

JULIANE VOGEL

## Tassos Begehren nach der Tragödie *Zur Transformation einer Gattung*

Die ersten Szenen von Goethes *Torquato Tasso* führen in eine Sphäre der Unentscheidbarkeit. Die Anordnungen, Reden und Situationen, die die Welt des Gartenschlosses von Belriguardo kennzeichnen, deuten auf den Entzug von Distinktion. Das höfische Arkadien,<sup>1</sup> in dessen Geschlossenheit wir Tasso antreffen, ist von Doppelungen, Spiegelungen und Verwechslungen beherrscht, die die Wirklichkeit als exterritoriale Größe ausschließen.<sup>2</sup> Wir treffen auf zwei fürstliche Schäferinnen mit demselben Vornamen Leonore, die sich ineinander spiegeln. Wir sehen die bekränzten Dichterhermen Vergils und Ariosts, die diese Spiegelkonstellation fortsetzen, und wir sehen einen Dichter umhergehen, der zwischen Gegenwart und Vergangenheit ebenso wenig unterscheidet wie zwischen poetischer und realer, bzw. pastoraler und heroischer Welt. Auch seine Liebesverse entscheiden sich nicht. Sie besingen Leonore, ohne dass aus ihnen hervorginge, welcher Leonore seine Gefühle gelten.<sup>3</sup> Hof und Dichter weben

- 1 Zur Verbindung des *Tasso* zur pastoralen Tradition, insbesondere zur Bedeutung von Tassos Schäferspiel *Amyntas*, vgl. Helmut J. Schneider: Goethes Schauspiel »Torquato Tasso« und Tassos Hirtenspiel »Aminta«. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition, in: Goethe und Italien, hg. von Wili Hirdt und Birgit Trappert, Bonn 2001, S. 313–339. Zur Gegenwart der bukolischen Tradition in Goethes *Torquato Tasso* vgl. auch die Arbeit von Reinhard Travnicsek: »Gedanken ohne Maß und Ordnung«. Goethes »Torquato Tasso« und die historische Dichtergestalt, Diplomarbeit, Wien 2013, S. 9–21. Generelle Gattungskontexte vermittelt Bruno Snell: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: B. S.: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg 1955, S. 371–400. Snell legt die Entwirklichungsstrategien offen, die das arkadische Dichten bestimmen und den Dichter, der sich in der arkadischen Welt vorrangig seinen Gefühlen widmet, in Traumzuständen sprechen lässt (vgl. ebd., S. 37).
- 2 Zur Infragestellung des Realitätscharakters beim Aufbau von Spiegelungen und Verdoppelungen vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt a. M. 1997, S. 362. Vgl. auch Gabriele Girschner: Goethes »Tasso«. Klassizismus als ästhetische Regression, Königstein i. T. 1981, S. 7–13.
- 3 Zur Produktivität der Homonymien im *Tasso* vgl. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900, München 1985, S. 162.

gemeinsam an einer arkadischen Sphäre, in der das Unterscheidungsvermögen, allen voran das soziale, suspendiert wird. Im künstlichen Arkadien des Parks machen sie jene Abstände und Rangabstufungen unsichtbar, die die höfische Gesellschaft strukturieren, so dass sich Tasso der Illusion hingeben kann, dass er sich »auf [d. h. derselben] Erde«<sup>4</sup> (V. 1558) wie die Machthaber, d. h. auf Augenhöhe mit den Fürsten, bewege.<sup>5</sup>

Das Sujet des Dramas besteht in der schmerzhaften Überwindung dieses Zustands. Im Garten von Belriguardo nimmt eine Handlung ihren Ausgang, die in mehrfacher Hinsicht auf eine Trennung angelegt ist. Sie zielt darauf ab, die pastorale Geborgenheit des Parks zu zerstören und den Dichter Tasso von der höfischen Gesellschaft abzuschneiden, die ihn ökonomisch und sozial an sich gebunden hat. Karl Heinz Bohrer hat diesen Prozess als »Abschied« bezeichnet.<sup>6</sup> Die folgenden Überlegungen bedienen sich eines weniger elegischen Begriffs, den sie in einem bewusst in Kauf genommenen Anachronismus von Friedrich Nietzsche übernehmen. In der Vorrede zu seiner Schrift *Menschliches. Allzumenschliches* schildert dieser einen Vorgang einer »großen Loslösung«, der einen »Gebundenen« »mit einem Male« erschüttert und aus bestehenden Bindungen losreißt, einen Vorgang, der diesen wie ein Befehl vorantreibt und in der Unerbittlichkeit, mit der er vor sich geht, weder in psychologischen noch in soziologischen Begriffen hinreichend zu fassen ist.<sup>7</sup> Der Begriff der »Loslösung« scheint

4 Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller et al., München 1990, S. 426-520. Verszahlen und Dokumente werden nach dieser Ausgabe zitiert.

5 Norbert Elias: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, hg. im Auftrag der Norbert Elias-Stiftung, bearbeitet von Claudia Opitz, Frankfurt a. M. 1969, S. 365. Für das 18. Jahrhundert aktuell: Felix Vogel: Empfindsamerkeitsarchitektur. »Der Hameau de la Reine in Versailles«, Paris 2023.

6 Vgl. das Kapitel: Die Abschiedsstruktur des Torquato Tasso. Die Aufhebung der mythischen Illusion, in: Bohrer 1997 (Anm. 2), S. 360-386. Bohrer konstatiert die »Stimmung eines Klagegesangs« (ebd., S. 361) als prägend und sichtet eine Zeitstruktur, die ein »Immer schon Gewesensein« voraussetzt und vorrangig die Aufgehobenheit von Gegenwart betont.

7 »Man darf vermuthen, dass ein Geist, in dem der Typus ›freier Geist‹ einmal bis zur Vollkommenheit reif und süß werden soll, sein entscheidendes Ereigniss in einer grossen Loslösung gehabt hat, und dass er vorher um so mehr ein gebundener Geist war und für immer an seine Ecke und Säule gefesselt schien. Was bindet am festesten? welche Stricke sind beinahe unzerreissbar? [...] Die grosse Loslösung kommt für solchermaßen Gebundene plötzlich, wie ein Erdstoss: die junge Seele wird mit Einem Male erschüttert, losgerissen, herausgerissen, – sie selbst versteht nicht, was sich begiebt. Ein Antrieb und Andrang waltet und wird über sie Herr wie ein Befehl; ein Wille und Wunsch erwacht, fortzugehen, ir-

in besonderer Weise geeignet, den »schmerzlichen Zug einer leidenschaftlichen Seele« zu fassen, die, wie Goethe selbst über Tasso sagt, »unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird.«<sup>8</sup> Sein Drama kann als die idealtypische Realisierung eines Begehrens gelten, das aus einer trügerischen Geborgenheit heraus in eine Fremde hinausstrebt, die zugleich Entfremdung und schmerzliche Freiheit bedeutet.

Seine Plausibilität gewinnt der Begriff der »Loslösung« daran, dass er mehr als die Rede vom »Abschied« die Gewalt verdeutlicht, mit der Tassos Abscheidung vor sich geht. Er lenkt den Blick auf die tragischen Konsequenzen, die mit dieser verbunden sind, und erhellt den Charakter der Verbannung, der Tasso am Ausgang des Gartens erwartet. Im Blick auf diese »Loslösung« soll die Frage, ob und inwiefern Goethes *Tasso* eine Tragödie ist, noch einmal neu beleuchtet werden. Die sozialen Tatsachen, die ihr zugrunde liegen, sind von der Forschung unter dem Stichwort der Kunstautonomie und der historischen Krise des Mäzenatentums untersucht worden.<sup>9</sup> Sie behalten dabei ihre Gültigkeit,

gend wohin, um jeden Preis; eine heftige gefährliche Neugierde nach einer unentdeckten Welt flammt und flackert in allen ihren Sinnen. ›Lieber sterben als hier leben‹ – so klingt die gebieterische Stimme und Verführung: und dies ›hier‹, dies ›zu Hause‹ ist Alles, was sie bis dahin geliebt hatte! Ein plötzlicher Schrecken und Argwohn gegen Das, was sie liebte, ein Blitz von Verachtung gegen Das, was ihr ›Pflicht‹ hiess, ein aufführerisches, willkürliches, vulkanisch stossendes Verlangen nach Wanderschaft, Fremde, Entfremdung, Erkältung, Ernüchterung, Vereisung, ein Hass auf die Liebe, vielleicht ein tempel-schänderischer Griff und Blick rückwärts, dorthin, wo sie bis dahin anbetete und liebte, vielleicht eine Gluth der Scham über Das, was sie eben that, und ein Frohlocken zugleich, dass sie es that, ein trunkenes inneres frohlockendes Schaudern, in dem sich ein Sieg ver-räth – ein Sieg? über was? über wen? ein räthselhafter fragenreicher fragwürdiger Sieg, aber der erste Sieg immerhin: – dergleichen Schlimmes und Schmerzliches gehört zur Geschichte der grossen Loslösung. Sie ist eine Krankheit zugleich, die den Menschen zerstören kann, dieser erste Ausbruch von Kraft und Willen zur Selbstbestimmung, Selbst-Verthsetzung, dieser Wille zum freien Willen: und wie viel Krankheit drückt sich an den wilden Versuchen und Seltsamkeiten aus, mit denen der Befreite, Losgelöste sich nunmehr seine Herrschaft über die Dinge zu beweisen sucht!« Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 2: Menschliches. Allzumenschliches I und II, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1999, S. 15 ff.

8 Zitiert aus Johann Wolfgang Goethe: Aus den Papieren zur Italienischen Reise. Erste Fassung des Abschieds von Rom, vom 31.8. 1817, in: J. W. G.: Gesamte Werkausgabe, Abt. 1: Sämtliche Werke, Bd. 5: Dramen 1776-1790, hg. von Dieter Borchmeyer unter Mitarbeit von Peter Huber, Frankfurt a. M. 1988, S. 1387.

9 Christa Bürger: Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe, Frankfurt a. M. 1977, S. 167-177. Bürger positioniert Goethes *Tasso* im institutionellen Transformationsprozess zwischen höfischem Mäzenatentum und Kunstautonomie. Tassos Tragödie resultiert

werden aber durch eine gattungstheoretische Perspektive ergänzt. Das Augenmerk gilt nunmehr der Form, in der diese Loslösung stattfindet und die sich im Zuge derselben aufzulösen und zu transformieren beginnt.<sup>10</sup>

### I. Bindungsgewalt

Die Schwierigkeiten, die sich einer solchen »Loslösung« aus Arkadien entgegenstellen, können zunächst daran abgelesen werden, dass die höfische Umschließung, in der wir Tasso antreffen, als Zaubergarten bezeichnet wird. Wiederholte Anspielungen auf Armidas Zauberreich,<sup>11</sup> das Tasso in seinem Epos *Gerusalemme liberata* schilderte, lassen auch den Park von Belriguardo als einen ebenso verwirrenden wie verführerischen Raum erscheinen, aus dem es kein Entkommen gibt. Der Eröffnungsszene des Schauspiels ist der 16. Gesang des Epos unterlegt, in der der Liebesgarten der maurischen Zauberin geschildert wird, die den Ritter Rinaldo durch magische Fesseln bindet. »Er« – so heißt es dort über Tassos Helden –

bleibt im Garten, denn mit keinem Schritte  
Den Umkreis zu verlassen, heischt ihr Wort,  
Und sinnend irrt er zwischen Wild und Bäumen,  
Wenn nicht mit ihr, einsam in Liebesträumen.<sup>12</sup>

demnach aus der Delegitimierung des höfischen Förderungssystems und der Freisetzung einer von der Gesellschaft isolierten und sich außerhalb sozialer Verflechtungen bewegenden Subjektivität. Hans Rudolf Vaget: Um einen Tasso von außen bittend. Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54, 1980, S. 232-258.

- 10 »Das Grundmotiv aber aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da brauchts weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlasst durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhasste Gewalt, ist auch eine Variation des Themas[.]« Johann Wolfgang Goethe: Tischbeins Idyllen, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.2: Die Jahre 1820-1826, hg. von Werner Oechslin et al., München 1993, S. 62-95; hier S. 80.
- 11 Leonore Sanvitale präsentiert sich Tasso selbst als Zauberin in der Rolle der Armida und wird auch von ihm selbst als Zauberin identifiziert. Vgl. Travnicek 2013 (Anm. 1), S. 36.
- 12 »El riman, ch'a lui non si concede / por orma or trar momento in altra parte / e tra le fère spazia e tra le piante / se non quanto è con lei, romito amante.« Hier die Übersetzung von Johann Diederich Gries: Torquato Tasso: Befreites Jerusalem, übers. von Johann Diederich Gries, Jena 1800-1803, S. 137 (Strophe 26). Goethe vertrauter war natürlich die frühere Übersetzung von Johann Friedrich Koppe: Versuch einer poetischen Uebersetzung

Auch der Herzog hat Tasso mit Fesseln an den Hof von Ferrara gebunden, die das Merkmal des Zauberischen aufweisen. Er selbst setzt sich ins Bild Prosperos, des Herrscher-Magiers der Zauberinsel von Shakespeare's *The Tempest*, wenn er ankündigt, dass er Tasso für lange Zeit ›lossprechen‹ werde (»Und losgesprochen sein auf lange Zeit« (V. 260)), sobald dieser sein Epos *Gerusalemme liberata* vollendet habe.<sup>13</sup> Entsprechend besetzt Tasso die Position des durch Prospero verknechteten Luftgeistes Ariel.<sup>14</sup> Gerade in ihrer bukolischen Verkleidung erscheint die höfische Welt Ferraras als ein magischer Bezirk, der den Eingeschlossenen keine Entfernung erlaubt. Zwar ist diese höfische Bannungsgewalt in Ferrara nur in Andeutungen präsent. Die Sprache der Strafe, der Drohungen und der Sanktionen lässt sich aus dem Mund der Machthaber nur gedämpft hören. Die ihr zugeordnete Semantik ist eine der kaum wahrnehmbaren Kontrolle, Leitung und Begrenzung. Dennoch bleibt der Gewaltcharakter dieser Bindungen nicht völlig verborgen. Wenn sich Tassos Wünsche immer deutlicher zu einem »Ich will hinweg« (V. 3375) steigern – »Ja, ich will weg, allein nicht, wie ihr wollt; / Ich will hinweg, und weiter als ihr denkt.« (V. 2530f.), zeigt sich zugleich die Stärke der magischen Gewalt, die ihn fixiert.

Die Form, mittels derer der Zauberkreis am Ende überschritten wird, ist dem Gattungsvermerk nach ein »Schauspiel«, ihrem Vollzug nach aber das geschlossene aristotelische Drama. Dessen Strukturprinzipien greifen in scheinbar mustergültiger Weise auf die Gartenwelt Belriguardos zu. Sie prägen der scheinbar aus der Zeit gehobenen Pastorale des Parks eine feste Raum- und Zeitstruktur auf, setzen ein Fortschreiten in Gang und schneiden mit entschiedener symbolischer Gewalt in das höfische Arkadien hinein, in das sich Tasso und seine Gönnerinnen hineinphantasieren.<sup>15</sup> Demnach scheint der Prozess der Abschei-

des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem, Leipzig 1744, S. 444.

- 13 Vgl. Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB> (14.08.2023), s. v. »lossprechen«. Dort werden Fundstellen des Wortes auch in der *Iphigenie* »So sprech ich Dich von aller Fordrung los« (Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris, in: Italien und Weimar (Anm. 4), S. 161-228; hier S. 169, V. 294 (Akt I, Szene 3).), die ebenfalls auf einen Akt der Lossprechung von einer Bindung zusteuert, und in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gelistet, wo es gleichfalls um die Herauslösung oder Entlassung aus Bedingungsverhältnissen, Verpflichtungen und Verschuldungen geht. Die Figur des Ariel in Goethes *Faust* inkarniert das Freiheitspotential einer solchen Lossprechung, das Tasso allerdings unerreichbar ist.
- 14 Wobei zu beachten ist, dass sich Tasso nach den Worten von Leonore von Sanvitale selbst in einen Zauberkreis abgeschlossen hat (V. 167).
- 15 »In diesem eignen Zauberkreise wandelt / Der wunderbare Mann und zieht uns an, / Mit ihm zu wandeln, Teil an ihm zu nehmen«, V. 167-169.

ding dann einzusetzen, als sich mit der Ankunft des Hofmanns und Politikers Antonio Montecatino in der Sphäre der inszenierten Täuschungen und Spiegelungen eine klare Gegenposition etabliert.<sup>16</sup> Mit seinem Zutritt artikuliert sich in der Ungeschiedenheit der Lokalität ein »prosaischer Kontrast«,<sup>17</sup> der die selbstbezügliche Figur des Dichters, der gerade vom Fürsten eine Dichterkrone empfangen hat,<sup>18</sup> auf einen Gegner hin ausrichtet. Als Tasso, beflügelt durch die Wünsche der Prinzessin und im Hochgefühl der fürstlichen Anerkennung seines Werkes, dem pragmatischen Hofmann seine Freundschaft anträgt, antwortet dieser mit Beleidigungen und provoziert ihn dazu, gegen das strikte, bei Hof geltende Duellverbot seinen Degen zu ziehen. Seine Ankunft im Moment der Dichterkrönung entbindet eine polarisierende Kraft, die in der höfischen Gartenwelt künstlich unterdrückt war<sup>19</sup> und nun auf Betreiben Tassos hin als offener Konflikt zutage tritt. Das Drama wird sich zuletzt an dem Antagonismus von Weltmann und Dichter, Dichtung und Gesellschaft, Leidenschaft und Gesetz abarbeiten.

Andererseits zeigt sich schnell, dass dieser Antagonismus, der zwei gleichberechtigte Gegner und mit ihnen die zwei gegensätzlichen Prinzipien von Dichtung und Tatkraft miteinander kollidieren lässt, phantasmatische Züge trägt. Erstens ist die für eine dramatische Kollision erforderliche Augenhöhe von Dichter und Diplomat unter den in Ferrara bestehenden Machtverhältnissen nicht gegeben. Eine Duellentscheidung zwischen Staat und Dichtung ist strukturell asymmetrisch und nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Palastareals undenkbar. Zweitens folgt dem Gesetzesverstoß, den sich Tasso zuschulden kommen lässt, keine Sanktion oder Strafe, die dem Vergehen der höfischen Satzung nach angemessen wäre. Wie Claude Haas kürzlich gezeigt hat, wird der

16 Die Relation von Tat und Wort, auf die dieser Gegensatz aufgebaut ist, wird von Michelsen differenziert analysiert, spielt aber für die tragische Konfliktstruktur, die hier im Zentrum steht, keine hervorgehobene Rolle. Michelsen weist überzeugend den anachronistischen Charakter der heroischen Welt nach, der Tasso nachträumt. Der Heros ist längst durch den Politiker ersetzt. Peter Michelsen: Goethes »Torquato Tasso«. »Poeta delaureatus«, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York 1995, S. 65-84.

17 Johann Wolfgang Goethe: Goethe an Eckermann, Weimar, Sonntag, 6. Mai 1827, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 19: Gespräche mit Eckermann, hg. von Heinz Schlaffer, München 1986a, S. 569-572; hier S. 571.

18 Zur tragischen Dimension des Bekräftigungsmotivs vgl. Michelsen 1995 (Anm. 16).

19 Vgl. Peter von Matt: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2008. »Diese Ruhe ist die gleichzeitig sanfte und schreckliche Gestalt verbotener und verscho-bener Kämpfe.« Ebd., S. 396.

Konflikt durch den Hof verschleppt, vaporisiert, gemildert und der Wunsch nach Entscheidung, der Tasso vorantreibt, bis zuletzt aufgeschoben.<sup>20</sup> Dem Dichter wird damit der Rang eines ebenbürtigen Gegners abgesprochen und die Dezision eines Urteils verweigert: »Hier ist kein Fall, der euch zu streiten zwänge« (V. 1623) – so der Kommentar des Herzogs.

Umgekehrt aber wird auch der Gegner, den Goethe Tasso zuspielt, zunehmend als das Produkt einer durch die soziale Realität nicht mehr gedeckten Wahrnehmung erkennbar. Die Vorstellung eines unversöhnlichen Kontrahenten entsteht mit fortschreitender Deutlichkeit in der Imagination des Dichters selbst, der auch dann noch an ihr festhält, als sein Antagonist längst auf die Seite der höfischen Pädagogen übergewechselt ist. Denn während Tasso seinen feindlichen Standpunkt weiter befestigt und nun über Antonio hinaus auch seine anderen Gönner zu seinen Gegnern erklärt, reiht sich dieser in die Gruppe derjenigen ein, die den aufgebrachten Delinquenten zu besänftigen und zur Selbstbeherrschung zu erziehen versuchen. Antonio hört sehr schnell auf, ein Feind des Dichters zu sein. Der Mahnung des Herzogs: »Ihn zu leiten stünde / Dir besser an [...] Stelle / Die Ruhe wieder her / Du kannst es leicht«, folgt der Hofmann umgehend (V. 1620-1626). Tasso hingegen vertieft durch sein Verhalten die antagonistische Struktur, die die poetische Fiktion des Zaubergartens<sup>21</sup> zerstört. Während sich der Hof um Ausgleich bemüht und Tasso mit sanfter Gewalt zur Selbstkontrolle anhält,<sup>22</sup> besteht dieser auf einer Eskalation, die das »Schauspiel«, als das das Stück durch den Gattungsvermerk ausgewiesen ist, gegen die Pädagogen zur Tragödie hinüberlenkt.

## II. Tragische Formmanöver und künstliche Eskalationen

Diese Konfliktstruktur mit ihren starken Antagonismen resultiert damit, zumindest oberflächlich gesehen, aus keiner offenkundigen Notwendigkeit. Vielmehr scheint sie ganz dem Begehren des Dichters zu entspringen, einer durchaus versöhnlichen und zu seinen Gunsten sich neigenden sozialen Lage das Formschema der klassischen Tragödie aufzuprägen. Wie in den nächsten Schrit-

20 Vgl. Claude Haas: *Der König, sein Held und ihr Drama. Politik und Poetik der klassischen Tragödie*, Göttingen 2024, S. 185-217.

21 Zum Scheincharakter der höfischen Szene vgl. Gabriele Girschner, die hieraus ihre Grundthese von »Ferrara« als ästhetizistischer, lebensferner Scheinwelt entwickelt. Vgl. Girschner 1981 (Anm. 2), bes. S. 7-13.

22 Ausgleich ist das Leitprinzip des von Alphons beherrschten Hofes (»Lass uns zusammen, liebe Schwester, wirken, / Wie wir zu beider Vorteil oft getan! / Wenn ich zu eifrig bin, so lindre du« (V. 283-285)).

ten zu zeigen ist, ist es Tasso selbst, der den Prozess seiner Loslösung vom Hof als Tragödie inszeniert und eine Handlung nach dem Buchstaben des aristotelischen Skripts in Gang setzt. Tasso selbst treibt seine Abscheidung voran, so wie er selbst es ist, der die Ereignisse, die er durch sein Verhalten provoziert, konsequent als die Zuteilung eines tragischen Schicksals interpretiert. In der Folge wird Tassos Einbildungskraft zum Agens einer mit paranoischer Energie vorangetriebenen tragischen Projektion, die einzig dazu dient, den Akt der Loslösung, den aktiv voranzutreiben er nicht imstande ist, als tragisches Pathos zu maskieren. Wenn er seine Lage Schritt für Schritt verschärft, wenn er sich einen Gegenspieler erschafft, wenn er rote Linien überschreitet und wenn er sich selbst an einen Punkt manövriert, an dem sein Ausschluss aus der Hofgesellschaft unausweichlich erfolgen muss, treibt er seinen Ausschluss mit einer Folgerichtigkeit voran, die sich an der klassischen Regeltragödie orientiert. Durch eine systematisch gesteigerte Verblendung, die ihm die Wirklichkeit als Tragödie vorspiegelt, mobilisiert er die »gerichtete Energie«<sup>23</sup> dieser Form, um eine irreversible Änderung seiner Lage herbeizuführen.<sup>24</sup>

Die Eskalationsstufen dieser tragischen Projektion stammen aus dem Repertoire der aristotelischen Tragödie. Zentrale »devices«<sup>25</sup> oder Kunstgriffe der Gattung werden durch Tasso selbst aufgegriffen und in Handlung umgesetzt. Der Dichter, der in seinen »Discorsi« über die Dichtkunst selbst über die Tragödie nachdachte, versichert sich der formalen Prinzipien derselben, um seine Loslösung nach Maßgabe einer Form voranzutreiben, die in der Poetik der frühen Neuzeit und darüber hinaus als die höchste gilt. Wenn er sich in Antonio einen Antagonisten erschafft, etabliert er zunächst eine tragische Grundstruktur, die eine Eskalation herbeiführt und eine finalisierende Kraft entfaltet, die das Ende der pastoralen Symbiose herbeiführt. Auf dieser Linie liegt zunächst, dass er sich selbst einen »Glückswechsel« andichtet, wie ihn Aristoteles und seine Nachfolger für die Tragödie einfordern.<sup>26</sup> Seine Überschreitungen der höfischen Verhaltensregeln dienen der Herbeiführung eines unwiderruflichen Wendepunk-

23 Formulierung von David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639; hier S. 602.

24 Dieter Borchmeyer u. a. sehen in Goethes *Tasso* anders als die vorliegende Studie die Darstellung einer Künstlerpathologie, vgl. Dieter Borchmeyer: Die Weimarer Klassik. Eine Einführung, Tübingen 1980; hier Bd. 1, S. 169.

25 Vgl. Franco Moretti: Graphs, maps, trees. Abstract models for a literary history, London 2005, S. 76.

26 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kap. 11, 1452a22-29. Zur kontroversen Etablierung des tragischen Glückswechsels in der klassizistischen Regeltragödie vgl. René Bray: La formation de la Doctrine clas-

tes, sie entspringen dem Wunsch nach einer Peripetie, die einen Verlauf auf die Bahn der Katastrophe führt, von der zu erwarten ist, dass sie einen unhaltbar gewordenen Zustand beendet und Tasso aus Bindungen befreit, die er als Bande<sup>27</sup> empfindet. Die wichtigsten Kunstgriffe oder Formmanöver, die ihn zum Ziel führen, werden im Folgenden kurz vorgestellt:

Ein erster Schritt hin zur Tragödie ist dann genommen, als sich Tasso nach der Kränkung durch den Fürsten selbst eine tragische Fallhöhe zuschreibt. Nachdem er von Alphons nach dem Duellverstoß abgemahnt und wie ein Kind auf sein Zimmer geschickt worden ist, versetzt er sich an die Stelle des Urvaters der griechischen Tragödie, des Götterliebings Tantalus, der nach dem frevelhaften Gastmahl, bei dem er den Göttern seinen Sohn Pelops zum Mahl vorsetzte, von den Tischen der Götter hinab in den Hades zu ewiger Strafe gestürzt wurde.<sup>28</sup>

Ohnmächt'ger! Du vergaßest, wo du standst; / der Götter Saal schien dir auf gleicher Erde / Nun überwältigt dich der jähe Fall. (V. 1557-1559)

In einem Monolog, der von einem prominenten Dokument königlichen Selbstmitleids, nämlich bei der Abdankungsrede von Shakespeares *Richard II.* inspiriert ist, zelebriert er seinen Fall und legt das Würdezeichen der Dichterkrone, das ihm am Anfang für das vollendete Epos verliehen worden war, in die Hände des Fürsten zurück. Seine Worte: »Ich nehme selbst von meinem Haupt die Zierde, / Die für die Ewigkeit gegönnt mir schien.« (V. 1572 f.) zitieren Richards »With mine own hands I give away my crown«<sup>29</sup> und heben den Sprecher zugleich auf die Ebene der Könige und Götter, die nach Aristoteles einzig als tragödienfähig gelten. Im Zuge dieser Anmaßung beansprucht er für sich auch das große Überschreitungsverbrechen der tragischen Hybris,<sup>30</sup> das ihn der Willkür der überlegenen Mächte ausliefert und seinen Fall besiegelt: »Zu früh war mir das höchste Glück verliehen, / und wird, als hätt' ich sein mich überhoben, / mir nur zu bald geraubt.« (V. 1574-1576) Aischylos' *Orestie*, Shakespeares Königs-

sique en France, Paris 1951, S. 314-318. Vgl. auch Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1963, S. 83-91.

27 Das Wort »Bande« verwendet in V. 759 (vgl. Iphigenie: »ich löse Deine Bande«).

28 Hinweis auf diese Stelle bei Michelsen 1995 (Anm. 16), S. 78.

29 William Shakespeare: *King Richard II.*, hg. von Charles R. Forker, London 2002, IV/1, S. 400, V. 208. Zum Selbstmitleid von Shakespeares *Richard II.*, der selbst die Königsrolle nicht ausfüllt, vgl. William B. Toole: *Psychological Action and Structure in Richard II.*, in: *The Journal of General Education* 30/3, 1978, S. 165-184.

30 Vgl. zum Überschreitungsmodell der Hybris in der antiken Tragödie Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013, S. 99-102. Vgl. insbesondere Walter Kaufmann: *Tragödie und Philosophie*, übers. von Ekkehard Schöller, Tübingen 1980, S. 65-77.

drama bis hin zu Goethes *Iphigenie* liefern ihm das Material zur tragischen Ausgestaltung der eigenen Vermessenheit, die ihn adelt wie sie ihn vernichtet. Über diese Anleihen fingiert er einen Zustand der Selbstüberhebung, der, wie es später in *Dichtung und Wahrheit* heißt, »von den Alten schon als wahrhaft tragisch anerkannt«<sup>31</sup> worden und damit endgültig als tragisch zertifiziert war. Seine Hybris ist jene des »übermütigen Gastes«,<sup>32</sup> der wie Tantalus die Unterschiede zwischen Gott und Mensch verkannt hat und in der scheinbaren Freiheit von Belriguardo mit den Göttern »auf gleicher Erde« (V. 1558) zu verkehren meinte.

Ein zweites aristotelisches Formmanöver besteht darin, dass Tasso im Gefolge seines Regelverstoßes eine gegen ihn gerichtete, infame Intrige vor sich gehen sieht. Auch auf dieser Eskalationsstufe liest er Verhalten und Kommunikation des Hofes in das Gattungsprotokoll der Tragödie ein.<sup>33</sup> Ausgiebig traktiert er die konventionelle Intrigenmetapher des »höfischen« (V. 2749) bzw. des »heimlichen Gewebe[s]« (V. 2470),<sup>34</sup> die seinem Begehren nach einem tragischen Schicksal weitere Nahrung gibt: »Deutlich seh' ich nun / Die ganze Kunst des höfischen Gewebes!« (V. 2749) So wähnt er sich selbst von Seiten des Hofes in ein Spinnennetz von Machenschaften verwickelt, das gesponnen wurde, um ihn – seinen eigenen Worten nach – »von hinnen [zu] treiben.«

31 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke* nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 16: *Dichtung und Wahrheit*, hg. von Peter Sprengel et al., München 1985, S. 7-832; hier S. 682, auch zit. in Kommentar, in: Goethe 1990 (Anm. 4), S. 769.

32 Vgl. Goethe 1985 (Anm. 31), S. 682, auch zit. in Goethe 1990 (Anm. 4), S. 769.

33 Peter von Matt hat in einer Lektüre von Goethes *Tasso* demgegenüber die Berechtigung von Tassos Reaktion herausgestellt. Er zeichnet Tasso als Opfer eines Systems der Affektkontrolle, das nur denjenigen stützt, der Zuneigung und Abneigung in kontrollierter Form artikuliert, während Tasso mit seinen Emotionen an diesem System scheitern muss. Vgl. von Matt 2008 (Anm. 19), S. 396-408. Die daraus resultierende Reaktion charakterisiert von Matt folgendermaßen: »Als er merkt, dass am Hofe alles, was er für private Tücke gehalten hat, einer allgemeinen Norm entspricht und also das für ihn Unsittliche für die anderen sittlich ist, deutet er konsequent das Verhalten sämtlicher Menschen am Hof als Maske.« Ebd., S. 399.

34 Zur Semantik des Gewebes vgl. Ulrike Landfester: *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg i.Br. 1995, S. 215. Vgl. auch den von Dorothea von Mücke verfassten Eintrag: »Schleier«, der in Bezug auf *Torquato Tasso* jedoch vor allem auf das Seidenwurmgleichnis Bezug nimmt: Dorothea von Mücke: *Schleier (Veil)*, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*, doi:10.5195/glpc.2022.57 (14.08.2023). Vgl. auch Juliane Vogel: *Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens*, in: *Poetica* 40/3-4, 2008, S. 269-288; hier S. 282-287. Zur Technik der Intrige in der Dramatik des 18. Jahrhunderts vgl. das Kapitel »Verstellungskünste. Techniken der Intrige in den frühen Dramen«, in: Peter-André Alt: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, S. 53-71.

(V. 2750) Dieser Intrigenplot scheint sich zu bestätigen, nachdem sich Tasso einer weiteren und diesmal definitiven Überschreitung schuldig gemacht hat. Das Ziel der tragischen Ausschließung ist erreicht, nachdem er die Fürstin umarmt hat und von ihr mit einem endgültigen »Hinweg« zurückgewiesen wird. Damit verschafft sich die sakrifizielle Logik Geltung, der Tassos tragische Projektion im Ganzen verpflichtet ist. Tassos Tragödienhandlung schließt sich, wenn er den von ihm selbst konstruierten Verlauf auf eine Opferung hin ausrichtet und nach Fallhöhe und Verrat nun ein Finale anstrebt, in dem er selbst das Skript aufgreift, das Goethe in seiner *Iphigenie* gerade umgeschrieben hatte. In einer Gesellschaft, die das mythische Schema der Opferung gerade überwinden will, führt er sich selbst als Menschenopfer ein. Auf diese Weise kann auch die Dichterkrönung zu Beginn des Stückes – auf dem Höhepunkt einer verführten Gratifikation – im ersten Akt rückwirkend als der Anfang vom Ende gelesen werden. Im Rückblick liest er die Bekrönung, die ihn zu Beginn des Stückes zum Poeta laureatus macht, als Markierung des künftigen Opfers. In Tassos rigoroser Reinterpretation seiner Maßregelung als Tragödie ist bereits der Lorbeer Zurüstung und Vorzeichen eines künftigen kollektiven Gewaltaktes.<sup>35</sup> Folgende Verse belegen, wie das Motiv der Opferung das Ende in Sichtweite rückt, das seinem Begehren entsprechend in seiner Entfernung vom Hof besteht:

So seh' ich mich am Ende denn verbannt, / Verstoßen und verbannt als Bettler hier? / So hat man mich bekrönt, um mich geschmückt / Als Opfertier vor den Altar zu führen. (V. 3311-3314)

Zugleich tritt der Inszenierungscharakter der in dieser Stelle ins Werk gesetzten Opferhandlung mehr als deutlich hervor. Tasso verteilt die Rollen seiner Tragödie nach einem dramaturgischen Schema, das den Tragödien von Racine entnommen ist, der seine Helden von despotischen Herrscherfiguren in die Falle locken und ins Verderben stürzen lässt.<sup>36</sup> In diesem Casting wird Antonio zum »Kerkermeister« und »Marterknecht« (V. 3302) des Despoten erklärt, während Alfons selbst in den Farben eines Nero (*Britannicus*) oder eines Amurat (*Bajazet*) gemalt wird:

Ja gehe nur, Tyrann! Du konntest Dich / Nicht bis zuletzt verstellen, triumphiere! / Du hast den Sklaven wohl gekettet, hast / Ihn wohl gesparrt zu aus-

35 René Girard und Elisabeth Mainburger-Ruh: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987.

36 Roland Barthes: *On Racine*, übers. von Richard Howard, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 3-5, hier vgl. die Ausführungen zum Monster in der Kammer, das seine Opfer aus der Backstage heraus vernichtet.

gedachten Qualen: / Geh' nur, ich hasse Dich, ich fühle ganz / Den Abscheu, den die Übermacht erregt, / Die frevelhaft und ungerecht ergreift. (V. 3304-3310)

Das dritte Formelement, das Tasso auf dem Höhepunkt der Eskalation zum Zweck der Loslösung aufgreift, ist die Anagnorisis, die nach Aristoteles einen Übergang vom Unwissen zum Wissen bewerkstelligt, durch die sich eine Lage überraschend entschleiern.<sup>37</sup> In den Szenen IV/5 und V/5, in denen er den Wendepunkt ansteuert, wählt er auch den klassischen Kunstgriff der plötzlichen Wiedererkennung, der den in Täuschung befangenen tragischen Helden mit einem Mal in eine Klarheit zu versetzen scheint, die ihm seine wahre Situation verdeutlicht. Die in diesem Zusammenhang gebildeten Phrasen lauten: »deutlich seh' ich nun / Die ganze Kunst des höfischen Gewebes!« (V. 2748f.), »ich sehe nun / Dich auf einmal« (V. 3334f.) und schließlich »Euch alle kenn' ich« (V. 3356), sie entstammen dem Formelrepertoire der dramatischen Anagnorisis und bezeichnen jenen Moment, in dem Unkenntnis in Kenntnis umzuschlagen und ihm das wahre Gesicht seiner Gönner zu enthüllen scheint. Zugleich ist überdeutlich, dass diese Einsichten auf Fehl- oder zumindest auf verzeichneten Wahrnehmungen beruhen, die mit den tragischen Intrigenfallen der klassischen Tragödien nur geringe Ähnlichkeiten aufweisen. Tassos plötzliche Erkenntnisse können allenfalls als Parodien einer Wiedererkennung gelten, als strategische Unterstellungen, auch wenn sie gleichwohl die Grundzüge höfischer Verstellungskommunikation, die auch in Ferrara praktiziert wird, richtig erfassen.<sup>38</sup> Dass er seine Lage tragisch übersteigert, geht aus diesem wie aus seinen anderen Interpretationen klar hervor. Entgegen den Bemühungen seiner Mitwelt, die eine Zuspitzung zur Tragödie um jeden Preis zu vermeiden sucht, bedient sich Tasso einer ungemäßen – unverhältnismäßigen – oder disproportionalen Form. Wenn Antonio erstaunt fragt: »Wo schwärmt der Knabe hin? Mit welchen Farben / malt er sich seinen Wert und sein Geschick?« (V. 1599f.), lautet die Antwort: mit den Farben der aristotelischen Tragödie. In seiner, die Regeln der Angemessenheit verletzenden Gattungswahl verfolgt Tasso eine Linie, die mit David E. Wellbery als eine tragische »Ich-Setzung« auf der Basis des Selbstbetrugs oder der Selbsttäuschung bezeichnet werden kann.<sup>39</sup> Seine durch eine planvoll fehlgeleitete Einbildungskraft gesteuerten Formmanöver haben ihre Ratio darin, dass sie Tassos Loslösung Schritt für Schritt vorantreiben und gerade aus der tragischen Verzeichnung der Realität jene symbolische Gewalt

37 Aristoteles 1982 (Anm. 26), Kap. II, 1452a29-b8.

38 Vgl. grundlegend Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.

39 Vgl. Wellbery 1996 (Anm. 23), S. 607ff.

gewinnen, die am Ende sein Entkommen ermöglichen. Die imaginierte Fallhöhe beendet den Zustand der Differenzlosigkeit, das Intrigenmotiv steigert das Begehren nach Befreiung und Entfesselung, das Opfermotiv finalisiert die Handlung und die falsche Anagnorisis erzeugt im Zauberkreis Belriguardos ein entschiedenes Klarheits- und Wahrheitsgefühl, das die höfische Welt ihren Subjekten ansonsten vorenthält. Die vom Begehren nach »Verbannung«<sup>40</sup> vorangetriebene Einbildungskraft formt die Realität nach dem Muster der Regeltragödie.<sup>41</sup>

### III. »Und wie das Zeug alle hieß« – Abschied von der Regeltragödie

Diese Interpretationen oder Unterstellungen sind mehr als nur Symptome einer Wahnbildung oder Manifestationen einer Subjektivierung oder Psychologisierung der Tragödie.<sup>42</sup> Was Tasso mit sich und den anderen veranstaltet, sprengt den Rahmen einer Subjekt- oder Künstler-Pathologie ebenso wie den Rahmen einer Krise der Differenz oder der Adoleszenz,<sup>43</sup> so sehr das Wissen um solche Krisen auch in das Stück eingeflossen sein mag. Mit der Feststellung, dass Tasso die Form der Tragödie wählt, um sich im Durchgang durch ein tragisches Protokoll seinen Mäzenen oder genereller seiner Vergesellschaftung zu entziehen bzw. um seinem Werk und sich selbst zu erwirken, was in der Forschung zu meist unter dem Begriff der Autonomie verhandelt wird, ist der tragische Horizont des Schauspiels nicht ausgemessen. Ihre Form gewinnt Tassos Tragödie nicht innerhalb, sondern jenseits des klassizistischen Formschemas und dezi-

<sup>40</sup> Vgl. Zitat vgl. Anm. 8.

<sup>41</sup> Vgl. Wellbery 1996 (Anm. 23), S. 602-607, der für die Unterstellung oder Unterlegung den Begriff der »Subreption« (S. 607) verwendet. In den Formmanövern Tassos erkennt man die Manöver einer Einbildungskraft, die David E. Wellbery als grundlegend für den gleichzeitig entstehenden Bildungsroman beschrieben hat: eine unermüdlich tätige Einbildungskraft, die mit Projektionen arbeitet und in der Überformung der Realität eine Tendenz zum Selbstbetrug aufweist, die, indem sie das Subjekt der Imagination verführt, zur handlungstreibenden Kraft wird: »Das heißt: die Einbildungskraft ist von dem Wunsch getrieben, dessen Erfüllung sie sich selbst durch die Produktion von Bildern verschafft.« (S. 602) Den psychoanalytischen Kontexten dieser Lektüre kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden, auch wenn sie in Hinsicht auf den *Tasso* von Interesse sind.

<sup>42</sup> Inka Mülder-Bach kommt in ihrem Beitrag in diesem Band zu einem vergleichbaren Ergebnis, wenn sie die Gattung des Abenteuer-Romans in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als einen »Spiegel seiner Wünsche und ein Aktionsraum seiner Phantasien« bezeichnet.

<sup>43</sup> Konsequenter adressiert der Text Tasso als einen Adoleszenten bzw. als »Knabe« oder »Jüngling«.

diert ohne das »Zeug«, als das Goethe in seiner 1776 verfassten Vorrede zu Merciers Schrift *Du Théâtre* die überkommenen Elemente der Regeltragödie bezeichnete.<sup>44</sup> Sicher scheinen Tassos Aufführungen zunächst nicht viel mehr als theatrale »Affektationen«,<sup>45</sup> wie sie ähnlich auch in Goethes *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* als Voraussetzung eines »Entkommens«<sup>46</sup> beschrieben werden. Seine willkürlichen Tragierungen bestätigen umfänglich Peter-André Alts Bemerkung, dass das »Arsenal der alteuropäischen Regelpoetik«<sup>47</sup> in Goethes wie auch in Schillers Weimarer Dramen seine normative Kraft verloren habe. Im Moment der Loslösung, d. h. als der Ausschluss erfolgt ist und der Hof endgültig vor Tasso zurückweicht, um ihn am Ausgang von Belguardo allein zurückzulassen, fallen Einheiten, Wiedererkennungen, Fallhöhe und Peripetien, d. h. sämtliche konventionellen Verlaufsformen und tragischen Steigerungsmittel, die Tasso ins Werk setzte, um sich zu isolieren, endgültig an die Vergangenheit zurück. Als Vehikel der Loslösung haben sie ihren Zweck erfüllt und verlieren ihre Geltung, sobald Tasso sagen kann: »Ja, alles flieht mich nun« (V. 2792) – »so seh' ich mich am Ende denn verbannt.« (V. 3311) – und dann: »Ich will hinweg!« (V. 3375)

44 »Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß.« Johann Wolfgang Goethe: Aus Goethes Brieftasche, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 1.2: Der junge Goethe. 1757-1775, hg. von Gerhard Sauer et al., München 1987, S. 491-499; hier S. 491. Vgl. Alt 2008 (Anm. 34), S. 37. Vgl. auch David E. Wellbery: Form, in: Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts 1/1, 2021, S. 45-52. »Here is important to note that a specific concept of form is being rejected, a concept based on a set of abstracted formal features deemed normative and invariant.« Ebd., S. 46. Nach Auskunft von Northrop Frye ist Disproportion – wörtlich: incongruity – selbst ein konstitutives Merkmal der Tragödie. Vgl. Northrop Frye: *The Anatomy of criticism. Four Essays*, Princeton 1992, S. 42.

45 Die Tatsache, dass Tasso das künstliche Gewebe, das er wahrzunehmen meint, dämonisiert, heißt allerdings nicht, dass der Hof von Ferrara nicht durchaus in der Kunst der Verstellung bewandert wäre. Leonore Sanvitale verdient den Namen der Armida wenigstens darin, dass sie sich das in Tasso veranlagte symbolische Kapital durch eine Fiktion aneignen möchte. Vgl. die Zeichnung Leonore Sanvitalis als Intrigantin bei von Matt 2008 (Anm. 19), S. 400. Von Matt legt eine psychologische, keine gattungspoetologische Lektüre vor.

46 Zum thematischen Komplex des Entkommens in Goethes *Wilhelm Meister*-Texten, der mit der Frage der Loslösung identisch ist, vgl. Inka Mülder-Bachs *Wilhelm Meister*-Studie in diesem Band. Dem Thema wäre werkübergreifend auf den Grund zu gehen.

47 Alt 2008 (Anm. 34), S. 36.

## IV. Tragödie im Prozess

Goethes Weimarer Dramen sind darin miteinander vergleichbar, dass sie der Tragödie das Verfügungsrecht über ihre Schlüsse entziehen und die sakrifizielle Logik, die auch Tasso noch einmal zitiert, außer Kraft setzen.<sup>48</sup> In *Iphigenie auf Tauris* wird das Opferschema aufgehoben und mit dem »Leb wohl« Thoas' die tragisch verengte Lage in eine Epoche überführt, in der die Völker durch freien Verkehr miteinander verbunden sind.<sup>49</sup> In *Die natürliche Tochter* suspendiert die Aristokratin Eugenie die tragische Schließung der Handlung, indem sie sich in das Relais einer bürgerlichen Ehe zurückzieht und dadurch dem Tod auf den Gefängnisinseln des Ancien Régime ausweicht. Goethes Schauspiele vermeiden die konventionellen Schließungsformen der Tragödie zugunsten offener, jeweils am Einzelfall entwickelter Modulationen, die auf eine Öffnung oder Suspendierung tragischer Lagen hinzielen oder aber einen Schwebезustand herbeiführen, der sich nicht wie eine Tragödie finalisieren lässt.<sup>50</sup>

Dennoch sollten diese Texte, die in jeweils unterschiedlicher Weise aus der »mythischen Schicht«<sup>51</sup> hervorzutreten scheinen, die vom tragischen Vollzug beherrscht ist, eher als Umbildungen denn als Überwindungen der Tragödie ge-

48 Zu Goethes Tragödienskepsis vgl. Nicholas Boyle: Goethe's Theory of Tragedy, in: *Modern Language Revue* 105, 2010, S. 1072-1086.

49 Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle von Racine bis Nietzsche*, München 2018, S. 257. Vgl. auch Alexander Honold: *Zweifache Iphigenie, perpetuiertes Opferpiel. Zur Dramaturgie des Aufschubs und der Stellvertretung*, in: *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*, hg. von A. H., Anton Bierl und Valentina Luppi, München 2012, S. 213-237; hier S. 235 ff.; hier mit Hinweis auf Johann Jacob Mörsers *Versuch des neuesten europäischen Völkerrechts* (1777), zugleich mit dem treffenden Hinweis auf die Einseitigkeit dieser durch Iphigenie verfügten Verkehrsregelung.

50 Vgl. zu *Iphigenie* Honold 2012 (Anm. 49), S. 222 und 234. Inka Mülder-Bach hat die Herstellung solcher Offenheit am Beispiel von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in ihrem in diesem Band publizierten Text *Abenteuer und Aufschub. Abenteuerzeit in Wilhelm Meisters Lehrjahre* in einer für mich sehr anregenden Weise ausgearbeitet. David E. Wellbery hat den Formprozess, in dem Goethe den Iphigenie-Stoff aus der mythischen Schicht herausführt, in einem aktuellen Beitrag rekonstruiert. Vgl. David E. Wellbery: *Goethes »Iphigenie auf Tauris«*. Beitrag zu einer morphologischen Hermeneutik, in: *Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik*, hg. von D. E. W. und Jan Urbich, Göttingen 2024, S. 55-93.

51 Zum »Prozess mit der mythischen Schicht« vgl. Theodor W. Adorno: *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, in: T. W. A.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S. 495-514; hier S. 496. Vgl. außerdem Markus Winkler: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen 2009, S. 100-151.

lesen werden.<sup>52</sup> Auch wenn sie die Katastrophe im Sinne einer tödlichen Lösung vermeiden, geht es in ihnen vorrangig um eine Transformation des Tragischen selbst. Das gilt für den *Torquato Tasso* noch mehr als für die anderen Weimarer Dramen. Zwar wird auch Tasso die physische Vernichtung erspart. Goethe nutzt die Lizenzen des Tragödiendichters nicht, um die Handlung aristotelisch zu einer konventionellen Katharsis zu führen. Doch prägt er dem Überleben Tassos eine Form-Signatur auf, die die ersehnte Loslösung von der höfischen Gesellschaft selbst in eine genuine, zeitlich offene und unabschließbare tragische Erfahrung transformiert. Wenn die Poetik des Aristoteles die Setzung von Anfang und Ende als unerlässlich für die Tragödie erklärt, so bleibt das Stück diese Schließung schuldig.<sup>53</sup> Was wir am Ende vor Augen haben, ist kein Tragödienschluss, sondern eine von aristotelischem »Zeug«<sup>54</sup> bereinigte und in Szene gesetzte tragische Existenzmetapher, in der der Konflikt aus der Verlaufsform befreit und auf Dauer gestellt wird.

Denn Tassos Wunsch nach völliger Loslösung erfüllt sich nicht. Am Ende bleibt er nicht allein. Die Regieanweisung: »Antonio tritt zu ihm und nimmt ihn bei der Hand,«<sup>55</sup> macht deutlich, dass ihn sein Gegner auch über das Ende hinaus begleitet. Wie der folgende Schlussmonolog Tassos zeigt, wird der Antagonismus von Welt und Einbildungskraft, Leidenschaft und Gesetz, den Tasso während des Stückes eskalieren lässt, in eine aus konkreten Handlungen entlassene, zweipolige Beziehungsfigur überführt, die Tasso an seinen Widerpart bindet.<sup>56</sup> Leonore Sanvitalis Klage in III/2, dass »die Natur / nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte« (V. 1704f.), wird in einem Bild aufgehoben, das die Pole mitein-

52 Die Dynamisierung der Form der Regeltragödie, die an die Stelle der alten Kataloge von Gattungsmerkmalen tritt, hat Peter-André Alt 2008 (Anm. 34), S. 35 ff., herausgestellt. Zur Dynamisierung des Formbegriffs bei Goethe vgl. grundlegend David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42, sowie Wellberys Eintrag »Form« im Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts: Wellbery 2021 (Anm. 44). Verknüpfungen zum Konzept der »inneren Form« ergeben sich damit von selbst. Dazu wie zur Dynamisierung von Gattungstaxonomien vgl. Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950, Göttingen 2015, S. 249 ff.

53 Vgl. Karlheinz Stierle: Die Wiederkehr des Endes. Zur Anthropologie der Anschauungsformen, in: Das Ende (Anm. 23), S. 578-600. »Erst vom Ende her läßt sich jener geschlossene Horizont entwerfen, der seinen Anfang setzt.« Ebd., S. 579.

54 Goethe 1987 (Anm. 44), S. 491.

55 Regieanweisung in Goethe 1990 (Anm. 4), S. 519.

56 Gerhard Neumann: Konfiguration. Studien zu Goethes »Torquato Tasso«, München 1965, S. 123-126; hier zum Aufbau von Ähnlichkeit und Differenz in der Beziehung Tasso-Antonio.

ander vereinigt.<sup>57</sup> Zugleich rückt die Metaphernkette der Rede,<sup>58</sup> die sich an diese Geste anschließt, die Beziehung Tassos zu Antonio in ein neues Licht. Wie Gerhard Neumann in seiner Studie zur Konfiguration in Goethes *Torquato Tasso* beobachtet, wird die Figur Antonios am Ende des Dramas unmerklich mit der »Vorstellung des Festgegründeten verknüpft«,<sup>59</sup> während sich auf der Seite Tassos Metaphern der stürmischen Bewegung vermehren.<sup>60</sup> Spätestens aber mit dem Vers: »O edler Mann! Du stehest fest und still« (V. 3434), der den Schlussmonolog einleitet, transformiert sich der Antagonismus von Wort und Tat, Dichtung und Gesellschaft, der die Beziehung der Gegner am Anfang des Dramas bestimmt, in einen Gegensatz von »Beharrend-Gegründetem und Gefährdet-Ausgeliefertem«.<sup>61</sup>

O edler Mann! Du stehest fest und still,  
 Ich schein nur die sturmbewegte Welle.  
 Allein bedenk', und überhebe nicht  
 Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur,  
 Die diesen Felsen gründete, hat auch  
 Der Welle die Beweglichkeit gegeben.  
 Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht  
 Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.  
 In dieser Woge spiegelte so schön  
 Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne  
 An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.  
 Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.  
 Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,  
 Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen.  
 Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht  
 Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt  
 Der Boden unter meinen Füßen auf!  
 Ich fasse dich mit beiden Armen an!  
 So klammert sich der Schiffer endlich noch  
 Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte. (V. 3434-3453)

57 Ebd., S. 149: »Stetes« – der Bereich Antonios – und »Bewegtes« – die Welt Tassos – treten zueinander.

58 Neumann spricht von einer »Gleichniskette« (ebd., S. 153). Streng genommen ist die rhetorische Figur des Gleichnisses erst am Ende des Monologs verwendet: »So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.«

59 Ebd., S. 149.

60 »Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein, / Der schäumend wallt und brausend überschwillt?« (V. 3266-3268)

61 Vgl. Neumann 1965 (Anm. 56), S. 149.

Die Elementar-Gleichnisse, in denen Tasso seine wechselnden Lagen beschreibt, legen es außerdem nahe, die Doppelfigur der Gegner weniger in dramatischen Begriffen als in Begriffen der Skulptur zu beschreiben. Antonios Geste und die von Tasso gesprochenen Schlussverse des Stückes: »Ich fasse Dich mit beiden Armen an! / So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte« (V. 3451-3453) führen aus dem Drama heraus und lassen es in eine plastische Gruppe einmünden. Gemäß dem skulpturtheoretischen Prinzip des Kontrapost, nun aber auf zwei Personen verteilt, die doch nur eine sind, prozessiert sie den Antagonismus von »stürmen« und »stehen«, Stein und Welle in den Grenzen einer skulpturalen Anordnung.<sup>62</sup> Stillstehend und zugleich in fortgehender Permutation ihrer inneren Gegensätzlichkeit manifestiert sich in ihr eine sich fortwährend erneuernde Bewegung, in der das Strukturprinzip des Antagonismus verstetigt, verschoben und transformiert wird.<sup>63</sup> Die Opposition von Fels und Welle wird dabei immer wieder neu durchgearbeitet. Das Ende stellt sich als ein tragischer Anfang dar, der das Feste, an dem Tasso zugrunde geht und das ihn zugleich errettet, in sich aufgenommen hat.<sup>64</sup> Auch die Tatsache, dass Antonio nicht mehr zu Wort kommt und das Stück mit einem Monolog schließt, verdeutlicht, dass der Antagonist ganz in den inneren Beziehungsraum Tassos übergetreten ist.<sup>65</sup> Die Tragödie hat sich damit in einen tragischen Prozess transformiert, der sich nicht mehr in äußeren Formmerkmalen, sondern intrinsisch, in der kontinuierlichen Umlagerung antagonistischer innerer Relationen, manifestiert.

62 Neumann verweist an dieser Stelle auf Goethes Laokoon-Aufsatz. Hier wird die Statuengruppe »als eine Welle« imaginiert: »versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.« Johann Wolfgang Goethe: Laokoon, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 4.2: Wirkungen der Französischen Revolution. 1791-1797, hg. von Klaus H. Kiefer et al., München 1986b, S. 73-88; hier S. 81.

63 »Stufenweise gibt die Metamorphose eines Bildes Aufschluss über die sich wandelnde Konfiguration.« Neumann 1965 (Anm. 56), S. 152. Sie transformiert sich in jene von Fels und Schiff, wobei sich die Welle wiederum in den Schiffer selbst verwandelt, der sich im Moment des Schiffbruchs auf ebenjenen Felsen rettet, der das Schiff zum Bersten bringt.

64 Zum Ende generell Frank Kermode: *The Sense of an Ending*. *Studies in the Theory of Fiction*, New York 1967. Vgl. auch Eva Esslinger und Eva von Contzen: Ein Ende setzen. Zum Zusammenhang von Schluss- und Konfliktmodellierungen, in: *Poetica* 51, 2020, S. 219-233; hier S. 231. Hier der Hinweis, dass Schlüsse und Lösungen »Reste und offene Enden« hinterlassen bzw. das Nicht-zu-Erledigende über die Grenzen des Endes hinweg aktivieren.

65 Das deutet sich schon darin an, dass es Antonio ist, der zuerst in Bezug auf Tasso die Metapher der Seefahrt einführt. Bereits in V. 1288 vergleicht er die Unmäßigkeit, die Tasso zeigt, mit einem mit vollen Segeln fahrenden Schiff: »Du gehst mit vollen Segeln«. Er ist derjenige, der das marine Bildfeld des Schlussmonologs konstituiert. (Für den Hinweis danke ich Anna-Maria Post.)

## V. Epos

Unter diesen Voraussetzungen stellt sich die Frage der Form nicht nur in Bezug auf die Tragödie. Genereller formuliert lautet sie: Welche In-Form-Setzungen finden statt, nachdem die vormaligen Gattungsmuster ihre normative Kraft verloren haben? Wie werden die alten Formen umgebildet, wenn deren strukturbildende Kraft hinsichtlich einer immer erratischer werdenden Wirklichkeit erlischt und die Unzulänglichkeit ihrer Prägungen in den sozialen Prozessen offenkundig wird, die die Modernität der Sattelzeit ausmachen? Am Ende hören wir von Tasso selbst, dass das Exemplarische und damit das Musterhafte aus dem modernen Leben verschwunden ist. Der Vers »Hilft denn kein Beispiel der Geschichte mehr?« (V. 3422) gilt nicht nur dem Helden, mit dem er sich vergleichen könnte, sondern auch den Formen, die aus einer ehemals festgefügtten Gattungsordnung entlassen sind.

Unter diesen Voraussetzungen ist jedoch auch ein Hinweis auf die Gattung des Epos unerlässlich, deren Verabschiedung sich in Goethes Drama fast unmerklich mit der Verabschiedung der aristotelischen Tragödie verbindet. Nicht zuletzt ist der *Tasso* auch das Drama eines Epikers, der sein Epos nicht mehr vollenden kann. Die epische Welt, die Tassos *Gerusalemme liberata* evoziert hatte, ist um 1800 (wie bereits zu dessen Entstehungszeit) längst ein Anachronismus geworden. Peter Michelsen hat darauf hingewiesen, dass der Hof von Ferrara von den Gesetzen der Politik und nicht mehr von Imaginationen des Heroischen gelenkt wird.<sup>66</sup>

Dennoch besitzt das Projekt des Aufbruchs und des Entkommens in Goethes *Tasso* auch eine konkrete epische Dimension. Das ist schon daran ersichtlich, dass die Grundzüge der Konflikthandlung des Stücks in Tassos Epos *Gerusalemme liberata* vorgezeichnet sind. In der Stimme des selbsternannten Tragikers ist jederzeit auch der Verfasser des »poema heroico« zu hören, der die Motive für seine ›Loslösung‹ der eigenen Dichtung entnimmt. Schuld und Vergehen Tassos sind der Schuld und dem Vergehen Rinaldos nachgebildet, der zentralen Heldenfigur des Epos, die unter der Führung von Gottfried von Boullion an der Belagerung Jerusalems gegen die Mauren teilnimmt und nach einem Verstoß gegen das Duellverbot im Frankenlager zu einer Irrfahrt aufbricht. Wenn Tasso nach den Beleidigungen Antonios das Schwert zieht und damit ein Gesetz bricht, das Waffengewalt innerhalb eines bestimmten, durch den Fürsten definierten Herrschaftsraums bestraft, bewegt er sich auf den Spuren seines Epos. Tasso modelliert seinen Fall auf der Folie des 5. Gesangs des *Gerusalemme liberata*, in dem sich Rinaldo durch die von Neid und Konkurrenzgefühlen angetriebenen Provokationen des Ritters Gernant so sehr provozieren lässt, dass er

66 Michelsen 1995 (Anm. 16), S. 67-68.

gegen das Verbot die Waffe zieht und diesen tötet. Sowohl Tasso als auch sein Held haben »wider das Verbot sich frech vergangen«,<sup>67</sup> in beiden Fällen wiegt der Ort schwer, »wo sie es gethan«,<sup>68</sup> in beiden Fällen werden die Delinquenten in ihr Zelt oder auf ihr Zimmer geschickt, beide wähen sich »wie ein[...] Knecht, gebunden in einen niederen Kerker«<sup>69</sup> verbannt, und beide reagieren auf die ihnen angetane Schmach mit einem Freiheitsbegehren, das sie aus dem umgrenzten Bezirk herausführt, in dem sie den Gesetzen eines Fürsten und eines Feldherrn unterworfen sind. Auch Goethes Tasso imaginiert die jenseits von Belriguardo gelegenen Pfade und Wege. Ebenso fantasiert er sich in die Rolle des epischen »Cavaliere errante«,<sup>70</sup> dessen idealtypischen Repräsentanten er in der Figur des Rinaldo gezeichnet hat. Zugleich aber verdichtet sich der Eindruck, dass es jenseits von Belriguardo kein Außen mehr gibt, das Tasso befahren könnte. Der Weg des Abenteuers, der Rinaldo offenstand, ist ihm verschlossen. Die Vorstellung, dass ihn jenseits des Gartens der »Staub / Des freyen Weges« (V. 2703) erwarde, erweist sich als Selbsttäuschung. Wenn Tasso fragt: »Wohin, wohin beweg' ich meinen Schritt? [...] Dem Abgrund zu entgehen, der vor mir liegt.« (V. 2238-2240), erfährt er eine »Richtungs- bzw. Ortlosigkeit«,<sup>71</sup> die im narrativen Modell des Epos nicht mehr abgebildet werden kann.

Dennoch taucht inmitten der Sturmallegorie des Schlussmonologs nochmals das Bild des verlorenen epischen Kosmos auf, das Tasso in seinem *Gerusalemme liberata* beschworen hatte. Im Moment seines Scheiterns wechselt er ins Präteritum und erinnert an einen Zustand, in dem die Sterne noch derselben Ordnung und denselben Bewegungsbahnen folgten wie das menschliche Gemüt:

[...] die Welle flieht. / Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über. / In dieser Woge spiegelte so schön die Sonne sich, es ruhten die Gestirne / An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte. / Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe. / Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr. (V. 3442-3445)

Diese drei Verse umfassende Rückschau auf eine vergangene Dichtart antizipiert nichts weniger als die moderne Theorie des Epos, die Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik, hauptsächlich aber Georg Lukács aus der sentimentalischen Distanz der Modernen formulieren sollten. Auch die Eröffnungssätze seiner 1920 erschienenen *Theorie des Romans* werfen einen Abschiedsblick auf

67 Tasso 1800-1803 (Anm. 12), S. 106 (Strophe 33).

68 Ebd., S. 106 (Strophe 34).

69 Ebd., S. 108 (Strophe 42).

70 Travniecek 2013 (Anm. 1), S. 50 f.

71 Michelsen 1995 (Anm. 16), S. 80.

den Sternenhimmel, der sich über dem epischen Helden aufspannte, bevor sie das Auseinandertreten von Subjekt und Welt konstatieren, das die Zeit des Epos beendet:

Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne [...]. So wird alles Tun der Seele sinnvoll und rund in dieser Zweiheit. Vollendet in dem Sinn und vollendet für die Sinne; rund, weil die Seele in sich ruht während des Handelns; rund, weil ihre Tat sich von ihr ablöst und selbstgeworden einen eigenen Mittelpunkt findet und einen geschlossenen Umkreis um sich zieht.<sup>72</sup>

Anschließend an diese Sätze kartiert Lukács die Welt des Romans. Nicht dem Drama, in dem sich Tasso verfängt, sondern dem Roman ist die Nachfolge des Epos in der prosaischen Welt der Moderne aufgetragen. In seinem Schlussmonolog ist aber auch Tasso in den Stand der »transzendentalen Obdachlosigkeit«<sup>73</sup> eintritt, der das Zeitalter des Romans kennzeichnet. Seine Rede bezeugt, dass er aus den Selbsttäuschungen erwacht ist, mit deren Hilfe er seine Verbannung provozierte. Konsequenterweise durchschreitet sie alle Stufen der Selbstdiagnose, bis hin zu der Einsicht: »Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr.« (V. 1346) Der Zustand der Desorientierung ist damit zugleich ein Zustand höchster Bewusstheit, die ihn wahrnehmen lässt, dass die erhoffte Loslösung neue und unauflösbare Verstrickungen für ihn bereithält und dass die Heimkehr, die das Epos seinen Helden in Aussicht stellte, für ihn nicht mehr möglich ist.

### *Literatur*

- Adorno, Theodor W.: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: T. W. A.: Gesammelte Schriften, Bd. II: Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S. 495-514.  
 Alt, Peter-André: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers, München 2008.

72 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Bielefeld 2009, S. 21.

73 Ebd., S. 30.

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Barthes, Roland: On Racine, übers. von Richard Howard, Berkeley/Los Angeles 1992.
- Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt a. M. 1997.
- Borchmeyer, Dieter: Die Weimarer Klassik. Eine Einführung, Tübingen 1980.
- Boyle, Nicholas: Goethe's Theory of Tragedy, in: *Modern Language Revue* 105, 2010, S. 1072-1086.
- Bray, René: La formation de la Doctrine classique en France, Paris 1951.
- Bürger, Christa: Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe, Frankfurt a. M. 1977.
- Elias, Norbert: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, hg. im Auftrag der Norbert Elias-Stiftung, bearbeitet von Claudia Opitz, Frankfurt a. M. 1969.
- Esslinger Eva und Eva von Contzen: Ein Ende setzen. Zum Zusammenhang von Schluss- und Konfliktmodellierungen, in: *Poetica* 51, 2020, S. 219-233.
- Frye, Northrop: *The Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1992.
- Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.
- Girard, René und Elisabeth Mainburger-Ruh: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987.
- Girschner, Gabriele: Goethes »Tasso«. Klassizismus als ästhetische Regression, Königstein i. T. 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang: Dichtung und Wahrheit, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 16: Dichtung und Wahrheit, hg. von Peter Sprengel et al., München 1985, S. 7-832.
- Goethe an Eckermann, Weimar, Sonntag, 6. Mai 1827, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 19: Gespräche mit Eckermann, hg. von Heinz Schlaffer, München 1986a, S. 569-572.
- Laokoon, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 4.2: Wirkungen der Französischen Revolution. 1791-1797, hg. von Klaus H. Kiefer et al., München 1986b, S. 73-88.
- Aus Goethes Brieftasche, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 1.2: Der junge Goethe. 1757-1775, hg. von Gerhard Sauer et al., München 1987, S. 491-499.
- Aus den Papieren zur Italienischen Reise. Erste Fassung des Abschieds von Rom, vom 31.8. 1817, in: J. W. G.: *Gesamte Werkausgabe*, Abt. 1: Sämtliche

- Werke, Bd. 5: Dramen 1776-1790, hg. von Dieter Borchmeyer unter Mitarbeit von Peter Huber, Frankfurt a. M. 1988, S. 1387.
- Torquato Tasso, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller et al., München 1990, S. 426-520.
  - Iphigenie auf Tauris, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller et al., München 1990, S. 161-228.
  - Tischbeins Idyllen, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.2: Die Jahre 1820-1826, hg. von Werner Oechslin et al., München 1993, S. 62-95.
- Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB> (14.08.2023), s. v. »lossprechen«.
- Haas, Claude: Der König, sein Held und ihr Drama. Politik und Poetik der klassischen Tragödie, Göttingen 2024.
- Honold, Alexander: Zweifache Iphigenie, perpetuiertes Opferspiel. Zur Dramaturgie des Aufschubs und der Stellvertretung, in: Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel, hg. von A. H., Anton Bierl und Valentina Luppi, München 2012, S. 213-237.
- Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie, übers. von Ekkehard Schöller, Tübingen 1980.
- Kermode, Frank: The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction, New York 1967.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800-1900, München 1985.
- Koppe, Johann Friedrich: Versuch einer poetischen Uebersetzung des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem, Leipzig 1744.
- Landfester, Ulrike: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk, Freiburg i.Br. 1995.
- Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Bielefeld 2009.
- Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2008.
- Michelsen, Peter: Goethes »Torquato Tasso«. »Poeta delaureatus«, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York 1995, S. 65-84.
- Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950, Göttingen 2015.

- Moretti, Franco: *Graphs, maps, trees. Abstract models for a literary history*, London 2005.
- Mücke, Dorothea von: *Schleier (Veil)*, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*, <https://doi.org/10.5195/glp.c.2022.57> (14.08.2023).
- Neumann, Gerhard: *Konfiguration. Studien zu Goethes »Torquato Tasso«*, München 1965.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 2: Menschliches. Allzumenschliches I und II*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1999.
- Scherer, Jacques: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1963.
- Schneider, Helmut J.: *Goethes Schauspiel »Torquato Tasso« und Tassos Hirtenspiel »Aminta«*. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition, in: *Goethe und Italien*, hg. von Wili Hirdt und Birgit Trappert, Bonn 2001, S. 313-339.
- Shakespeare, William: *King Richard II*, hg. von Charles R. Forker, London 2002.
- Snell, Bruno: *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*, in: *B. S.: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1955, S. 371-400.
- Stierle, Karlheinz: *Die Wiederkehr des Endes. Zur Anthropologie der Anschauungsformen*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von K. S. und Rainer Warning, München 1996, S. 578-600.
- Tasso, Torquato: *Befreites Jerusalem*, übers. von Johann Diederich Gries, Jena 1800-1803.
- Toole, William B.: *Psychological Action and Structure in Richard II*, in: *The Journal of General Education* 30/3, 1978, S. 165-184.
- Travnicek, Reinhard: *»Gedanken ohne Maß und Ordnung«. Goethes »Torquato Tasso« und die historische Dichtergestalt*, Diplomarbeit, Wien 2013.
- Vaget, Hans Rudolf: *Um einen Tasso von außen bittend. Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54, 1980, S. 232-258.
- Vogel, Felix: *Empfindsamerkeitsarchitektur. »Der Hameau de la Reine in Versailles«*, Paris 2023.
- Vogel, Juliane: *Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens*, in: *Poetica* 40/3-4, 2008, S. 269-288.
- *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle von Racine bis Nietzsche*, München 2018.
- Wellbery, David E.: *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis)*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639.

- Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42.
  - Form, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts 1/1*, 2021, S. 45-52.
  - Goethes »Iphigenie auf Tauris«. Beitrag zu einer morphologischen Hermeneutik, in: *Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik*, hg. von D. E. W. und Jan Urbich, Göttingen 2024, S. 55-93.
- Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen 2009.