

Winfried Wehle

Torquato Tasso, Sprachritter

Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien

Das 16. Jahrhundert brachte in Italien mit Ludovico Ariosto und Torquato Tasso zwei große Dichter hervor, die sich in ihren Werken mit der Welt des Rittertums befaßten, das seine historischen Wurzeln in der Treue zum Herrscher, in der Verteidigung der Religion und im Schutz der Schwachen und der Unterdrückten hatte. Die Befreiung Jerusalems von den Ungläubigen wurde eines seiner wichtigsten Ziele. Tasso schrieb sein Hauptwerk, die *Gerusalemme liberata*, ein Epos, das die Geschichte des ersten Kreuzzuges unter der Führung Gottfrieds von Bouillon erzählt, in einer Zeit, in der das Rittertum nur in der poetischen Phantasie fortlebte.

Der hier veröffentlichte Text von Winfried Wehle, Ordinarius für Italienische und Französische Literaturwissenschaft an der Universität Eichstätt, ist die überarbeitete Fassung eines am 15. März 1996 anlässlich der Mitgliederversammlung der Deutsch-Italienischen Vereinigung e.V. in Frankfurt am Main gehaltenen Vortrags. Der vom Verfasser gewählte Titel *Torquato Tasso, Sprachritter* deutet auf das Ringen des Dichters hin, sich von den ihn bedrängenden Ängsten zu befreien und in der Dichtung jene Freiheit zu finden, die das Leben ihm verwehrte. Die *Gerusalemme liberata* ist eine literarische Schöpfung voller sprachlicher Schönheiten und mythologischer Bezüge, die den Leser von heute in eine andere Welt versetzt.

Der Vorstand der *Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien* freut sich, mit diesem in kunstvoller Sprache verfaßten Essay die Reihe der Jahresgaben fortsetzen zu können.

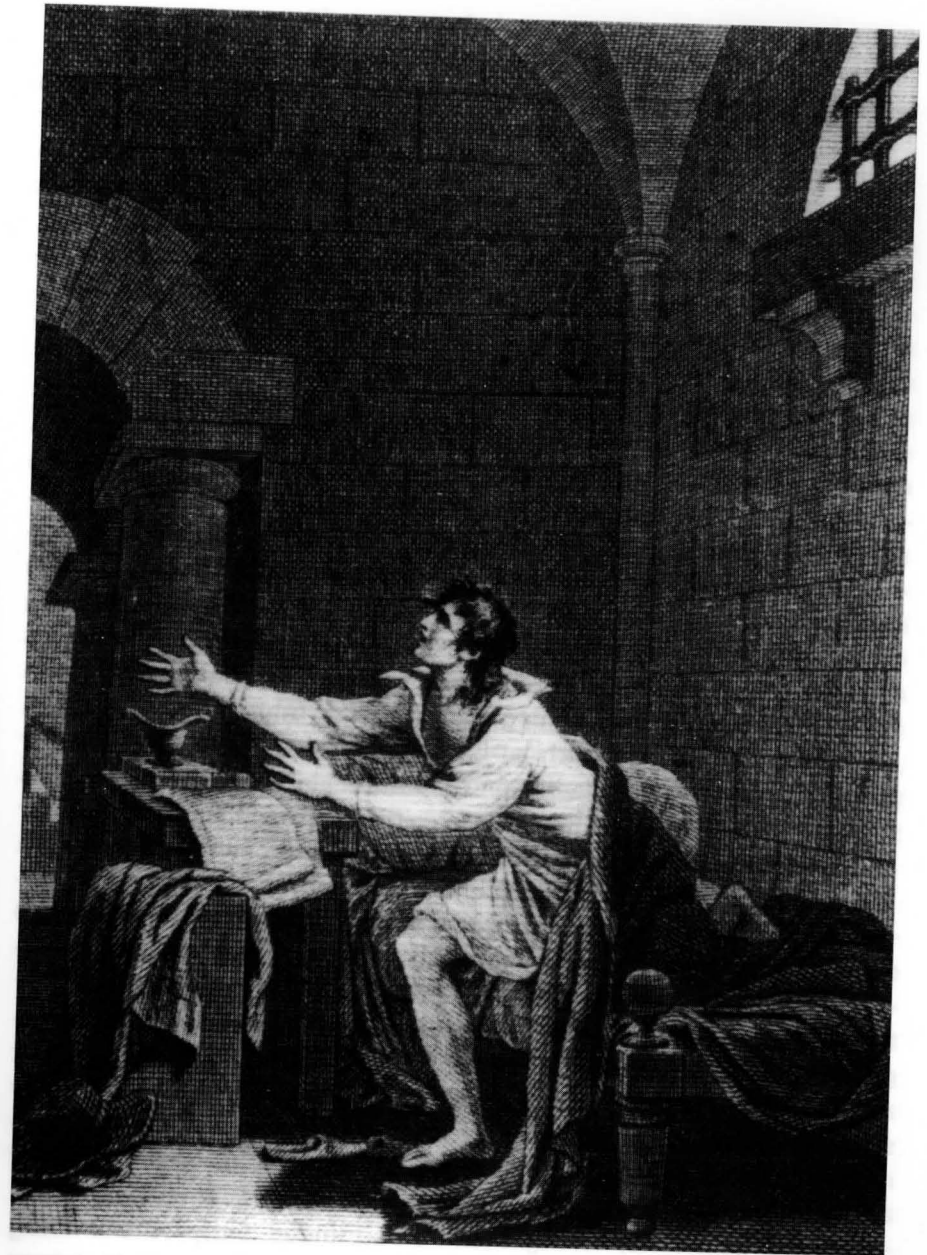
Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien
Januar 1997

Torquato Tasso, Sprachritter

1

Er steht uns mehr als 400 Jahre fern; nach allem, was man von ihm weiß, war er ein schwer zugänglicher Mensch; und sein Werk spricht die fremde Sprache hoher Kunst: Torquato Tasso. Dennoch ist er bis heute ein großer Name der Weltliteratur geblieben. Man darf andererseits jedoch vermuten, daß sein Saal im weiten Museum der Literatur nur selten besucht wird. Sein Fall scheint zwar dem kulturellen Erbe gutgeschrieben. Ansonsten aber ist er, gerade in Deutschland, eher ein bekannter Unbekannter.¹

Dafür lassen sich Gründe nennen. Wenn er, zumal außerhalb Italiens, überlebt hat, dann in dem Bild, das Spätere von ihm gezeichnet haben. Die große kulturelle Beunruhigung, die sich zum Aufbruch in die Moderne formieren sollte, hat sich Tasso zu einem ihrer Selbstbildnisse erwählt. Ihr Interesse für ihn entsprang weithin ihrer Suche nach sich selbst. Der Anstoß ging, auch in diesem Fall, von Goethes gleichnamigem Stück aus. Die Wahlverwandtschaft des deutschen Dichters ergriff im italienischen Dichter der Spätrenaissance einen „gesteigerten Werther“.² Er litt, mehr noch als sein eigener Stürmer und Dränger, am Zwiespalt zwischen der unbedingten, heiligen Natur und den festgefügtten Ansprüchen einer (ständischen) Gesellschaft. Was der Natur ‚gefiel‘, wollte die andere zurückgeführt wissen auf das, „was sich ziemt“.³ Delacroix hatte diesen Tasso romantisch ausgebaut. Er zeigte den Unangepaßten im negativen Elfenbeinturm des Kerkers, wo ihn die Monster seiner Leidenschaften bestürmten. Leopardi suchte ihn dort in seinen *Operette morali* und Kanzonen auf.⁴ Baudelaire sieht ihn wie ein Bild von Piranesi, als einen inneren Abgrund («Sur le Tasse en prison»)⁵ Die Welt hat ihn verstoßen und dadurch zum Sinnbild des Dichters in der modernen Gesellschaft gemacht, da sie jeden Sinn für höhere Werte ihrer Nützlichkeitsmoral geopfert hat. So machten sie ihn verletzend, weil sie selbst so verletzlich waren, demütig und hochfahrend, genial und lebensuntauglich, gebildet, raffiniert, reflektiert und doch schwärmerisch spontan, jäh und unberechenbar. Er schien, wie sie selbst, an der sentimentalischen Krankheit der Moderne, an Subjektivität zu leiden. Schiller: „Der Tasso liegt mir in allen Gliedern“.⁶ Im Grunde hat die ‚romantische‘ Biographie Torquatos, nicht der Dichter Tasso überlebt.



Aus: Giuseppe Compagnoni, *Le Veglie di Tasso*, Paris 1804 (32. Nachtwache)

Warum also seine erhabene Ruhe in der Literaturgeschichte, die gelehrten Fachfragen und die Lektüre seiner wenigen Liebhaber stören? Offenbar haben unsere unmittelbaren Lebensinteressen nichts mehr mit den Nöten seiner Zeit gemein. Zu viele Umbrüche und Veränderungen haben das Neue alt werden lassen, das damals eine ‚Neuzeit‘ begründen konnte. Geblieben scheint jedoch etwas anderes. Wenn uns seine Fragen und Antworten auch nicht mehr betreffen – in einem Punkt hatte schon er mit Problemen zu tun, die seitdem ihre Aktualität nicht verloren haben: daß der neuzeitliche Mensch seine Identität der Sprache, vor allem der Sprache der Literatur verdankt. Mit ihrer Hilfe spielen wir uns auf ein bestimmtes Verhältnis zu uns selbst, zu anderen, zur Wirklichkeit ein. Der Philosoph Ludwig Wittgenstein nannte solche sprachlichen Vereinnahmungen deshalb „Sprachspiele“. ⁷ Im Grunde unterwerfen sie uns tiefgreifenden Definierungen, Eingrenzungen, die uns festhalten, aber auch festlegen. Nicht selten prägen sie sich wie Namenszeichen ein, aus deren Einsperrungen man sich ein Leben lang nicht mehr befreit. Für diese enge Wechselbeziehung zwischen dem, der man ist, und dem, den man sich zuspricht, hat bereits die *Genesis* ein vielsagendes Gleichnis gegeben. Als Adam und Eva den Apfel vom Baum der Erkenntnis gegessen hatten, fühlten sie sich plötzlich nackt und sie begannen sich zu bekleiden. Warum? Ihre Fähigkeit zur Erkenntnis hatte ihnen einen Sinn für Unterschiede gegeben. Ihr naives Einvernehmen mit sich, mit dem anderen und der umgebenden Natur war verloren; sie wurden sich ihrer selbst als der andere bewußt und dadurch fremd. Dem Menschengeschlecht entstand daraus die bis heute fortdauernde Aufgabe, durch Arbeit und Sprache, gewissermaßen mit Wort und Tat, sich diese Entfremdung wieder vom Leib zu schaffen. ⁸ In der Sprache aber lagen dabei Heil und Unheil dicht zusammen. Gewiß, ihre Kleider vor allem machen Leute; aber sie taugt ebenso zu Verkleidungen und Zwangsjacken. Kaum einer, so scheint es, hat diese Erfahrung intensiver gemacht als Tasso. Er war durch und durch Sprachmensch. Mehr und bedrängender als andere hat er deshalb erfahren, was es heißt, sein Selbst-Bewußtsein mit der Sprache zu bestreiten. Denn er hatte sie nicht nur zu seinem Beruf – Dichter – gemacht; sie war zugleich auch der einzige Ort in seinem Leben, wo er hoffen konnte, heimatlichen Halt zu finden. Entsprechend heftig hat sich an ihm gezeigt, welche Macht sie über das hat, was als eigenes Leben gilt. Diese Angewiesenheit hat sich in dem Maße noch gesteigert,

wie sich zur Moderne hin an der Befreiung von allen Fremdbestimmungen wahres Menschsein erweisen sollte. ⁹

3

Es ist allerdings nicht einfach, diesen Tasso zum Sprechen zu bringen. Das setzt zunächst Verzicht voraus, vor allem auf die biographische Frage nach dem ‚wahren‘ Tasso. Kann man jemanden am Material seines Lebens wirklich erkennen? Jemanden wie ihn, der zeitlebens auf andere angewiesen war und sich daher nach ihnen richten mußte? Gerade die besten Biographien zeichnen sich dadurch aus, daß der Beschreibende ins Leben des Beschriebenen eine Ordnung bringt, die ihm selbst meist verborgen geblieben ist. Sein Bild schreibt ihm, strenggenommen, eine überzeugende, plausible, scheinbar sachlich begründete – Fiktion zu. ¹⁰ Diesem Gemachtsein und Gemachtwerden eigener und fremder Lebensvorstellungen ist nicht zu entkommen. Aber ließe sich aus dieser Not nicht eine Tugend machen? Daß man nicht fragt, wer Tasso – eigentlich – war, sondern wie er sich selbst sprachlich angenommen hat; in welche Geschichten er seine vielfach gebrochene und verworrene Persönlichkeit eingetragen hat. Mit anderen Worten: ihm sich mit einer Biographie seiner sprachlichen Fixierungen zu nähern. Dafür spricht vor allem auch die Zeit, in der er sich entfaltete, die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie ließ eine freie, uneingeschränkte Selbstentblößung in gesellschaftlicher Umgebung nicht zu. Man hatte sich auch schriftlich den strengen Konventionen zu fügen; das Menschenbild der Spätrenaissance war angespannt und verhärtet.

Die gelehrten Akademien etwa bemühten Aristoteles, den großen antiken Lehrer in allen Geistesdingen, um der Vorstellungskraft der Dichter die Flügel zu binden. Sie glaubten dadurch, der um sich greifenden Verwilderung des epischen Gedichts zum Romanzo und Abenteuerroman Einhalt zu gebieten. Die Gegenreformation andererseits verhärtete unnachsichtig das Denken und den Glauben – mit den Mitteln der Inquisition und des Scheiterhaufens. Auf diese Weise glaubte sie die große geistige Wunde wieder schließen zu können, die in der Christenheit seit der Reformation aufgebrochen war. Und Ferrara, wo im Haus der Este Tassos äußeres Lebenszentrum und er Hofdichter war, lag unter dem besonderen Argwohn der Päpste. Sie warteten nur auf eine Gelegenheit, um das Fürstentum unter ihre Macht zu bringen.

Wenn Tasso sich also von „Dämonen“, „Furien“ und „Geistern“ belagert fühlte, wie er selbst sagte, dann hatte er sie einzusperren in die zugelassenen Geschichten und Formen, die seine Zeit dafür zuließ. Sie stand auch unter starken Versprachlichungszwängen. Um so erstaunlicher ist, wie beflissen, ja geradezu besessen Tasso sich diesen Disziplinierungen als Dichter und Mensch zu fügen sucht. Zumindest in diesem Punkt ist er keineswegs ein Aufständischer gegen die höfischen und akademischen Sitten des Dichtens, wie seine modernen Geistesverwandten ihm unterstellten. Er mußte ganz offensichtlich in den bestehenden Ordnungen solange einen bergenden Raum und nicht ein Gefängnis gesehen haben, als er hoffen durfte, sich in ihnen ordnungsgemäß ‚verwirklichen‘ zu können. Er ist darüber stilbeherrscht geworden wie kein anderer. So sehr, daß man erst Briefe, Gelegenheitsgedichte oder kleinere Schriften befragen muß, um den schneidenden Kontrast in seinem aufgebrachten Wesen zu erfassen. Auf der einen Seite stehen seine moralischen *Dialoge*, hohe italienische Prosa, oder die raffinierte, klangverwobene Poesie, die scheinbar schwerelos hingeworfene Gelegenheitslyrik, die jeden Anlaß perfekt in die Fremdsprache der antiken Bildung zu tauchen wußte; und, natürlich, die *Gerusalemme liberata* und die *Gerusalemme conquistata*, die beiden Fassungen seines großen Jerusalem-Epos. Er hat sie mit einem poetischen Kunstverstand verfaßt, wie er keinem anderen seiner Zeit zur Verfügung stand. Auf der anderen Seite aber steht seine siebenjährige Zwangsverwahrung im Alten Schloß zu Ferrara, dann im Hospiz von St. Anna, einer geschlossenen Anstalt. Er hatte einen Diener am Hof mit dem Messer angegriffen; vor versammelter Gesellschaft das Haus der Este, seine Gönnerinnen und dessen Regenten, Alfons II., der seine Existenz stabilisierte, geschmäht – dies ließ auf schwere Zerrüttungen seines höfischen Verstandes schließen. Eine gewöhnliche Geistesgestörtheit war das gleichwohl nicht. So hat es auch Montaigne gesehen, einer seiner hohen Besucher in St. Anna. Er hielt seinen Wahn für eine auszeichnende dichterische Krankheit.¹¹

4

Merkwürdig: bei allen Annäherungen an seine Person – auf Tassos Worte selbst wurde dabei kaum gehört. Man hat ihn immer woanders gesucht. Dabei darf er, nach heutigen Begriffen, als höchst intellektueller Autor gelten und als ein Narziß obendrein, der ständig auf sich selbst fixiert war.

Tasso hat alles, vor allem auch sich selbst und noch in den düstersten Momenten seiner Existenz, eingehend selbst reflektiert. Warum ihn also nicht bei ihm selbst, in seinen Selbstbezeichnungen suchen, ihn beim eigenen Wort nehmen? Sein dunkler Genius ist eine Sache; eine andere – die zugänglichere –, wie er sich sprachlich zu ihm gestellt hat.

In zahllosen Briefen – fünf umfangreiche Bände sind erhalten¹² – hat er selbst das Maß angegeben, nach dem er sich beurteilt. Sie eröffnen eine Art rückwärtigen Eingang in sein sonst so höfisch und artistisch verschlossenes Bild. Wenn er einen Zusammenhang in seinem zerrissenen Leben empfunden hat, dann, so geben die Briefe zu verstehen, den einer tiefen, geradezu traumatischen Kränkung. Sie ist bereits im ersten erhaltenen Brief aus dem Jahre 1556 wie eine Lebensformel fest umrissen. Tasso war damals kaum zwölf Jahre alt. Er leistet darin geradezu einen existentiellen Offenbarungseid: «un povero gentiluomo caduto in miseria e calamità senza colpa sua e per conservazione de l'onore».¹³

Haus und Familie, die beiden tragenden Sozialsysteme der Zeit, sind ins Unglück und Elend geraten und zerstört. Der Vater Bernardo, selbst Hofmann, Dichter eines Epos (*Amadigi*), Diplomat, ist seinem Herrn in die Verbannung gefolgt und hat Neapel verlassen. Der Sohn begleitet ihn. Seitdem erleiden sie das zeittypische Schicksal des Exils. Sein Leben lang hat sich Torquato als Entwurzelter, als Flüchtling gefühlt. Seine Kanzone «Al Metauro» legt davon lyrisches Zeugnis ab.¹⁴ Er war, ohne Mutter, die zudem schon 1556 stirbt, affektiv verwaist; sozial schutzlos und materiell ungesichert durch den Verlust von Besitz und Erbe. Diese frühe, dreifache Verletzung seines Lebens ist bis zu seinem Ende nicht mehr verheilt. Er konnte sich auf keine Heimwelt zurückbeziehen; wurde seiner Umgebung, vor allem aber sich selbst fremd und blieb sich doch immer gleich. So ließ er seinen Wortführer Tancredi im Epos vom *Befreiten Jerusalem* sagen.¹⁵ Diese ursprüngliche Kränkung war es, so bekennet bereits der Zwölfjährige, die ihm „den Geist verwirrt hat“. Im Grunde war es seine Vertreibung aus dem Paradies. In seiner späteren Krankheit tritt also gewissermaßen nur nach außen, was ihm schon früh zugefügt wurde.

Was tun? Tasso, der Ausgewiesene, der Ungeborgene, reagiert auf seine Weise. Im Grunde trifft er eine Lebensentscheidung. In dem Maße, wie ihn seine Fremdheit bedrängt, beginnt er sich dort anzusiedeln, wo er sich einzig sicher gefühlt haben mochte: in der Sprache. Als Höfling hatte ihn darauf ohnehin die «scienza civile» seiner Zeit verpflichtet. Die erste begriffliche Unterkunft aber, die er sich und seinem Elend anwies, war *Fortuna*. Er ist diese sprachliche Verbindung bereits im ersten Brief eingegangen, und sie hat ihn bis zum letzten Brief, kurz vor seinem Tode, nicht wieder losgelassen. *Fortuna* ist der Name für seine Art von Weltschmerz. Sie macht er für die unaufhörliche Feindschaft zwischen sich und der Welt verantwortlich. Deshalb gleicht sein Leben einer ständigen Flucht vor ihren Schlägen. Umgekehrt verkettet er sich nur noch mehr mit der Macht ihrer Bilder und Anzeichen: es sind dies Verfolgung, Unrast, Räume des Draußen, wo Verwirrung, Kampf und Tod herrschen. Sie legen ihn auf das Bewußtsein eines ewig Bedürftigen fest. Jeder Ort, an den er kommt, kann für ihn allenfalls nur Zuflucht sein, keine Bleibe! Seine Anbindung an Höfe, Klöster und Mächtige der Zeit hat hier ihren eigentlichen Beweggrund. Er mag zwar fordernd, ja anmaßend auf Respekt für sich und sein Werk bestehen. Aber auf den Gedanken, selbst Herr seines Lebens werden zu können, ist er nie gekommen. Durch *Fortuna* war er Zeit seines Lebens außer sich.

An einer der öffentlichsten Stellen seines Werkes, in den Huldigungsstrophen seines *Befreiten Jerusalem*, hat Tasso die Wirkung *Fortunas* geradezu programmatisch benannt: als «furor», *Raserei* (I, 4).¹⁶ Furor aber, als Inbegriff von *Fortuna*, macht den, den sie unablässig verfolgt, zum «furioso». Wenn Begriffe Mauern errichten können, dann war Tasso von Anfang an der Gefangene dieses Wortes. Schon der Student, in Händel mit der Autorität verstrickt, muß sich «per il furore della giovinezza» zurechtweisen lassen.¹⁷ Als er später im alten Palast von Ferrara, dann in der Anstalt von St. Anna festgesetzt wurde, geschah dies im Namen eines «furioso». Es scheint nur nach außen zu treten, was ihn immer schon betroffen hat. Das Wort holt ihn wieder in den „Furien“ seiner Wahnbilder im Gefängnis ein, die Delacroix gemalt hat und im Grunde nur seine innerliche Verhaftung widerspiegeln. In seinen Selbstdiagnosen bekennt er sich dazu wie zu einer abgründigen Auszeichnung¹⁸: er verlangt Nießwurzextrakt, das antike Heilmittel, das an Heroen und Philosophen verabreicht

wurde, wenn ihr heiliger Zorn über alle irdischen Verhältnisse hinaus geschossen war. Mit einem gewöhnlichen «furioso» wollte er nichts zu tun haben.

Doch damit längst nicht genug. Dieses Zeichen der ‚Entgeisterung‘ folgt ihm auch sonst wie ein Schatten. Daß er, trotz frühester Attacken, den Angriffen seiner *Fortuna* überhaupt so lange hatte standhalten können: auch dies konnte er seinem furios aufgebrauchten Gemüt zuschreiben. Melancholielehre ebenso wie die Dichtungstheorie der Zeit wußten aus ihm heilsames Kapital zu schlagen. Sie sahen in ihm, richtig angeleitet, die positive Entgrenzung des «furor poeticus», der dem Dichter den Aufstieg in die ewige Heimat des Nachruhms versprach.¹⁹ Für den Sprachmenschen Tasso der einzig adäquate Ausweg aus seiner exzentrischen Lebenslage. Entsprechend leidenschaftlich hat er ihn gesucht. Nach dem Vorbild des dichtenden Vaters verschreibt er sich – mit dreizehn Jahren! – dem literarischen Projekt schlechthin, das den Dichter zum Dichter macht, dem Heldenepos. Bereits mit 15 ist das erste Buch, mit 17 sein Jugendwerk *Rinaldo* verfaßt. Mit 31 hat er das *Befreite Jerusalem* abgeschlossen – und doch seine poetische Erlösung im Epos nicht gefunden. Unmittelbar anschließend beginnt er, als Projekt seiner Einsperrung, mit der Revision der *Gerusalemme liberata*. Sie dauert länger als die Abfassung selbst. 1593 erscheint sie als *Erobertes Jerusalem*. Nicht lange danach, am 25.04.1595 ist Tasso tot. Wenn die Sprache die einzige wirkliche Bindung seines Lebens war und die Dichtung sein einzig wahres Refugium, dann bestand der Sinn seines Lebens in diesem Epos.

6

Von seinem Gelingen also hing alles ab. Doch welch doppelt unerhörte Herausforderung hat er sich dadurch zugemutet. Statt ihn aufzufangen und zu stabilisieren, fügte es seiner Entzweiung, von der er sich gerade befreien wollte, eine gravierende Verschärfung hinzu. Zum einen erwartete seine antikebegeisterte Zeit von einer poetischen Renaissance im Grunde nur den einen Beweis: das Epos, das sich mit den erhabenen Meisterwerken Homers und Vergils messen lassen konnte.²⁰ Ja es sollte sie – dem christlichen ‚Fortschritt‘ über die heidnische Welt mußte Rechnung getragen werden – sogar noch überbieten. So verlangte es das Gebot der «aemulatio». Doch dieser gelehrte Wetteifer war noch nicht alles. Ein natio-

naler kam zum anderen erschwerend hinzu. Die italienische Sprache besaß zur Zeit Tassos bereits faszinierende epische Werke, und gerade in Ferrara selbst. Tasso hatte am Hof Alfons II. die dichterische Nachfolge von Boiardo und Ariost angetreten. Hier ein Epos verfassen zu wollen hieß deshalb zugleich, an den *Orlando innamorato* des einen und vor allem an den *Orlando furioso* Ludovico Ariosts anzuknüpfen und sie zu übertreffen – ein gewaltige Aufgabe auch dies: der *Orlando furioso* war der bewunderte Gipfel volkssprachlicher Dichtkunst in dieser Zeit. Und – da ist sie erneut, Tassos fatale Verstrickung mit dem Namen «furioso».

Wieder bot sie ihm Chance und Verhängnis in einem. Denn Ariosts Roland ist zwar der größte Held des Abendlandes. Aber nur, solange er seine leidenschaftliche Energie in den Dienst der gerechten, christlichen Sache stellt. Wo er sich ihr sinnlich und selbstsüchtig hingibt, in Gestalt von Angelica, der schönsten Frau der Welt, verliert er den Verstand und wird zum «furioso», zur ‚krankhaften‘ Entstellung einer ritterlichen Gemeinschaftsidee. Wer sich, wie er, subjektiv so gehen läßt, gibt jeden Sinn für objektiv gültige Werte auf. Für Tasso bot sein Fall deshalb eine außerordentliche Versuchung auch in ganz anderer Hinsicht: gab es – damals – denn eine passendere Krankengeschichte als die des Orlando, der an der Macht einer Frau irre wird und so mit höchster epischer Autorität bestätigt, daß, wer sich übermenschlichen Anstrengungen stellt, geradezu ein Recht auf allzu menschliche Gefährdungen hat? Konnte Tasso nicht mit dem «furioso» Ariosts die Wirren seines Geistes rechtfertigen, die ihm *seine* «femme fatale» zugefügt hat, Fortuna? Durfte er sich nicht unter dem Schutz der höchsten poetischen Wahrheit wissen? Auch ihn hatte es doch, wie die Ritter des Epos, in die Fremde, in Feindesland verschlagen, wo er gegen höchste geistige, weltliche und leibliche Gefahren zu kämpfen hatte. Der feindliche Raum, in den die Ritter gerieten, war aber das Reich des Unglaubens, des Irrtums. Wen es dorthin verschlug, verfiel einem entsprechenden Bewegungsgesetz, dem Irren.²¹ Man wurde zum irrenden Ritter, der Verkörperung des guten Prinzips, das zur Bewährung einer unguten Umgebung ausgesetzt wird. In dieses gefährliche Dilemma hat Tasso die Ritter seines Jerusalem-Epos gebracht. Und – mehr noch – er hat diese Rolle für sich selbst beansprucht! An der offensichtlichsten Stelle seines Werkes, dem Beginn seines Epos vom *Befreiten Jerusalem*, nimmt er eine der aufschlußreichsten Selbstzuweisungen vor. Dort heißt es: «Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli al furor di fortuna e guidi in porto me

peregrino errante, e fra gli scogli e fra l'onde agitato e quasi absorto, queste mie carte in lieta fronte accogli»²²: er selbst ist, mit der ganzen Tragweite dieser Identifikation, ein «peregrino errante», ein verirrter Diesseitswanderer und damit seinen Rittern ebenbildlich. Hier also, in diesem hochsensiblen Bildbereich, hatte seine verwirrte Existenz ihre ruhmverheißende sprachliche Unterkunft gefunden.

7

Tasso muß die literarische Biographie seiner Ritter begierig aufgenommen haben. Mehr als einmal ruft er in seinen Gedichten Odysseus, ihren antiken Patron an und rechtfertigt mit ihm seine von Fortuna erzwungene Irrfahrt.²³ In seinen Briefen schiebt er seine ganzen Verfehlungen, Extravaganzen und Krankheiten auf diese ritterliche Irrtumsanfälligkeit. In der Sprache seiner dichterischen Helden fordert und erwartet er für ihren Dichter dieselbe Nachsicht, wie sie ihnen das Epos zugesteht. Doch was wäre *seine*, ihn entschuldigende Heldentat? Es ist sein Heldenepos. Am Ende der Renaissance konnte man wahrhaft Ritter längst nur noch in fiktiver Gestalt sein, im Turnier, in der Abstammung, in der Kunst. Und selbst als poetische Illusion hatte Ariost bereits sein ironisches Spiel mit ihm getrieben – sehr zum Vergnügen seines raffinierten Nachfahren, des Hofmannes. Welt und Idee des Ritters waren im Grunde geschichtlich erschöpft; in Italien ohnehin. Wer dennoch an ihnen festhalten, sie gar erneuern wollte, der mußte sie, unter Aufbietung des höchsten menschlichen Kunstverständes, ins Gedächtnis der Dichtung eintragen. Die heldenhafte Energie der Ritter konnte deshalb bestenfalls noch im «furor poeticus» des epischen Dichters fortleben. Durften dann aber nicht auch die Dichter, die ihre Existenz sicherten, die Freiheiten – Tugenden und Fehler – für sich beanspruchen, die sie für ihre ‚wunderbaren‘ Taten in Anspruch nahmen? In diesem Sinne mußte Tasso sich als Sprachritter verstanden haben, als der größte, den das 16. Jahrhundert hatte, und das Epos war sein neuzeitlicher Gral.

Doch kann ein solcher Selbstentwurf nach dem Vorbild der Dichtung gutgehen? Die nichts anderes tut als daß sie ein altes, innerlich überlebtes Tugendbild unter den Denkmalschutz einer gelehrten, genialischen Dichtung stellt? Tasso mußte unweigerlich in die Falle zwischen einer hochentwickelten Sprachkultur und einer abgestorbenen Lebens-

vorstellung geraten. Man muß seine Briefe lesen, um zu erspüren, wie sehr ihn dieses Dilemma bedrängt hat. Früh läßt er einzelne Gesänge seiner *Gerusalemme* zirkulieren, um zu prüfen, wie sie ankommen und ob er neben Ariost bestehen kann. Auf den kleinsten Einwand reagiert er deshalb überzogen.²⁴ Die Anerkennung aus seiner Umgebung reicht ihm nicht. Er braucht sie in höchstem Maße, damit sein Sieg über die Gattung des Epos ihm jenen festen, unanfechtbaren Platz in der Welt erobert, den ihm Fortuna so vehement verwehrt. Doch wann konnte Tasso sich dieses Sieges, dem Ende seiner Irrungen je sicher sein? Als er jedenfalls 1575 das *Befreite Jerusalem* beendet, ist er geradezu panisch darauf aus, das Werk sich als unvollendet zu erhalten: er beginnt sofort mit der Überarbeitung, aus der schließlich die zweite Fassung hervorgeht, das *Eroberte Jerusalem* (1593).

Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Tasso hat durch das Epos, das ihn retten soll, abermals eine schwere Verfolgung Fortunats erlitten. Der stets Schutzbedürftige hatte den Wert seines Gedichts vom Urteil seiner Zeitgenossen abhängig gemacht: von seiner Aufnahme bei Hof, von den Dichterakademien, der Inquisition. Ariost wäre das nie passiert. Als daher aus dem Lob seiner Umgebung vor allem Neid, Argwohn und Pedanterie sprachen, war er zutiefst verunsichert. Seine Verwirrung schlägt in Irresein um; seine Befangenheit endet in Gefangenschaft. Was ihn hätte befestigen sollen, hat ihn so labil gemacht, daß man ihn festhalten muß. Ikarus, der vom Himmel stürzte, weil er sich zu hoch wagte, drängt sich ins Bild seiner Gedichte aus dieser Zeit.²⁵ Die Briefe lassen kaum einen Zweifel zu: sein ausbrechender Wahn entspringt einem melancholischen Zusammenbruch. Das ‚Befreite‘ und ‚Eroberte Jerusalem‘, die vor allem ihn selbst hatten ‚befreien‘ und ‚erobern‘ sollen, hielten ihn nur fester in der Zerrüttung seiner selbst fest. „Ich bin nichts, weiß nichts, kann nichts und will nichts“, schreibt er in einem selbstzerstörerischen sprachlichen Ausbruch nieder. Im selben Atemzuge aber möchte er von den Freunden geschmeichelt, von Dienern bedient, Domestiken verwöhnt, von den Mächtigen geehrt werden; die Dichter sollen ihn feiern und das Volk auf ihn mit Fingern zeigen.²⁶ So redet nur, wer gänzlich außer sich ist. Nicht selten entsteht der Eindruck, daß er seine geistige Verirrung dazu benutzt, um sich mit ihr vor den übermenschlichen Erwartungen an den ‚Ritter‘ der Sprache zu schützen. Offenbar soll ihn jetzt das retten, vor dem er gerade Rettung gesucht hat.

Hier schließlich, in seiner größten Not, offenbart der Bedrängte den wohl schwersten Grund seiner Irritation. Abwehrend zwar, aber immerhin, ringt er mit einer Diagnose seines Zustandes, die ihn offenbar im Kern trifft: daß sich jetzt am Dichter verwirkliche, was er zuvor seinen Helden angedichtet habe. Seine Fiktion ist zu seinem Leben geworden. Hatte er nicht, mit platonischen und aristotelischen Argumenten, die Ausbrüche von ‚furore‘ und ‚amor‘ bei seinen Helden, ihre Anfälligkeit für die Dämonen der Sinnestäuschung, des Zaubers, der Magie als ursprünglichen heldischen Gemütszustand anerkannt? Insgeheim plädierte er dabei wohl immer auch in eigener Sache. Dann aber nimmt der Fall Tasso eine ganz neue Dimension an: er betrifft den elementaren Zusammenhang von Sprache, Sprachkunst und Leben.

8

Zwar kam Tasso mit sich und seiner Umgebung kaum zurecht. Doch erstaunlicherweise wußte er selbst in seinen trübsinnigsten Briefen und lyrischen Notrufen noch auseinanderzulegen warum. Seine „nicht endenwollende Schwermut“ geht auf ein tiefes Zerwürfnis zwischen Verstandes- und Vorstellungskraft zurück.²⁷ Das hat ihn den Modernen nahegebracht. Im Gegensatz zu ihnen litt er allerdings nicht eigentlich an der Unvereinbarkeit zweier Seelen in einer Brust. Seine Gefährdung war Vereinseitigung: daß der Verstand, fortgerissen von den Bilderstürmen seiner wirren Phantasie, die Herrschaft über sein Bewußtsein verliert. Das unterscheidet ihn grundlegend von seinen späteren Wahlverwandten. Sie wollten, um der Freiheit der individuellen Selbstentfaltung willen, den alten Streit zwischen Geist und Natur gerade nicht entscheiden, sondern dialektisch offenhalten und jedes unserer menschlichen Vermögen, Denken, Fühlen und Wollen, zu seinem Recht kommen lassen. Der Weltschmerz, den sie dabei litten, zeigt, wie schwer ihnen diese Autonomie fiel.

Tasso hingegen hatte ein ganz anderes Anliegen. Er glaubte, diesen Widerstreit schlichten zu können, vor allem, weil er ein klares Einigungsziel hatte: das Ideal des verstandesgeleiteten, sittlich disziplinierten Menschen.²⁸ Genau dieses aber wurde ihm persönlich, auf höchstem Niveau, zum Verhängnis: es machte ihn kulturkrank. Einem Gemütsleidenden wie ihm stellte die Lehre der Melancholie, die er auf sich angewandt hatte, nicht nur ‚furore poeticus‘, Genie in Aussicht. Er durfte

zugleich glauben, daß dadurch ein göttliches Feuer in ihm entfacht wird, das ihn seinerseits würde vergöttlichen können. Von seiner Krankheit eine Berufung zum Dichter abzuleiten, entsprach also durchaus zeitgenössischen Vorstellungen. Und Tasso ist ganz und gar darauf eingegangen. Wie Sinnlichkeit und Sittlichkeit miteinander auszusöhnen wären, dies hat er sich im anmutigen Gedankengarten Arkadiens ausgemalt. Sein Schäferspiel *Aminta* (1573)²⁹ hat ihm literarische Gestalt verliehen. Daß so viele Kulturmüde in dieses abgelegene Wunschland aufgebrochen sind, hat viel mit seiner Lage zu tun. Auf der Landkarte menschlicher Lustorte findet man es gleichsam zwischen dem Garten der Wollust, über den Armida im Jerusalem-Epos herrscht³⁰ und dem die christlichen Ritter reihenweise verfallen. Auf seiner anderen Seite stehen die kunstvollen, stilbewußten Innenhöfe der Renaissance-Paläste.³¹ Jenseits, bei Armida, zeigt sich menschliche Sinnlichkeit entfesselt im Naturzustand; sie macht alle „furios“, rasend vor Begierde, wie den Roland Ariosts und den Rinaldo Tassos. Sie werden in schweren erotischen Bann geschlagen, der ihnen den Verstand raubt. Diesseits, in höfischer Veranlagung, ist die Natur ganz und gar übertragen, beherrscht wie ein reich verziertes, zeremonielles, raffiniertes Zitat: sie wurde von menschlichem Kunstverstand in Zucht genommen. Ihre Urwüchsigkeit mußte sich den strengen Anordnungen von Ehre, Stil und Proportion fügen. Tasso hat auch dieser kulturell gebändigten Sinnlichkeit ein Denkmal errichtet: in seiner von Petrarca ausgehenden Liebeslyrik und ihrem zyklisch verwünschten Sprachgarten.³²

Im Schäferspiel *Aminta* aber und überall sonst, wo die Natur dem Menschen als Frühling des Lebens entgegenkommen darf, geht er dem Ideal eines mit sich versöhnten Menschen nach. Es ist, als ob sein Stück dem großen, allegorischen Thesengemälde von Botticelli, *La Primavera*, huldigen wollte. Denn hinter seinem eigenen Frühlingsbild macht er das mächtige Urbild aller heilen Natur geltend, das Goldene Zeitalter. Jedem war zwar nur allzu bewußt, daß das paradiesische Glück, von dem es kündigt, ein für alle Mal verloren war.³³ Dennoch ließen sich damit noch immer Ansprüche an ein neues, neuzeitliches Menschbild formulieren. Ein zeitgenössischer Philosoph, J.C. Scaliger, hat die Frage, um die es in Arkadien geht, so zusammengefaßt: „Tugenden sind nichts anderes als Leidenschaft, die der Verstand gemäßigt hat“. Was uns demnach von Natur aus bewegt, ist nicht etwa nur ungefügtes Rohmaterial von Menschlichkeit, das erst von – sittlicher – Bedeutung ist, wenn es der Verstand disziplinarisch

verarbeitet hat. Vielmehr hat er diese primäre Lebensenergie angemessen dem Bild des Menschen gutzuschreiben. Das zumindest behauptet Tasso sinngemäß im Chorlied seines *Aminta*: „Erlaubt ist, was gefällt“. In ihm tritt das eigentliche Neue von damals heraus: der Mensch kann sich mit seinen inneren Gegensätzen aussöhnen – wenn er aus sich ein Kunstwerk macht. *Aminta* bekommt am Ende seine Silvia; Amor darf einen brisanten Sieg feiern, weil die leidenschaftlich entbrannte Natur Amintas in einem langen Liebesdienst soviel an Selbstbezogenheit eingebüßt und an Bewußtheit gewonnen hat, daß die Liebe ihn nicht mehr völlig blind macht für den anderen und in ihm nur das ‚Objekt‘ ihres subjektiven Begehrens sieht. Sich von der Liebe nicht nur verzehren zu lassen, sondern ihr zu dienen heißt, dem Stoff eine Form geben: <ars amandi>!

9

Doch Tasso hat schon am eigenen Leibe auch erfahren, was es wirklich bedeutet, nach Art der Kunst – natürlich sein zu wollen. Er ist mit dieser Paradoxie genauso wenig fertig geworden wie Rousseau, die Scapigliati oder die Surrealisten. Allerdings hatte dies bei ihm ganz andere Ursachen. Womit Arkadien positiv menschliches Glück begründet, daß nämlich die Vernunft der harmonischen Entfaltung der Sinnennatur dienen soll (und nicht umgekehrt), das schien Tasso und anderen schon in ihrer Lebenswelt möglich, in der kultivierten Gesellschaft der Höfe. Nicht nur die ständische Verhaltenslehre hatte dem <ortegiano> bereits nahegelegt, seine soziale Rolle als ein sprachliches Kunstwerk aufzuführen.³⁴ Auch die Aufführung des *Aminta* selbst schien dafür den besten Beweis zu liefern. Sie fand 1573 auf der Po-Insel Belvedere bei Ferrara statt. Kulisse waren der Schloßpark und sein Lustwäldchen. Die Figuren des Stücks ließen offensichtliche Durchblicke auf Personen des Hofes zu. Man darf annehmen, daß sie zum Publikum der ersten Aufführungen gehörten, ja daß das Stück mit ihnen zusammenfallen sollte. Wo sich Kunst und Wirklichkeit so annähern, ja ineinander übergehen, kann da nicht der kunstliebende Hof, der dies möglich macht, als der ideale Ort einer neuen ästhetischen Selbsterfahrung des Menschen erscheinen? Im Rücken des Premierenpublikums lag das Lustschloß *Schifanoia*, das Sanssouci des Hauses Este.³⁵ Es darf geradezu als eine Kultstätte dieser neuen, aus dem Geist der Kunst geborenen Kultur gelten. Nach außen grenzen seine strengen Mauern die fürstliche Elite gegen die Stürme eines unsicheren Lebens ab. Um so strahlender

heben sich dadurch innerhalb die allegorischen Versprechungen der Fresken im „Saal der Monate“ ab. Sie legen ein gemaltes Glaubensbekenntnis zu Venus ab, zum sanguinischen Frühling des Lebens, der im Zeichen des kreatürlichen ‚Werdens‘ steht – es ist dieselbe Naturordnung, die Tasso in seinem arkadischen Spiel verherrlicht und in seinem Dialog über die Familienführung (1580) prinzipieller bespricht.³⁶ Darüber hinaus wölbt sich über seinem Stück der Horizont der prunkvollen Festspiele, die den Ferrareser Hof zwischen 1561 und 1570 zu einer der ersten Bühnen kultureller Selbstdarstellung machten. Sie führten die alten, ritterlichen Tugenden, die ihre ständischen Vorrechte begründen sollten, geradezu als chevalereske Opern auf. Der Ernst des Lebens wurde mit der Heiterkeit der Kunst verfochten. Die Mitglieder des regierenden Hauses selbst hatten darin die Hauptrollen übernommen. Für alle sichtbar gingen so die machtpolitisch Herrschenden in ihren weltfernen Idealbildern auf und sollten es auch. Nicht in der Realität, in der Kunst fand ihr Leben die höchste Erfüllung: sie spielten, was sie nicht sein konnten. Heute würde man diese Selbstinszenierungen als ‚ideality show‘ bezeichnen.

Tasso betraf diese Illusion nicht nur als Dichter im Hofamt; kaum einer war auf sie auch so angewiesen wie er. Sein einziger Halt im Leben war die Kunst. Würde sie deshalb im Leben herrschen, wäre auch er Herrscher. Von daher erklären sich wohl seine unmäßigen Ansprüche an sich und seine Umgebung. Der sentimentalische Gegensatz zwischen Dichter und Gesellschaft war ein Problem, das Goethe, Lord Byron, Baudelaire in ihn gelegt haben; Tasso selbst war Höfling und wollte es sein. Er hat nie aus den Augen verloren, daß Kunst damals erst durch die Mächtigen, der schöne Garten durch die umgreifenden Mauern erhalten wurde. Sein Unglück bestand vielmehr darin, daß er als Verfolgter Fortunas die Zusammenhänge verkehrt hatte. Das war sein Wahn. Noch auf lange Zeit hat der Dichter zuerst dem Fürsten zu dienen, nicht der Fürst dem Dichter behilflich zu sein, sich selbst zu verwirklichen. So endet Tasso zwiespältig, wie er gelebt hatte, als Opfer der Bilder, die er gerufen hatte. Dennoch galt er bei seinen Zeitgenossen bereits als der große Dichter. Für sich selbst aber blieb er bis zuletzt ein irrender Sprachritter. Der mit den poetischen Waffen der Kunst aufgebrochen war, um das ihm fremde, bedrohliche Leben zu besiegen, aber den ungleichen Kampf nicht hat gewinnen können. Für die Literatur war es allerdings ein Glücksfall. Denn hätte er seinen Kampf gewonnen, wäre der Dichter in ihm wohl verstummt.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. die Einleitung von Emil Staiger zu der von ihm übersetzten Auswahl *Torquato Tasso. Werke und Briefe* (München 1978) sowie die umfassende Perspektive von *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jh.*, hg. v. A. Aurnhammer, Berlin 1995. Zu Staiger, dem letzten Übersetzer Tassos ins Deutsche, vgl. die angemessene Würdigung von U. Schulz-Buschhaus, „Staigers Tasso“, in dies. Bd. S. 554–574.
- ² In: J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hg. v. H.H. Houben, Wiesbaden 1975, S. 475.
- ³ J.W. Goethe, *Dramen 1776–1790*, hg. v. D. Borchmeyer, Frankfurt/M. 1988; in: *Sämtliche Werke*, 1. Abtlg., Bd. 5, S. 761f.
- ⁴ Vgl. M. Lentzen, „Taedium vitae: Leopardis Torquato Tasso“, in: S. Neumeister/R. Sirri (Hg.), *Leopardi – poeta e pensatore*, Napoli 1997.
- ⁵ In: Ch. Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. v. Fr. Kemp/Cl. Pichois, Bd. 4, München 1975.
- ⁶ Vgl. Staiger, *Werke*, Einleitung, S. 8.
- ⁷ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1971 (St. 14), S. 19ff. Er betont allerdings zugleich die „Mannigfaltigkeit“, die uns die Sprachspiele anbieten.
- ⁸ B. Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/M. 1990.
- ⁹ Vgl. nur eines der kühnsten Dokumente in dieser Hinsicht, das sog. „Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ (1795/96), verfaßt von Hegel, Schelling und Hölderlin; abgedr. als „Anhang“ zu: *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, hg. v. R. Bubner, Bonn 1982, S. 261–265.
- ¹⁰ Vgl. D. Fernandez, *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris 1972; *Autobiographie et biographie*, ed. M. Calle-Gruber/W. Berschin, Paris 1989.
- ¹¹ Montaigne, *Essais*, Ed. A. Thibaudet/M. Rat; Paris 1962 (Bibl. de la Phiadé), S. 472.
- ¹² Vgl. T. Tasso, *Le Lettere*, ed. C. Guasti, Firenze 1852–55 (5 Vol.); 23 Briefe davon hat Staiger übersetzt; vgl. *Werke*, S. 777ff.
- ¹³ *Opere*, ed. B. Maier, Bd. V., S. 723.

- ¹⁴ Vgl. *Opere di Torquato Tasso*, a cura di B. T. Sozzi, 2 Vol., Torino 1974, Bd. 2., S. 772ff., bes. V. 31ff.
- ¹⁵ Ebd., Bd. 1, *Gerusalemme liberata*, XII. Gesang, bes. Str. 77 und 86 (S. 409 bzw. 412).
- ¹⁶ *Opere*, op.cit. Bd. 1, *Gerusalemme*, 1. Gesang, 4. Str.; S. 96f.
- ¹⁷ Zit. nach Staiger, *Werke*, S. 23. In der Kanzone «Al Metauro» (op.cit.; S. 774) führt er auch sein jugendliches Wesen auf diesen großen Konflikt zurück: «In aspro esiglio e 'n dura/povertà crebbi in quei sì mesti errori;/intempestivo senso ebbi a gli affanni» (V. 41–43).
- ¹⁸ Vgl. T. T., *Lettere d'umor malinconico*, ed. M. Cabria/St. Verdino, Genova 1992, S. 83; S. 92.
- ¹⁹ Vgl. T. T., *Discorsi dell'arte poetica*; in: *Scritti sull'arte poetica*, a.c. di E. Mazzali, Torino 1977, S. 49.
- ²⁰ Vgl. sein Bittgedicht an Lucrezia d'Este, «Giaceva esposto il peregrino Ulisse» (*Opere*, op. cit.; Bd. 2, S. 801).
- ²¹ Vgl. G. Mazzotta, „Das Konzept von Entdeckung in der Renaissance“; in: *Das Columbus-Projekt*, hg. v. W. Wehle, München 1995, S. 212ff.
- ²² *Opere*, Bd.I, S. 96.
- ²³ *Opere*, Bd.II, S. 800; Odysseus ein Vertrauter auch seiner dichtungstheoretischen Schriften.
- ²⁴ Sein enormer poetischer Selbstbehauptungswille kommt in seiner *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* zum Ausdruck (in: T. T., *Opere*, a.c. di Bruno Maier, Milano 1965, Bd. V, S. 628–720).
- ²⁵ Häufiges Motiv; vgl. bes. «Come da tronco pino», in: *Opere* ed. Sozzi, Bd. II, S. 858.
- ²⁶ *Lettere d'umor malinconico*, op. cit., S. 94f.
- ²⁷ «[I maghi] come dice il Ficino, possono muover l'immaginazione, senza l'intelletto non hanno alcuna autorità o alcuna forza; per chè egli dipende da Iddio»; *Lettere d'umor malinconico*, S. 53.
- ²⁸ «[...] Alessandro Afrodiseo non vuole che l'immaginazione sia ne l'uomo imperatrice del consiglio, ma che sia riposto in lui il consultare [...]»; ebd.

- ²⁹ Vgl. T. T., *Aminta* (Ital./Deutsch), übers. u. hg. v. J. Riesz, Stuttgart 1995 (Reclams Univ.Bibl. 446). Dazu W. Wehle, «Wunschland Arkadien. Vom Glück der Schäfer in der Literatur des Cinquecento», in: *Comparaison* II/1993, S. 19 ff.
- ³⁰ *Opere*, ed. Sozzi, Bd. I, Gesang XVI, Str. 9–19; S. 487ff. – Übers. Staiger, *Werke*, S. 536.
- ³¹ Ein vom Architekten und Theoretiker Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1450) inspiriertes Muster hat Enea Silvio Piccolomini im Palazzo seines Namens in Pienza verwirklichen lassen.
- ³² Vgl. G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die poetische Tradition*, Tübingen 1987, mit umfassender Literaturangabe zu Tasso.
- ³³ *Aminta*, Chorlied des 1. Aktes; ed. cit., S. 52ff.
- ³⁴ Der vorbildgebende *Cortegiano* Baldassare Castigliones ist unverkennbar nach dem Konzept des Redners bei Cicero modelliert. Della Casa wird seine sprachliche Kultur als «civil conversazione» präzisieren (*Galateo ovvero de' costumi*).
- ³⁵ Vgl. dazu B. Zevi, *Biagio Rossetti, architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino 1960.
- ³⁶ «Il padre di famiglia»; in: *Opere*, ed. B. Maier, Bd. 4, S. 732ff; Übersetzung bei Staiger, *Werke*, S. 685.