹⁶ nachzugehen, in den sowohl die literarischen Werke Rousseaus als auch die deutsche Empfindsamkeit eingeordnet werden können.

In dieser Hinsicht ist für Goethe und sein Dichterdrama ein Zugang zu Tasso relevant, der weniger an die klassizistischen Kontroversen der Poetologen um die Geltung des Antiken als an den dominanten Bezug zum Biographischen gebunden ist, wie er im Kontext der geniebewegten siebziger Jahre erscheint. Es handelt sich dabei generell um die Genese einer neuen, subjektiven Art und Weise der Rezeption, die auf Identifikation abzielt. Goethe, der diesen Modus in Deutschland maßgeblich etabliert und prägt, übernimmt in dieser Hinsicht besonders viel von Rousseau.

Allerdings läßt sich keine direkte Verbindung zu Rousseaus eigener identifizatorischer Beschäftigung mit Tasso nachweisen. Tassos Leben ist zwar schon 1745 Thema in einem nie zur Aufführung gekommenen *Ballet héroïque* mit dem Titel *Les Muses Galantes*, dessen erster Akt vor allem die unmögliche Liebe des Dichters zur Prinzessin von Este zum Gegenstand hat. Dieser Tasso-Akt muß jedoch ersetzt werden, der Text geht verloren. Demnach offenbart erst der posthum publizierte zweite Teil der *Confessions* (Genf 1789) die psychologische Tragweite der Rousseauschen Identifikation mit Tasso. Ein direkter Einfluß dieses Identifikationsmusters auf Goethes Schauspiel ist damit, trotz auffälliger Parallelen in der Gestaltung der masochistisch agierenden Hauptfigur, auszuschließen. Doch präfiguriert der verlorene Tasso-Akt der *Muses Galantes* sowohl die autobiographische Spiegelung in den *Confessions* als auch die Grundkonstellation der *Nouvelle Héloïse* und verweist damit auf die strukturelle Ebene der konzeptuellen Grundfiguren in den literarischen Werken Rousseaus, die sich aus seiner Philosophie der gesellschaftlichen Entzweiung herschreiben.¹⁷ Hiervon ausgehend gerät für Goethe die rezeptionsgeschichtliche Linie von der *Nouvelle Héloïse* zu *Werther* und *Tasso* in den Blick, in

¹⁴ S. folgende rousseauistisch inspirierte Passage aus *De l'Allemagne* (zit. in: Jacobs: *Goethe und die Renaissance*, S. 133, meine Übersetzung): »Die kränkelnde Empfindlichkeit der Literaten ist bei Rousseau, bei Tasso und noch häufiger bei den deutschen Schriftstellern zutage getreten. [...] Goethe hätte Rousseaus Leben als Beispiel für diesen Kampf zwischen der Gesellschaft wie sie ist und der Gesellschaft wie ein poetischer Geist sie sieht oder wünscht wählen können, aber Rousseaus Situation bot der Phantasie viel weniger Raum als Tassos. Tasso [...] ist ein großartiges Exempel für alle Licht- und Schattenseiten eines bewundernswerten Talents.«

¹⁵ Bezüge zwischen Rousseau, dem Rousseauismus und der deutschen Empfindsamkeit nimmt in Deutschland die Literaturgeschichtsschreibung seit dem späteren 19. Jahrhundert (Scherer, Korff) distanziert in den Blick.

¹⁶ Winfried Schröder: »Préromantisme«, in: Manfred Naumann (Hg.): *Lexikon der französischen Literatur*, Leipzig 1987, S. 344f.

¹⁷ Karlheinz Stierle: »Theorie und Erfahrung. Das Werk Jean-Jacques Rousseaus und die Dialektik der Aufklärung«, in: Klaus von See (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. XIII (*Europäische Aufklärung III*), hg. v. Jürgen von Stackelberg u. a., Wiesbaden 1980, S. 159–208.

welcher der Tasso-Bezug als sich konsolidierende Spur einer mit und auch gegen Rousseau geführten Auseinandersetzung in Hinblick auf die Rolle des modernen Dichters erscheint.

Hypochonder, Dilettant, fragile Künstlernatur: Figurationen entzweiter Identität zwischen Rousseau und Goethe

Goethes eigene Äußerungen zu seinem Stück lassen zunächst tatsächlich vermuten, daß bei der Konzeption eine im wesentlichen autobiographische Motivation im Vordergrund stand, wenn er von einer unreflektierten Vermischung der historischen Dichter-Vita mit der eigenen Lebenssituation und der Problematik seiner Künstlerexistenz spricht.¹⁸ Dabei spielt für die Beschäftigung mit Tasso über die reine Selbstspiegelung hinaus die Orientierung an Jean-Jacques Rousseau eine wichtige Rolle, den Hans Robert Jauß zu Recht als ein »heimliches Vorbild« nicht nur des jungen Goethe bezeichnet hat.¹⁹ Der von Goethe selten offen und nie ausführlich thematisierte Bezug zu dieser epochalen Leitfigur erschließt sich erst aus dem komplexen Geflecht und Themengefüge seiner autobiographischen Schriften, vor allem in *Dichtung und Wahrheit* und in der *Italienischen Reise*. Hier zeigt sich, daß Rousseaus literarische Werke strukturgebend für Goethes empfindsame und empfindsamkeitskritische Konzeptionen künstlerischer Identität gewesen sein müssen, lassen knappe Anspielungen nur erahnen. Goethes Werke sprechen demgegenüber eine deutlichere Sprache: Immer wieder beschreibt er den instabilen Typus des jugendlichen Hypochonders, der an sich selbst und am Leben leidet und verzweifelt, sei es in der autobiographischen Selbstbeschreibung, sei es in der Gestaltung fiktiver Figuren wie Werther und Tasso oder doch einmal, streiflichtartig, im direkten Bezug auf Rousseaus Schicksal, das in krisenhaften Momenten innerer Isolation²⁰ ganz selbstverständlich assoziiert wird. Goethe gestaltet mit diesem Typus eine neuartige, sich aus dem inneren Defizit heraus entwickelnde Identifikationsfigur, die sich in rezeptionsgeschichtlicher Sicht aus der epochalen Wirkung des Rousseauschen Werkes und der damit eng assoziierten Biographie herschreibt: Rousseaus Diagnose eines zutiefst entzweiten Verhältnisses von bürgerlichem Individuum und Gesellschaft prägt das Denken und Empfinden der folgenden Generationen. Die quer zum aufklärerischen Fortschrittsoptimismus stehende, sensationelle Zivilisationskritik seiner beiden Abhandlungen über die Auswirkungen des wissenschaftlichen und künstlerischen Fortschritts auf die Gesellschaft und über die Wurzeln der Ungleichheit in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts schlägt sich auch in seinen ästhetischen Arbeiten nieder. Mit *Stierle* ist hier in erster Linie die Verbindung zur *Nouvelle Héloïse* zu ziehen, einem Jahrhundertbestseller, der noch

¹⁸ Goethes Gespräch mit Eckermann vom 6.5.1827, in: MA, Bd. 19, S. 571.

¹⁹ Hans Robert Jauß: »Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus«, in: Ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. ³1984, S. 585–653.

²⁰ MA, Bd. 15, S. 262 (*Italienische Reise*, 17.3.1787).

im Erscheinungsjahr 1761 binnen weniger Wochen ins Deutsche übersetzt wird. Dieser Roman mit seiner entzweigungstheoretisch geprägten Grundstruktur, der für die zeitgenössischen Rezipienten aller Schichten ein unerhörtes Identifikationspotential birgt, ist wegweisend für die Entwicklung des jungen Goethe, insbesondere für seinen *Werther*, dessen Wirkung vergleichbar groß ist. Im *Werther* nämlich nimmt Goethe, folgt man der These von Hans Robert Jauß, den Grundkonflikt der *Nouvelle Héloïse* auf, »um weiterzuspielen, was aus der Leidenschaft Saint-Preux' hätte werden können, von deren Ausgang Rousseaus Roman nichts mehr vermeldet.« Dabei nutzt er die mit Rousseaus Roman aufgerufenen Erwartungen »um dem deutschen Leser 1774 mit seiner Antwort auf Rousseau den Weg einer neuen Erfahrung – der tragischen Erfahrung des autonomen Selbstwertgefühls – zu eröffnen.«²¹ Diese Verbindungslinie ergibt sich, wie zu zeigen ist, über den neuen Typus des *homme sensible* und die durch ihn verkörperte Problematik der inneren Entzweigung. Die charakteristische innere Zerrissenheit am Rande der Ichdissoziation, die den jungen Goethe und seine jugendlichen Antihelden kennzeichnet, wird Teil der empfindsamen Epochenphysiognomie in Deutschland, welche – wie Ralph-Rainer Wuthenow und andere ausführlich dargelegt haben²² – durch die Wirkung des Rousseauschen Werkes²³ wesentlich mitgeprägt ist.

Der Zusammenhang zum Phänomen der inneren Entzweigung läßt sich an einem fragmentarischen Text Goethes aufzeigen, der zwar erst 1796 niedergeschrieben und 1808 zusammen mit einem zweiten Teil publiziert wird, sehr wahrscheinlich aber die Aufzeichnungen zu den frühen Schweizerreisen 1775 und 1779 verarbeitet. Er gehört in die literarische Rezeptionslinie von der *Nouvelle Héloïse* über den *Werther* zum *Tasso*, denn Goethe bezeichnet die *Erste Abteilung der Briefe aus der Schweiz* auch als »Werthers Reise«, da hier die Dokumentarfiktion der *Werther-Briefe* durch eine kurze Vorgeschichte erweitert wird.

Diese Vorgeschichte ist dem Briefroman vollkommen unverbindlich zugeordnet: Der Herausgeber präsentiert Briefkopien, die möglicherweise dem Nachlaß Werthers entstammen, Reisenotizen aus der Zeit vor seiner Bekanntschaft mit Lotte, deren Verbindungen zum Schicksal Werthers der einfühlsame Leser selbst beurteilen möge. Deutlicher als in *Werthers Leiden* zeigen hier die bissigen Bemerkungen über die angebliche Freiheit der Schweizer – »ein altes Märchen in Spiritus aufbewahrt« – den Abstand zu jeglicher politischen Utopie: Aus der glorreichen Abschaffung der Tyrannei sei in der Schweiz ein ganzes Volk kleiner Tyrannen entstanden. Mit

²¹ Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 627.

²² Ralph-Rainer Wuthenow: »Rousseau im »Sturm und Drang«, in: Walter Hinck (Hg.): *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Frankfurt a. M. ²1989, S. 14–54.

²³ Neuere Literatur in Auswahl: Helmut Kreuzer: *Rousseau und Rousseauismus*, Göttingen 1996; Herbert Jaumann (Hg.): *Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption*, Berlin und New York 1995; Ursula Link-Heer: »Rousseauismus«, in: Joachim Ritter u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 8, Basel 1992, Sp. 1086–1091; Dies.: »Facetten des Rousseauismus. Mit einer Auswahlbibliographie zu seiner Geschichte«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 63 (1986), S. 127–163.

dieser Feststellung wird der zeitgenössische Philhelvetismus²⁴ konterkariert, dem die Schweiz als Muster freiheitlicher, republikanischer Gesellschaftlichkeit und urwüchsiger Naturverbundenheit galt, Inbegriff des Idyllischen und Erhabenen und zudem Heimat und Zuflucht des verkannten Propheten Rousseau samt seiner erfolgreichsten Romanfiguren, Julie und Saint-Preux. Aus der Sicht des Verfassers der Reisenotizen kann von Idylle keine Rede sein. Für ihn bricht die Entzweiung in seinem eigenen Inneren auf, denn er fühlt sich nicht imstande, zu einer eigenständigen Position zu finden. Glühend wünscht er sich, zum kreativen Ausdruck jener »Ganzheit« zu gelangen, welche die Natur in ihm, abseits von der Gesellschaft, als Sehnsucht und Vorgefühl wachruft.²⁵ Aus dem grundlegenden Antagonismus von »großer, herrlicher Natur« und morbider Gesellschaft entsteht die biographische Figur einer dauerhaft konfliktuösen, weil im Dilettantismus steckenbleibenden künstlerischen Entwicklung, die eben nicht zur ersehnten Übereinstimmung mit sich selbst führt:

Was weiß ich, wie es zugeht! daß die Gesellschaften mich drücken, daß die Höflichkeit mir unbequem ist, daß das was sie mir sagen mich nicht interessiert, daß das was sie mir zeigen mir entweder gleichgültig ist, oder mich ganz anders aufregt. Seh' ich eine gezeichnete, eine gemalte Landschaft, so entsteht eine Unruhe in mir, die unaussprechlich ist. Die Fußzehen in meinen Schuhen fangen an zu zucken, als ob sie den Boden ergreifen wollten, die Finger der Hände bewegen sich krampfhaft, ich beiße in die Lippen, und es mag schicklich oder unschicklich sein; ich suche der Gesellschaft zu entfliehen, ich werfe mich der herrlichen Natur gegenüber auf einen unbequemen Sitz, ich suche sie mit den Augen zu ergreifen, zu durchbohren, und kritzle in ihrer Gegenwart ein Blättchen voll, das nichts darstellt und doch mir so unendlich wert bleibt, weil es mich an einen glücklichen Augenblick erinnert, dessen Seligkeit mir diese stümperhafte Übung ertragen hat. Was ist denn das, dieses sonderbare Streben von der Kunst zur Natur, von der Natur zur Kunst zurück? Deutet es auf einen Künstler, warum fehlt mir die Stetigkeit? ruft mich zum Genuß, warum kann ich ihn nicht ergreifen?²⁶

Die Antwort auf dieses Dilemma einer mißlingenden Entwicklung jenseits des gesellschaftlichen Kontextes zum autonomen *homo aestheticus* bleibt aus. Was der Verfasser der Briefe selbst vergebens anstrebt, wird darum anderweitig aufgesucht. Er präsentiert zunächst eine ganz anders geartete, ihm selbst nicht gemäße Form ganzheitlicher, unentfremdeter Existenz, wenn er im folgenden davon spricht, wie sehr er die Handwerker beneide, weil sie in ihrem Beruf der Natur näher stünden als jede andere Profession. Sie seien »in der Beschränkung glücklich«, da sie es nicht mit fremdbestimmten Anforderungen zu tun hätten, sondern mit überschaubaren Aufgaben, die aus lebenspraktischen, naturnahen Funktionszusammenhängen erwachsen. Hier wird nicht nur erneut die Sehnsucht nach Naturnähe und nach

²⁴ Peter Faessler: »Reiseziel Schweiz. Freiheit zwischen Idylle und »großer« Natur«, in: Hermann Bausinger/Klaus Beyrer/Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München 1999, S. 243–248, hier S. 247.

²⁵ MA, Bd. 4.1, S. 632.

²⁶ Ebd., S. 632f.

Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Zwängen deutlich, sondern auch das Bedürfnis nach Entlastung von der intellektuellen Reflexion und dem Zwang zur Rechtfertigung des eigenen Tuns. Hiervon, so betont der Erzähler, seien die Handwerker frei. In der Unzugänglichkeit dieser quasi autarken Existenz des »ganzen Menschen« setzt sich der anfangs satirisch produzierte Abstand zum Mythos der Schweizer Freiheit fort, das Handwerker-Idyll fungiert deutlich als nicht begehbares Gegenbild zur unvermeidlichen Eingebundenheit in die Sozietät. Die an dieser Lebensform betonten psychischen und mentalen Aspekte verweisen auf das vom Verfasser vergeblich angestrebte Lösungsmodell des autonomen Künstlertums und die ihm zugrundeliegende Problematik innerer Entzweiung zurück. Von daher ist die anschließende Wendung ins Komisch-Satirische ebenso logisch wie sie den auf Ausweglosigkeit eingestimmten Leser überrascht. Es folgt nämlich ein Abenteuer, in dem der verhinderte Künstler zumindest einen Reflex der ihm verschlossenen Dimension von Sorglosigkeit und Naturnähe erlebt: Nach der Schilderung eines zarten Flirts im Kreise einer wohlhabenden Schweizer Familie gibt der reisende Dilettant eine pikantere Episode preis, in der aus der Liebe zur Kunst keineswegs aussichtslose Ansätze zur Kunst der Liebe erwachsen. Von einem lebensgroßen Bildnis der Danae (den Goldregen empfangend) inspiriert, folgt er dem Ruf der Natur und gibt sich ebenso spontan wie dezidiert der Faszination des menschlichen Körpers hin. Sich bewußt über die eingeschränkten bürgerlichen Lebensformen hinwegsetzend, möchte er sich nunmehr realiter mit dem »Meisterstück der Natur« beschäftigen, und zwar nicht nur mit der männlichen, sondern auch mit der ihm unbekanntem weiblichen Anatomie. Bei einem flugs arrangierten Bad im See hat er zunächst Gelegenheit, den vollkommenen Körperbau seines Begleiters in Augenschein zu nehmen. Um aber auch »ein Mädchen in dem Naturzustande zu sehen«, bedarf es einiger zusätzlicher Anstrengungen. In seiner Eigenschaft als Maler, dessen dilettantische Züge diesmal der Vergessenheit anheimgegeben werden, gelingt es ihm schließlich, in Genf ein Modell anzuwerben, das sich nach viel Überredungskunst und natürlich gegen angemessene Bezahlung hüllenlos präsentiert. Über den Ausgang dieser reizvollen Studien wird vermeldet, daß lediglich die Einbildungskraft des Jünglings entzündet ward, dies allerdings so sehr, daß er dringend der Abkühlung bedurfte. Der allerletzte Eindruck gilt jedoch wieder der verlockenden Schönen im Halbschlaf, die ihn zu sich ins Bett zu rufen scheint. Der solchermaßen in das Spiel der Phantasie entlassene Leser der *Schweizer Briefe* darf nun nach Gutdünken den Vorhang zum *Werther* öffnen. Aus der Sicht der Vorgeschichte wird hier die Konstellation von verhindertem Künstlertum und verbotener erotischer Erfüllung scheinbar fortgeschrieben, letztlich aber tragisch auf die Grundproblematik einer tiefgehenden inneren Entzweiung und Destabilisierung verwiesen, die beiden Kompensationsstrategien zugrunde liegt.

Im *Werther* beginnt Goethe, ausgehend vom epochalen Identitätsproblem in der von Rousseau hinterlassenen Ausprägung, damit, eine eigene literarische Analytik der inneren Entzweiung zu formulieren, die zur Konturierung der Rolle des modernen Dichters im Tasso führt. Bei Rousseau hingegen werden die Funktion des Ästhetischen und die Aufgabe des Dichters weder systematisch reflektiert noch

affirmativ gefaßt.²⁷ Entsprechend dient ihm die Vita Torquato Tassos, wie der zweite Teil der *Confessions* (Genf 1789) belegt, primär als Projektionsfläche für eigene seelische Befindlichkeiten. Rousseau spiegelt sich und die ganze Unbill seiner Existenz als Autor in der Figur des noch ganz vom Hof abhängigen Renaissance-Dichters und positioniert sich damit als Ausgeschlossener der Gesellschaft. Goethe dagegen siedelt den Konflikt in *Torquato Tasso* vor allem in der Innerlichkeit der Hauptfigur an und reflektiert die Funktion des Dichtens für die Sozietät wie für den Künstler selbst.

Vier Jahre nach dem Erscheinen des *Werther* wird in Weimar ein Stück aufgeführt, in dem Goethe den im Briefroman gestalteten neuen Außenseiter-Typus als Teil der empfindsamen Epochenphysiognomie einordnet: Mit dem *Triumph der Empfindsamkeit* schließt er 1778 nicht nur eine Lebens- und Schaffensperiode ab, er stellt den empfindsamen Verhaltenskodex einer ganzen Generation, deren intellektuelle Vertreter vom Naturevangelium Rousseaus geprägt sind, kritisch-satirisch zur Schau. Noch prononcierter als im *Werther* akzentuiert er hier die Vermittlung dieses Habitus über die Literatur.²⁸ In dieser Retrospektive auf die epochalen Zusammenhänge wurzelt die Goethesche Reflexionsfigur der Verwechslung von Wunsch und Wirklichkeit, mit dem *Der Triumph der Empfindsamkeit* innerhalb der Entwicklung vom verhinderten Künstlertum des *Werther* zum Funktionswandel des Künstlertums im *Tasso* eine Art Gelenkfunktion erfüllt.

Die spätere Bezeichnung des Stückes als »dramatische Grille« verweist auf das realitätsferne Schwärmen und Phantasieren des Empfindsamen. Die Pathologie dieses Typus wird hier in den dekadentesten Zügen vorgeführt: Die Figur des Prinzen Oronaro ist reine Staffage, eine hoffnungslose Karikatur ihrer selbst. Oronaro ist seinem Gastgeber, dem König Andrason, ein Dorn im Auge, weil er mit seinem überspannten Wesen die gesamte Aufmerksamkeit der Königin Mandandane auf sich zieht. Deren seelischer Zustand hat sich bereits nachhaltig verändert: Sie vernachlässigt ihre gewohnte Umgebung, »geht im Mondschein spazieren, schlummert an Wasserfällen, und hält weitläufige Unterredungen mit den Nachtigallen.«²⁹ Zudem findet sie Gefallen an der Aufführung modischer Monodramen (kurze, musikalisch begleitete Sprechdramen für eine Person). Der eifersüchtige König, der in seiner Not Hilfe bei einem Orakel sucht, zeichnet daher ein wenig schmeichelhaftes Bild vom »schmachtend und traurig« daherkommenden Prinzen, wenn er den Hoffräulein rät, Oronaros Verhalten zu imitieren, um seine Aufmerksamkeit zu erregen:

Erstlich immer den Leib vorwärts gebogen, und mit den Knien geknickt, als wenn ihr kein Mark in den Knochen hätte! Hernach immer eine Hand an der Stirne und eine am Herzen, als wenn's euch in Stücken springen wollte;

²⁷ Georg Maag: »Das Ästhetische als echte und als scheinbare Negativgröße bei Rousseau«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1981 (H. 4), S. 415–442.

²⁸ Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: *Im Buch die Bücher oder der Held als Leser*, Frankfurt a. M. 1980, S. 65–74.

²⁹ MA, Bd. 2.1, S. 171.

mitunter tief Atem geholt, und so weiter. Die Schnupftücher nicht vergessen!³⁰

Oronaros Kavalier hingegen sieht seinen Herrn mit einer unvergleichlichen Aura ausgestattet: Er sei »der empfindsamste Mann von allen Männern, der für die Schönheiten der Natur ein gefühlovoll Herz trägt, der Rang und Hoheit nicht so sehr schätzt, als den zärtlichen Umgang mit der Natur.«³¹ Die hypochondrische Kehrseite desselben sind allerdings »äußerst empfindsame Nerven«, die hochsensibel auf Temperaturschwankungen, ungewohnte Düfte, Mücken und andere Härten des authentischen Naturlebens reagieren. Der Prinz verschafft sich deshalb ungetrübten Genuß, indem er sich sein Idyll in der Stube auf das Aufwendigste nachbauen läßt, von der sprudelnden Quelle über das Vogelgezwitscher und den Mondschein bis zum kühlen Lüftchen, das aus Frankreich importiert werden muß, alles transportfähig in Kisten und Kasten verpackt. Die Natur wird zur theatralischen Illusion, zur Kulisse eines Monodramas mit dem Prinzen als einsamem Akteur. Allerdings verehrt er in der Einsamkeit seiner Idylle noch eine weibliche Gottheit, die inmitten der künstlichen Szenerie postiert ist. Sie erregt die Neugier der Hoffräulein, die in ihr seine Geliebte vermuten. Zu ihrem Schrecken stellen sie fest, daß diese Geliebte ihrer Königin gleicht, die aber derzeit in der Traumwelt ihrer eigenen monodramatischen Fiktion lebt und den Bezug zum König wie zum höfischen Leben verloren hat. Bei näherer Untersuchung der geheimnisvollen Figur stellt sich heraus, daß es sich lediglich um eine ausgestopfte und mit einer Maske versehene Puppe handelt, in deren Inneren sich ein Leinensack mit einigen Büchern verbirgt: »Empfindsamkeiten«, wie Andrason feststellen muß. Als »Grundsuppe« dieser Sammlung kommen schließlich Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* zum Vorschein! Statt der Natur die Kulisse, statt der realen Geliebten eine vergötterte Puppe, deren Reize sich aus den literarischen Phantasien im Gemüt des Betrachters speisen – letztere Entdeckung kränkt die hinzugekommene Königin, die fest von der Liebe Oronaros zu ihrer Person überzeugt war und an eine solche Albernheit nicht glauben mag. Um Klarheit zu gewinnen, läßt sie sich auf ein Experiment ein: Ebenfalls unter einer Maske verborgen, erwartet sie den Prinzen, zusammen mit der Puppe, die ihr gegenüber in Positur gebracht wird. Als Oronaro eintrifft, wendet er sich der seelenlosen Puppe zu, ohne auch nur zu stutzen oder gar Mandandanes Gegenwart zu bemerken. Im Gegensatz zu Andrason kann er das Rätsel des ihm zuteil gewordenen Orakelspruchs nicht auflösen. Er findet den Ausweg aus seiner Scheinwelt nicht mehr. Hingegen hat die Königin die schwärmerisch-empfindsamen Verirrungen ihres Gemüts erkannt und versöhnt sich mit ihrem Gemahl.

Auch hier ergeben sich Verbindungen zu Rousseau, vor allem intertextuell über das mehrfach zitierte Genre des Monodramas, das hier sinnbildlich für ein quasi autistisches Weltverhältnis, ein pseudonaturliches Leben in der Fiktion erscheint, in das der empfindsamen Kode mündet. Oft kopiertes Vorbild dieser zeitgenössischen

³⁰ Ebd., S. 173.

³¹ Ebd., S. 175.

Modegattung ist nämlich Rousseaus *Pygmalion* (1770)³², eine an den im Umlauf befindlichen antiken Mythos angelehnte *scène lyrique*, in welcher der Bildhauer die selbstgeschaffene Statue der Galathée durch sein leidenschaftliches Begehren nach ihrer perfekten Schönheit zum Leben erweckt. Die Leiden Werthers wie die künstlerischen Studien seines schweizerischen Vorgängers, vor allem aber die Tasso-Figur, die ja an dem Vorhaben scheitert, die eigenen Wünsche aus der literarischen Phantasie in die Realität zu übersetzen, liegen von der Handlungsstruktur her in Reichweite zu Rousseaus Text, der das Modethema »Pygmalion«³³ mit der passenden Gattung en vogue verbindet. Goethe zitiert Rousseaus *Pygmalion* noch im 11. Buch von *Dichtung und Wahrheit* kritisch als Exempel jener unhaltbaren Vermischung von Fiktion und Realität, die Rousseaus Verhältnis zur Kunst generell kennzeichnet.³⁴ Damit erschließt sich insgesamt eine rezeptionsgeschichtliche Linie, die von der zeitgenössischen Gattung des Monodramas und ihrem Prototyp, Rousseaus *Pygmalion*, über die Rezeption der *Nouvelle Héloïse* zu einem Leitthema in Goethes Gesamtwerk führt, das die Jugendautobiographie in einer ihrer zentralen Reflexionsfiguren formuliert: die Verwechslung von Fiktion und Leben. In *Dichtung und Wahrheit* wird Jahrzehnte später kommentiert, was Goethe bereits im *Triumph der Empfindsamkeit* auf satirische Weise demonstriert, die Verkehrung von Wunschbild und Realität als Signum einer über die Literatur vermittelten, von Rousseau und Goethe selbst inspirierten, »präromantischen« Empfindsamkeit.

Auf diese Weise eröffnen sich bei der Beschäftigung mit dem neuen literarischen Typus des empfindsamen, innerlich zerrissenen jugendlichen Antihelden in Goethes Frühwerk Verbindungen zum »heimlichen Vorbild« Rousseau und zur epochalen Wirkung seines philosophischen und literarischen Oeuvres. Der *Werther* und die ihm zugeordneten *Briefe aus der Schweiz* zeugen von einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Rousseauschen Diagnose der Entzweiung von Individuum und Gesellschaft, die beim jungen Goethe als individuelles Problem einer instabilen Innerlichkeit und mißlingenden Selbstfindung gefaßt wird. In diesem Selbstfindungsprozeß stellen Kunst und Literatur dem Ausdruck der eigenen Gefühlswelt zwar eine Sprache zur Verfügung; sie können letztlich aber nicht die erhofften stabilisierenden Funktionen für die eigene Identität übernehmen. Goethe spitzt das Dilemma im *Triumph der Empfindsamkeit* noch weiter zu, wo die destabilisierende Wirkung empfindsamer Lektüren ins Visier genommen wird, welche die Kluft zur Wirklichkeit überhaupt erst in ernst zu nehmendem Maße aufbrechen lassen. Um diese Kluft

³² 1775 in Paris uraufgeführt (s. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond (Hg.): Jean-Jacques Rousseau: *Oeuvres Complètes*, Bd. II, Paris 1964, S. 1926–1930).

³³ Vielfältige Perspektiven und reichhaltiges Material zu den Metamorphosen des Mythos bietet, gerade in Hinblick auf Rousseau und Goethe, der Band von Mathias Mayer und Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Literatur*, Freiburg i. Br. 1997.

³⁴ Heinz-Dieter Weber: »Ästhetische Identität. Über das Fiktive in *Dichtung und Wahrheit*«, in: *Der Deutschunterricht* 1989 (H. 2), S. 21–36.

rankt sich das Dichterdrama *Torquato Tasso*³⁵. Das Leitthema der Verwechslung von Wunschwelt und Realität wird zur Strukturvorgabe für das gesamte Stück, das mit der Identitätsproblematik der in sich schwankenden Dichterfigur auch die Funktionen des Fiktiven reflektiert, wie im *Triumph der Empfindsamkeit* bereits auf kritische Weise geschehen.

Torquato Tasso als Antwort auf Rousseau

Über die Appellqualitäten des Goetheschen *Tasso* ist nicht nur zum Zeitpunkt seines Erscheinens lebhaft diskutiert worden. Das Gewicht der lyrisierenden Züge, eine schwer zu ergründende, romanhafte Handlung und die in sich schwankende Heldenfigur scheinen die Gattungsgrenzen des Bühnendramas zu sprengen und das Stück in die Sonderkategorie der Lesedramen zu verweisen. Diesen Eindruck unterstützen die massiven Eingriffe, die Goethe selbst an seinem Text im Hinblick auf die Weimarer Aufführung vornimmt.³⁶ Hundert Jahre später läßt Hugo von Hofmannsthal, Autor einer Vielzahl lyrischer Dramen, die Eigenheiten des Goetheschen Stückes in seiner *Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe* (1906) durch den Dichter unter den vier Gesprächsteilnehmern als eigenen Dramentypus würdigen:

Hier ist eine andere Welt als die Welt Shakespeares. Hier ist, was dort aus den Figuren heraustritt, als ein tatsächliches Tun, in sie hineingenommen als ein stets mögliches Tun, ein formgewordenes Tun. [...] Das Ereignis, durch das scheinbar alles ins Rollen kommt, ist belanglos, ja es ist wesenlos, ist bloßer Augenbetrug [...]. Das Geschehen wird symbolisch. Wir erkennen die Signatur von Menschen. Eigentlich geschieht nichts. *Es entschleiern sich etwas.* Und nicht etwas, das einmal geschehen ist, sondern *ein unabänderliches Verhältnis*.³⁷

In der Komposition des Stückes werden die »nirgends erschlaffende Bezogenheit aller Teile« und die besonders in den Übergängen zutage tretende »fließende Bewegung« des Ganzen hervorgehoben.³⁸ – Für diese Charakteristika zeichnet der grundlegende Umstand verantwortlich, daß Goethes *Tasso* aus der Konfiguration heraus gestaltet ist.³⁹ Die Situation am Hof von Belriguardo wird permanent aus verschiedenen Figurenperspektiven präsentiert, die Dynamik der Handlung ergibt sich aus der Entwicklung des Beziehungsgeflechts und den darin entfalteten Dimen-

³⁵ Zitiert wird mit der Verszahl aus der Edition von Lieselotte Blumenthal in der Hamburger Ausgabe (HA, Bd. 5, S. 73–167).

³⁶ MA, Bd. 6.1, S. 674–748, Erstausg. 1954 durch Blumenthal in Bd. 4/1 der Akademie-Ausgabe. Der Text ist v. a. um lyrisch-poetische Elemente und wesentliche Züge der Pathologie Tassos, somit um zentrale Aspekte der Rousseau-Rezeption, verkürzt.

³⁷ Hugo von Hofmannsthal: *Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Frankfurt a. M. 1984–1991, Bd. XXXI (hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 1991), S. 107–117, hier S. 112f.

³⁸ Ebd., S. 112, Hervorhebung von mir.

³⁹ Vgl. Gerhard Neumann: *Konfiguration. Goethes »Torquato Tasso«*, München 1965.

sionen der Innerlichkeit. Sie ist nicht von externen Entwicklungen, höherer Gewalt oder unkalkulierbaren Zufällen bestimmt, sondern lebt ganz aus den jeweiligen Figurenkonstellationen heraus. Der Dichter Tasso steht permanent im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit. Auseinandersetzungen werden in erster Linie durch sein den höfischen Konventionen wenig angepaßtes Verhalten ausgelöst. Das Geschehen ist auf ihn und seine innere Befindlichkeit zentriert, ohne daß die Sichtweise der Dichterfigur dominant würde. Tassos Verhalten wird vielmehr konsequent aus der Außenperspektive, durch die oft kritischen Kommentare der übrigen Protagonisten, reflektiert und relativiert. Dennoch scheint der Dichter für jedes einzelne Mitglied des Fürstenhofes eine ganz besondere Bedeutung zu haben, wie die individuellen Bedeutungszuschreibungen der Akteure in bezug auf Tasso zeigen. Diesen Zuschreibungen ist ein Fluchtpunkt gemeinsam, auf den die scheinbar so unterschiedlichen und unvereinbaren Sichtweisen zulaufen: Sie artikulieren in ihrer Gesamtheit ein Grundproblem, das in Rousseaus Zivilisationstheorie als das Phänomen der »komparativen Existenz« beschrieben wird. Gemeint ist die Konkurrenz, der Kampf um die gesellschaftliche Anerkennung, in dem der natürliche Reflex des Mitleids und die friedfertige Weise der Selbsterhaltung (*amour de soi*), die den Naturzustand auszeichnen, verlorengehen und durch aggressive Selbstliebe (*amour propre*) ersetzt werden. Analog ist das Tasso-Drama in der Ausrichtung der Figurenperspektiven und -konstellationen auf eine Problematik der Selbsterhaltung strukturiert, die ihren Ausdruck im ubiquitären Konkurrenzempfinden der handelnden Personen findet. Mit Ausnahme des Herzogs sind die Figuren zu konkurrierenden Paaren arrangiert.

Für Alfons, den Herzog, ist Tasso in erster Linie Hofdichter und damit »Austeiler des Ruhms«, wie Jacob Burckhardt die Funktion der Dichter in der Renaissance beschreibt. Alfons will im kulturellen Wettstreit der italienischen Fürstenhöfe der erste sein und an seinem Hof die größten Talente versammeln. Er fürchtet daher, daß Konkurrenten wie die Medici ihm seinen großen Hofdichter abspenstig machen könnten (2841ff.)⁴⁰. Seine Nachsicht Tassos Schwächen gegenüber verdankt sich jedoch nicht allein dem Interesse am Herrscherlob des Dichters (2935ff.). Die Figur des Herzogs ist mit den aufklärerischen Zügen eines väterlich-gütigen Souveräns ausgestattet, der – wie auch die Prinzessin und Leonore Sanvitale – Tasso zu mehr Vertrauen und Geselligkeit bewegen möchte. Eher rat- und verständnislos denn autoritär versucht er, den Dichter menschlich zu lenken und ihm zu einer ausgeglicheneren Führung seiner Persönlichkeit zu verhelfen (283–301). Bildung und Welterfahrung sind die Forderungen dieses modernen Regenten, dem Tassos Werkbesessenheit und hypochondrische Isolation nur als medizinisches Problem nachvollziehbar sind. Er ehrt Tasso als Dichter für seine Verdienste, so wie er Antonios Leistungen als Staatsmann anerkennt, und fordert beide nach Maßgabe ihrer Persönlichkeit. Aus der Sicht der Prinzessin ist einzig der Herzog, ihr Bruder,

⁴⁰ »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 wer er auch sei.« (2843–2849).

glücklich, weil er die defizitäre Bilanz seines Lebensglücks mit dem Gleichmut eines »großen Herzens« erträgt (1783–1797). Die Rolle des Herzogs hat katalysierende Funktion und bleibt daher im Ensemble der Protagonisten ohne Gegenpart.

Die beiden Frauengestalten sind insofern Konkurrentinnen, als sie mit der Person des Dichters auf sehr unterschiedliche Weise ihr Lebensglück verbinden. Leonores Ehrgeiz ist es, wie Petrarcas Laura in Tassos Dichtungen als Schönheit verherrlicht zu werden. Nicht Liebe, sondern Selbstliebe läßt ihr Tasso attraktiv erscheinen, jenes Bedürfnis nach ewiger Schönheit und unvergeßlicher Geltung, das immer wieder gegen den drohenden Einbruch der Vergänglichkeit beschworen werden muß:

Wie reizend ist's, in seinem schönen Geiste
Sich selber zu bespiegeln! Wird ein Glück
Nicht doppelt groß und herrlich, wenn sein Lied
Uns wie auf Himmelswolken trägt und hebt?
Dann bist du erst beneidenswert! Du bist,
Du hast das nicht allein, was viele wünschen,
Es weiß, es kennt auch jeder, was du hast!
Dich nennt dein Vaterland und sieht auf dich,
Das ist der höchste Gipfel jedes Glücks.
Ist Laura denn allein der Name, der
Von allen zarten Lippen klingen soll?
Und hatte nur Petrarch allein das Recht,
Die unbekannte Schöne zu vergöttern?
Wo ist ein Mann, der meinem Freunde sich
Vergleichen darf? Wie ihn die Welt verehrt,
So wird die Nachwelt ihn verehrend nennen.
Wie herrlich ist's, im Glanze dieses Lebens
Ihn an der Seite haben! so mit ihm
Der Zukunft sich mit leichtem Schritte nahn!
Alsdann vermag die Zeit, das Alter nichts
Auf dich, und nichts der freche Ruf,
Der hin und her des Beifalls Woge treibt:
Das was vergänglich ist, bewahrt sein Lied.
Du bist noch schön noch glücklich, wenn schon lange
Der Kreis der Dinge dich mit fortgerissen.
Du mußt ihn haben, und ihr nimmst du nichts:
Denn ihre Neigung zu dem werten Manne
Ist ihren andern Leidenschaften gleich:
Sie leuchten wie der stille Schein des Monds
Dem Wanderer spärlich auf dem Pfad der Nacht;
Sie wärmen nicht und gießen keine Lust
Noch Lebensfreud umher. (1928–1959)

Leonore Sanvitale kann ihr eigentlich erfülltes Leben nur im Spiegel ewigen Ruhms schätzen und genießen. Hinter ihrer Verehrung für Tasso verbirgt sich primär der Versuch der Selbstverklärung vor dem Forum einer bewundernden Gesellschaft.

Demgegenüber empfindet die gebildete Prinzessin, die von der sinnlicheren Leonore als eine der »großen Frauen« ihrer Zeit präsentiert wird, allem Anschein nach eine tiefere Leidenschaft für den Dichter, die sie jedoch verheimlicht. Sie beneidet die Gräfin Sanvitale um ihre Spontaneität, die ihrer eigenen zurückhalten- den Art fremd ist (104–133). Im Rahmen der Hofgesellschaft lassen nur ihr mitfüh- lendes, fürsorgliches Verhalten und der innige Ton beim Akt der Bekränzung auf eine besondere Zuneigung zu Tasso schließen. Im Zwiegespräch mit ihm achtet sie streng darauf, die Grenzen ihrer Rolle als lebenserfahrenere Ratgeberin zu wahren – eine goethetypische Konstellation des Begehrens, in der die Beziehung zu Charlotte von Stein mitschwingt. Das Verhalten der Prinzessin Tasso gegenüber ist also nicht frei von Ambivalenzen: Hinter dem dominanten Moment klarer Distanznahme existiert ein wohlgehüteter Wunsch nach Nähe. Diese Kontrolle ihrer innersten Wünsche und auch die Bescheidenheit, mit der Leonore von Este es vermeidet, sich in den Vordergrund zu stellen, sind kein reiner Altruismus. Beides gehört zur pessimistischen Lebenssicht der Prinzessin (III,2). Ihre Außenseiterposition als Kranke mündet in eine Haltung der Entsagung, deren Prüfstein der Verzicht auf die Liebe zu Tasso ist. Letztlich kann sie ihm gegenüber ihre Empfindungen nicht ganz verhehlen, und ausgerechnet Leonore Sanvitale vertraut sie erstmals ihr Leid an. Für die Prinzessin ist nicht der Ruhm ihrer Schönheit, sondern die Hoffnung auf Liebe einziges Heilmittel angesichts eines Lebensgefühls der unauslöschlichen »bangen Sehnsucht« (1900–1904). Dennoch zögert die Gräfin Sanvitale keinen Augenblick, sie der Gegenwart des Dichters zu berauben – was nicht schwer ist, denn die Prinzessin unterläßt jeden Versuch, ihr Glück beim Schopfe zu packen. Sie zieht es vor, dessen Instabilität und Unberechenbarkeit zu beklagen. Diese pessimistische Genügsamkeit erfüllt nicht zuletzt die Funktion, vor unvermeidlichem Verlust und den Risiken einer unkontrollierbaren Leidenschaft (1840–1848) zu schützen, denn: »Nur halb ist der Verlust des schönsten Glücks, / Wenn wir auf den Besitz nicht sicher zählten.« (1779f.).⁴¹ Die entsagende Grundhaltung, die der Prinzessin innere Stabilität und Unabhängigkeit garantieren soll, wird nun durch die aufkeimende Hoffnung auf das Glück einer erfüllten Liebe zu Tasso durchbrochen:

Mit jugendlicher Sehnsucht griff ich nie
Begierig in den Lostopf fremder Welt,
Für mein bedürftend unerfahren Herz
Zufällig einen Gegenstand zu haschen.
Ihn muß ich ehren, darum liebt ich ihn;
Ich muß ihn lieben, weil mit ihm mein Leben
Zum Leben ward, wie ich es nie gekannt.
Erst sagt ich mir, entferne dich von ihm!

⁴¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied. Theorie der Trauer*, Frankfurt a. M. 1996, S. 390: »Das melancholische Bewußtsein erkennt in der Leidenszuschreibung seine Sinnhaftigkeit. Im Zusammenhang wird die Definition des Leidenscharakters zu einer Definition der Ästhetik des ganzen Werks: der Arzt verbietet der Prinzessin auch den Gesang, ihr »Leiden« soll sich aufgipfeln im »Verstummen«. Man erkennt hier unschwer die Umkehrung von Tassos endgültiger emphatischer Selbstdefinition [...]. Auf der Textebene vollzieht die Prinzessin gerade die Kapazität »zu sagen«, wie sie »leide.«

Ich wich und wich und kam nur immer näher.
So lieblich angelockt, so hart bestraft!
Ein reines wahres Gut verschwindet mir,
Und meiner Sehnsucht schiebt ein böser Geist
Statt Freud und Glück verwandte Schmerzen unter. (1884–1896)

Tasso wird für die Prinzessin, jenseits des höfischen Verhaltenskodex und seiner repräsentativen Funktion als Hofdichter, zum Vermittler einer bisher ungekannten seelischen Intimität, die ein neues Lebensgefühl jenseits des Leidens verheißt.

Enger und krasser ist das Gespann der beiden männlichen Hauptfiguren aufeinander bezogen. »Tasso und Antonio: ja sie sind einander bis zur Auflösung gefährlich, indem sie bloß da sind. Sie sind jeder ein grenzenloser Zustand, wie Werther der grenzenlose Zustand der Jugend ist.«, heißt es bei Hofmannsthal.⁴² Dieses Verhältnis ist ganz darauf angelegt, die Dynamik des Konkurrenzgefühls zu demonstrieren. In den aggressiven Wortwechseln der beiden Protagonisten tritt der psychologische Zusammenhang von Selbstentwurf und Konkurrenzempfinden besonders deutlich zutage. Als Staatssekretär verkörpert Antonio den auf diplomatischem Parkett agierenden Typ des gewandten *cortegiano*. Wie Tasso hat er wegen seiner großen Erfolge eine Sonderrolle am Hof des Herzogs von Este inne. Sein äußerst gereiztes und provozierendes Verhalten dem jugendlichen Dichter gegenüber ist angesichts der professionellen Fähigkeit zur Selbstbeherrschung nur als Ausdruck eines tiefen Gefühls von Neid zu verstehen, der sich auf dessen vermeintlich anstrengungslosen und unverdienten Erfolg bezieht. Er nimmt Tasso zunächst nur als unreifen, verweichlichten, um sich selbst kreisenden Narziß wahr, dem der literarische wie der amouröse Erfolg in den Schoß fällt, während er selbst sich seine Siege hart verdienen muß: Von Tasso erwartet man »nichts weiter« als die Vollendung seines Epos. Ausgerechnet der weltgewandte Antonio hat es in seiner Eifersucht nötig, dem verwöhnten »Müßiggänger« gegenüber seinen Vorsprung an Erfahrung und Leistung hervorzukehren und sich bei Leonore bitter darüber zu beklagen, daß Tassos launischer Stolz der Verlässlichkeit von Menschen seines Schlages vorgezogen werde (2104–2109). Im Unterschied zum Dichter, der in bezug auf die höfische Etikette einige Privilegien genießt, darf er sich keineswegs unreflektiert seinen Gefühlen hingeben. Antonio kritisiert daher an Tasso den Mangel an Affektkontrolle, gesteht Leonore (III,4) aber seine Eifersucht auf dessen poetisches Talent und die unverdiente Gunst der Frauen⁴³. Umgekehrt ist Tasso sich sicher, daß Antonio ihm nicht nur die Vorzugsstellung beim Fürsten neidet, sondern vor allen Dingen sein Genie: »Er, der mit steifem Sinn / die Gunst der Musen zu ertrotzen glaubt? / Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter / Zusammenreihet, sich selbst ein Dichter scheint?« (2318–2336). Daß Antonio es ablehnt, Tasso im gesellschaftlichen Leben des Hofes als Vorbild zu dienen und Freundschaft mit ihm zu schließen, verdankt sich allein seinem scharfen Konkurrenzempfinden. Dies wird für

⁴² Hofmannsthal: *Unterhaltung über den »Tasso«*, S. 112.

⁴³ »Er rühmt sich zweier Flammen! knüpft und löst / Die Knoten hin und wider, und gewinnt / mit solchen Künsten solche Herzen! Ist's / Zu glauben?« (2095–2098).

ihn erst in dem Moment belanglos, in welchem er die existentielle Not hinter dem unerhörten Verhalten Tassos begreift und sich entschließt zu helfen.

Auch der Dichter muß den Schritt über seine Haßlust hinaus tun (2339–2353), die mit Rousseaus Formel von der »Befriedigung durch das Unglück des anderen« treffend umschrieben ist. Im Gegensatz zu Antonio macht er aus seiner Verunsicherung durch den Konkurrenten keinen Hehl. Er empfindet im Vergleich mit ihm vor allem seine eigene Tatenlosigkeit als Manko: Die höfischen Tugenden der Tapferkeit und Ehre sind nicht sein Geltungsbereich. Dementsprechend sieht er zwischen sich und dem zum »Halbgott« verklärten Antonio eine unüberbrückbare Kluft: Dieser besitzt, was ihm selbst fehlt, innere Stabilität, Tatkraft und Lebenserfahrung (943f.). Der Prinzessin vertraut Tasso seine tiefe Verunsicherung an:

Doch ach! je mehr ich horchte, mehr und mehr
Versank ich vor mir selbst, ich fürchtete
Wie Echo an den Felsen zu verschwinden,
Ein Wiederhall, ein Nichts mich zu verlieren. (797–800)

Der Akzent ist damit vom äußeren, gesellschaftlichen Ereignis, dem Eintreffen Antonios, auf die innere Problematik der fehlenden Selbstanerkennung verschoben, welche die eigene Identität erschüttert und bedroht. Tassos Bilanz ist entmutigend:

Wie lehrreich wäre mir sein Umgang, nützlich
Sein Rat in tausend Fällen! Er besitzt,
Ich mag wohl sagen, alles was mir fehlt.
Doch – haben alle Götter sich versammelt
Geschenke seiner Wiege darzubringen? (941–946)

Kurz darauf schlägt der masochistische Vergleich dank Antonios Provokationen in offene Angriffslust um und zieht die Verwicklungen nach sich, die den weiteren Verlauf des Stückes bestimmen.

Deutlich wird in allen Figurenperspektiven die Verstrickung des menschlichen Strebens nach Glück und Anerkennung in die konkurrenzgeprägte gesellschaftliche Realität, die unterschiedliche Strategien der Selbsterhaltung provoziert. Dies wird in Tassos zerrissener Gemütsverfassung ganz besonders offenkundig. Und doch ist der fragile *homme sensible* als Dichter derjenige, welcher für andere zum Mittler eines glückhaften Daseinsgefühls wird (3093f.). Das Tasso-Drama präsentiert keine rein pessimistische Perspektive auf das gesellschaftliche Miteinander. Goethe ordnet die fehlende Selbstübereinstimmung der einzelnen unter dem Signum der Natur dem Horizont einer ideal gedachten »Ganzheit« zu. So bezeichnet Leonore Sanvitale Tasso als Seher und Propheten, der den »Einklang der Natur« (160) vernehme. Den Politiker, der vom Dichten träumt, und den Dichter, dem es an Tatkraft und Realitätsbezug mangelt, betrachtet sie, das offensichtliche Konkurrenzverhältnis positivierend, als komplementäre Seiten des menschlichen Wesens:

Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte. (1704ff.)

Diese Dimension evokiert auch Tasso, wenn er, frisch bekränzt, in Berufung auf die Antike den Topos der Unzertrennlichkeit von Dichter und Held zitiert und so eine Wunschphantasie des Einvernehmens und der intakten Identität entwirft:

O sah ich die Heroen, die Poeten
Der alten Zeit um diesen Quell versammelt!
O sah ich hier sie immer unzertrennlich,
Wie sie im Leben fest verbunden waren!
So bindet der Magnet durch seine Kraft
Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen,
Wie gleiches Streben Held und Dichter bindet. (545–551)

Wenn auch der weitere Verlauf der Handlung diese Vision ins Reich arkadischer Wunschvorstellungen verweist, so scheint zumindest am Schluß ein Stück jenes »gleichen Strebens« auf, das durch die Realität der komparativen Existenz desavouiert wird: Hier bietet Antonio Tasso brüderlich seine Hand und verhindert mit dieser von Hofmannsthal hervorgehobenen, in modernen Aufführungen hingegen gern übersehenen Geste, daß der an sich selbst verzweifelnde Dichter in den Wahnsinn abgleitet. Ausgerechnet der schärfste Konkurrent verweist den haltlosen, in den Fallstricken seiner Innerlichkeit strauhelnden Tasso auf die Möglichkeit, die bisher destruktiv wirkende Bewußtseinsstruktur der Konkurrenz nicht mehr nur als existenzielle Bedrohung zu empfinden, sondern sie zum Ausgangspunkt einer positiven, Identität konstituierenden und stabilisierenden Selbstwahrnehmung zu machen: »Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst, / Vergleiche Dich! erkenne, was du bist!« (3419f.), so lautet das Motto der Individuation des Dichters. Mit dieser Würdigung seines Talents ist das Grundproblem der inneren Entzweiung und fehlenden Selbstanerkennung für Tasso keineswegs gelöst. Doch wird hier ein versöhnlicher Akzent gesetzt, der die Krise nicht in der Katastrophe enden läßt. Sie wird zur Grenzerfahrung transformiert, welche in die neue Aufgabe der Selbststabilisierung mündet und damit auch einen Funktionswandel des Dichtens einleitet. Der im ambivalenten Schlußbild des Schiffbruchs kulminierende Transformationsprozeß wird zuvor von den geduldigen Bemühungen der übrigen Protagonisten begleitet. Diese versuchen immer wieder vergeblich, dem jungen Dichter den Weg aus seiner Egozentrik und Isolation zu weisen: Er müsse den Rückzug in die Einsamkeit aufgeben und sich dem gesellschaftlichen Leben öffnen, um innere Stabilität zu erlangen. Damit erscheint auch die Gesellschaft insgesamt nicht mehr nur als Hort der Konkurrenz. Vielmehr wird auf den Horizont einer Gemeinschaft Gleichgesinnter verwiesen, die dem Ideal der Humanität und der Idee der Bildung verpflichtet ist. Sie fungiert dem einzelnen gegenüber als Korrektiv und potentielles Gegengewicht zur »komparativen Existenz«. Die Dichotomie von Kunst und Leben, welche auf die romantischen Künstlerfiguren vorausweist, erfährt mit der gegen Rousseau und den

Typus des empfindsamen Anti-Helden gerichteten Einsamkeitskritik eine Ausrichtung auf das klassische Humanitätsideal.

Den Handlungsverlauf bestimmt jedoch ohne Frage die Demonstration innerer Entzweiung, auf welche die Konfiguration des Stückes abgestimmt ist, die das Syndrom der »komparativen Existenz« kaleidoskopartig aus dem Ensemble der Figurenperspektiven spiegelt. Die Glücksvorstellungen der einzelnen Protagonisten, die sich von dieser Grundgegebenheit ausgehend entwickeln, haben sämtlich den Charakter von Gegenwelten. In Goethes Dichterdrama übernehmen die Gegenwelten des Arkadischen, des Antiken und der erfüllten Liebe die Aufgabe, das Leben in einer wenig glückverheißenden Realität zu ermöglichen: Sie müssen erreichbar scheinen, ohne es je wirklich zu sein. Ihr Projektionscharakter erfordert die Aufrechterhaltung von Distanzen und zeichnet für jene Ambivalenz verantwortlich, aus der sich die am Leitthema der Verwechslung von Fiktion und Leben, Wunsch und Wirklichkeit orientierte Handlungsführung des Stückes generiert. Rückblickend schreiben sich diese subjektiv entworfenen, vom Grundgefühl der Sehnsucht nach dem Unerreichbar-Verlorenen geprägten inneren Wunschräume von Rousseau her, bei dem sie die entzweiungstheoretische Perspektive auf die Ebene des subjektiven Gefühls transponieren. Im Blick auf eine künftige Ästhetik moderner Verlusterfahrung kann mit Karl Heinz Bohrer auch von der »Abschiedsstruktur« des Tasso-Stückes gesprochen werden.⁴⁴

Den höfischen Konkurrenzverhältnissen ist das arkadische Ambiente der ersten Szenen gegenübergestellt, in denen eine tagtraumartig entrückte, sorglos-heitere Frühlingswelt evoziert wird. Im Zentrum dieser Eingangssituation steht die Poesie – die »goldne Zeit der Dichter« des Altertums – und Tasso als ihr moderner Repräsentant, der kurz darauf für die Vollendung seines Epos gekrönt wird. Gleichzeitig erfolgt jedoch der Einbruch der komparativen Existenz in diese heile Welt in Gestalt Antonios: »Dein Geist verunreinigt dieses Paradies« (1390) wird Tasso ihm in höchster Erregung entgegenschleudern. Die anfängliche Idylle wird im weiteren Verlauf der Handlung schrittweise zerstört. Rüdiger Stephan verweist diesbezüglich auf die Strukturanalogie zu Rousseaus *Nouvelle Héloïse*.⁴⁵ Im Prozeß der Destruktion des Arkadischen spielt das Phantasma erfüllter Liebe, welches Tasso mit der Prinzessin verbindet und das von beiden Seiten auf konträre Weise als große Glücksvision ins Spiel gebracht wird, die zentrale Rolle. Der bewußt uneindeutig motivierten Zurückhaltung der Prinzessin stehen Tassos hartnäckige Versuche gegenüber, seine kühnsten Träume, die er heimlich in seinen Dichtungen ausgesprochen und verewigt hat (1092-1108), in die Realität umzusetzen, obwohl die soziale Hierarchie des Renaissance-Hofes eine Annäherung oder gar ernsthafte Verbindung ausschließt. Tasso betet, wie einst Petrarca und dessen moderne Nachfolger Saint-Preux und Werther, eine Unerreichbare an, deren Gegenwart und Zuneigung existenzielle Bedeutung für ihn haben (868-888). Er setzt sich dabei über die gesellschaftlichen

⁴⁴ Bohrer: *Abschied*, S. 360-386.

⁴⁵ Rüdiger Stephan: »L'Arcadie« de Goethe et l'idée d'un monde meilleur«, in: *Études Germaniques* 31 (1976), S. 258-280.

Schranken hinweg und übergeht selbst die deutlichsten Distanzsignale der Prinzessin. Aus seinen dichterischen Wunschphantasien will er, ermutigt durch die Gefühle, die sie im Verborgenen für ihn hegt, handgreifliche Ansprüche ableiten: Das imaginäre Arkadien seines literarischen Werkes soll Wirklichkeit werden. Virulent wird der Versuch, die Grenze der arkadischen Gegenwelt zu überschreiten, in der großen Diskussion mit der Prinzessin um die Existenz der Goldenen Zeit (II,1). Während Tasso ihr seine Liebe gesteht und sich von der Erfüllung dieser Leidenschaft auch die Auflösung der bestehenden Schwierigkeiten in seinem Verhältnis zur höfischen Gesellschaft, besonders zu Antonio, verspricht, warnt die Prinzessin vor dem Rückzug in die eigene Phantasie- und Wunschwelt:

Auf diesem Wege werden wir wohl nie
Gesellschaft finden, Tasso! Dieser Pfad
Verleitet uns durch einsames Gebüsch,
Durch stille Täler fortzuwandern; mehr
Und mehr verwöhnt sich das Gemüt, und strebt
Die goldne Zeit, die ihm von außen mangelt,
In seinem Innern wiederherzustellen,
So wenig der Versuch gelingen will. (970-987)

Der Vorstellung natürlicher Liebesfreiheit, die Tasso über sein Schäferstück *Aminta* in die Diskussion eingespielt, um seine Avancen zu legitimieren, wird eine klare Absage erteilt:

Mein Freund, die goldne Zeit ist wohl vorbei:
Allein die Guten bringen sie zurück;
Und soll ich dir gestehen wie ich denke,
Die goldne Zeit, womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig als sie ist,
Und war sie je, so war sie nur gewiß,
Wie sie uns immer wieder werden kann.
Noch treffen sich verwandte Herzen an
Und teilen den Genuß der schönen Welt;
Nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund,
Ein einzig Wort: Erlaubt ist was sich ziemt. (995-1006)

– und nicht, wie Tasso findet, was gefällt! Präsentiert der Dichter unter Berufung auf seinen *Aminta* eine bukolische Gegenwelt zum gesellschaftlich hierarchisierten Hofleben, so entwirft die Prinzessin mit dem Verweis auf das zeitgenössische Gegenkonzept des Arkadischen⁴⁶, Guarinis *Il pastor fido*, eine eigene Vision der goldenen Zeit, die den Wunsch nach Distanz jedoch nicht, wie es naheliegender wäre,

⁴⁶ Jacobs: *Goethe und die Renaissance*, S. 189-208. Zur ikonographischen Entwicklung des Arkadietopos vgl. Bernhard Buschendorf: »Die Tradition der Landschaftsmalerei und des neuzeitlichen Arkadien in den *Wahlverwandschaften*«, in: Ders.: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der *Wahlverwandschaften**, Frankfurt a. M. 1986, S. 66-122.

aus der sozialen Stellung, sondern aus der Sicht der »edlen Frauen« ableitet (1013–1047). Tasso will diese Antwort nicht verstehen. Er zieht es vor, sich weiter in seine eigenen Fiktionen zu verrennen, bis er schließlich die endgültige Abweisung der Prinzessin provoziert, indem er sie leidenschaftlich umarmt. Der Versuch, Arkadien zu verwirklichen, ist definitiv gescheitert, und damit auch die Projektion zerstört. Tasso hat sein einziges Leitbild verloren und mit ihm einen Wunschtraum, der ihm das Leben in den konkurrenzgeprägten Strukturen der höfischen Realität ermöglichte und seine allzu angreifbare Psyche stabilisierte. Daher droht ihm nun der Verlust der eigenen Identität, vor dem ihn Antonio – aus Tassos Sicht »der Fels an dem er scheitern sollte« – knapp bewahrt. Mit seiner Hilfe gelingt es ihm, anstelle der unreflektierten Vermischung fiktiver Wunschwelten mit der Realität deren kategoriale Getrenntheit anzuerkennen:

Nein, alles ist dahin! – Nur eines bleibt:
Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide. (3426–3433)

Tasso wird sich hier der identitätsstiftenden Funktion seines Dichtens bewußt, nachdem er, ähnlich wie Werther, das Scheitern seiner Selbststabilisierungsversuche erleben mußte und seine existenzielle Gefährdung erkennt. Damit ist ein Funktionswandel beschrieben, der auf die Diagnose der modernen Entfremdung bezogen bleibt: Das dichterische Talent, das bisher im Sinne Rousseaus die Behauptung eines Glücksanspruchs gegen die widerständige Realität ermöglichen sollte, wird bei Goethe zur bewußt wahrgenommenen Möglichkeit der Stabilisierung innerhalb des Entzweigungszustands, der sich am stärksten im zerrissenen Gemüt des Dichters manifestiert und diesen in die Produktivität zwingt:

Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
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.
O geb ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
Im neuen Sonnental die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten. (3081–3091)

Das Dichten wird zum Modus der Selbsterhaltung – in *Dichtung und Wahrheit* spricht Goethe von der »sichersten Base«⁴⁷ des Talents. Tasso verabschiedet sich von der Vorstellung, es könne der naive Ausdruck einer verlorenen, sehnsüchtig entbehrten »Ganzheit« sein. Erst indem er es aufgibt, sich an subjektive Glücksfiktionen zu klammern, wird es ihm möglich, seine eigene »Not« zum neuen, bewußten Gegenstand des Dichtens zu machen. Dies bedeutet, sich innerhalb einer defizitären Lebensrealität zwischen dem Gewünschten, Entbehrten und dem real Gegebenen objektivierend, vermittelnd bewegen zu müssen und die eigene Identität über die ästhetische Erfahrung zu sichern und zu begründen. Tassos Dichten wird folglich zum sentimentalischen Ausdruck der Trauer und des Trostes zugleich: »Träne der Natur«.

Damit ist am Schluß des Dramas die Aufgabe einer Aufklärung der eigenen Subjektivität umrissen, die in die ästhetisch vermittelte Selbstreflexion führt. Voraussetzung dieses Erkenntnisprozesses ist, mentalitätsgeschichtlich betrachtet, wiederum ein Grundgedanke der Rousseauschen Anthropologie, die den Menschen als perfektibles Mängelwesen sieht, das der Vervollkommnung bedarf.⁴⁸ Diese Option auf die menschliche Entwicklungsbedürftigkeit erfährt bei Herder, der von der gemeinschaftlichen Existenz der menschlichen Gattung ausgeht, und im Bildungsgedanken der Weimarer Klassik eine neue Ausrichtung. Goethe mildert in seinem Tasso-Drama den sozialen Pessimismus, der dem von Rousseau artikulierten epochalen Identitätsproblem zugrunde liegt. Er verweist auf die identitätsstabilisierenden Funktionen des Fiktiven und setzt hinsichtlich der Rolle der Kunst, die bei Rousseau marginal bleibt, zu einer Neubestimmung in Richtung auf das Projekt der »ästhetischen Erziehung« an. Dabei werden weder die Abgründigkeiten der inneren Entzweigung, die das Stück in ihren vielfältigen Abschattungen auffächert und am psychischen Leid Tassos exemplifiziert, noch das Fehlen einer echten Lösung beschönigt: Das Drama des Dichters mit seiner glatten, klassizistisch domestizierten Sprache mündet mit dem Bild des Schiffbrüchigen in einen offenen Schluß. Die Entzweigungsproblematik bleibt bestehen und schreibt sich fort, auch in die romantische Dichotomie von Kunst und Leben hinein.

⁴⁷ HA, Bd. 10, S. 47.

⁴⁸ Günther Buck: *Rückwege aus der Entfremdung. Studien zur Entwicklung der deutschen humanistischen Bildungsphilosophie*, München 1984, S. 109f., 139ff.

Literatur

- Barner, Wilfried: »Das ›Fremde‹ des ›griechischen Geschmacks‹. Zu Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung«, in: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem ›Fremden‹: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*, Bd. 7 (hg. v. Yoshimori Shichiji), München 1991, S. 122–128.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer*, Frankfurt a. M. 1996.
- Buck, Günther: *Rückwege aus der Entfremdung. Studien zur Entwicklung der deutschen humanistischen Bildungsphilosophie*, München 1984.
- Buschendorf, Bernhard: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der ›Wahlverwandtschaften‹*, Frankfurt a. M. 1986.
- Faessler, Peter: »Reiseziel Schweiz. Freiheit zwischen Idylle und ›großer‹ Natur«, in: Hermann Bausinger/Klaus Beyrer/Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München² 1999, S. 243–248.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. v. Erich Trunz, durchges. Aufl. München 1988 (= HA).
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, 20 Bände in 26 Teilen und 1 Registerband, München 1985–1998 (= MA).
- Hofmannsthal, Hugo von: *Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Frankfurt a. M. 1984–1991, Bd. XXXI (hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 1991), S. 107–117.
- Jacobs, Angelika: *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*, München 1997.
- Jagemann, Johann Christoph: *Geschichte der freyen Künste und Wissenschaften in Italien*, 5 Bände in 3 Teilen, Leipzig 1777–1781.
- Jagemann, Johann Christoph: *Magazin der italienischen Litteratur und Künste*, 8 Bände, Weimar 1780–81/Dessau und Leipzig 1782–83/Halle 1785.
- Jaumann, Herbert (Hg.): *Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption*, Berlin und New York 1995.
- Jauff, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970.
- Jauff, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M.³ 1984.

- Kaiser, Gerhard R.: »Jede große Stadt ist eine Moral in Beispielen«. Bertuchs Zeitschrift *London und Paris*, in: Ders. und Siegfried Seifert (Hg.): *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) – Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, Tübingen 2000, S. 547–576.
- Kapitza, Peter: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981.
- Kreuzer, Helmut: *Rousseau und Rousseauismus*, Göttingen 1996.
- Link-Heer, Ursula: »Facetten des Rousseauismus. Mit einer Auswahlbibliographie zu seiner Geschichte«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 63 (1986), S. 127–163.
- Link-Heer, Ursula: »Rousseauismus«, in: Joachim Ritter u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 8, Basel 1992, Sp. 1086–1091.
- Maag, Georg: »Das Ästhetische als echte und als scheinbare Negativgröße bei Rousseau«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1981 (H. 4), S. 415–442.
- Mayer, Mathias und Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Literatur*, Freiburg i. Br. 1997.
- Meinhard, Johann Nicolaus: *Versuche über den Charackter und die Werke der besten Italienischen Dichter*, 3 Bände, Braunschweig 1763/1764/1774.
- Neumann, Gerhard: *Konfiguration. Goethes ›Torquato Tasso‹*, München 1965.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Oeuvres Complètes*, Bd. II, hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1964.
- Schlaffer, Hannelore und Schlaffer, Heinz: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M. 1975.
- Schröder, Winfried: »Préromantisme«, in: Manfred Naumann (Hg.): *Lexikon der französischen Literatur*, Leipzig 1987, S. 344f.
- Stephan, Rüdiger: »›L'Arcadie‹ de Goethe et l'idée d'un monde meilleur«, in: *Études Germaniques* 31 (1976), S. 258–280.
- Stierle, Karlheinz: »Theorie und Erfahrung. Das Werk Jean-Jacques Rousseaus und die Dialektik der Aufklärung«, in: Klaus von See (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. XIII (*Europäische Aufklärung III*, hg. v. Jürgen von Stackelberg u. a.), Wiesbaden 1980, S. 159–208.
- Trousson, Raymond und Eigeldinger, Frédéric S. (Hg.): *Dictionnaire de Rousseau*, Paris 1996.
- Weber, Heinz-Dieter: »Ästhetische Identität. Über das Fiktive in *Dichtung und Wahrheit*«, in: *Der Deutschunterricht* 1989 (H. 2), S. 21–36.

- Werner, Hans-Georg: »Über den Terminus ›Klassische deutsche Literatur‹«, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, Stuttgart 1993, S. 12–24.
- Wiedemann, Conrad: »Römische Staatsnation und griechische Kulturnation. Zum Paradigmenwechsel zwischen Gottsched und Winckelmann«, in: Albrecht Schöne (Hg.): *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Bd. 9 (*Deutsche Literatur in der Weltliteratur. Kulturnation statt politischer Nation?*), hg. v. Franz Norbert Mennemeier und Conrad Wiedemann), Tübingen 1986, S. 173–178.
- Windfuhr, Manfred: »Kritik des Klassikbegriffs«, in: *Études Germaniques* 29 (1974), S. 302–318.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Im Buch die Bücher oder der Held als Leser*, Frankfurt a. M. 1980.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: »Rousseau im ›Sturm und Drang‹«, in: Walter Hinck (Hg.): *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Frankfurt a. M. ²1989, S. 14–54.

Reiner Wild

DIE MODERNE FORM.

Goethes Balladen von 1797 als Teil des ›Projekts Klassik‹

Arthur Henkel zum 85. Geburtstag

I.

Die Zuwendung Goethes und Schillers zur Gattung der Balladen im Jahr 1797 hat der literaturwissenschaftlichen Forschung stets Schwierigkeiten bereitet; es fiel ihr schwer, das »Balladenstudium«¹ mitten im ›klassischen Jahrzehnt‹ in ihr Bild der Weimarer Klassik einzufügen. Goethe und Schiller, so heißt es etwa in Emil Staigers Goethe-Buch, hätten ihre Balladen keineswegs für »eine große Errungenschaft« gehalten: »Sie leisten sie sich; sie gönnen sich zwischen den schweren Geschäften eine Lizenz.«² Wenig später stellt Staiger fest, Goethes »unbotmäßige Phantasie« habe sich mit Gegenständen beschäftigt, »welche er nach der italienischen Reise als verantwortungsbewußter Künstler verdammen muß«, und diese seien »unter der Etikette ›Ballade‹« in der Epoche der Klassik »durchgeschmuggelt« worden.³ Karl Otto Conrady notiert in seiner Goethe-Biographie, dass die Balladen Goethes und Schillers von 1797 »insgesamt nur deshalb ›klassische Balladen‹ heißen dürfen, weil sie in jenen Jahren entstanden sind, die als die Zeit der ›Klassik‹ tituiert werden«⁴. Und noch 1987 konstatiert Karl Eibl im Kommentar der Frankfurter Goethe-Ausgabe, dass die Balladen »nicht so recht zum Bild des nachitalienischen ›Klassikers‹« passten. Allerdings fragt Eibl auch, ob nicht die Ausschließung der Balladen aus der klassischen Lyrik damit zusammenhänge, dass »unsere Deutungsschablonen« möglicherweise zu eng seien, und er vermerkt als eine wichtige Gemeinsamkeit der lyrischen Produktion Goethes in den neunziger Jahren, dass die

¹ So Goethe an Schiller am 22. Juni 1797, MA 8.1, 360. Goethes Werke, die Briefe an Schiller eingeschlossen, werden nach der *Münchener Ausgabe* zitiert, Johann Wolfgang Goethe: *Sämliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. 20 Bde. in 32 Teilbänden und 1 Registerband, München 1985–1998; der Nachweis erfolgt unter der Sigle MA mit Band- und Seitenzahl jeweils nach dem Zitat.

² Emil Staiger: *Goethe*, Bd. 2, Zürich ³1962, S. 306.

³ Staiger: *Goethe*, Bd. 2, S. 308.

⁴ Karl Otto Conrady: *Goethe. Leben und Werk, Bd. 2: Summe des Lebens*, Königstein/Ts. 1985, S. 180.