

Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik

Zu Ugo Foscolos *Dei Sepolcri*

Für Peter Kuon und Hermann H. Wetzel

1. Einleitung: Tod und Gedächtnis bei Simonides von Keos

Seit der Antike ist es eine der vornehmsten Aufgaben der Dichtung, ein zeitüberdauerndes Gedächtnis zu stiften und damit den Tod zu überwinden. Belege hierfür finden sich etwa bei Horaz,¹ bei Ronsard² und selbst noch bei Günter Grass, der in seiner Nobelpreisrede 1999 den Schriftsteller als denjenigen bezeichnet, »der gegen die verstreichende Zeit schreibt«.³ Der fundamentale Zusammenhang von Tod, Gedächtnis und Schreiben war jedoch subversiv und unheimlich und musste deshalb offenbar entstellt und verdrängt werden. Dies lässt sich anhand des Ursprungsmythos der rhetorischen Mnemotechnik zeigen, dessen verborgener Sinngehalt von Stefan Goldmann in einem bemerkenswerten Aufsatz rekonstruiert wurde.⁴

Einer bei Cicero und Quintilian erwähnten Überlieferung zufolge wurde die *ars memoriae* von dem griechischen Chorlyriker Simonides von Keos entdeckt.⁵ Anlass dieser Entdeckung sei der Einsturz eines Hauses gewesen, bei dem alle Gäste außer Simonides getötet worden seien. Kurz vor dem Einsturz sei Simonides nämlich nach draußen gerufen worden, weil angeblich zwei junge Männer mit ihm zu sprechen wünschten. Unmittelbar nachdem der Dichter das Haus verlassen habe, sei dann die Katastrophe passiert. Als einziger Überlebender habe Simonides nun aufgrund sei-

1 *Carmina* 3, 30: »Exegi monumentum aere perennius« (Horaz, *Oden und Epoden*, hg. und übers. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1995, S. 182–185).

2 *Sonets pour Hélène*, II, 2: »Afin qu'à tout jamais de siècle en siècle vive« (Pierre de Ronsard, *Les Amours*, hg. v. Henri Weber/Catherine Weber, Paris 1985, S. 419–420).

3 Günter Grass, »Der Sammler des Schweigens. Wie aus einem unsicheren Talent ein politischer Schriftsteller wurde: Aus der Nobelpreisvorlesung des Günter Grass«, in: *Süddeutsche Zeitung* 285 (9.12.1999), S. 18.

4 Stefan Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43–66.

5 Vgl. Cicero, *De oratore. Über den Redner*, hg. und übers. v. Harald Merklin, Stuttgart 1976 (2, 351–353); Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1975 (XI, 2, 11–16).

ner Erinnerung an die Sitzordnung die vollkommen entstellten Leichen identifizieren und somit deren Bestattung ermöglichen können. Dabei soll ihm der enge Zusammenhang zwischen räumlicher Ordnung und Gedächtnis bewusst geworden sein. Ich zitiere die entsprechende Stelle bei Cicero: »hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret.«⁶ Bei Quintilian heißt es hierzu allgemeiner: »Ex hoc Simonidis facto notatum videtur, iuvari memoriam signatis animo sedibus, idque credet suo quisque experimento.«⁷ Während bei Cicero Simonides tatsächlich als Erfinder der Mnemotechnik dargestellt wird, ist sein Erlebnis bei Quintilian nur der Auslöser beziehungsweise das erste Exempel einer nicht explizit ihm zugeschriebenen Entdeckung.

Diesem Ereignis geht eine für Goldmanns Rekonstruktion relevante Vorgeschichte voraus. Simonides soll zunächst ein Preislied zu Ehren des Gastgebers gedichtet haben. Weil er in dem Preislied auch, wie dies üblich gewesen sei, die Dioskuren Kastor und Pollux lobend erwähnt habe, soll der Auftraggeber, der, wie einige Quellen besagen, der Faustkämpfer Skopas gewesen ist, dem Dichter aber nur einen Teil des vereinbarten Honorars ausbezahlt haben – mit dem Hinweis, den Rest möge er von den Dioskuren einfordern. Diese, so heißt es bei Quintilian, hätten Simonides dann tatsächlich entlohnt, indem sie ihn vor dem Einsturz des Hauses rechtzeitig heraussufen ließen und so sein Leben retteten.

In der überlieferten Fassung ist der Zusammenhang von Tod und Gedächtnis in seiner Relevanz nicht mehr erkennbar. Dies zeigt sich an der Art und Weise, wie Cicero und Quintilian die Geschichte präsentieren. Während Cicero die Überlieferung durch seine Dialogfigur Antonius unkommentiert referieren lässt, zweifelt Quintilian gar an der Wahrheit der Geschichte, und dies, obwohl er eine Reihe von Gewährsleuten nennt: »quamquam mihi totum de Tyndaridis fabulosum videtur, neque omnino huius rei meminit usquam poeta ipse profecto non taciturus de tanta sua

6 Cicero, *De oratore* (2, 353): »Durch diesen Vorfall aufmerksam geworden, soll er damals herausgefunden haben, daß es vor allem die Anordnung sei, die zur Erhellung der Erinnerung beitrage.« (Übers. Harald Merklin.)

7 Quintilian, *Institutio oratoria* (XI, 2, 17): »Aus dieser Tat des Simonides scheint man die Beobachtung gewonnen zu haben, daß das Gedächtnis dadurch gestützt wird, daß man feste Plätze bezeichnet, an denen die Vorstellungen haften, und das wird jeder nach seiner eigenen Erfahrung glauben.« (Übers. Helmut Rahn.)

gloria.«⁸ Beiden Autoren liegt an der Geschichte offenbar nur insofern, als sie ein für den Redner besonders geeignetes mnemotechnisches Verfahren zu illustrieren vermag: die Verräumlichung der Erinnerung durch Anordnung von Erinnerungsbildern (*images*) in einem imaginären Gedächtnisraum (*sedes, loci*). Warum die Entdeckung dieses Verfahrens durch Simonides auf eine Katastrophe zurückzuführen sein soll beziehungsweise welcher in der überlieferten Version implizit bleibende Zusammenhang zwischen Tod und Gedächtnis besteht, diese Frage bleibt bei Cicero und Quintilian ungestellt. Bei Cicero findet sich lediglich ein marginaler Hinweis auf das Fehlverhalten des Gastgebers, der »in allzu schäbiger Gesinnung« (»nimis [...] sordide«)⁹ dem Dichter das vereinbarte Honorar verweigert, woraus man schließen kann, dass die Katastrophe als eine verdiente Strafe für das frevlerische Verhalten des Faustkämpfers gegenüber den Göttern anzusehen ist – was allerdings nicht explizit gesagt wird.

Nach Goldmanns These handelt es sich bei dem Mythos um eine »historische Deckerinnerung«.¹⁰ In der Psychoanalyse versteht man unter Deckerinnerung eine

[i]nfantile Erinnerung, die sich durch besondere Deutlichkeit und scheinbare Bedeutungslosigkeit ihres Inhalts auszeichnet. Ihre Analyse führt zu markanten infantilen Erfahrungen und zu unbewußten Phantasien. Wie das Symptom ist die Deckerinnerung eine Kompromißbildung zwischen verdrängten Elementen und der Abwehr.¹¹

Den von Freud für individuelle psychische Vorgänge verwendeten Begriff überträgt Goldmann auf die in Gestalt des Mythos überlieferten kollektiven Erinnerungen. Eine Verrechenbarkeit mit dem Freud'schen Begriff der Deckerinnerung scheint insbesondere im Hinblick auf die in der Simonides-Überlieferung festzustellende Kopplung von besonderer Deutlichkeit und scheinbarer Bedeutungslosigkeit des Erinnerungsinhalts vorzuliegen. Denn wie gezeigt wurde, wird ein wesentlicher Teil des Mythos

8 Ebd. (XI, 2, 16): »Gleichwohl scheint mir diese ganze Geschichte von dem Paar der Tyn-
dariden [sc. Kastor und Pollux] erfunden; auch gedenkt nirgends der Dichter je dieses
Vorganges, der doch gewiß selbst über eine solche Ruhmestat sich nicht in Schweigen
gehüllt hätte.« (Übers. Helmut Rahn.)

9 Cicero, *De oratore* (2, 352).

10 Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis«, S. 45.

11 Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, aus dem Fran-
zösischen übers. v. Emma Moersch, Frankfurt a. M. ¹⁴1998, S. 113. Vgl. Sigmund Freud,
»Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frank-
furt a. M. ³1969, Bd. 1, S. 531–554.

von den Kommentatoren interpretatorisch gar nicht ausgewertet. So deutlich und drastisch die überlieferte Geschichte einerseits erscheint, so unklar sind andererseits bei genauerem Hinsehen die tieferen Zusammenhänge.

Wichtige Modi der zur Deckerinnerung führenden Kompromissbildung sind Verdichtung und Verschiebung. Ausgehend von dieser Prämisse rekonstruiert Goldmann den im manifesten Text des Simonides-Mythos verborgenen Sinngehalt, in dessen Zentrum, wie sich zeigt, ein schamanistischer Totenkult steht. Simonides nämlich war nicht nur als Dichter von Epinikien (Preisliedern zu Ehren des Siegers in Wettkämpfen), sondern auch als Verfasser von Threnoi (Klageliedern auf Verstorbene) bekannt. Beide Tätigkeiten kommen im Mythos vor, die erste wörtlich, die zweite in verschobener Form. Der Sänger hat ein Preislied auf seinen Gastgeber, einen Faustkämpfer, gedichtet (wörtlicher Bezug zu Simonides als dem Verfasser von Epinikien) und hilft nach der Katastrophe bei der Bestattung der Toten (metonymisch verschobener Bezug zu Simonides als dem Verfasser von Threnoi). Betrachtet man nun die einzelnen Bestandteile der Geschichte, nämlich Agon (Wettkampf), Festmahl, Tod und Bestattung, so erkennt man in ihnen die

[...] Wesensmerkmale und Höhepunkte eines Totenkultes, die je nach historischem und geographischem Ort in ihrer Abfolge leichten Variationen unterliegen. Als Folie dieses Totenkultes ist auf die Leichenfeier zu verweisen, die Achill für den vor Troja gefallenen Patroklos veranstaltete: im Anschluss an das Totenmahl folgte die Bestattung der Leiche, worauf man zu den Wettkämpfen zu Ehren der Toten überging, wie Wagenrennen, Faust- und Ringkampf, Wettlauf etc.¹²

Simonides kommt es in diesem Rahmen zu, einerseits zwischen den Göttern (den Dioskuren) und den Menschen und andererseits zwischen den Lebenden und den Toten zu vermitteln. Diese kultische Funktion des Schamanen und Dichters wird symbolisiert durch das Überschreiten der Schwelle, das dadurch zum magischen Akt wird, dass das Haus unmittelbar nach seinem Vollzug einstürzt. »Simonides ist ein Schwellenkundiger, der die trennende Schwelle von Innen und Außen, von Tod und Leben, von Menschen- und Götterwelt gefahrlos zu überschreiten vermag.«¹³ Was der Mythos in verdichteter und verschobener Form enthält, ist somit ein

12 Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis«, S. 51; vgl. Homer, *Ilias*, 23, V. 257–897, in: *Ilias. Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, München 1988, S. 398–415.

13 Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis«, S. 53.

verborgenes, uneingestandenes Wissen um den ursprünglichen Zusammenhang von Dichtung und Totenkult. Aufgabe des Dichters als Schamanen ist es,

[...] die bildlose, den einzelnen überwältigende Klage in lebendige Erinnerung zu überführen, indem er poetische Bilder von den Taten der Verstorbenen [...] prägt, unter der Trauergemeinde in Umlauf bringt und dem Thesaurus des Gedächtnisses der Nachwelt überantwortet. So verwandelt sich über dem Grab (μνημα), dem Ort des Gedächtnisses (μνήμη), Trauer in Tradition und ruhmreiches Angedenken.¹⁴

Die Simonides-Überlieferung impliziert jedoch auch, dass der Dichter in gewisser Weise an der Tötung derer, die er verewigt, mit beteiligt ist oder doch zumindest, dass sein dichterisches Werk den Tod voraussetzt. Damit aber steht die Dichtung, die ja eigentlich den Tod durch Gedächtnisbildung überwinden soll, in einem konstitutiven Bezug zum Tod. Dass dieses Wissen schon in der Antike verdrängt und entstellt wurde, ist ein Indiz für das ihm inhärente subversive Potential. Eine Verewigung menschlicher Taten ist nur um den Preis des Todes zu haben. Tod und kulturelles Gedächtnis sind dialektisch aufeinander bezogen. Dieses Wissen wird im Simonides-Mythos latent transportiert, es verbirgt sich im unkommentierten Nebeneinander von Katastrophe und Gedächtnis. Ebenso wird im Mythos deutlich, dass als Vermittler zwischen Tod und Gedächtnis der Dichter fungiert. In der abendländischen Dichtungstradition ist dieser Zusammenhang, wie Friedrich Ohly gezeigt hat, allgegenwärtig.¹⁵ Dabei wird in der Regel angenommen, der Dichter könne zeitüberdauernde Werke schaffen und somit den Tod überwinden. Von der zugrundeliegenden Opposition Tod vs. Gedächtnis wird der erste Terminus weitgehend ausgeblendet, während der zweite fokussiert wird. Das Bedrohliche des Todes kommt aber insbesondere in historischen Krisensituationen immer wieder zu Bewusstsein. Dies möchte ich im Folgenden am Beispiel der italienischen Romantik zeigen.

14 Ebd., S. 58.

15 Friedrich Ohly, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992.

2. Analyse von *Dei Sepolcri*

Die für die neuere Geschichte wohl folgenreichste Krisensituation wurde durch die Französische Revolution herbeigeführt. Die Romantik lässt sich bekanntermaßen in vielerlei Hinsicht als literarische Reaktion auf den durch die Revolution von 1789 ausgelösten historischen Umbruch deuten. Die Krise des modernen Subjekts und der modernen Gesellschaft ist hier erstmals symptomatisch belegbar. Eine besonders wichtige Folgeerscheinung der Revolution war die durch das Dekret vom 23. Prairial des Jahres XII (12. Juni 1804) festgelegte Neuordnung des Begräbnisritus. Das Dekret, das seit dem 5. September 1806 auch in Italien gültig war, verbietet einerseits die Beerdigung von Toten in Kirchen und innerhalb der Stadtgrenzen und schreibt andererseits die Trennung von Grab und Grabinschrift vor. Diese Maßnahme ist Teil einer umfassenden Zerstörung der überlieferten Gedächtniskultur. Harald Weinrich schreibt hierzu:

Für Frankreich bedeutete die Französische Revolution einen historischen Gedächtnissturz, dessen Auswirkung auf das öffentliche Leben weit über das hinausging, was die europäische Geschichte bis dahin als ›Verdammung des Gedächtnisses‹ (*damnatio memoriae*) gekannt hatte. Alles, was an das *Ancien Régime* erinnerte, war nun verpönt, und Vergessen war die erste Bürgerpflicht. Zugleich wurden in schneller Folge die Merkzeichen eines neuen Gedächtnisses eingeführt, die das Vergessen des Alten erleichtern sollten.¹⁶

Neue Formen des Gedächtnisses waren etwa die Anredeformen *citoyen* und *citoyenne*, die die alten Höflichkeitsformen ersetzten, oder die Neuordnung der politischen Geographie Frankreichs durch die Einführung von Départements. Auch der Kalender wurde neu definiert. Während die Revolution ein neues, das Überlieferte tilgendes Gedächtnis einzusetzen versuchte, verteidigt die Dichtung die alte Gedächtnisordnung, wie man am Beispiel von Ugo Foscolos 1807 erschienenem Werk *Dei Sepolcri* sehen kann. Das Gedicht wendet sich emphatisch gegen die durch das Dekret vom 23. Prairial bewirkte Ausgrenzung des Todes und den damit verbundenen Gedächtnisverlust.¹⁷ Dabei macht es den konstitutiven Zusammenhang zwischen Tod und Dichtung/Gedächtnis sichtbar und zeigt auf der Ebene der textinternen Pragmatik, wie ambivalent dieser Zusammenhang

16 Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, S. 144.

17 Zum kulturellen Kontext vgl. Lionello Sozzi, »I *Sepolcri* e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 144 (1967), S. 567–588.

ist. Denn dem Sprecher wird am Ende des Textes durch eine lange Protopopöe das Wort entzogen, er wird also gewissermaßen durch die Rede über den Tod der Verfügungsgewalt über seinen eigenen Text beraubt.

Bevor ich den Text im Hinblick auf meine Fragestellung analysiere, scheint es mir erforderlich, ihn in seinen wesentlichen Zügen zu präsentieren, da er zu lang ist, um hier *in toto* zitiert zu werden. Schon die Zeitgenossen zeigten sich irritiert von der schweren Zugänglichkeit der *Sepolcri*, ihrer *obscuritas*.¹⁸ Foscolo selbst sah sich in einer polemischen Replik auf die Rezension eines Abbé Guillon, die voller Missverständnisse steckte, dazu veranlasst, zum besseren Verständnis die argumentative Grundstruktur seines Gedichts zu skizzieren. Seinen »estratto« kann man als Ausgangspunkt für eine Annäherung an den Text nehmen. Selbstverständlich ist die Selbstexegese des Autors nur eine der möglichen Interpretationen des Textes, die einerseits zwangsläufig vieles weglässt, andererseits Aussagen vereindeutigt und expliziert, die im Text mehrdeutig sind. Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, als wäre mit diesem »estratto« der Text vollständig und hinreichend analytisch erfasst. Doch geht es hier zunächst einmal darum, sich der Semantik des Textes mithilfe einer Paraphrase anzunähern. Dazu ist sicher das vom Autor selbst stammende Resümee am besten geeignet:

I monumenti inutili a' morti giovano a' vivi perchè destano affetti virtuosi lasciati in eredità dalle persone dabbene: solo i malvagi, che si sentono immeritevoli di memoria, non la curano; a torto dunque la legge accomuna le sepolture de' tristi e dei buoni, degl'illustri e degl'infami. [V. 1–90]

Istituzione delle sepolture nata col patto sociale. Religione per gli estinti derivata dalle virtù domestiche. Mausolei eretti dall'amor della patria agli Eroi. Morbi e superstizioni de' sepolcri promiscui nelle chiese cattoliche. Usi funebri de' popoli celebri. Inutilità de' monumenti alle nazioni corrotte e vili. [V. 91–150]

Le reliquie degli Eroi destano a nobili imprese, e nobilitano le città che le raccolgono: esortazioni agl'italiani di venerare i sepolcri de' loro illustri concittadini; que' monumenti ispireranno l'emulazione agli studi e l'amor della patria, co-

18 So sagt etwa Ippolito Pindemonte in seinem Gedicht *I Sepolcri*, welches als Replik auf Foscolos Text publiziert wurde, in direkter Anrede an den Widmungsträger Foscolo und im Hinblick auf dessen Gedicht: »Perchè talor con la febèa favella / Si ti nascondi, ch'io ti cerco indarno?« (V. 331–332; zitiert nach Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, in: *Opere*, 2 Bde, hg. v. Franco Gavazzoni/Maria Maddalena Lombardi/Franco Longoni, Torino 1994, Bd. 1, S. 21–52, hier S. 36 – Warum bisweilen mit der Phöbischen Rede / Versteckst du dich so sehr, dass ich dich vergeblich suche?) Weitere Belege für die Kritik an der *obscuritas* von Foscolos Gedicht finden sich bei Antonino Pagliaro, »L'unità dei »Sepolcri«, in: ders., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina/Firenze 1963, S. 307–378, hier S. 317–319.

me le tombe di Maratona nutriano ne' Greci l'abborrimento a' Barbari. [V. 151–212]

Anche i luoghi ov'erano le tombe de' grandi, sebbene non vi rimanga vestigio, infiammano la mente de' generosi. Quantunque gli uomini di egregia virtù sieno perseguitati vivendo, e il tempo distrugga i lor monumenti, la memoria delle virtù e de' monumenti vive immortale negli scrittori, e si rianima negl'ingegni che coltivano le muse. Testimonio il sepolcro d'Ilo, scoperto dopo tante età da' viaggiatori che l'amor delle lettere trasse a peregrinar alla Troade; sepolcro privilegiato da' fati perchè protesse il corpo d'Elettra da cui nacquero i Dardanidi autori dell'origine di Roma, e della prosapia de' Cesari signori del mondo. L'autore chiude con un episodio sopra questo sepolcro: [es folgt die wörtliche Wiedergabe der V. 254–295]. [V. 213–295]¹⁹

Die für die Toten nutzlosen Denkmäler helfen den Lebenden, weil sie tugendhafte Gefühle wecken, die von trefflichen Personen als Erbe hinterlassen wurden; allein die Schlechten, die fühlen, dass ihnen ein Gedächtnis nicht zusteht, kümmern sich nicht darum; zu Unrecht also vermischt das Gesetz die Gräber der Bösen und der Guten, der Berühmten und der Ruchlosen. [V. 1–90]

Die mit dem Gesellschaftsvertrag entstandene Institution der Gräber. Religion für die Verblichenen, von den häuslichen Tugenden abgeleitet. Mausoleen, von der Vaterlandsliebe den Heroen errichtet. Krankheiten und Aberglaube im Zusammenhang mit den Gemeinschaftsgräbern in den katholischen Kirchen. Bestattungsbräuche der berühmten Völker. Nutzlosigkeit von Denkmälern für verdorbene und feige Nationen. [V. 91–150]

Die Reliquien der Heroen stacheln zu edlen Unternehmungen an und adeln die Städte, die sie aufnehmen: Aufruf an die Italiener, die Gräber ihrer berühmten Landsleute zu verehren; diese Denkmäler werden den Studieneifer und die Vaterlandsliebe wecken, so wie die Gräber von Marathon bei den Griechen die Abscheu vor den Barbaren nährten. [V. 151–212]

Auch die Orte, wo die Gräber der Großen lagen, entflammen, selbst wenn keine Spuren mehr vorhanden sind, den Sinn der Großzügigen. Wenngleich die Männer von hervorragender Tugend zu ihren Lebzeiten verfolgt werden und die Zeit die ihnen errichteten Denkmäler zerstört, lebt die Erinnerung an die Tugenden und die Denkmäler unsterblich bei den Schriftstellern fort und wird wiederbelebt in denen, die sich den Musen widmen. Dies bezeugt das Grab des Ilos, das nach so langer Zeit von Reisenden entdeckt wurde, die aus Liebe zum Schrifttum nach Troas gepilgert waren; dieses Grab war vom Schicksal begünstigt worden, weil es den Leichnam Elektras barg, der Mutter der Dardaniden, denen Rom seinen Ursprung verdankt wie auch das Geschlecht der Caesaren, der Herrscher der Welt. Der Autor schließt mit einer Episode über jenes Grab: [es folgt die wörtliche Wiedergabe der V. 254–295]. [V. 213–295]

In seiner *Lettera a Monsieur Guill<on>* weist Foscolo auf das sprachliche Hauptproblem des Textes hin, indem er von der Struktur (»tessitura«) und

19 Foscolo, *Opere*, Bd. 1, S. 47–49.

den Übergängen (»transizioni«) spricht, die dem Rezensenten verborgen geblieben seien. Er selbst teilt den Text in vier Argumentationsschritte ein (zur Verdeutlichung wurden in das obige Zitat in eckigen Klammern die entsprechenden, mit den Sinnabschnitten korrelierenden Versangaben nach Giuseppe Nicoletti²⁰ eingetragen). Diese Einteilung kann man im Großen und Ganzen nachvollziehen, wobei die nun folgende, in den Text tiefer eindringende Analyse die argumentative Feinstruktur deutlicher machen wird. Ich werde mich dabei auf die für meine Fragestellung besonders relevanten Stellen konzentrieren.

2.1 These: Materialistische Todesauffassung (V. 1–22)

Der erste von Foscolo abgegrenzte Abschnitt (V. 1–90) zerfällt in drei deutlich voneinander getrennte argumentative Schritte: V. 1–22, V. 23–50 und V. 51–90. Diese Argumentationsschritte stehen zueinander in einem jeweils adversativen beziehungsweise antithetischen Verhältnis, wobei die argumentativen Einschnitte deutlich durch adversative Konnektoren (»Ma«, V. 23, »Pur«, V. 51) markiert werden. Der erste Argumentationsschritt, der auch mit dem ersten typographischen Abschnitt zusammenfällt, ist nach dem Schema Frage/Antwort strukturiert. Er beginnt mit der rhetorischen Frage: »All'ombra de' cipressi e dentro l'urne / Confortate di pianto è forse il sonno / Della morte men duro?« (V. 1–3)²¹ Die in der Formulierung der Frage, ob ein Grabmal dem Toten Trost sein könne, durch das modalisierende »forse« implizierte negative Antwort wird in V. 3–22 dann explizit gegeben, wobei sich die Beantwortung in zwei Schritten vollzieht. Den ersten Teil der Antwort gibt der von V. 3 bis V. 15 sich erstreckende Fragesatz, der in sich wiederum zweigeteilt ist. Er besteht aus zwei koordinierten Nebensätzen (V. 3–5, 6–12) und einem Hauptsatz (V. 13–15). Die mit »Ove« (V. 3) und »quando« (V. 6) eingeleiteten Nebensätze, deren zweiter aus drei koordinierten Teilsätzen besteht, und der Hauptsatz stehen zueinander in einer temporal-konditionalen Beziehung.

20 Giuseppe Nicoletti, »*Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le opere. Volume terzo: Dall'Ottocento al Novecento*, Torino 1995, S. 69–125, hier S. 84–85.

21 Ich zitiere hier und im Folgenden die Übersetzung von Ernst Halter (*Letzte Briefe des Jacopo Ortis. Roman. Von den Gräbern. Dei Sepolcri*, übers. v. F. Lautsch und Ernst Halter, hg. v. Hanno Helbling, München 1989): »Im Schatten von Zypressen und in Urnen / getrost von Klagen: ist vielleicht der Schlaf / des Todes minder ehern?«

Der Sprecher entwirft in den Nebensätzen eine Vorstellung von der Zeit nach seinem Tod, die geprägt ist von einer vierfachen Mangel Erfahrung: Die Sonne wird nicht mehr für ihn scheinen, die Zukunft wird keine Versprechen mehr für ihn bereithalten, die Dichtung des Freundes und Widmungsträgers Pindemonte, den der Sprecher in V. 8 und V. 16 direkt apostrophiert, wird er nicht mehr vernehmen und auch keine Kommunikation mehr mit dem Geist der Musen und der Liebe haben. Unter diesen Bedingungen, so die Argumentation des komplexen Satzgefüges, kann ein den Toten individualisierender Grabstein keinen Trost bieten: »Qual fia ristoro a' dî perduti un sasso / Che distingua le mie dalle infinite / Ossa che in terra e in mar semina morte?« (V. 13–15)²²

Diese in Form einer erneuten rhetorischen Frage getroffene Aussage wird sodann im zweiten Teil der Antwort durch einen Aussagesatz wiederholt und bekräftigt (V. 16–22). Eingeleitet wird der abschließende Aussagesatz durch die emphatisch den Wahrheitsanspruch des Folgenden unterstreichende, keinen Widerspruch duldende Exklamation »Vero è ben, Pindemonte!« (V. 16).²³ Dabei werden zum einen Elemente des Temporalsatzgefüges wiederaufgegriffen (der in V. 8 als »dolce amico« apostrophierte Pindemonte in V. 16, die Hoffnung ebenfalls in V. 16, die auf die »ore future«, V. 7, »vaghe di lusinghe«, V. 6,²⁴ zurückweist), zum anderen kommen neu hinzu das Vergessen und die zerstörerische Macht der Zeit. Die beiden Teile der Antwort auf die eingangs gestellte Frage stehen somit zueinander in einem Verhältnis der Kontinuität, der Wiederholung und der variierenden Erweiterung.

Auffällig ist das Verhältnis zwischen dem Individuellen und dem Überindividuellen, wie es sich an der Sprechsituation ablesen lässt. Während die zu Beginn gestellte Frage unpersönlich-allgemeinen Charakter hat, schiebt sich in dem anschließenden Temporalsatzgefüge das Ich des Sprechers in den Vordergrund (vgl. die Rollendeiktika, Possessiva und Verbformen der ersten Person in V. 4, 7, 8, 10, 12, 14) und führt einen Dialog mit einem explizit apostrophierten Adressaten (V. 8–9). Der Sprecher ist also in das besprochene Thema involviert, er macht sich selbst zum Sprechgegenstand, an dem er exemplarisch und stellvertretend das Allgemeine seines Themas veranschaulicht. Wenn auf syntaktisch-argumentati-

22 »Wie soll verlorne Tage ein Stein entgelten, / zu scheiden die meinen von den unzählbaren / Gebeinen, die in Erd und Meer der Tod sät?«

23 »Wahr ist es wohl, Pindemonte!«.

24 »die künftigen Stunden«, »von Träumen hold«.

ver Ebene der erste Abschnitt in drei Teile zerfällt (Ausgangsfrage in V. 1–3, erste Antwort in Form eines Fragesatzes in V. 3–15, zweite Antwort in V. 16–22), ändert sich jedesmal auch die textinterne Pragmatik: Im Mittelteil sind Sprecher und Angesprochener mehrfach markiert, während der erste und der dritte Teil (mit Ausnahme der Apostrophe an Pindemonte, V. 16, die aber syntaktisch abgegrenzt ist und einen Übergang zum dritten Teil bildet) keine Spuren der sprachlichen Subjektivität (im Sinne von Émile Benveniste)²⁵ aufweisen. Diese Abgrenzung der Teile wird auch durch die Tempusgebung bestätigt: Der erste und der dritte Teil basieren auf dem Präsens, während im zweiten Teil das Futur (beziehungsweise in V. 4 zunächst der Konjunktiv Präsens mit futurischer Bedeutung) verwendet wird. Die Argumentation geht somit vom Allgemeinen aus, veranschaulicht dieses am Besonderen und kehrt zurück zum Allgemeinen. Das vom Allgemeinen eingerahmte Besondere erhält dadurch exemplarische Funktion. Wenn der Sprecher von sich spricht, dann meint er den Menschen ganz allgemein. Die Subjektivität wird durch diese rhetorische Strategie in Objektivität überführt.

Gerechtfertigt wird die Exemplarität, die der Sprecher sich selbst zuschreibt, durch seine Rolle als Dichter. Damit reiht er sich ein in eine ehrwürdige Tradition, die im weiteren Verlauf des Gedichtes noch ausführlich thematisiert werden wird, insbesondere im Schlussteil. Die Selbstthematisierung des Sprechers als eines von den Musen Begeisterten und die nähere Charakterisierung seines Verhältnisses zum textinternen Adressaten, dem Dichter Ippolito Pindemonte, ermöglichen hier zunächst die Einführung einer der beiden zentralen Isotopien des Textes: der Isotopie der Dichtung. Diese Isotopie steht in Opposition zur Isotopie des Todes und der Auslöschung, die, wie schon der Titel anzeigt, den gesamten Text durchzieht. Hier zu Beginn des Textes scheint die Dichtung dem Tod nicht gewachsen zu sein; in der Opposition Tod vs. Dichtung ist der Tod der hierarchisch übergeordnete Term. Die zugrundeliegende Todesauffassung könnte man als materialistische bezeichnen. Sie besagt, dass der physische Tod das unwiderrufliche Ende der Existenz bedeutet und dass es kein Weiterleben der Seele unabhängig vom Körper gibt.

25 Émile Benveniste, »De la subjectivité dans le langage«, in: ders., *Problèmes de linguistique générale*, Bd. 1, Paris 1966, S. 258–266.

2.2 Antithese: Der poetische Text als Gedächtnisort und Grabmal (V. 23–50)

Dieser materialistischen Todesauffassung stellt der zweite Argumentationsschritt (V. 23–50) eine Antithese gegenüber. Dieser Abschnitt gliedert sich in vier syntaktische Einheiten: zwei kurze rhetorische Fragen (V. 23–25 und 26–29), die sich wie Frage und Antwort zueinander verhalten, und zwei lange, komplexe hypotaktische Aussagesätze (V. 29–40, 41–50), die das in der zweiten rhetorischen Frage anklingende Argument fortsetzen und ihrerseits antithetisch aufeinander bezogen sind. Kern der in V. 23–50 entwickelten Antithese zu V. 1–22 ist die Auffassung, dass es eine »illusion« (V. 24) gebe, die den Sterblichen nach seinem Tode an der Schwelle der Unterwelt zurückhalte und darin bestehe, dass er im Gedächtnis der ihm nahestehenden Hinterbliebenen weiterlebe. Die beiden einleitenden rhetorischen Fragen enthalten implizit die Behauptung, dass sich die Menschen der ihnen wohlthuenden Illusion, es gebe so etwas wie eine »Corrispondenza d'amorosi sensi« (V. 30),²⁶ nicht vorzeitig berauben sollen, indem sie auf eine Pflege des Totengedächtnisses verzichten – was sich ja streng genommen als Konsequenz aus der im ersten Abschnitt entwickelten materialistischen Todesauffassung ergeben würde. Im Folgenden wird eine Opposition aufgestellt zwischen Menschen, die nach ihrem Tode mit den Hinterbliebenen in besagter »Corrispondenza d'amorosi sensi« leben, und solchen, die keine »eredità d'affetti« (V. 41)²⁷ hinterlassen, die nach ihrem Tod nicht betrauert werden und somit auch kein Grabmal benötigen. Während die erste Gruppe vom Text positiv bewertet wird (»Celeste è questa / Corrispondenza d'amorosi sensi«, V. 29–30),²⁸ erscheint die zweite Gruppe in einem negativen Licht (»Sol chi non lascia eredità d'affetti / Poca gioja ha dell'urna«, V. 41–42);²⁹ der liebenden Gemeinschaft der Lebenden und der Toten steht die Einsamkeit der Unbetrauerten gegenüber. Der zweite Aussagesatz enthält somit ein *argumentum a contrario* zugunsten der Notwendigkeit einer Gräberkultur und einer Pflege des Totengedächtnisses.

Das menschliche Leben wird also in diesem zweiten Teil der Argumentation nicht mehr unter materialistischem Aspekt betrachtet, sondern es wird – wenn auch unter dem Vorbehalt, dass es sich um eine Illusion han-

26 »Ruf und die Antwort liebenden Gedenkens«.

27 »Liebeserb«.

28 »Himmlisch sind dieser / Ruf und die Antwort liebenden Gedenkens«.

29 »Allein wer nicht ein Liebeserb zurückläßt, / wird wenig froh der Urne«.

delt – die Existenz eines die Lebenden und Verstorbenen umfassenden Zusammenhanges postuliert. Darin verbirgt sich implizit die Behauptung, dass das Leben mit dem physischen Tod nicht zu Ende sei. Die strikte Grenze zwischen Leben und Tod wird negiert. Dies verändert den Stellenwert der im ersten Teil der Argumentation aufgestellten Basisopposition Tod vs. Dichtung. Wenn der Tod ›geschwächt‹ wird, dann bedeutet das im Umkehrschluss, dass die Dichtung ›gestärkt‹ wird, was sich später im Text noch bestätigen wird.

Ein versteckter Hinweis auf die Rolle der Dichtung findet sich indes hier schon in V. 50, der ein nicht-markiertes Zitat aus Thomas Grays *Elegy Written in a Country Churchyard* enthält. Dort heißt es: »On some fond breast the parting soul relies, / Some pious drops the closing eye requires; / E'en from the tomb the voice of Nature cries, / E'en in our Ashes live their wonted fires.« (V. 89–92)³⁰ Dieses Zitat spielt eine zentrale Rolle in Foscolos Werk. Er verwendet es in lateinischer Übersetzung (»Naturae clamat ab ipso / vox tumulo«) als Motto seines berühmtesten Buches, des 1798 erstmals erschienenen und in der Folge mehrfach überarbeiteten Briefromans *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, der in der Nachfolge von Goethes *Werther* steht. Durch die Veröffentlichung der letzten Briefe des Selbstmörders Jacopo Ortis möchte dessen Freund Lorenzo Alderani, wie er in seiner an den Leser gerichteten Vorrede sagt, der unbekannten Tugend ein Denkmal errichten (»io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta«,³¹ so heißt es in der von der ersten und zweiten Fassung nur unwesentlich abweichenden Version von 1817) und dem Andenken des Freundes jene Tränen widmen, die er an seinem Grab nicht vergießen darf, weil er aus politischen Gründen keinen Zugang dazu hat (»consecrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere su la sua sepoltura«). Der Text wird dadurch stellvertretend zum Grabmal des Helden. Wenn Foscolo in *Dei Sepolcri* also die von Thomas Gray entlehnte Stelle erneut zitiert, so hat sie versteckt poetologische Funktion, steht sie doch nicht nur für Grays *Elegy*, sondern auch für Foscolos eigenes Werk und für seine Auffassung von der Funktion der Literatur, die darin besteht, lebensweltliche Hindernisse zu überwinden und dadurch die verbotene Trauer zu ermöglichen. In den *Sepolcri* erscheint die Stelle nun aller-

30 Thomas Gray, »Elegy Written in a Country Churchyard«, in: *The Oxford Anthology of English Poetry*, Bd. 1: *Spenser to Crabbe*, hg. v. John Wain, Oxford/New York 1990, S. 559–562 (Hervorh. T. K.).

31 Foscolo, *Opere*, Bd. 2, S. 9.

dings in einem negativen Kontext, wo die Rede von demjenigen ist, der von keinen liebenden Angehörigen betrauert wird und von dem es heißt: »[...] ma la sua polve / Lascia alle ortiche di deserta gleba / Ove nè donna innamorata preghi, / Nè passeggiar solingo oda il sospiro / Che dal tumulo a noi manda Natura.« (V. 46–50)³² Es liegt hier offenbar ein Fall von gestörter Kommunikation vor: Zwar wird eine Botschaft ausgesendet, doch ist niemand da, der sie empfängt. Wenn diese Situation negativ bewertet wird, so zeigt dies an, dass das Verhältnis zwischen Tod und Dichtung im Vergleich zum ersten Argumentationsschritt (V. 1–22) neu definiert worden ist. Denn während dort dafür plädiert wurde, auf ein wie auch immer geartetes Totengedenken zu verzichten, weil eine dichterische Kommunikation (etwa die zwischen dem Sprecher und dem Dichter Pindemonte) nach dem Tode nicht mehr möglich sei, wird hier nun umgekehrt gefordert, mithilfe der Dichtung ein dauerhaftes Andenken an die Verstorbenen zu stiften. Dies bleibt allerdings an der vorliegenden Stelle implizit und erschließt sich nur über den doppelten intertextuellen Verweis auf Gray und Foscolos *Ultime lettere*. Damit aber demonstriert der Text auf formaler Ebene genau das, was auf inhaltlicher Ebene thematisch ist. Durch den intertextuellen Verweis schreibt er sich selbst in eine bestimmte literarische Tradition ein und macht sich zum Gedächtnisort, zum Grabmal für fremde Texte. Literarischer Text und Grabmal stehen in einem Äquivalenzverhältnis zueinander. Diese Äquivalenz zeigt an, dass der Text, indem er über den Tod und die Gräberkultur spricht, immer auch sich selbst thematisiert. Mit anderen Worten: Es handelt sich um einen selbstreflexiven Text. Welche Bedeutung dieser Selbstreflexivität zukommt, wird im Folgenden zu zeigen sein.

2.3 Die Ohnmacht der Dichtung: *Dei Sepolcri* als poetologisches Gedicht

Während die These des ersten Abschnitts lautet, dass ein Totengedenken überflüssig sei, weil der Verstorbene nach seinem physischen Ende nichts mehr davon habe, wird im zweiten Abschnitt die entgegengesetzte These formuliert, dass das Totengedenken im Sinne einer liebenden Gemeinschaft der Toten und der Lebenden sehr wohl wichtig und sinnvoll sei.

32 »[...] seinen Staub doch / läßt den Nesseln er der öden Scholle, / wo weder eine Frau in Liebe betet / noch einsam ein Wanderer den Seufzer hört, / den uns vom Totenhügel die Schöpfung zuschickt.«

Zunächst sagt der Text also, dass die Toten unwiderruflich tot seien, sodann behauptet er im Gegenteil, dass sie dank des Totenkultes im Gedächtnis der Angehörigen weiterlebten. Ratio und Gefühl stehen in einer manifesten, unaufgelösten Spannung zueinander. Im dritten Abschnitt nun (V. 51–90) erfolgt eine Konfrontation mit der durch das Dekret vom 23. Prairial des Jahres XII (12. Juni 1804) neu geregelten Begräbnisordnung: »Pur nuova legge impone oggi i sepolcri / Fuor de' guardi pietosi, e il nome a' morti / Contende.« (V. 51–53)³³ Nachdem im ersten und im zweiten Abschnitt trotz des Bezugs auf den Sprecher vornehmlich philosophisch-abstrakt argumentiert worden ist, lenkt der dritte Abschnitt den Blick auf eine konkrete, dem Leser von 1807 vertraute politisch-soziale Wirklichkeit. Die abstrakten Überlegungen werden nun an einem konkreten Fall illustriert. Aufgezeigt werden die Folgen eines radikalen Zivilisationsbruchs, des per Gesetz verordneten Verzichts auf das Totengedenken.³⁴ Im Mittelpunkt steht dabei der Dichter Giuseppe Parini, dem die Nachwelt das Grab verweigert habe.³⁵ In einer Apostrophe an die Muse Thalia, die Parini gewogen war, malt der Sprecher, der nun im Gegensatz zum zweiten Abschnitt (V. 23–50) wieder persönlich involviert ist (V. 62–65), ein makabres Bild von einem Massengrab, in dem der Verstorbene vielleicht Seite an Seite mit hingerichteten Verbrechern liegen mag und wo Hunde nächtens heulen und Wiedehopfe sich in Schädeln verstecken. Das Fehlen eines an Parini erinnernden Grabes hat zur Folge, dass auch die Muse nun nicht mehr da ist, weil sie, wie der Sprecher vermutet, trauernd am Massengrab umherirrt und dort vergeblich um das Mitleid des Himmels für ihn bittet. Die Quintessenz dieses Abschnitts lautet: »Ahi! sugli estinti / Non sorge fiore ove non sia d'umane / Lodi onorato e d'amoroso pianto.« (V. 88–90)³⁶

33 »Doch heut verbannt ein neu Gesetz die Gräber / aus den frommen Blicken und macht den Toten / den Namen streitig.«

34 Das Dekret vom 23. Prairial hatte realgeschichtlich nicht die destruktive Bedeutung, die ihm von Foscolo zugeschrieben wird. Dennoch war es ein wichtiger Wendepunkt in der Geschichte der Bestattungspraxis (vgl. Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort* (1977), 2 Bde, Paris 1985, Bd. 2, S. 225–229). Es begründet durch das Verbot der Bestattung in den Kirchen und innerhalb der Städte einen neuen Kult, den säkularisierten Totenkult des 19. Jahrhunderts.

35 In Wirklichkeit hatten Freunde des Dichters aus privater Initiative an seinem Grab eine Inschrift und eine Büste errichten lassen. Doch war dies kein Ausdruck eines offiziellen Totengedenkens (Foscolo, *Opere*, Bd. 1, S. 486).

36 »Ach! über den Toten / sprießt keine Blume, wo nicht der Menschen / Lied sie ehrt und liebevolles Klagen.«

Die These des dritten Abschnitts ist also (und erneut liegt hier ein *argumentum a contrario* vor), dass Kultur und Dichtung nur auf der Grundlage einer Pflege des Totengedächtnisses möglich seien. Kultur beruht auf der »Celeste [...] Corrispondenza d'amorosi sensi« (V. 29–30), von der bereits die Rede war und deren Grundlage, wie sich im Folgenden zeigt, das Mitleid ist (»esser pietose«, V. 92). Diese These wird in den sich anschließenden Teilen des Gedichts ausgeführt und an zahlreichen Beispielen belegt, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden können. Ein wichtiger Punkt ist dabei die Thematisierung Italiens (V. 154–197). Angesichts der Denkmäler und Werke, die an die großen Italiener Machiavelli, Michelangelo, Galilei, Dante und Petrarca erinnern, feiert der Sprecher die kulturelle Bedeutung seines Vaterlandes. Dabei setzt er die kulturelle Größe in Opposition zur politischen Bedeutungslosigkeit des seit Jahrhunderten unter Fremdherrschaft stehenden Landes. Die in einem »tempio« (gemeint ist die Kirche Santa Croce in Florenz) bewahrten »glorie« Italiens sind die einzigen, die dem Land noch bleiben, »Da che le mal vietate Alpi e l'alterna / Onnipotenza delle umane sorti / Armi e sostanze t'invadeano ed are / E patria e, tranne la memoria, tutto.« (V. 182–185)³⁷

Diese Passagen wurden ähnlich wie Foscolos Roman *Jacopo Ortis* in Italien häufig vorbehaltlos für die politische Bewegung des *Risorgimento* vereinnahmt, als Aufruf zum politischen Kampf und zur nationalen Einigung.³⁸ Eine solche Lesart aber wird dem Text in seiner Komplexität und in der Verschlungenheit und Vielstimmigkeit seiner »tessitura« nicht ge-

37 »seit die unverwehrtten Alpen und die / wechselhafte Allmacht über Menschenschicksal / dir Waffen und Kräfte raubten und Altäre, / die Heimat auch, ja, außer Erinnerung, alles.«

38 Dies gilt natürlich vornehmlich für die patriotischen Leser des 19. Jahrhunderts. Aber auch Teile der Kritik des 20. Jahrhunderts sind davon nicht unberührt geblieben. So sagt zum Beispiel Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo. Pensatore, critico, poeta*, Firenze ³1964, S. 387: »E l'Italia è continuamente nel cospetto del poeta dei *Sepolcri*, anche dove non appare; e ancora, come nell'*Ortis*, un'Italia che esiste come insieme di tradizioni, che non possono essere distrutte, o dimenticate, nel dibacare della potenza e della prepotenza francese. [...] I *Sepolcri* sono l'affermazione d'un'italianità pura e, vorrei dire, autentica.« (Und Italien ist ständig im Blick des Dichters der *Sepolcri*, auch dort, wo es nicht den Anschein hat; und auch, wie im *Ortis*, ein Italien, das als Gesamtheit von Traditionen existiert, welche nicht zerstört oder vergessen werden können durch die Entfesselung der französischen Macht oder Präpotenz. [...] Die *Sepolcri* sind die Affirmation einer reinen und, wie ich sagen möchte, authentischen Italianität.) Auch Foscolos oben zitierte Selbstdeutung spricht ja von dem »Aufruf an die Italiener, die Gräber ihrer berühmten Landsleute zu verehren« und unterstellt damit dem Text jene performativ-patriotische Bedeutung, wie sie im Donadoni-Zitat zum Ausdruck kommt.

recht. Natürlich steckt in den die Gegenwart Italiens betreffenden Passagen eine Anklage und somit implizit ein performativer Anspruch auf Veränderung einer kulturellen Praxis. Viel mehr noch aber geht es um eine grundlegende Reflexion über die Aufgabe der Dichtung in der Geschichte und in der Gegenwart und ihre konstitutive Gebundenheit an das Totengedenken. Die »nuova legge« ist der kontingente historische Anlass, von dem diese Reflexion ihren Ausgang nimmt. *Dei Sepolcri* ist deshalb weniger ein politisch-patriotisches als ein poetologisches Gedicht. Sein eigentliches Thema ist nicht das italienische Vaterland, sondern die Funktion der Dichtung in der Moderne. Diese ist unter den Bedingungen des Rationalismus und der Revolution in eine manifeste Krise geraten; wie die bisherige Analyse gezeigt hat, thematisiert der Text zu Beginn in V. 1–22 und ab V. 51 diese Krise. Um sie zu überwinden, erfolgt der traditionsbewusste Rückgriff auf die italienische Vergangenheit und schließlich auf die Antike (s. u.). Die politischen Elemente, die der Text in sich aufnimmt, werden also poetisch und poetologisch recodiert; sie werden zu Elementen poetologischer Selbstreflexion. Solche Selbstreflexivität ist ein epochentypisches Merkmal der Romantik. Die Literatur hat sich – wie die anderen Funktionsbereiche der Gesellschaft auch – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem autonomen System ausdifferenziert,³⁹ welches aufgrund seiner operativen Geschlossenheit keinen direkten Zugriff mehr auf die Wirklichkeit haben kann. Die für die Literatur der Aufklärung noch gültige Heteronomie, welche sich in Gestalt des Nützlichkeitsgebots letztlich bis zu Horaz zurückverfolgen lässt,⁴⁰ ist in der Romantik hinfällig geworden, weil die einzelnen Funktionsbereiche der Gesellschaft nunmehr weitgehend autonom voneinander operieren. Daher können sie ihre Zweckhaftigkeit nicht mehr außerhalb ihrer selbst suchen, sondern wenden sich auf sich selbst zurück. Zwar erheben literarische Texte auch jetzt noch den Anspruch, die Wirklichkeit zu verändern, doch wird zumindest

39 Vgl. hierzu Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

40 So heißt es bekanntlich in der *Ars Poetica* (V. 333–334): »aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae« (»entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter / oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen«) (Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, hg. und übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1984, S. 24). Die allgemeine Gültigkeit dieser Vorschrift für die Literatur des Klassizismus ist aus zahlreichen Poetiken und Vorworten ersichtlich und bedarf hier keines Beweises.

bei selbstreflexiven Texten wie denen Foscolos die Vergeblichkeit dieses Anspruchs immer auch mitbedacht.⁴¹

Dies zeigt sich im weiteren Verlauf der zuletzt analysierten Stelle. Unmittelbar nach der Erwähnung des Florentinischen »tempio« Santa Croce wird der Tragödienautor Vittorio Alfieri eingeführt, der häufig dorthin gegangen sei, um sich von der Präsenz der Toten inspirieren zu lassen. Alfieri war ein patriotischer und freiheitsliebender Dichter, der jedoch bezeichnenderweise hier nur in seinem ohnmächtigen Zorn dargestellt wird und der schließlich zum Sprechzeitpunkt selbst schon zu den Toten gehört (er verstarb im Jahre 1803). Alfieri wird folgerichtig im Text als Figur des Todes modelliert: Er sucht die Nähe der Toten, er ist stumm und einsam, ruht und »avea sul volto / Il pallor della morte e la speranza. / Con questi grandi abita eterno: e l'ossa / Fremono amor di patria.« (V. 194–197)⁴²

Der moderne Dichter als ohnmächtige Figur des Todes führt schließlich durch die Vermittlung eines Simonides-Zitats zurück in die Antike, der der Schlussteil des Gedichts (V. 197–295) gewidmet ist. »Con questi grandi abita eterno« (V. 196)⁴³ zitiert in leichter Abwandlung ein Epigramm von Simonides, wo es von den bei den Thermopylen Gefallenen heißt: »Con gli eroi, sotto la stessa pietra, abita ora la gloria della Grecia.«⁴⁴ Dass hier Simonides von Keos, dem, wie wir gesehen haben, die Erfindung der Mnemotechnik zugeschrieben wird, als Verfasser einer Totenklage von Foscolo in seinen Text über die Gräber eingeführt wird und als Überleitung zum großen Schlussteil dient, ist ein Zeichen für Foscolos profunde Kenntnis der antiken Literatur und vor allem für seine Einsicht in den grundlegenden Zusammenhang von Literatur, Kultur und Tod, der im Simonides-Mythos latent transportiert wird.

41 Für eine Darstellung solcher Selbstreflexivität im Zusammenhang mit der Rede über Liebe in der Romantik vgl. Thomas Klinkert, *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebesemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg i. Br. 2002.

42 »hatt' im Antlitz / des Todes Blässe und die Hoffnung. / Mit diesen Großen wohnt er, verewigt, und aus den / Gebeinen bebt die Liebe zur Heimat.«

43 »Mit diesen Großen wohnt er, verewigt«.

44 Nach Donatella Martinelli, der Herausgeberin einer Ausgabe von Foscolos *Poesie e Sepolcri*, Milano 1987, zitiert im Kommentar: Foscolo, *Opere*, Bd. 1, S. 515. (Mit den Helden, unter demselben Grabstein, wohnt jetzt der Ruhm Griechenlands.)

2.4 Der Tod als Voraussetzung für die Dichtung

Der Rückgriff auf die Antike ist jedoch zugleich ein Indiz dafür, dass der durch die Politik zum Verstummen gebrachten Dichtung in der Moderne die Legitimation fehlt; sie kann sich nur noch durch die Rückwendung auf ihre eigene Vergangenheit legitimieren und durch die kompensatorische Hoffnung, die einstige Rolle wiedergewinnen zu können. Der Sprecher reiht sich dementsprechend im Schlussteil explizit selbst in die antike Tradition ein, indem er um die Unterstützung der Musen bittet (und bezeichnenderweise sich selbst dabei als Flüchtigen, als Ausgestoßenen darstellt): »E me che i tempi ed il desio d'onore / Fan per diversa gente ir fugitivo, / Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse / Del mortale pensiero animatrici.« (V. 226–229)⁴⁵ Die Musen aber sind Wächterinnen der Gräber. Hier nun wird die Basisopposition des Textes Tod vs. Dichtung wiederaufgegriffen und im Vergleich zum Beginn explizit umgekehrt: »e quando / Il tempo con sue fredde ale vi spazza / Fin le rovine, le Pimplée fan lieti / Di lor canto i deserti, e l'armonia / Vince di mille secoli il silenzio.« (V. 230–234)⁴⁶ Die Dichtung erweist sich nun stärker als der Tod und dauerhafter als Grabmäler. Doch gilt dies bezeichnenderweise für die Dichtung der Vergangenheit, nicht für die der Gegenwart, in der ja die Dichter ohnmächtig sind und man ihnen kein Grab mehr gewährt. Doch auch in der Antike triumphiert die Dichtung nicht in ungebrochener Weise über den Tod. Es zeigt sich vielmehr in der zeitlich komplex gestaffelten Schlusssequenz, dass die Gräber und der Tod das letzte Wort haben, insofern die Dichtung vom Grab ihren Ausgang nimmt. Das Verhältnis zwischen Tod und Dichtung wird somit in seiner Ambivalenz bestätigt.

Kristallisationspunkt dieser Schlusssequenz ist das Grab des Ilos bei Troja, wo nach einer Überlieferung auch die Nymphe Elektra, die Urmutter der Trojanischen Königsfamilie, begraben liegt. Dieses von Reisenden kürzlich wiederentdeckte Grab soll auf Bitten der sterbenden Elektra von Zeus einst geheiligt worden sein (V. 250–253). Dort soll auch Cassandra den Untergang Trojas geweissagt haben. Mit der Prosopopöe der trojanischen Priesterin endet der Text, dessen Sprecher damit zugleich das Wort

45 »Und mich, den die Zeiten und der Drang nach Ehre / flüchtig von Volk zu Volke treiben, / mich, zu beschwören die Helden, mögen berufen / die Musen, die des Menschen Gedanken beseelen.«

46 »und wenn nun / die Zeit mit ihren kalten Flügeln sie [sc. die Gräber] auslegt / bis auf die Reste, erheitern die Pieriden / mit ihrem Gesang die Wüsten, und der Wohlklang / besiegt das Schweigen von tausend Jahrhunderten.«

an eine fiktionsimmanente Sprechinstanz abgibt, ohne es noch einmal zurückzuerhalten (V. 263–295). Somit hinterlässt auf der Ebene der Sprechsituation ebenso wie auf der thematischen Ebene der Tod seine deutliche Spur im Text, denn Prosopopöe bedeutet ja die fingierte Rede von nicht-personenhaften Dingen oder Toten.⁴⁷ Von solcher Rede bezieht der Text seine Legitimation, das heißt, dass er sich der Macht des Todes letztlich nicht entziehen kann.

Kassandra sagt zu ihren Neffen, dass sie bei ihrer Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft zwar nur noch die Ruinen der von den Griechen zerstörten Stadt vorfinden werden, dass aber die Penaten Trojas noch in diesen Ruinen hausen werden, »chè de' Numi è dono / Servar nelle miserie altero nome.« (V. 270–271)⁴⁸ Sodann wendet Kassandra sich in einer Apostrophe an die von den Schwiegertöchtern des Priamos gepflanzten Zypressen (die übrigens die Zypressen des Beginns wiederaufgreifen und somit implizit an die dort thematisierte Dominanz des Todes anknüpfen), bittet sie um den Schutz der Gräber und sagt ihnen das Erscheinen eines blinden Bettlers voraus, der in die Gräfte hinabsteigen und die Urnen befragen werde. »Gemeranno gli antri / Secreti, e tutta narrerà la tomba / Illo raso due volte e due risorto [...].« (V. 283–285)⁴⁹ Erst nachdem das Grab und die Urnen ihm die Geschichte Trojas und seines Untergangs erzählt haben, kann der Sänger und »heilige Kündler« Homer diese Geschichte verewigen. Das Grab ist somit die Instanz, die die dichterische Überlieferung generiert und gewährleistet. Die Dichtung präsupponiert den Tod, den sie überwinden möchte, und leitet sich von ihm ab. Die letzten Verse des Gedichts lauten: »Il sacro vate, / Placando quelle afflitte alme col canto, / I Prenci Argivi eternerà per quante / Abbraccia terre il gran padre Oceáno. / E tu onore di pianti, Ettore, avrai / Ove fia santo e lagrimato il sangue / Per la patria versato, e finchè il Sole / Risplenderà su le sciagure umane.« (V. 288–295)⁵⁰

47 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (1960), Stuttgart ³1990, § 826.

48 »denn Gabe der Götter ist es, / zu wahren im Elend einen stolzen Namen.«

49 »Ein Stöhnen hallt durch die verborgnen / Kammern, und das ganze Grab berichtet: / Ilion zweimal geschleift und zweimal erstanden [...].«

50 »Der heilige Kündler / stillt mit Gesang jene gekränkten Seelen, / macht die Argiverfürsten unsterblich, so weit auch / Länder umarmt der große Vater Okeanos. / Und dir wächst Ehre aus den Klagen, Hektor, / wo heilig gilt und beweint das Blut wird, / das für die Heimat geflossen, und solange / die Sonne strahlt auf das Ungemach der Menschen.«

2.5 *Dei Sepolcri* als diskursives Ereignis

Foscolos Text war ein diskursives Ereignis ersten Ranges. Er forderte italienische Dichter und Literaten zu einer Reihe von Repliken und Kommentaren heraus. Diese sind in dem 1824 in Venedig erschienenen Band *Dei Sepolcri* versammelt: *I Sepolcri* von Ippolito Pindemonte, *Sui Sepolcri di Ugo Foscolo e di Ippolito Pindemonte* von Giovanni Torti und die Abhandlung *Sul carme di Ugo Foscolo »Dei Sepolcri« e sulla poesia lirica* von Girolamo Federico Borgno (der Herausgeber fügt noch einen thematisch verwandten Text von Vincenzo Monti und weitere Gedichte von Foscolo hinzu). Borgno hatte Foscolos Gedicht ins Lateinische übersetzt, damit, wie er zu Beginn seiner Abhandlung sagt, die künstlerische Bedeutung und die Innovativität des Textes auch außerhalb Italiens bekannt würden. Obwohl Borgno das Gedicht sehr gut kannte und sich auch als dessen Apologet verstand, zeigt sich gerade an seinen poetologischen Prämissen, wie innovativ Foscolos Text tatsächlich war. Dieser nämlich erfüllt die Prinzipien der klassizistischen *imitatio*-Poetik nicht mehr, auf welche Borgno rekurriert, um den Text zu würdigen.

Wie die Analyse ergeben hat, ist *Dei Sepolcri* ein poetologischer Text, der einerseits kulturelle Größe beschwört und zu politischem Handeln auffordert und andererseits die Ohnmacht der Dichtung angesichts realgeschichtlicher Entwicklungen sowie ihre konstitutive Gebundenheit an den Tod thematisiert. Dichtung gewinnt ihre Valenz, indem sie die Grabstätten der Geschichte als Ausgangspunkt für die Restitution der Vergangenheit und für die Stiftung eines kulturellen Gedächtnisses verwendet. Damit aber weicht Foscolos Text vor den drängenden politischen Problemen der Gegenwart durch den Rückzug in die Antike aus. Eine solche hochreflexive und gebrochene Position ist nun mit der traditionellen Funktionszuschreibung, wie Borgno sie vornimmt, nicht mehr kompatibel. Borgno zeigt an antiken Vorbildern, was man sich idealtypisch unter lyrischer Dichtung vorzustellen habe. Als Beispiel dient ihm unter anderem eine Ode von Horaz. Über sie heißt es:

Ecco dunque un'Ode che esalta Terone, instruisce gli uomini, e tende a fargli migliori: vero officio questo della lirica poesia. E spregevole, o se non altro vana è da stimarsi qualunque bell'arte, la quale non adempia al suo fine d'*instruire gli uomini, diletlandoli*.⁵¹

51 *Dei Sepolcri*. Poesie di Ugo Foscolo, d'Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti, aggiuntovi uno squarcio di Vincenzo Monti sullo stesso soggetto ed una Dissertazione di Giro-

Hier haben wir also eine Ode, die Tero feiert, die Menschen belehrt und danach strebt, sie zu bessern: wahrhaft die Aufgabe der lyrischen Poesie. Und als verachtenswert oder doch zumindest als eitel muss jede schöne Kunst gelten, die ihr Ziel verfehlt, die Menschen zu *belehren und sie zugleich zu unterhalten*.

Wenn das Horazische *prodesse et delectare* das Ziel der Dichtung wie aller Künste sein soll, so wird dieses Ziel von Foscolo infrage gestellt, der ja, wie gezeigt wurde, die Heteronomie der Dichtung für unmöglich erklärt. *Dei Sepolcri* mag zwar durch seine sprachliche und gedankliche Kühnheit den Leser im Rahmen einer Ästhetik des Erhabenen (auf die Borgno ihn zu Recht bezieht) erfreuen, doch vermittelt der Text ihm ganz gewiss in seiner Dichtung und Tod verknüpfenden Negativität keine unmittelbare Nutzenanwendung. Das Subversive dieses Textes ist also nicht zuletzt auch darin zu erblicken, dass er die zu Anfang des 19. Jahrhunderts im offiziellen Diskurs noch gültige klassizistische Poetik der Heteronomie unterläuft.

3. Schluss

Wie die Analyse von *Dei Sepolcri* vor dem Hintergrund des Simonides-Mythos gezeigt hat, steht im Zentrum des Gedichts wie des Mythos das Verhältnis von Tod, Gedächtnis und Schreiben. Damit reaktualisiert der in einer historischen Krisensituation entstandene Text ein latentes Wissen um den Ursprung der Dichtung. Die semantische Basisopposition Tod vs. Dichtung wird vom Text jedoch unterschiedlich, ja gegensätzlich bewertet. Während am Beginn der Tod als dominant erscheint, wird sodann zunächst implizit, später explizit die Hierarchie der Opposition umgekehrt. Die aus rationalistisch-materialistischer Perspektive eindeutig erscheinende und keinen Widerspruch duldende Erkenntnis, dass kein menschliches Werk dem Tod und der Auslöschung widerstehen kann, wird im Verlauf des Gedichts infrage gestellt. Der Ratio wird eine affektive Erfahrung entgegengesetzt, welche die illusionäre Gemeinschaft der Lebenden mit den Toten als notwendige Grundlage der Kultur erscheinen lässt. Äußerer Anlass des Gedichts ist das Dekret vom 12. Juni 1804, welches die bisher übliche Form der Totenehrung abschaffen wollte. Die Folgen dieses Gesetzes werden von Foscolo als kulturgefährdender Gedächtnisverlust beschrieben.

lamo Federico Borgno, traduzione dal latino, con alcune altre poesie già divulgate, Venezia 1824, S. 76 (Hervorh. T. K.).

ben und am Beispiel des Dichters Parini veranschaulicht, der (angeblich) in einem Massengrab beerdigt wurde. Der fehlende Grabstein hat die Abwesenheit der Muse Thalia zur Folge und gefährdet somit den Fortbestand der italienischen Kultur. Daraus und aus anderen Indizien ergibt sich, dass *Dei Sepolcri* nicht, wie oft fälschlich angenommen wurde, ein politisches, sondern ein poetologisches Gedicht ist. Der Text spricht über die Grundlagen der Kultur und der Dichtung. Es zeigt sich dabei allerdings, dass letztlich offenbleibt, welcher der beiden Terme der Basisopposition Tod vs. Dichtung der dominante ist. Der Text legt insbesondere am Schluss die konstitutive Gebundenheit der Dichtung an den Tod und die Vernichtung bloß. Die komplexe Schlusssequenz mit der Prosopopöe der Priesterin Cassandra, die dem primären Sprecher das Wort entzieht, zeigt noch einmal auf, wie sehr die Dichtung vom Tod abhängt, ja gewissermaßen diesen voraussetzt und folglich ihn selbst zum Gegenstand haben muss. Diese subversive Erkenntnis steht im Gegensatz zu dem im offiziellen poetologischen Diskurs um 1800 noch gültigen Nützlichkeitsgebot, wie es etwa in Borgnos Kommentar zu Foscolos Gedicht seinen Niederschlag findet. Die Dichtung kann, so Foscolos Erkenntnis, nicht mehr erfreuen und nützen, da sie als autonomes System keinen Einfluss mehr auf die gesellschaftliche Umwelt nehmen kann; symptomatisch dafür sind die Ohnmacht und das Verstummen des Dichters Alfieri. Stattdessen kann sie in ästhetisch interessanter Form ihre eigene Ohnmacht selbstreflexiv darstellen und dadurch vermeintliche Sicherheiten des offiziellen Diskurses außer Kraft setzen. In solcher subversiven Negativität besteht die nicht unwesentliche epistemologische Bedeutung einer bestimmten Tradition der Dichtung seit etwa 200 Jahren, zu der Autoren wie Leopardi, Baudelaire, Rimbaud oder Montale gehören und die um 1800 von Dichtern wie Foscolo, Novalis und Hölderlin begründet wurde.

Literaturverzeichnis

- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort* (1977), 2 Bde, Paris 1985.
 Benveniste, Émile, »De la subjectivité dans le langage«, in: ders., *Problèmes de linguistique générale*, Bd. 1, Paris 1966, S. 258–266.
 Cicero, Marcus Tullius, *De oratore*. *Über den Redner*, hg. und übers. v. Harald Merklin, Stuttgart 1976.
 Donadoni, Eugenio, *Ugo Foscolo. Pensatore, critico, poeta*, Firenze ³1964.

III. Literatur und Gedächtnis

- Foscolo, Ugo, *Opere*, 2 Bde, hg. v. Franco Gavazzeni/Maria Maddalena Lombardi/Franco Longoni, Torino 1994.
- Darin: *Dei Sepolcri* (Bd. 1, S. 21–52; enthält auch die *Note* Foscolos und die *Lettera a Monsieur Guill<on>*).
- Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Bd. 2, S. 3–209; enthält auch die *Notizia bibliografica*).
- , *Letzte Briefe des Jacopo Ortis*. Roman. *Von den Gräbern. Dei Sepolcri*, übers. v. F. Lautsch und Ernst Halter, hg. v. Hanno Helbling, München 1989.
- , *Dei Sepolcri*. Poesie di Ugo Foscolo, d'Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti, aggiuntovi uno squarcio di Vincenzo Monti sullo stesso soggetto ed una Dissertazione di Girolamo Federico Borgno, traduzione dal latino, con alcune altre poesie già divulgate, Venezia 1824.
- Freud, Sigmund, »Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M. ³1969, Bd. 1, S. 531–554.
- Goldmann, Stefan, »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43–66.
- Grass, Günter, »Der Sammler des Schweigens. Wie aus einem unsicheren Talent ein politischer Schriftsteller wurde: Aus der Nobelpreisvorlesung des Günter Grass«, in: *Süddeutsche Zeitung* 285 (9.12.1999), S. 18.
- Gray, Thomas, »Elegy Written in a Country Churchyard«, in: *The Oxford Anthology of English Poetry*, Bd. 1: *Spenser to Crabbe*, hg. v. John Wain, Oxford/New York 1990, S. 559–562.
- Homer, *Ilias. Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, München 1988.
- Horaz (d. i. Quintus Horatius Flaccus), *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, hg. und übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1984.
- , *Oden und Epoden*, hg. und übers. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1995.
- Klinkert, Thomas, *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg i. Br. 2002.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, aus dem Französischen übers. v. Emma Moersch, Frankfurt a. M. ¹⁴1998.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (1960), Stuttgart ³1990.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Nicoletti, Giuseppe, »*Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le opere. Volume terzo: Dall'Ottocento al Novecento*, Torino 1995, S. 69–125.
- Ohly, Friedrich, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992.
- Pagliaro, Antonino, »L'unità dei ›Sepolcri‹«, in: ders., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina/Firenze ²1963, S. 307–378.
- Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1975.
- Ronsard, Pierre de, *Les Amours*, hg. v. Henri Weber/Catherine Weber, Paris 1985.

Sozzi, Lionello, »I *Sepolcri* e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 144 (1967), S. 567–588.

Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.

