

3. Ugo Foscolo (*Jacopo Ortis*)

3.1 Foscolos poetologische Reflexion des Funktionswandels der Literatur im Zeitalter funktionaler Differenzierung

Lange Zeit wurde der Briefroman *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (in verschiedenen Fassungen 1798, 1802 und 1817 erschienen), das literarische Hauptwerk des außerhalb Italiens nur in Spezialistenkreisen bekannten Ugo Foscolo (1778–1827), vornehmlich unter zwei Aspekten betrachtet: Zum einen im Hinblick auf seine Beziehung zu Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, zum anderen als eine Art literarisches Präludium zum italienischen *Risorgimento*. Beide Aspekte hängen insofern zusammen, als man die Eigenständigkeit des *Ortis* gegenüber dem *Werther* vor allem in der politischen Dimension sehen wollte, durch die sich der italienische Text in der Tat auf den ersten Blick am deutlichsten von seinem deutschen Vorläufer unterscheidet.¹ Mittlerweile hat sich jedoch die Ansicht durchgesetzt, daß der *Ortis* trotz seiner Nähe zu *Werther* nicht nur ein eigenständiger, sondern einer der bedeutendsten Texte der europäischen Romantik ist und gleichberechtigt neben Romane wie *Hyperion*, *René* und *Obermann* zu stellen ist. Dieses Urteil kann

¹ Vgl. Frank-Rutger Hausmann, »Jacopo Ortis, Teresa T*** und die Melancholie. Themen und Strukturen der ›Ultime lettere di Jacopo Ortis‹ von Ugo Foscolo«, in: Peter Wunderli/W. Müller (Hg.), *Romania historica et Romania hodierna*, Frankfurt a. M./Bern 1982, S. 369–383, der die dominierende Tendenz der älteren, insbesondere der italienischen Forschung wie folgt zusammenfaßt: »Die italienische Literaturkritik hat zu Beginn des 19. Jh.s mit der ihr eigentümlichen Blindheit versucht, auch den ersten italienischen Roman der Moderne, Ugo Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), für die Ideologie des Risorgimento zu vereinnahmen [...].« (S. 369) Als exemplarisch hierfür zitiert Hausmann das Urteil von Francesco de Sanctis (1855), welcher Foscolo als »espressione poetica dei nostri più intimi sentimenti, il cuore italiano nella sua ultima potenza« (S. 370) bezeichnete. Über dieses Urteil sei die italienische Literaturwissenschaft in ihrer positivistischen und idealistischen Ausprägung »nicht eigentlich hinausgekommen« (ebd.).

sich vor allem auf zwei Merkmale des Romans stützen: seine metapoetische Selbstreferentialität² und die Darstellung romantischer Subjektivität.³ Die thematische und strukturelle Affinität zum *Werther*,⁴ die lange Zeit als Hypothek auf dem Roman lastete, hat Foscolo selbst mehrfach kommentiert und er hat sich dabei stets dagegen verwahrt, daß es sich um eine Imitation oder gar um ein Plagiat handle. Im Brief an Goethe vom 16. Januar 1802,

2 Die Selbstreferentialität des *Ortis* untersucht anhand der textimmanenten poetologischen Reflexionen Wolfgang Theile, »Poetologisches Erzählen. Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* zwischen »romanzo« und »vero«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 39 (1988), S. 99–113, dessen These lautet, daß die vor allem an das Lauretta-Fragment geknüpfte Poetologie des Romans »den gesellschaftlichen und geschichtlichen Ursachen des Formenwandels innerhalb der Erzählgattung auf die Spur zu kommen« suche (S. 101). Der Roman mache deutlich, daß herkömmliches Erzählen nicht mehr funktioniere, und ziele durch die Verbindung von Liebesgeschichte und politischer Geschichte darauf, »die Trennung zwischen Subjekt (Autor) und Objekt (Wirklichkeit) aufzuheben« (S. 111). Unklar bleibt allerdings in Theiles Argumentation, wie diese Harmonisierung funktionieren soll. Einerseits spricht er zustimmend von der »Synthese« von »Liebesgeschichte und Geschichtlichkeit« (S. 103) und von der »Lösung [...] für den Widerspruch zwischen Lebenswelt und Utopie« (S. 106), andererseits brandmarkt er die bei Foscolo zum Vorschein kommende gesellschaftspolitische Lösung als rückwärtsgewandte »Ideologie des Patriziats nach venezianischem Modell« (S. 110). Die Selbstreferentialität, die Theile richtig gesehen, aber zu harmonisierend interpretiert hat, dient, wie im folgenden gezeigt werden soll, vielmehr dazu, unlösbare Widersprüche der modernen Gesellschaft zu artikulieren.

3 Vgl. hierzu vor allem Joachim Küpper, »Politische Romantik«. Ugo Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in: *Poetica* 30 (1998), S. 98–128, der »das eigentlich interessante Moment« des *Ortis* in der »Modellierung romantischer Subjektivität« (S. 99) sieht und in seiner Untersuchung beansprucht, der italienischen Literatur »ein in der Moderne fast unverzichtbares diskursives Stratum zu restituieren, von dem bislang angesetzt wurde, es habe dort recht eigentlich keine Heimat gehabt« (ebd.). Abgesehen davon, daß diese Behauptung in solcher Absolutheit nicht stimmt, daß im Gegenteil sehr wohl die Präsenz der Romantik in Italien in der Forschung konstatiert wurde (vgl. Mario Puppo, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano 1985, oder Ulrike Kunkel, *Intertextualität in der italienischen Frühromantik. Die Literaturbezüge in Ugo Foscolos »Ultime lettere di Jacopo Ortis«*, Tübingen 1994), läßt Küppers kenntnisreiche Studie die Frage offen, welche Funktion der bei Foscolo sicher geradezu archetypisch realisierte romantische Subjektivitätsdiskurs hat. Dieser Frage will die vorliegende Untersuchung nachgehen. Küppers Titel verweist im übrigen auf Carl Schmitt, *Politische Romantik* (1919), München/Leipzig 1925, mit dessen Romantikauffassung er die im *Ortis* modellierte Subjektivität zu beschreiben versucht, eine Subjektivität, welche Schmitt zufolge »auf nichts anderes als auf die Selbstvergottung des Individuums hinauslaufe« (Küpper, S. 108; zu Schmitt s. o. Kap. 0.4, Anm. 88).

4 Der Vergleich zwischen *Ortis* und *Werther* gehört zu den Lieblingsthemen der Foscolo-Forschung; vgl. z. B. Hans-Ludwig Scheel, »Ortis und Werther: vergleichbar oder unvergleichlich? Ein Experiment mit Notionsfeldern«, in: Karl-Richard Bausch/Hans-Martin Gauger (Hg.), *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung*, Tübingen 1971, S. 312–325 (mit Hinweisen auf die reichhaltige Bibliographie zu dem Thema, S. 312) und Kirsten Grubb Jensen, »Le relazioni fra il *Werther* di Johann Wolfgang Goethe e *Le Ultime Lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo«, in: *Revue Romane* 11/1 (1976), S. 113–137.

mit dem der Autor die Übersendung des ersten Bandes seines Romans an den berühmten Kollegen begleitet, heißt es lapidar und nonchalant: »Riceverete dal signore Grassi il primo volumetto di una mia operetta a cui forse diè origine il vostro *Werther*.«⁵ Die Argumente, die Foscolo zugunsten der künstlerischen Originalität des *Ortis* ins Feld führt, machen – ganz unabhängig von der Frage nach ihrer Stichhaltigkeit – deutlich, daß der Autor den Prämissen einer nicht-klassizistischen Ästhetik folgt. Während im Klassizismus die Literatur sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch heteronomen Prinzipien unterliegt (regelgeleitete *imitatio* anerkannter Vorbilder, Idealisierung, gesellschaftlich-moralische Nützlichkeit), nimmt Foscolo bei der Verteidigung seines Romans dazu jeweils die Gegenposition ein. So sagt er in der *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in der er seine Kritiker ausführlich zu Wort kommen läßt, man könne auf ihre Einwände nur antworten, »che s'è voluto stampare tutto quello che fu scritto dall'Ortis, senza pigliarsi pensiero se sia tutto conforme alle leggi dell'arte, agli esempi de' grandi scrittori, e soprattutto a' modi co' quali la natura suole procedere«. ⁶ Die Absage an Regeln (»leggi dell'arte«) und Vorbilder (»esempi de' grandi scrittori«) ist also mit einer grundsätzlichen Infragestellung des Grundsatzes der Naturnachahmung verbunden (die »modi co' quali la natura suole procedere« meinen, wie aus dem Kontext hervorgeht, im Gegensatz zum abweichenden Sonderfall die im Rahmen der mimetischen Ästhetik verbindliche idealisierende Darstellung des Allgemeinen, die aber eben nicht mehr möglich ist).⁷

⁵ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, Firenze 21970 (*Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Bd. IV), S. 542 (im folgenden zitiert als *Ortis*).

⁶ *Ortis*, S. 489.

⁷ Vgl. hierzu ausführlich und mit komplexer Argumentation Winfried Wehle, »Italienische Modernität – Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) – Abschied von der Ästhetik der Nachahmung«, in: Karl Maurer/Winfried Wehle (Hg.), *Romantik: Aufbruch zur Moderne*, München 1991, S. 235–272. Nach Wehles These trägt der Roman das politische Dilemma der italienischen Patrioten, die den Idealen der Französischen Revolution anhängen und dann von ihrem Hoffnungsträger Napoleon geknechtet wurden, »in der Perspektive von Literatur« aus (S. 242), indem er zwei klassizistische Darstellungsschemata (das idyllische und das heroische) in einer »Doppelinszenierung« (S. 243) zugleich anwendet und aufhebt. Dies zeige, daß die klassizistischen Schemata ihre Gültigkeit verloren hätten: »Der Held geht auf eine revolutionär umgestoßene Lebenswelt mit einer überkommenen klassizistischen Sprechweise ein. Er macht dabei die »moderne« Erfahrung, daß er nicht mehr so schreiben kann wie bisher; und noch nicht so, wie er müßte.« (ebd.) Dadurch werde der Roman zu einem Zeugnis, »das den Schritt über die literarische Schwelle der Moderne selbst zum literarischen Ereignis werden läßt.« (S. 241) Den Zusammenbruch der mimetischen Ästhetik erklärt Wehle dadurch, daß der bei einer

Wenn der *Ortis* nun nicht das Produkt einer *imitatio* ist, wie läßt es sich dann rechtfertigen, daß er so frappierende Übereinstimmungen mit dem *Werther* aufweist? Foscolo führt hier den für die romantische Episteme basalen Gegensatz zwischen Oberfläche und Tiefe ein und weist die Ähnlichkeiten dem Bereich der Oberfläche zu, während die Unterschiede in der Tiefe angesiedelt seien; er spricht von den »forme esteriori somigliantissime« und der »intrinseca differenza«.⁸ Damit ist zugleich schon gesagt, welche der beiden Ebenen die wichtigere ist, nämlich die der Tiefe (vgl. Foucaults Episteme der Geschichte und der Tiefendimension).⁹ Der *Ortis*, so heißt es weiter, könne gar kein *Werther*-Plagiat sein, weil er auf die ungefilterte und nicht-artifizielle Darstellung authentischer Erlebnisse und Gefühle zurückgehe.¹⁰ Der Verfasser, der das im Roman dargestellte politische Leid und die unglückliche Liebe selbst erlebt habe, habe sich vorübergehend tatsächlich das Leben nehmen wollen, sei dann aber davon abgekommen und habe beschlossen, seine Aufzeichnungen und Briefe unter dem Namen eines wirklichen Selbstmörders zu veröffentlichen. Da erst sei ihm Goethes *Werther* in die Hände gefallen, und er habe von diesem dann lediglich die künstlerisch zwingende monologische Struktur übernommen. Imitiert wird also ein künstlerisches Verfahren, nicht jedoch die Substanz des Erlebnisses, das dem Individuum eigen sei. Das Individuum in seiner Originalität und nicht mehr ein abstraktes Allgemeines stehen nach den Prämissen dieser Ästhetik im Mittelpunkt der Literatur. Die Darstellung des Individuellen ist, wenn sie authentisch sein will, keine Imitation fremder Muster (Text/Text-Bezug, Signifikantenlogik), sondern sie ist Ausdruck eigenen Erlebens und Fühlens (Text/Wirklichkeits-Bezug, Logik der Referenz). Die verwendeten Sprach-

nachahmenden Darstellung der Natur voraussetzende Sinn im Bewußtsein der Zeitgenossen angesichts der historischen Erschütterungen abhandeln gekommen sei: »[...] die prinzipielle Wesenseinheit von Natur und ›belle nature‹ wird von der ›Natur‹ der Revolution eklatant zum ›hohlen Schein‹ [...] degradiert.« (S. 255) Uwe Petry, »Vitae parallelae. Zur Poetik von Foscolos Roman ›Ultime lettere di Jacopo Ortis‹ und seiner Bezugnahme auf ›Die Leiden des jungen Werther‹«, in: *Italianische Studien* 20 (1999), S. 108–139, vertritt die Wehles These modifizierende Ansicht, daß Foscolos Roman »nicht auf eine radikale Überwindung des Prinzips der Naturnachahmung zugunsten einer a-mimetischen, vom dichterischen Subjekt geschaffenen Kunstwelt« ziele, sondern daß er »die im Rahmen der traditionellen *imitatio naturae* beglaubigte Überführung von Natur in das sprachliche Zeichensystem« durch eine »Semiotik der Differenz« ersetze (S. 109f.).

⁸ *Ortis*, S. 509.

⁹ Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kap. 0.3.

¹⁰ Schon in Foscolos Brief an Goethe hieß es: »Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi [...]. Non ho nissun merito nell'invenzione avendo tratto tutto dal vero [...]« (*Ortis*, S. 542; Hervorh. im Text)

zeichen sind keine konventionell-symbolischen, sondern indizielle Zeichen; die Erfahrung schreibt sich, so die Theorie, ungefiltert in den Text ein, der somit zum vorgeblich unmittelbaren und unverfälschten Ausdruck des Erlebens wird. Die Verbindung von vermeintlich authentischem Ausdruck und künstlerischer Modellierung allerdings ist das Symptom einer von den poetologischen Äußerungen nur mühsam verdeckten Problematik. Es zeichnet sich hier ein grundlegendes Substitutionsverhältnis zwischen Leben und Schreiben ab, von dem auch im Text selbst die Rede sein wird. Wenn aber das Schreiben zum Ersatz für das Leben wird und man bei der Selbstdarstellung – zwangsläufig – fremde Modelle verwendet, dann wird die Individualität immer schon verfremdet und stilisiert. Dahinter steckt das für die Romantik grundlegende Problem, daß das Einmalige und Individuelle sprachlich gar nicht mitteilbar ist.¹¹

Aus diesem Grundwiderspruch resultiert ein weiteres Problem. Wenn der literarische Text die nicht-konventionelle, nicht-regelmäßige Darstellung des Individuellen für sich beansprucht, dann kann er nicht mehr in den Dienst einer übergeordneten Moral genommen werden. Die Darstellung eines Selbstmörders und seiner Leidenschaften, seiner oft jäh Stimmungsumschwünge, von innen heraus, aus der Perspektive des Betroffenen, die dem Leser die Position des Vertrauten aufzwingt und ihn somit in die fatale Stimmung des Helden zu involvieren droht, kann vom Standpunkt der Gesellschaft aus betrachtet nur höchst gefährlich sein (ein Vorwurf, der bekanntlich schon gegenüber Goethes *Werther* erhoben wurde, zumal dieser einige Leser sogar zur Nachahmung des Selbstmords verleitet hatte).¹² Das hängt nicht nur mit der Distanzlosigkeit zusammen, die sich aus der monologischen Kommunikationssituation ergibt, sondern es hängt vor allem mit

¹¹ Vgl. hierzu Joachim Küpper, »Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *El Desdichado*«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98 (1988), S. 137–165, der das Problem der Subjektivität wie folgt umreißt: »Subjektivität – verstanden nicht als ontologische, sondern als Größe mit Konzept-Status – gründet darauf, daß Anders-Sein, für-sich-Sein und Repräsentierbarkeit, d. h. potentielle Versprachlichung dieses Anders-Seins, zusammenkommen. Sprachlichkeit indes bedeutet Codierteheit. Subjektivität kann sich also nur konstituieren durch die Entäußerung an etwas, das Einzigartigkeit im Prinzip ausschließt, an die auf Iterabilität gründende a- bzw. transpersonale Struktur des Codes. Insofern ist Subjektivität immer ein vom Verweisspiel der Signifikanten generierter »Mythos« (P. Valéry), hat allein den Status eines *effet de sens*.« (S. 138f.) In der Romantik werde, so Küpper, dieser *effet de sens* durch die »Simulation von A- bzw. Non-Codehaftigkeit« (S. 139) erzeugt.

¹² Zur *Werther*-Rezeption vgl. die bündige Darstellung bei Georg Jäger, »Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall« (1972/74), in: Hans Peter Herrmann (Hg.), *Goethes »Werther«. Kritik und Forschung*, Darmstadt 1994, S. 223–231.

dem Ausnahmecharakter des dargestellten Individuums zusammen, das, wie Foscolo zugesteht, eine Mischung aus *reale* und *ideale* ist und das es somit in der Wirklichkeit in dieser Form gar nicht gibt. »Per lo più i romanzi della specie dell'*Ortis* sono nocivi, perchè assegnano a' protagonisti virtù e passioni, le quali o non sono riunite, o non sono sì assolute e sì forti negl'individui viventi; quindi la troppa perfezione ideale e il troppo bollore degli affetti ne' libri: quindi derivano due danni.«¹³ Die literarische Stilisierung und Überhöhung ruft bei den Lesern entweder verderbliche Passionen hervor oder führt im Gegenteil zu einer »ipocrisia della pura virtù«.¹⁴ Diese beiden negativen Konsequenzen sind somit ein Produkt der Literatur beziehungsweise der Lektüre. Damit wird das herkömmliche Verhältnis zwischen Vorbild und Nachahmung explizit umgekehrt: Nicht die Literatur imitiert das Leben, sondern das Leben die Literatur.

In der *Notizia bibliografica* sind, wie man deutlich sieht, zwei inkompatible Argumentationen am Werk: einerseits der Bezug aufs individuelle Erleben, die indizielle Funktion der Zeichen, die Wirklichkeitsreferenz, andererseits die Imitation eines künstlerischen Verfahrens und der Anspruch, die eigentliche künstlerische Leistung liege in der *variatio* im Bereich des *ideale*, also eine ganz traditionelle Auffassung (vgl. die im Klassizismus übliche Kopplung von *imitatio* und *aemulatio*). Diese Gegenläufigkeit soll der Ausgangspunkt für das Folgende sein. Sie verbindet sich nämlich mit einem weiteren Widerspruch, der mit der Zweckbindung von Literatur und somit der politischen Dimension des *Ortis* zu tun hat. Das im *Ortis* manifest werdende literarische Engagement ist im Rahmen der von Foscolo vertretenen Autonomieästhetik dysfunktional, und dies wird im Text reflektiert (auch wenn der Roman dann vielfach anders, naiv beziehungsweise selektiv gelesen wurde).¹⁵ Meine These lautet, daß die im Text zur Darstellung gebrachte Problematik

¹³ *Ortis*, S. 528.

¹⁴ *Ortis*, S. 529.

¹⁵ Zur Foscolo-Rezeption im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Walter Binni, *Foscolo e la critica. Storia e antologia della critica* (1957), Firenze 31966, S. 5–80. Besonders typisch für das 19. Jahrhundert war, wie Binni zeigt, neben der patriotischen Lektüre die Vermischung von Text und Autor: »[...] mentre in alcuni l'accertamento delle «virtù» del Foscolo e del valore risorgimentale del suo esempio si cambiò in una esaltazione, spesso indiscriminata e passionale, le reazioni negative dei contemporanei si ampliarono in un duro attacco alla sua personalità, intorno alla quale (e più intorno alla sua coerenza e validità ideale, morale, politica che non alla sua espressione poetica) si sviluppò così una lunga polemica.« (S. 14) – Zum neueren Forschungsstand siehe die Überblicksdarstellung bei Giuseppe Nicoletti, »*Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo«, in: Alberto Asor-Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le opere. Volume terzo: Dall'Ottocento al Novecento*, Torino 1995, S. 27–68, mit kommentierter Bibliographie S. 62–68.

des politischen Engagements, die in einem wechselseitig allegorischen Verhältnis zur scheiternden Liebe steht – und aus diesem doppelten Scheitern resultiert letztlich die ›Lösung‹ des Selbstmordes –, sich auf ein Grundproblem der funktional differenzierten Gesellschaft bezieht, nämlich die operative Geschlossenheit der Funktionsbereiche und ihre Nicht-Substituierbarkeit (Luhmann).¹⁶ Anders ausgedrückt: Probleme der Politik können nicht durch die Literatur gelöst werden, ebenso wenig wie Probleme des Individuums. Sie können nur artikuliert und damit kommuniziert werden. Dies ist das eigentliche Thema des Romans.¹⁷ Es gilt im folgenden zu untersuchen, wie sich dieses Thema im Text herauskristallisiert. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf den beiden früheren Fassungen der *Ultime lettere* von 1798 und 1802.

3.2 Der *Ortis* als romantischer Metaroman

Paratexte wie das Vorwort eines (fiktiven) Herausgebers enthalten wichtige Indizien für das Selbstverständnis eines Textes. Die Analyse des *Ortis* soll daher mit einem Blick auf die allen drei Fassungen in beinahe identischem Wortlaut vorangestellten Bemerkungen »Al lettore« beginnen. Der kurze Text lautet in der Fassung von 1798 wie folgt:¹⁸

Pubblicando queste lettere io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta, e di consecrare su le memorie del mio amico quel pianto che mi si vieta di spargere su la sua sepoltura.

¹⁶ Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Kap. 0.3.

¹⁷ Vgl. hierzu auch Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 134, wo er vom »Funktionsprimat der Reflexion ungelöster Probleme« spricht (vgl. Kap. 0.7). – Ulrike Kunkel, »Die Intellektuellen und die Macht. Zu den politischen Ansichten eines ›libero scrittore‹: Ugo Foscolo (1778–1827)«, in: *Italienische Studien* 13 (1992), S. 23–42, hier S. 37 ff., untersucht jene Aspekte des Romans, die man einem politischen Engagement zurechnen könnte: die nationale Unabhängigkeit, den Freitod als politisches Motiv und das »Ideal eines von jeder äußeren Autorität unabhängigen *libero scrittore*« (S. 40). Zwar weist Kunkel auf die prinzipiellen »Widersprüche in der Anlage des Romans« (ebd.) hin, doch postuliert sie unter Berufung auf Foscolos Selbstexegese in Briefen, daß der Roman (wie das übrige Werk des Autors) in seiner sprachlichen Verfaßtheit grundlegend politisch sei: »Jenseits planer Negation entwirft Foscolo ein im romantischen Diskurs der Moderne zu situierendes, vollkommen neues Konzept vom literarischen Kunstwerk, das in seiner *sprachlichen Verfaßtheit selbst* über eine politische Tiefendimension verfüge.« (S. 42; Hervorh. im Text) Dagegen möchte ich im folgenden zeigen, daß der *Jacopo Ortis* die Tragfähigkeit eines politischen Engagements grundlegend in Frage stellt.

¹⁸ *Ortis*, S. 3.

E tu, o Lettore, se uno non sei di coloro ch'esigono dagli altri quell'eroismo di cui non sono eglino stessi capaci, donerai, spero, una lagrima al giovanetto infelice dal quale potrai forse trarre esempio e conforto.

LORENZO F.

Der Herausgeber erklärt im ersten Satz seiner Vorrede die Veröffentlichung von Jacopos Briefen zu einer Ersatzhandlung (ähnlich wie Foscolo im Brief an Goethe das Schreiben als Ersatz für den Selbstmord aus Liebeskummer bezeichnet, s.o.). Anstatt Tränen zu vergießen, publiziert Lorenzo F. ein Buch. Das Handeln ist ihm verwehrt, also hält er sich an die literarische Kommunikation, der zugemutet wird, das nicht näher spezifizierte Trauerverbot zu überwinden. Dadurch steht der Text von Beginn an im Zeichen uneigentlicher Rede. Er wird metaphorisch mit einem Denkmal (»monumento«) gleichgesetzt und in Zusammenhang mit Tod und Gedächtnis gebracht.¹⁹ Dies zitiert einen seit der Antike bekannten, den literarischen Text valorisierenden Topos (man denke an das berühmte Carmen 3, 30, »Exegi monumentum aere perennius« von Horaz),²⁰ der indes sogleich abgewandelt und verfremdet wird. Traditionell nämlich bezieht sich die commemorative Funktion literarischer Texte auf berühmte Taten und Menschen. Hier hingegen soll der noch unbekannten Tugend ein Denkmal errichtet werden.²¹ Der Text soll also nicht etwas schon Bekanntes bewahren und

19 Der Zusammenhang von Dichtung, Tod und Gedächtnis steht auch im Mittelpunkt von Foscolos Gedicht *Dei Sepolcri*. Vgl. hierzu Thomas Klinkert, »Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik. Zu Ugo Foscolos *Dei Sepolcri*«, in: Klaus Lubbers/Patricia Plummer (Hg.), *Subversive Romantik*, Berlin (voraussichtlich 2002).

20 *Oden und Epoden*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Bernhard Kytzler, Stuttgart 61995, S. 182–185.

21 Die »virtù sconosciuta« ist ein Alfieri-Zitat, sie verweist auf Alfieris 1786 publizierten Dialog zwischen dem Autor und seinem verstorbenen Freund Francesco Gori Gandellini, *La virtù sconosciuta*. Silvana Centanin, »L'»Ortis« foscoliano e »La virtù sconosciuta« di Vittorio Alfieri«, in: *Lettere italiane* 29 (1977), S. 325–339, vergleicht diesen Dialog mit dem *Ortis* und entdeckt zahlreiche Parallelen, insbesondere im Hinblick auf das Thema der Freundschaft, die durch den Publikationsakt des überlebenden Freundes verewigt werden soll, auf Analogien zwischen den beiden Hauptfiguren Ortis und Gori, deren Tugend zu Lebzeiten aufgrund der politischen Umstände im Verborgenen bleiben mußte usw. Da die von Alfieri übernommenen Ideen charakteristisch für sein Gesamtwerk sind, glaubt Centanin nicht an ein konkretes Intertextualitätsverhältnis zwischen *Ortis* und *La virtù sconosciuta*, sondern an, wie Jürgen Link, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1988, S. 284–307, es nennen würde, ein interdiskursives Verhältnis: »Credo piuttosto che la conoscenza [della *Virtù sconosciuta*] sia rientrata, senza un rilievo del tutto particolare, in un più ampio bagaglio culturale del Foscolo, formato per buona parte da quanto della produzione alfieriana era in circolazione in quel periodo.« (Centanin, S. 339)

weitergeben, sondern etwas Unbekanntes erst bekannt machen. Im zweiten Satz wendet sich der Herausgeber dann direkt an den Leser und fordert ihn auf, es ihm gleichzutun, indem er in die Trauer um den Toten einstimme. Die Abweichung von der traditionellen *memoria*-Topik wiederholt sich hier im Hinweis auf den fehlenden Heroismus, der ein Merkmal sowohl des Protagonisten als auch des Lesers sei und somit die geforderte Empathie ermöglichen solle. Traditionskonform hingegen ist die dem Text zugeschriebene Vorbild- und Trostfunktion. Allerdings liegt es nahe zu fragen, worin denn die Vorbildhaftigkeit (»esempio«) eines unglücklichen jungen Mannes ohne Heldenmut bestehen kann: Soll sich der Leser etwa auch das Leben nehmen? Denn der Held ist ja, wie explizit gesagt wird, tot, und durch die im Titel (»letzte Briefe«) zitierte Folie des *Werther* weiß man oder ahnt man doch, daß er nicht eines natürlichen Todes gestorben ist.

Vergleicht man den Text mit der auf den ersten Blick recht ähnlichen Vorrede zu den *Leiden des jungen Werthers*, so erhält er ein noch deutlicheres Profil. Bei Goethe heißt es (Fassung von 1774):

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst.²²

Die beiden Vorreden haben in der Tat basale Gemeinsamkeiten: Jemand hat Materialien über einen bedauernswerten Dritten gesammelt und präsentiert diese nun der lesenden Öffentlichkeit. Er rechnet mit der Empathie der Leser. Es fallen aber auch zahlreiche Unterschiede ins Auge: Der im Gegensatz zu Lorenzo F. namenlose Herausgeber des *Werther* sagt nicht explizit, daß der Held schon tot ist; ebenso verschweigt er, daß es sich bei dem präsentierten Material hauptsächlich um Briefe handelt. Auf der Ebene der Pragmatik zeichnet sich der Goethesche Text durch einen stärker appellativen Charakter aus. Viermal spricht der Herausgeber die Leser direkt an (1. »leg es euch hier vor«, 2. »weis, daß ihr mir's danken werdet«, 3. »Ihr könnt [...] nicht versagen«, 4. »Und du gute Seele [...]«). Der Dominanz der appellativen Funktion steht eine Leerstelle auf der Seite des Sprechers gegenüber, dessen Identität ebenso unklar bleibt wie sein Verhältnis zu Werther,

²² Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*. Synoptischer Druck der beiden Fassungen 1774 und 1787. Herausgegeben und eingeleitet von Annika Lorenz und Helmut Schmiedt, Paderborn 1997, S. 6.

ganz im Gegensatz zu Lorenzo F., bei dem die expressive Sprachfunktion und seine Beziehung zum Helden (»mio amico«) deutlich profiliert sind. Die »gute Seele« schließlich, die sich der Herausgeber am Ende aus der anonymen Leserschaft herausgreift und mit einer partikularisierenden Synekdoche anredet, ist Werther ähnlich und soll deshalb »Trost aus seinem Leiden« schöpfen (die Anrede verwendet den Imperativ), während bei Foscolo zwar auch nach Lesertypen unterschieden wird (»se uno non sei di coloro«), aber der Appellcharakter deutlich schwächer ausgeprägt ist (»forse«).

Man kann also sagen, daß bei Goethe der Leser als Adressat eines dominant appellativen Sprechaktes im Mittelpunkt steht, während man über den Herausgeber abgesehen von seiner Funktion nichts weiter erfährt und auch über das genauere Schicksal des »armen Werthers« im unklaren gelassen wird. Bei Foscolo dagegen ist der Leser schwächer profiliert, das Verhältnis zwischen dem Herausgeber und dem Leser ist distanzierter, weniger appellativ und insistierend, auch weniger auf Gewißheit über die Reaktionen des Lesers gestellt; im Gegenzug werden das Ende der Geschichte vorweggenommen und die postume Tragik des Freundschaftsverhältnisses zwischen Lorenzo und dem Helden hervorgehoben, womit ursächlich die Publikation des Buches verknüpft ist. Die Schwerpunktverschiebung vom Leser hin zum Herausgeber und zum Helden wird zudem durch die geänderte Funktion des Buches unterstrichen. Bei Goethe soll das Buch der Freund des Lesers sein, der ohne Freunde ist (es hat also auch hier Ersatzfunktion), bei Foscolo ist das Buch ein vom Herausgeber für den toten Helden errichtetes Denkmal und damit ein Akt der Trauer.²³ Das Buch wird bei Goethe anthropomorphisiert (»laß das Büchlein deinen Freund sein«), bei Foscolo wird durch den Rekurs auf den *memoria*-Topos sein Zeichencharakter hervorgehoben. Dieser Gegensatz zeigt sich auch bei der Titelwahl: *Die Leiden des jungen Werthers* zielt auf das Signifikat, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* rückt den Signifikanten und somit den Zeichencharakter und die Gattungszugehörigkeit des Textes in den Vordergrund. Diese Hervorhebung des Signifikanten kündigt den stärker reflexiven Charakter des *Ortis* an, der als Metabriefroman den berühmten Vorläufertext, dessen allgemeine Bekanntheit voraussetzend, in sich aufnimmt und als Material verwendet. Daraus erklärt sich, daß der Herausgeber den Leser nicht mehr wie im *Werther* über das Ende der Geschichte im unklaren lassen kann. Das diskursive Ereignis

²³ Vgl. hierzu Petry, »Vitae parallelae«, S. 121, der unter Hinweis auf das von Thomas Gray (*Elegy Written in a Country Churchyard*) entlehnte Motto »Naturae clamat ab ipso / vox tumulo« Foscolos Roman metaphorisch als Grab deutet.

›Werther‹ hat stattgefunden und seine gesamteuropäischen Auswirkungen gehabt, man kann nicht mehr dahinter zurück und die gleiche Geschichte noch einmal als neue erzählen. Doch der romantische Metaroman kann den *Werther* zitierend als Material verwenden und ihn transformieren. Diese Transformation läßt sich beschreiben als romantiktypische Steigerung der Selbstreflexivität und Hervorhebung des literarischen Charakters.²⁴ Es ist aber auch eine Steigerung der schon dem *Werther* und der *Nouvelle Héloïse* innewohnenden Aporien, deren Ausprägung im *Ortis* in der Forschung unter verschiedenen Aspekten dargestellt worden ist.²⁵ Eine weitere Aporie resultiert aus der Gegenläufigkeit von proklamierter Originalität und Authentizität einerseits und raffiniertem intertextuellem Spiel andererseits.²⁶ Der *Ortis* ist somit ein hochreflexiver und problembewußter metasprachlicher

24 Auch Petry, »Vitae parallelae«, S. 131, analysiert das Verhältnis zwischen *Ortis* und *Werther* als eines der Steigerung des Literaturbezugs, allerdings aus einer anderen Perspektive, nämlich im Hinblick auf die Art und Weise, wie Foscolo im Brief vom 11. April (Fassung von 1817, *Ortis*, S. 341f.), welcher den *Werther*-Brief vom 16. Junius zitiert, ein anonym präsentiertes Zitat aus Wielands *Dialogen des Diogenes von Sinope* einsetzt: »Die *Ultime lettere* ersetzen Goethes metonymischen Verweis auf den Autor [sc. Klopstock] durch einen konkreten Textausschnitt; es liegt bei Foscolo also ein gegenüber Goethe gesteigerter Literaturbezug vor, indem nicht auf eine im zeitgenössischen Umfeld codierte ›Aura‹ eines Textes (der spezifischen Ode Klopstocks, deren Kenntnis Goethe vom Leser fordert und offensichtlich auch voraussetzen kann) angespielt, sondern auf die Wirkung eines konkreten Textausschnitts gesetzt wird.«

25 So hat Wehle, »Italienische Modernität« (vgl. Anm. 7), gezeigt, wie der *Ortis* mit überkommenen klassizistischen Erzählschemata arbeitet, einem idyllischen und einem heroischen, um die Inadäquatheit beider angesichts einer revolutionär geänderten Wirklichkeit bloßzulegen. Theile, »Poetologisches Erzählen« (vgl. Anm. 2), sieht in den *Ultime lettere* einen poetologischen Metaroman mit inhärenten Widersprüchen.

26 Mario Martelli, Dieter Steland und Ulrike Kunkel haben zahlreiche verdeckte und explizite intertextuelle Bezüge herausgearbeitet und gezeigt, daß Foscolos Roman nach der Art eines Zitatmosaiks zusammengesetzt ist: Vgl. Martelli, »La parte del Sassoli«, in: *Studi di Filologia italiana* 28 (1970), S. 177–251, der von Foscolos »tecnica, non tanto imitatoria, quanto ad intarsio di citazioni« (S. 189) spricht; Steland, »Quellenstudien zu Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal, Pope, Chamfort)«, in: Wilfried Floeck/Dieter Steland/Horst Turk (Hg.), *Formen innerliterarischer Rezeption*, Wiesbaden 1987, S. 37–69, der Foscolos Anverwandlung moralistischer Aphorismen untersucht; Kunkel, *Intertextualität in der italienischen Frühromantik*, die von dem Widerspruch zwischen romantischer Originalitäts- und Ausdrucksästhetik einerseits und Foscolos Zitatmontagetechnik andererseits ausgeht und von einer »paradoxen Koexistenz möglicher Erklärungsmuster für angewandte Techniken der Intertextualität« (S. 253) spricht und diese mit der romantischen Ästhetik als kompatibel zu erweisen versucht, wobei allerdings die Argumentation in der materialreichen und ambitionierten Studie häufig sprunghaft und unscharf bleibt (vgl. hierzu auch die vielleicht ein wenig hart formulierte, aber im Prinzip zutreffende Kritik bei Küpper, »Politische Romantik«, S. 121, Anm. 102).

und -poetischer Text der europäischen Romantik. Ich möchte im folgenden zeigen, wie seine Reflexivität mit dem Diskurs über die Liebe und wie dieser mit dem Ich und seinem Text zusammenhängt.

3.3 Gedächtnispflege und scheiternde Entdifferenzierung: Die Petrarca-Wallfahrt als metapoetische Keimzelle

Die älteste überlieferte Fassung des *Ortis* unterscheidet sich auf der *histoire*-Ebene von den späteren Fassungen vor allem durch die Beziehungskonstellation zwischen Jacopo, Teresa und Odoardo. Während in den späteren Fassungen ähnlich wie im *Werther* die Geliebte zum Zeitpunkt ihrer Begegnung mit Jacopo zwar verlobt, aber unverheiratet ist, ist sie in der Bologneser Fassung eine verwitwete Mutter mit bewegter Vorgeschichte: Der Maler Odoardo, ein Sohn reicher Eltern, ist Teresas Jugendliebe, darf sie aber nicht heiraten, weil ihre Eltern arm sind. Als ihr Vater im Sterben liegt, muß sie ihm versprechen, einen wohlhabenden älteren »galantuomo di Padova«²⁷ zu ehelichen, um versorgt zu sein. Ihr Gatte, den sie nicht liebt, nimmt für sie die Stelle eines treuen Freundes und zärtlichen Vaters ein.²⁸ Als er stirbt, kommt Odoardo zu ihr zurück. Teresas große Liebe ist in dieser Konstellation und im Unterschied zu den späteren Fassungen Odoardo, und gefährdet ist diese Liebe zunächst durch äußere Umstände, die Teresa zwingen, aus materiellen Gründen eine Allianz ehe einzugehen. Der Vater spielt dabei eine wichtige Rolle. Dieses Modell kennen wir in ähnlicher Form aus *La Nouvelle Héloïse*, wo Julie dem Vater zuliebe einen älteren Mann heiratet, der für sie dann die Rolle des väterlichen Freundes spielt. Odoardo ist vor diesem Hintergrund das Pendant zu Saint-Preux.²⁹ Durch den Tod des Ehemannes wird im Unterschied zur *Nouvelle Héloïse* und ähnlich wie in der *Princesse de Clèves* der Weg für die Liebenden frei. Aber während dort die Frau aus schlechtem Gewissen dem Verstorbenen gegenüber und aus *amour-propre* nicht zu einer Verbindung mit dem von ihr geliebten Nemours bereit ist,

²⁷ *Ortis*, S. 16.

²⁸ *Ortis*, S. 20.

²⁹ Daß es sich um ein Zitat von Rousseaus Roman handelt, wird noch zusätzlich plausibilisiert durch das Handlungselement der abgefangenen Briefe, wodurch die Liebenden getrennt werden: »Le nostre lettere erano intercette, e dopo due anni dell'amore il più ardente noi ci vedemmo disgiunti per sempre.« (*Ortis*, S. 16) Ebenso werden am Ende des zweiten Teiles der *Nouvelle Héloïse* Saint-Preux' Briefe von Julies Mutter entdeckt, was dazu führt, daß dieser endgültig seiner Geliebten entsagen muß (Rousseau, *œuvres complètes*, Bd. II, S. 306 ff.).

realisiert Teresa ihre Liebe zu Odoardo. Nun tritt jedoch als neues Hindernis der ›Passionsmensch‹ und Werther-Nachfolger Jacopo Ortis auf den Plan, der aber in jeder Hinsicht zu spät kommt und sich daher in noch aussichtsloserer Position als der Held des Goetheschen Romans befindet. Damit kombiniert der frühe *Ortis* gleich zu Beginn die Basiskonstellationen der beiden bedeutendsten und berühmtesten Liebesromane des späten 18. Jahrhunderts (*La Nouvelle Héloïse* und *Werther*) und zeigt auf subtile Art und Weise an, daß er sich der Tradition bewußt ist und die überlieferten Handlungsmuster und Figurenkonstellationen als Material verwendet. Die metaliterarische Reflexivität des Romans wird nun sogleich noch gesteigert. In unmittelbarer textsyntagmatischer Verknüpfung mit der Geschichte von Teresas Ehe und ihrer zunächst unglücklichen, dann glücklichen Beziehung zu Odoardo steht nämlich der gemeinsame Besuch von Teresa, Odoardo und Jacopo in Arquà, wo sich das Haus befindet, in dem einst Petrarca gelebt hat.³⁰ Dieser Besuch wird modelliert als deutlich markierte Zitatmon-

30 *Ortis*, S. 18–22. – In analoger Weise pilgert Hyperion mit Adamas an das Grab Homers und nach der Trennung von Adamas an die Geburtsstätte des Dichters (s. o. Kap. 2.5). In Mme de Staëls *Corinne* findet eine wichtige Szene am Grab Vergils statt, wo, wie es heißt, Petrarca einst einen Lorbeerbaum gepflanzt hat (s. u. Kap. 4.4). Die romantischen Helden situieren sich also dezidiert in einer kulturellen Tradition, deren wichtigste Exponenten die großen Dichter des jeweiligen Kulturraumes sind. Die gewählten Schauplätze Italien und Griechenland sind politisch zerrissene beziehungsweise unter Fremdherrschaft stehende Länder, in denen die Literatur als Ersatz für die nationale Einheit dienen soll. Bei Rousseau gibt es, wie gezeigt wurde, ebenfalls eine ›Pilgerfahrt‹ nach Meillerie zu den »monuments d'une passion« (Kap. 1.8), das heißt den von Saint-Preux dort hinterlassenen Einschreibungen literarischer Texte in Stein. Solche Pilgerfahrten waren im Zusammenhang mit Rousseau auch Teil einer kulturellen Praxis geworden, wie man etwa bei Johann Heinrich Campe nachlesen kann: »Apropos von Rousseau! Ich habe schon in einem meiner vorigen Briefe gesagt, daß wir eine Wallfahrt zu seinem Grabe nach Ermenonville vorgenommen haben. [...] Jetzt sage ich Ihnen nur, daß diese ganze Gegend mit allen darin befindlichen Anlagen ein Sinnbild von Rousseaus Geist und Charakter zu sein scheint. Sie ist, wie er und seine Schriften, tief und erhaben, melancholisch und reizend, romantisch und schlicht, kühn und bescheiden, mannigfaltig und simpel, kunstvoll und natürlich, wild und freundlich. [...] Nie habe ich an einem andern Orte empfunden, was ich hier empfand; so wie ich nie bei den Werken irgendeines andern Schriftstellers diejenigen Wirkungen in mir verspürte, welche Rousseaus Schriften immer in mir hervorbrachten und jetzt noch hervorbringen, sooft ich sie wieder zur Hand nehme. Ich war bis zum tiefsten Seelenschmerz gerührt und fühlte mich gleichwohl niemals glücklicher. Thränen quollen mir in die Augen, indes ein unwillkürliches Lächeln mir auf meinen Lippen schwebte. Bei jedem Tritte, den ich auf dem mir heiligen Boden tat, schoß es mir wie Feuer in die Seele: hier ging auch er! [...]« (*Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben. Aus dem Braunschweigischen Journal abgedruckt*, Braunschweig 1790, zitiert nach Claus Stußenberger, *Rousseau im Urteil der deutschen Publizistik bis zum Ende der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, Bern/Frankfurt a. M. 1974, S. 21f.) Wenn man

tage. Die Darstellung beginnt nach einleitenden Bemerkungen zur Handlungssituierung mit der Wiedergabe eines Auszugs aus Vincenzo Montis *Prometeo*, wo ein Sonnenaufgang beschrieben wird, und sie endet mit dem Sonnenuntergang aus demselben Gedicht.³¹ Innerhalb dieses Rahmens situiert sich die Wallfahrt (»pellegrinaggio«)³² zum Petrarca-Gedächtnisort, an welchem ein zitierendes Erinnern an den Dichter stattfindet.

Die Darstellung besteht aus folgenden Teilen. 1. Vor dem Beginn der eigentlichen Erzählung wendet Jacopo sich direkt an seinen Briefadressaten Lorenzo, um sich mit ihm über Teresas Anmut auszutauschen: »Or di'; hai tu osservato quand'ella parla? e non ti pare che la semplicità e l'interesse de' suoi discorsi costringano a prestarle fede?«³³ Die Petrarca-Pilgerfahrt wird somit von vornherein in einen direkten Zusammenhang mit Jacopos Liebe zu Teresa gebracht; diese Liebe aber wird hier verschoben zum Ausdruck gebracht, denn Jacopo spricht darüber, daß er geglaubt habe, Lorenzo sei in Teresa verliebt gewesen, anstatt zu bekennen, daß er sie selbst liebt. Wichtig ist auch, daß die Liebe sich hier als Kommunikation über Kommunikationsweisen artikuliert. Liebe im romantischen Roman ist also Metakommunikation. 2. Danach folgt ein narrativer Teil, der die Annäherung der Gesellschaft an das Dorf Arquà zum Gegenstand hat. 3. Unterbrochen wird die narrative Erzählerrede sodann durch die direkte Wiedergabe einer Äußerung von Teresa, die sich angesichts der Gegend um Arquà daran erinnert, wie sie mit ihrem Mann zusammen dorthin zu wandern pflegte. Diese Erinnerung lenkt ihre Rede schließlich auf die Geschichte ihrer Ehe, den Tod ihres Mannes und die Wiederbegegnung mit Odoardo. 4. Auf die direkte Rede Teresas folgt ein erneuter Einschub, in dem Jacopo sich direkt an Lorenzo wendet und ihm seine Unfähigkeit eingesteht, Teresa mit sprachlichen Mitteln darzustellen:

bedenkt, daß der Park von Ermenonville eine von dem Rousseau-Bewunderer Girardin angefertigte »Kopie« des Elisée aus der *Nouvelle Héloïse* darstellte und daß Girardin den Autor des Romans kurz vor dessen Tod dazu bewegen konnte, dorthin überzusiedeln, dann hat man ein schlagendes Beispiel dafür vor Augen, wie im späten 18. Jahrhundert die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit durch Rückkopplungsschleifen aufgelöst wurden (zu Girardin vgl. Ursula Link-Heer, »Facetten des Rousseauismus. Mit einer Auswahlbibliographie zu seiner Geschichte«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 63 (1986), S. 127–163, hier S. 133–137).

31 *Ortis*, S. 18–22.

32 *Ortis*, S. 20.

33 *Ortis*, S. 19.

– Ma Lorenzo, Lorenzo.... e conviene che di qui innanzi io mi taccia tutto ciò che dice Teresa; che se potessi dipingerti la sua pronunzia, i suoi gesti, la melodia della sua voce, la sua celeste fisionomia, o trascrivere almeno tutte le sue parole senza cangiarne o traslocarne sillaba, certo che tu mi sapresti grado: diversamente incresco perfino a me stesso. Che giova copiare imperfettamente un inimitabile quadro la di cui fama soltanto fa più impressione che la tua misera copia? e non ti par ch'io somigli i traduttori del divino Omero? giacchè come tu vedi io non mi affatico che per inacquare il sentimento che m'infiama, e stemprararlo in un languido fraseggiamento. –³⁴

Auffällig ist an dieser Passage die Verbindung des traditionellen Unsagbarkeitstopos³⁵ mit einer Reflexion über Probleme der Abbildung und der Übersetzung. Die versagende Darstellung der Geliebten wird mit Überlegungen zu Kunst und Sprache in Zusammenhang gebracht. Dies wird uns noch zu beschäftigen haben. Die Stelle ist im übrigen ein Beleg für die Abkehr von den Prämissen der klassischen Episteme (Repräsentation, Transparenz, Mimesis, Übersetzung). Die Sprache tritt gewissermaßen materiell in Erscheinung, sie vermischt sich mit dem Gegenstand der Rede und verwässert diesen.³⁶ 5. Im Anschluß an diese Erzählerreflexion folgt der Bericht über den Besuch von Petrarcas Haus, der nun nicht mehr nur als christliche Wallfahrt, sondern auch als antik-republikanische und heidnisch-religiöse Handlung beschrieben wird: »Ci siam'appressati simili a' discendenti degli antichi repubblicani quando libavano sopra i mausolei de' loro maggiori morti per la patria, o a que' sacerdoti che taciti e riverenti s'aggiravano per li boschi abitati da qualche divinità.«³⁷ Mit der Erinnerung an antikes Totengedenken (»mausolei«) wird das in der Vorrede des Herausgebers erwähnte »monumento« wieder aufgegriffen. Damit wird folgende Äquivalenz hergestellt: Petrarca's Haus ≈ Jacopo's *Ultime lettere* (beide sind Totenmonumente) und somit Petrarca ≈ Jacopo. Ortis stellt sich dadurch

³⁴ Ortis, S. 20.

³⁵ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), Tübingen/Basel 111993, S. 168–171, bezeichnet als Unsagbarkeitstopos die »Betonung der Unfähigkeit, dem Stoff gerecht zu werden«, die seit Homer belegt sei. Bevorzugter Ort sei die Lobrede. – Auch bei Hölderlin war von der Unmöglichkeit die Rede, Diotimas Wesen sprachlich mitzuteilen (s. o., Kap. 2.6).

³⁶ Vgl. hierzu auch Küpper, »Politische Romantik«, S. 117ff., der auf die Brüchigkeit der von Ortis versuchten »Selbst-Modellierung als eines zweiten Petrarca« (S. 117) hinweist. »Mit dem Einbruch des Unsagbarkeitstopos in das Zitat des Liebesdiskurses des Vorgängers zeichnet sich plötzlich ab, daß das Sich-Wiederfinden im Vorgegebenen, wenn auch dies Vorgegebene ein singular Großes ist, dem, was zu sagen ist (»un quadro«), so unangemessen sein könnte wie eine »misera copia« (S. 118). Küpper bezieht sich auf die analoge Stelle in der Fassung von 1817 (Ortis, S. 304ff.).

³⁷ Ortis, S. 21.

in ein Imitations- und Nachfolgeverhältnis zu Petrarca, den er als »dolce e profondo filosofo di amore«³⁸ bezeichnet. Dieses Imitationsverhältnis trägt kultisch-religiöse Züge, die Huldigung gegenüber der Gottheit vollzieht sich nicht nur als Pilgerfahrt, sondern auch als gebetsähnliche Handlung durch das Rezitieren von Petrarca-Gedichten. Wenn die Dichtung zur Religion erhoben wird, so ist dies ein klares Indiz für die von Jacopo angestrebte Entdifferenzierung, die Rückgängigmachung der modernen Trennung in autonome Funktionsbereiche.

In Opposition zu Jacopos Andachtshaltung steht allerdings das als »irreligione«³⁹ gedeutete Verhalten der Besitzer des Hauses, die Petrarcas Wohnstatt ganz profan verfallen lassen. Als Supplement für die fehlende Pflege der Gedächtnisstätte fungiert für die Besucher die Literatur, und zwar im doppelten Sinne. Teresa nämlich zitiert aus einem Sonett von Alfieri, das dieser an eben jenem Ort dem illustren Toten gewidmet hat und dessen Gegenstand die gewissermaßen autopoietische Gedächtnisfunktion der Literatur ist:⁴⁰

Prezioso diaspro, agata ed oro
 Fòran debito fregio e appena degno
 Di rivestir sì nobile tesoro:
 Ma no; tomba fregiar d'uom ch'ebbe regno
 Vuolsi, e por gemme ove disdice alloro;
 Qui basta il nome di quel divo ingegno.⁴¹

Der Text beruht auf der Opposition Politik (»uom ch'ebbe regno«) vs. Dichtung (»divo ingegno«) und postuliert, daß eines verstorbenen Herrschers durch Schmückung seiner Grabstätte gedacht werden müsse, während der Dichter allein durch seinen unsterblichen Namen der Nachwelt erhalten bleibe. Dichtung benötigt somit keine ornamentale Gedächtnispflege, sie ist selbst Gedächtnis. Dies führt uns an den Anfang zurück, wo dem Text ja genau diese Funktion vom Herausgeber zugeschrieben wurde. Die klare Opposition Politik vs. Dichtung belegt aber auch, daß der Text die moderne Trennung der einzelnen Funktionsbereiche anerkennt und daß er den Entdifferenzierungswunsch in eine unaufhebbare Spannung zur realgeschicht-

³⁸ *Ortis*, S. 21.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Durch den Bezug auf Alfieri wird die erzählte Situation fiktionsintern verdoppelt, wo durch die metaliterarische Reflexivität des Textes erneut eine Steigerung erfährt.

⁴¹ *Ortis*, S. 21.

lichen Entwicklung stellt. Die erstrebte Entdifferenzierung bleibt ebenso sehr unerfüllbares Postulat wie Jacopos Liebe zu Teresa.

Die Opposition Dichtung vs. Politik wird schon zu Beginn des Textes eingeführt. Der Held wurde, wie er im ersten Brief schreibt, gegen seinen Willen in eine Verschwörung mit den Eroberern Italiens verwickelt und ergreift auf Anraten seines Freundes Lorenzo und seiner Mutter die Flucht. Er wechselt vom Raum der Politik und der Aktivität in den Raum der ländlichen Idylle und der Kontemplation. Es handelt sich dabei nicht um einen vorübergehenden, sondern um einen definitiven Sinnraumwechsel, denn Jacopo erteilt der zum Scheitern verurteilten politischen Aktion eine Absage und lädt seinen Freund dazu ein, ihm nachzufolgen und mit ihm gemeinsam über das Trugbild (»idolo vano«) des Ruhms zu lachen.⁴² Der ländlich-idyllische Raum aber ist, wie Jacopo selber deutlich macht, literarisches Zitat.⁴³ Es ist ein Bereich, in dem die Wiederherstellung einer ursprünglichen Ganzheit im Modus der Imagination möglich scheint. Jacopo badet in einem See und bringt der Natur einen Hymnus dar.⁴⁴ Daß er sich dabei Illusionen hingibt, ist ihm bewußt. Doch er rechtfertigt sich durch den Hinweis auf die Antike, die an die eigenen Illusionen geglaubt habe (»accarezzando gl'idoli della loro immaginazione«),⁴⁵ dadurch das Schöne und Wahre gefunden und unsterbliche Kunstwerke geschaffen habe. Die postulierte Einheit der Antike aber – und es handelt sich explizit um eine Einheit von Religion, Politik und Kunst (»La religione greca e romana ha educato gli *artisti* e gli *eroi*, e a questa dobbiamo i *capi d'opera* che il caso ha rapito alla inclemenza de' secoli.«)⁴⁶ – ist aus Jacopos Sicht nur noch als durchschaute Illusion vorstellbar. Wenn er sich in momenthafter Entrückung einer solchen Illusion hingibt, so wird er sofort wieder herausgerissen, und zwar durch die Stimme eines »filosofo«, der ausruft: »*Illusioni!*«⁴⁷ Darauf kann er dann nur etwas hilflos replizieren, daß alles Illusion sei, daß aber die Griechen und Römer glücklicher gewesen seien, weil sie im Unterschied zu den Modernen an ihre Illusionen geglaubt hätten. Allein die Reflexion über diesen Sachverhalt aber zeigt, daß er selbst eben nicht an diese Illusion glauben kann.⁴⁸

42 *Ortis*, S. 6.

43 Vgl. Wehle, »Italienische Modernität«.

44 *Ortis*, S. 7.

45 Ebd.

46 *Ortis*, S. 7f. (Hervorh. T.K.)

47 *Ortis*, S. 7 (Hervorh. im Text).

48 Der Wunsch nach Restitution der verlorenen antiken Einheit ist uns bereits bei Hölderlin begegnet. Bei Rousseau sahen wir den Versuch einer Konfliktbewältigung im Modus der Illusion. Die Illusion spielt, wie noch zu zeigen sein wird, auch bei Leopardi eine zentrale Rolle.

Wenn die Opposition Politik vs. Idylle also für die Opposition Politik vs. Kunst/Dichtung steht und wenn diese Opposition privativ ist, dann bedeutet das auch, daß die beiden Bereiche nicht aufeinander einwirken können. Einerseits gibt es trotz der bedrückenden zeitgeschichtlichen Umstände Fluchträume, in denen eine andere, von der Wirklichkeit noch nicht affizierte Ordnung herrscht. Umgekehrt kann aber derjenige, der sich in den Fluchtraum zurückzieht, nicht mehr die Hoffnung haben, in den politischen Bereich zurückzukehren und auf ihn einzuwirken. Die Differenz der beiden Wirklichkeitsbereiche oder gesellschaftlichen Teilsysteme wird nun auch in jenem oben zitierten Sonett von Alfieri bekräftigt, in dem die Trennung der beiden Funktionsbereiche Politik und Kunst/Dichtung deutlich hervorgehoben wird. Nicht mehr der Herrscher ist lorbeergekrönt (*«ove disdice alloro»*), sondern nur noch der Dichter. Dieser benötigt daher keine postumten Ehrbezeugungen, kein prächtig geschmücktes Grab, ihm genügt allein sein Name, um zu überleben. Damit ist aber zugleich auch gesagt, daß die Dichtung nicht mehr integraler Bestandteil der Gesellschaft ist; es gibt keine Einheit von Kunst, Religion und Politik mehr. Wie zur Bestätigung ignorieren die Besitzer des Petrarca-Hauses die Bedeutung des früheren Bewohners. Dichtung ist zum Spezialbereich geworden, nur wenige Auserwählte pflegen das Andenken Petrarcas durch Partizipation an seinem Diskurs, indem sie seine Texte rezitieren und sie wie Jacopo sich zitierend aneignen oder, wie er von Teresa und Odoardo vermutet, indem sie sich in seinem Namen ewige Treue schwören.

6. Der Besuch in Arquà endet mit einer von Jacopo nur in Gedanken formulierten, aber nicht ausgesprochenen Frage an Teresa: *»[...] sono forse, o Teresa, le tue bellezze e la tua gioventù che fanno risplendere la purità del tuo cuore, o l'anima tua divina diffonde invece su le tue forme più di grazia, di freschezza e d'amore?»*⁴⁹ Die Frage zielt auf den Zusammenhang von äußerer Erscheinung (Oberfläche, Körper) und innerer Wahrheit (Tiefe, Herz/Seele): Sind die beiden im Prinzip getrennt und unabhängig voneinander, oder läßt die Seele den sichtbaren Körper schöner erscheinen? Wenn man die Frage semiotisch reformuliert, so lautet sie: Ist der Signifikant (der Körper) auf das Signifikat (die Seele) transparent (Repräsentationskonzept) oder ist das Signifikat Teil des Signifikanten, verbirgt es sich in ihm und determiniert seine Form (opakes Zeichenkonzept)? Die Frage wird hier nicht beantwortet, denn mit dem abrupt eingeschobenen Sonnenuntergangstext von Monti endet die Erzählung des Ausflugs. Zu bedenken ist aber, daß

⁴⁹ Ortis, S. 21f.

die Stelle in einem Kontext scheiternder Liebe steht, denn Teresa ist ihrem Geliebten Odoardo zugewendet und Jacopo ist der überflüssige Dritte im Bunde. Diese scheiternde Liebe wird von einem scheiternden Kommunikationsakt überlagert (»ed io già già tutto estatico stava per dire a quell'angelica donna«).⁵⁰ Die Repräsentationsfähigkeit der Sprache scheint also deutlich in Frage gestellt. Wie schon zu Beginn der Episode erweist sich als das entscheidende Moment nicht die Kommunikation mit der Geliebten, sondern die Metakommunikation. Es geht weniger darum, die eigene Liebe der Geliebten mitzuteilen, als vielmehr darum, über die eigene, letztlich unsagbare Liebe mit einem Dritten zu kommunizieren.

Der Brief endet mit einer erneuten direkten Ansprache an den Empfänger. Jacopo bittet Lorenzo, diesen Brief für spätere Zeiten, in denen er unglücklich sein werde, aufzuheben, damit die beiden dann gemeinsam den Text als Erinnerung an schönere Tage wiederlesen können, »sdrjati su l'erta che guarda la solitudine di Arquà, nell'ora che il dì va mancando.«⁵¹ Der Brief wird also von Jacopo als Memorialtext, als eine Art Tagebuch konzipiert. Der Schreibende projiziert sich selbst in die Zukunft, wo er den eben erlebten Moment des Glücks wiederaufleben lassen möchte. Der Text erzeugt somit eine Erinnerungskette, die in die Antike zurückreicht und über Petrarca, die *Nouvelle Héloïse* und den *Werther* bis hin zu Teresa und Jacopo reicht und dann durch das Schreiben in die Zukunft fortgesetzt wird. Dies steigert das Doppelungs- und Spiegelungsverhältnis, das für Jacopos Erleben charakteristisch ist. Was immer er tut, er muß sich in einer fremden Instanz spiegeln, um sich ausdrücken zu können. Er ist sich selbst niemals gegenwärtig. Die scheiternde Liebe wird somit zum Anlaß einer narzißtischen Selbstbespiegelung des Ichs. Diese wiederum läßt sich als Metapher der vom Text vollzogenen Selbstreflexion lesen. Dadurch kommt es zu einer Potenzierung der metapoetischen Selbstreflexivität, denn im Zentrum der Episode steht ja, wie gezeigt wurde, ein Kommentar über die Funktion der Dichtung in der funktional differenzierten Gesellschaft.

⁵⁰ Ortis, S. 21.

⁵¹ Ortis, S. 22.

3.4 Exklusionsindividualität und poetologische Codierung der Liebe

Die in der poetologischen Selbstbeschreibung der *Notizia bibliografica* postulierte Darstellung des Individuellen ist im Text selbst somit nicht nachweisbar, was semiotisch auch gar nicht möglich ist, denn das Individuelle kann sprachlich nicht mitgeteilt werden (»individuum est ineffabile«). Will das Individuum sich darstellen, so kann es dies nur unter Rückgriff auf diskursive Muster, wie sie von Petrarca, Rousseau oder Goethe zur Verfügung gestellt wurden. Indem der Briefschreiber diese Muster durch explizite und implizite Zitate markiert, macht er sie zum Material für Einschreibungen seines individuellen Seins. Die daraus resultierende Selbstkonstitution aber ist prekär und problematisch, weil das kombinierte Material heterogen ist. Identifiziert Jacopo sich mit der spirituellen Liebe des *Canzoniere*, mit der Verzichtsliebe der *Nouvelle Héloïse* oder mit der selbstdestruktiven Passionsliebe des *Werther*?⁵² Diese Modelle können nicht synthetisiert werden, und somit ist die Individualität, die Jacopo sich schreibend aneignet, eine negative und differentielle.⁵³ Trotz seiner häufig bekundeten Neigung zur Imitation (hinzu kommt in den späteren Fassungen noch die *imitatio Christi*) ist Ortis weder Petrarca noch Saint-Preux noch Werther. Ihm fehlt die Stabilität, er ist in permanenter Bewegung und oszillierender Veränderung begriffen: »[...] *propriamente* questo mio cuore non può sofferire un momento, un solo momento di calma. Purch'ei sia sempre agitato, per lui non rileva se i venti gli spirano avversi o propizj. Ove gli manchi il piacere ricorre tosto al dolore.«⁵⁴

In jedem Falle reflektiert Jacopo Ortis, was er tut, und zeigt, daß die von ihm ersehnte Einheit illusionär bleiben muß. Das seiner selbst bewußte moderne Individuum existiert nur in der Trennung, ausgeschlossen von allen Lebenszusammenhängen wie Familie, Stand, Staat oder Bildungsinstitutionen. Seine Individualität beruht auf Exklusion.⁵⁴ Alle Handlungsräume und Teilbereiche, die Jacopo durchläuft, alle menschlichen Gruppierungen sieht er als Außenstehender. Er hat sich in der Sphäre der Politik versucht und ist gescheitert. Die Flucht in den Raum der Idylle, der zugleich der Raum seiner Kindheit ist, führt zu keiner neuen Zugehörigkeit. Teresa, die er liebt und mit der er, wie er glaubt, glücklich wäre, ist bereits vergeben.

⁵² Vgl. hierzu auch Petry, »Vitae parallelae«.

⁵³ Ortis, S. 23 (Hervorh. im Text).

⁵⁴ Vgl. Luhmann, »Individuum, Individualität, Individualismus«, in: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3 (1989), Frankfurt a.M. 1993, S. 149–258, und meine Ausführungen dazu in Kap. 0.4.

Auf den Euganeischen Hügeln fühlt er sich zwar wohl, doch gehört er nicht wirklich dazu; vielmehr betrachtet er die Handlungen und Reden der Landbewohner mit der Neugierde des Ethnologen. In Padua, wo er studieren möchte, hält es ihn nicht lange; die dazu erforderliche Disziplin ist nicht kompatibel mit seinem »libero genio«.⁵⁵ Den Verführungsversuchen der frivolen Ehefrau des Patriziers T* widersteht er und verschmäht damit das Gegengift (»antiveleno«) der sinnlichen Liebe.⁵⁶

Seine Ausgeschlossenheit ist ihm bewußt, ja man kann sagen, daß er sie kultiviert. Sie resultiert aus seiner Weigerung, sich an andere anzupassen, ihre Lebensentwürfe zu übernehmen. Er bezeichnet sich als »uom singolare«⁵⁷ und insistiert auf seiner Differenz zu allen anderen Menschen.⁵⁸ Er ist sich auch dessen bewußt, daß er Teresa als Projektionsfläche für seine Selbststilisierung benötigt. Auf den von Lorenzo erhobenen Vorwurf, er sei in Teresa verliebt, antwortet Jacopo wie folgt:

[...] innamorato sì, e che per questo? Ho veduto di molti innamorarsi della Venere Medicea, della Psiche, e perfin della luna o di qualche stella lor favorita. E tu stesso non eri talmente entusiasta di Saffo che pretendevi di ravvisarne il ritratto nella più bella donna che tu conoscessi, trattando di maligni e ignoranti coloro che la dipingono piccola, bruna e bruttina anzi che no? Fuor di scherzo: io conosco d'essere un uom singolare, e stravagante fors'anche; ma dovrò perciò vergognarmi? di che? sono più giorni che tu mi vuoi cacciar per la testa il grillo di arrossire: ma con tua pace io non so, nè posso, nè devo arrossire di cosa alcuna rispetto a Teresa, nè pentirmi, nè dolermi – Sta bene.⁵⁹

Die im ersten Teil des Zitats gewählte Rechtfertigung, daß die Liebe bei vielen nur als Projektion auftrete, ist weniger im Scherz gesprochen, als der zweite Teil glauben machen will. Inhaltlich stimmt die Antwort nämlich überein mit Jacopos andernorts geäußertem Verdacht, er habe sich in das Geschöpf seiner eigenen Phantasie verliebt: »E penso: è pur vero che questa donna esista qui in questo basso mondo, fra noi? e sospetto assai volte d'essermi innamorato della creatura della mia fantasia.«⁶⁰ Wenn dies stimmt,

⁵⁵ *Ortis*, S. 27.

⁵⁶ *Ortis*, S. 30.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. hierzu Küpper, »Politische Romantik«, S. 106f., der diesbezüglich von »emphatischer Selbst-Singularisierung« spricht (S. 107).

⁵⁹ *Ortis*, S. 30.

⁶⁰ *Ortis*, S. 63. – Vgl. auch die Stellen, in denen allgemein der Verdacht geäußert wird, daß die Welt nur Schein sei: *Ortis*, S. 7, 23, 34, 53. – Die Auffassung, daß Liebe nur eine subjektive Projektion und somit chimärenhaft sei, wird schon von Rousseau vertreten, etwa im *Émile*, wo es heißt: »[...] qu'est-ce que le véritable amour lui-même, si ce n'est

dann ist die geliebte »angelica donna«⁶¹ nichts als die Hervorbringung einer niemals zur Ruhe kommenden Imagination.⁶² Sehr aufschlußreich sind im obigen Zusammenhang die Beispiele: Venus, Psyche, Mond und Sterne, mit anderen Worten: mythologische Figuren als Kunstwerke einerseits und Himmelskörper andererseits. Hinzu kommt die Dichterin Sappho. Diese

chimère, mensonge, illusion? On aime bien plus l'image qu'on se fait que l'objet auquel on l'applique. Si l'on voyoit ce qu'on aime exactement tel qu'il est il n'y auroit plus d'amour sur la terre.» (*Œuvres complètes*, Bd. IV, S. 656)

⁶¹ *Ortis*, S. 14.

⁶² Diese in der unvollendeten ersten Fassung des Romans angelegte Tendenz zur illusionär-narzisstischen Liebe wird in den späteren Fassungen von 1802 und 1817 bestätigt und verstärkt. Ein wichtiger Unterschied auf der Ebene der Handlung ist allerdings die Konstellation zwischen den drei Hauptfiguren Jacopo, Teresa und Odoardo. Teresa ist nun unverheiratet und kinderlos. Aus der Jugendliebe, dem Maler Odoardo, wird 1802 ein vom Vater der Tochter aufgezwungener, ungeliebter Verlobter, dessen hervorstechende Eigenschaften Distanz, Unterkühlung und Herzlosigkeit sind. Teresa ist, wie sie Jacopo bei der Petrarca-Wallfahrt gesteht, unglücklich (*Ortis*, S. 148). Der Grund für die Zwangsverlobung liegt in der ökonomischen Situation der Familie. Teresas Vater ist verschuldet und er will die Zukunft seiner Familie durch eine vorteilhafte Heirat seiner Tochter sichern: Odoardo nämlich darf mit einer großen Erbschaft rechnen. Foscolo nähert den Text damit teilweise an die *Werther*-Konstellation an: Durch den Wegfall des ersten Ehemannes und Teresas unglückliche Verbindung zu Odoardo wird sozusagen eine Aktantenstelle frei, die dann Jacopo besetzen kann, während er in der ersten Fassung völlig außerhalb des erotischen Dreiecks stand. Andererseits bleiben wichtige Unterschiede zum *Werther* bestehen: Lotte liebt Albert (unbeschadet ihrer Zuneigung zu Werther), Teresa liebt Odoardo nicht. Sie unterwirft sich aber wie Julie dem väterlichen Gebot, Lotte folgt dem letzten Willen der Mutter, nach deren Tod sie sich um die Geschwister und den verwitweten Vater kümmert. Lottes Gehorsam entspricht nicht nur ihrer eigenen Neigung zu Albert (die natürlich Werther gegenüber nicht ohne Ambivalenzen ist), sondern er steht auch im Dienste der Familienerhaltung. Bei Foscolo dagegen führt das väterliche Heiratsgebot zu einer Zerstörung der eigenen Familie (*Ortis*, S. 149). Foscolo verdichtet also in der neuen Fassung seines Romans die von Rousseau und Goethe übernommenen Muster zu einer neuen, eigenen Konstellation. Vor diesem Hintergrund wird der illusionär-narzisstische Charakter von Jacopos Liebe noch deutlicher. Zwar begehrt und liebt er die von ihm vergötterte Teresa, doch unternimmt er nichts, um sich das geliebte Objekt tatsächlich anzueignen. Im Unterschied zur ersten Fassung besteht nun kein emotionales und auch kein moralisches Hindernis mehr für Jacopo. Da er weiß, daß Teresa mit Odoardo unglücklich ist, könnte er sie ihm wegnehmen. Das Gebot des Vaters kann, da es die Familie, die es vorgeblich schützen will, im Gegenteil durch die Exklusion der Mutter zerstört hat, anders als noch bei Rousseau keine Verbindlichkeit für sich beanspruchen. Daß Jacopo dennoch auf Teresa verzichtet, bleibt im Text ohne explizite Rechtfertigung. Wenn Jacopo über die Gleichgültigkeit des abwesenden Odoardo klagt, so versichert er Lorenzo gegenüber sogleich, daß Gott ihn davor bewahren möge, die Situation auszunutzen (*Ortis*, S. 176), ohne daß dies jedoch näher begründet würde. Man muß den Grund dafür also darin sehen, daß Jacopo seine Leidenschaft nur imaginär und als Projektion ausleben kann.

Elemente haben poetologische Funktion: Die Liebe ist somit poetologisch codiert. Das ergibt sich deutlich, wenn man den Querverweisen nachgeht, die in dem Signifikanten *Venere* verborgen sind. Zu Beginn des Textes, in einer oben bereits zitierten Stelle,⁶³ steht die Venus in einem die Antike evozierenden Kontext: Glückliche seien die Menschen im Altertum gewesen, weil sie sich der Küsse der Venus für würdig hielten. Glückliche waren sie aber auch deshalb, weil sie im Gegensatz zu den Modernen an die eigenen Illusionen glauben konnten. Daraus schufen sie zeitüberdauernde Kunstwerke. Die Liebesgöttin Venus steht hier also *pars pro toto* für die Antike und für die von ihr hervorgebrachte Kunst und Kultur; sie steht zugleich für die damit verbundene illusionäre Einheit.

Venus ist aber nicht nur eine antike Göttin, sondern auch ein Himmelskörper: der Abendstern. Er ist an jenem Abend zu sehen, an dem Jacopo Teresa auf dem Friedhof begegnet.⁶⁴ Dieser Abend im Zeichen der Venus kombiniert ebenfalls Liebe und Dichtung, und zwar in Form eines supplementären Verhältnisses. Gemeinsam gehen Teresa und Jacopo zum »lago de' cinque fontic«: »E là ci siamo quasi di consenso fermati a mirar l'astro di Venere che ci lampeggiava sugli occhi.«⁶⁵ Nun ist der See mit den fünf Quellen ein symbolisch höchst wichtiger Ort in der Ökonomie des Romans, weil er metonymisch für die erste Begegnung mit Teresa steht und somit Erinnerungsort ist (»questo lago dove il caso mi trasse la prima volta quando le sue acque mi guidavano a conoscerti«,⁶⁶ wie Jacopo zu Teresa sagt), was aber auch die Begegnung mit Odoardo mit einschließt, welcher Jacopo an eben jenem See den Weg zu Teresas Haus gewiesen hatte.⁶⁷ Der See ist somit ein metonymisches Zeichen für Teresa und für ihre Unerreichbarkeit. Beim Anblick des Abendsterns evoziert Teresa sodann den bewunderten Petrarca:

Oh! diss'ella con un dolce entusiasmo; credi tu che il Petrarca non abbia anch'egli visitato sovente queste solitudini sospirando fra le ombre pacifiche della notte la sua perduta amica? Quando leggo i suoi versi la mia fantasia me lo dipinge qui malinconico errante seduto sul tronco di un albero, pascersi de' suoi mesti pensieri, e volgersi al cielo cercando con gli occhi lagrimosi lo spirito di Laura.⁶⁸

⁶³ *Ortis*, S. 7.

⁶⁴ *Ortis*, S. 60–62.

⁶⁵ *Ortis*, S. 60f.

⁶⁶ *Ortis*, S. 61.

⁶⁷ *Ortis*, S. 8.

⁶⁸ *Ortis*, S. 61.

Teresa identifiziert den Dichter mit seinem Werk und ihre Liebeserfahrung (und sie liebt wohlgerne Odoardo, den sie lange Zeit entbehren mußte) mit der im *Canzoniere* modellierten. Der vorübergehende Verlust des Geliebten ist für sie nunmehr beendet, und so kann sie sich eines glücklichen Winters erinnern, den sie zusammen mit Odoardo hier verlebt hat. Da aber auch Jacopo seine (aktuelle und unglückliche) Liebe mit der Petrarkischen parallelisiert, ist für ihn das von Teresa ausgesprochene Wort »felicemente« wie ein Messerstich ins Herz. In dieser höchst spannungsreichen Szene, in der beide ihre Emotionen mit Hilfe der Petrarkischen Folie zum Ausdruck bringen und gewissermaßen kommunikativ über die Bande spielen, kommt es zu einem gerade noch zurückgehaltenen Liebesgeständnis von seiten Jacopo: »Sì, angelo ..., tu sei nato per me! ed io – Ma l'anima tornò in se stessa e fu in tempo di soffocare queste parole che già mi scoppiavano dalle labbra.«⁶⁹ Anstatt ihr seine Liebe direkt zu gestehen, verschiebt er sie auf Petrarca (»ma il Petrarca io l'amo«).⁷⁰ Literatur erweist sich somit als ein Ersatzobjekt für das in der Realität nicht erfüllbare Begehren wie auch als Möglichkeit, das unsagbare Begehren auszudrücken. Danach setzen Jacopo und Teresa sich unter einen Maulbeerbaum, und Jacopo rezitiert von ihm übersetzte Oden der Dichterin Sappho, während der Mond aufgeht. Mit Venus, Sappho und dem Mond sind drei der fünf im obigen Zitat⁷¹ als Projektionsflächen für unerfüllbare Liebe genannten Elemente zusammengeführt. An diesem Höhepunkt gerät Jacopos Erzählerrede ins Stocken. Es spiegelt sich auf der Ebene der *énonciation* die Unfähigkeit des erlebenden Ichs, über seine Liebe zu sprechen:⁷²

Frattanto ella giaceva sotto il gelso, ed io le recitava le odi di Saffo: sorgeva la luna oh! ...

Perchè, mentre scrivo, il mio polso batte con più frequenza? – Beata sera! tu hai spiegate d'innanzi a me tutte le tue ricchezze, ed hai destato il mio cuore perchè le potesse conoscere. O uomo, l'universo cangia d'aspetto a norma della tua prosperità! Si foss'ella avveduta ch'io l'amo? No, Lorenzo, io spero che no.⁷³

Die schreibende Vergewärtigung der Liebesszene, die keine ist, führt zu einer Rückkopplung zwischen Schreiben und Erleben, die unterdrückten

69 Ebd.

70 *Ortis*, S. 62.

71 *Ortis*, S. 30.

72 Ähnliches hatten wir bei Hölderlin gefunden. Auch dem Erzähler Hyperion ist es nicht möglich, für seine Liebe zu Diotima und für die Beschreibung der Geliebten die adäquaten Worte zu finden (*Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. II, S. 60).

73 *Ortis*, S. 62.

Emotionen kommen wieder hoch und behindern den Fluß der Sprache. Die Stockung markiert die Schnittstelle zwischen Liebe und Literatur. Im Medium der Literatur kann das ausgefallene Liebeserleben nachgeholt werden.⁷⁴ Wie schon bei der Arquà-Episode wird der auf den Höhepunkt folgende Rückweg qua Ellipse erzählt. Beim Abschied schließlich setzt Jacopo die heimlich Geliebte und den Abendstern in ein negativ grundiertes Äquivalenzverhältnis: beide sind verschwunden, so daß er sich auch nicht mehr trostsuchend gen Himmel wenden kann. Venus, die Göttin der Liebe, ist als Abendstern zum trügerischen Zeichen der Liebe beziehungsweise zum Zeichen ihres Fehlens geworden.

Aus der Feinanalyse dieser sehr dichten Stelle, in der viele zentrale Elemente der Erzählung zusammengeführt werden, ergibt sich der vielfach belegte Befund, daß die Liebe im *Ortis* eng mit Literatur verknüpft ist. Der Held kann seine Liebe nicht in gewöhnliche Rede übersetzen. Er bedient sich des Petrarkischen Modells und der von ihm selbst übersetzten Sapphischen Oden als eines Supplements. Mehr noch, die Liebe zu Teresa steht im Zusammenhang mit grundlegenden epistemologischen Fragen: Wie wirklich ist die Wirklichkeit, inwiefern ist Illusion die Voraussetzung für kulturelle Leistungen? Schließlich wird das Schreiben zum Ersatz für die Liebe, was zu Rückkopplungen zwischen Erzählen und Erleben führt. Auf der Ebene des Erzählten ist Jacopo ein verhinderter Schriftsteller; er leidet an einer Schreibhemmung.⁷⁵ Dadurch aber, daß er über seine unerfüllte Liebe schreibt, nähert er sich der Autorschaft auf Umwegen. Die Briefe sind wie im *Hyperion* das Supplement für Literatur.

⁷⁴ Manfred Schneider, *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München/Wien 1992, S. 14ff., spricht von der »Unmöglichkeit des Anfangens« und den Stockungen der Sprache in Dingen der Liebe: »Im Anfang der Liebe steht die Stockung.« (S. 14) Den Dichtern ist es gegeben, die Stockung im Realen durch einen literarischen »Buchstabenfluß« zu kompensieren (S. 17). Demnach ist Literatur ein Supplement für nicht stattfindende Liebe.

⁷⁵ Vgl. hierzu paradigmatisch *Ortis*, S. 46. Jacopo versucht zu schreiben, um Teresas Wunsch zu entsprechen, doch nach drei Zeilen schon versiegt der Strom seiner Kreativität: »Mi propongo mille argomenti; mi s'affacciano mille idee; scelgo, rigetto, poi torno a scegliere; scrivo finalmente, straccio, cancello, e perdo qualche volta un'intera giornata: la mente si stanca, le dita abbandonano loro malgrado insensibilmente la penna, e mi avveggo d'aver gettato il tempo e la fatica.«

3.5 Vernetzungen: Schreibexperimente im Umfeld des *Ortis*

Allerdings bedarf Jacopo, um zum Autor werden zu können, der Hilfe seines Adressaten Lorenzo, der die Briefe aus dem privaten Bereich in den der öffentlichen Kommunikation stellt und sie damit in Literatur verwandelt. Die Figur des Lorenzo fungiert als Schnittstelle zwischen den *Ultime lettere* und einem anderen Werk Foscolos. Lorenzo ist nämlich nicht nur der Herausgeber von Jacopos letzten Briefen, sondern auch der Ich-Erzähler von Foscolos fragmentarischer Schrift *Sesto tomo dell'Io*, die 1801, also zwischen der ersten, unvollendeten und der zweiten, vollendeten Fassung des *Ortis*, entstanden ist. Der *Sesto tomo* stellt ein Bindeglied zwischen den beiden *Ortis*- Fassungen dar. *Sesto tomo* und *Ortis* sind nämlich durch intertextuelle Verweise und thematische Analogien eng miteinander verknüpft. Lorenzo, der hier im Gegensatz zum *Ortis* deutlich autobiographische Züge trägt, zitiert eine Stelle aus dem Briefroman, die aus dem im vorigen analysierten Venus-Kontext stammt: Jacopo badet in dem See mit den fünf Quellen und singt eine Hymne an die Natur; den als Prosopopöie formulierten Einwand eines gedachten »Philosophen«, er erliege einer Illusion, beantwortet er mit der Frage: »E non è tutto illusione? tutto? Beati gli antichi [...]«. ⁷⁶ Die *Ortis*-Stelle wird vom Erzähler jedoch wie ein Fremdkörper behandelt, als »paragrafo che non c'entra«. ⁷⁷ Dies erklärt sich aus den gegensätzlichen Liebeskonzeptionen, die beiden Texten zugrundeliegen und die sich ihre Helden zu eigen machen. Der *Sesto tomo dell'Io* handelt von der Liebe des Ich-Erzählers Lorenzo zu zwei Frauen: Psiche und Temira. Die zugrundeliegende Liebeskonzeption ist eine hedonistische, auf Sinnlichkeit und Serialisierung beruhende, also ein klarer Gegenentwurf zu der asketischen Liebeskonzeption des *Ortis*. Temira, die Lorenzo in die sinnliche Liebe initiiert, rät ihm, die Gunst der schönen Frauen wie Blumen zu pflücken. ⁷⁸ Liebe als lebenslanges Gefühl wird als Illusion gebrandmarkt: »Ma questo amore perfetto se lo hanno pur troppo riserbato i numi. [...] L'amore perfetto è una chimera [...]«. ⁷⁹ Diese Infragestellung der »perfekten« Liebe ist mit in Betracht zu ziehen, wenn man über Foscolos Liebeskonzeptionen nachdenkt. Es geht in seinem Werk nicht um eine bestimmte Form der Liebe als Norm. Die Verzichtsliebe des Jacopo Ortis ist nicht besser oder »wahrer« als andere, sinnliche Formen der

⁷⁶ *Prose varie d'arte*. Edizione critica a cura di Mario Fubini, Firenze 1961 (*Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Bd. V), S. 21 (in leicht variierender Wiederaufnahme von *Ortis*, S. 7).

⁷⁷ *Prose varie d'arte*, S. 21.

⁷⁸ *Prose varie d'arte*, S. 17.

⁷⁹ Ebd.

Liebe.⁸⁰ Sinnlichkeit und Passion sind zwar nicht von Dauer, doch haben sie den Vorteil, daß sie einem das Schicksal des »fortunato amico«⁸¹ Jacopo Ortis ersparen: den Selbstmord.

Das Überwölbende aller Formen der Liebe ist das Schreiben: Deutlicher noch als der *Ortis* ist der *Sesto tomo dell'Io* ein hochreflexiver metaliterarischer Text in der Tradition des *Tristram Shandy*, in dem das Schreiben von Beginn an sich selbst zum Thema hat. Der Erzähler nimmt zu seinem Text eine ironische Haltung ein. In der Vorrede widmet er den Text, dessen Gegenstand seine eigene »Odyssee« sein soll, sich selbst, und zwar, wie er sagt, der Einfachheit halber: »Non mi costa un minuto di sì, di no, di ma; e mi risparmia la fatica e il rossore di scrivere una dedicatoria.«⁸² Außerdem erspare dies dem Mäzen wie dem Leser zwei Seiten Langeweile, weil der Verfasser die Sache mit sich im Stillen ausmache. Über seine Vorfahren, die er nicht kenne, könne er nichts sagen, und über sich selbst dürfe er aus Gründen der Konvention weder Lob noch Tadel verbreiten. Damit aber hebt sich die Widmung an sich selbst als paradoxer Sprechakt aus den Angeln, was zu dem Resultat führt, daß am Ende der Vorrede die Leser aufgefordert werden, sich die fehlende Widmung, so sie danach verlangten, selbst zu schreiben. Die Vorrede ist somit ein Metatext, der sich auf einen nicht vorhandenen Widmungstext bezieht. Der Text wird zum paradoxen, selbst-ironischen Experiment.

Im daran anschließenden »Avvertimento« geht das Vexierspiel weiter. Der Text verweist mehrfach zurück auf die Vorrede, in der man allerdings meist vergeblich nach den dort angeblich enthaltenen Stellen sucht. Im Dialog mit einem fiktiven Leser reagiert der Erzähler auf Fragen. Warum handle es sich ausgerechnet um den sechsten Band des Ichs? Weil die vorhergehenden Bände noch nicht geschrieben seien, während die nachfolgenden noch nicht erlebt wurden. Warum schreibe der Verfasser überhaupt? Dies habe

⁸⁰ Siehe hierzu auch Matteo Palumbo, »Jacopo Ortis, Didimo Chierico e gli avvertimenti di Foscolo ›Al lettore‹«, in: *MLN* 105 (1990), S. 50–73, der ausgehend von einer Analyse der Verführungsszene in Padua (*Ortis*, S. 317–319; zu den früheren Fassungen vgl. *Ortis*, S. 28–30 und S. 157–160), die er als »traccia minima [...] di un possibile contro-romanzo« innerhalb des *Ortis* (Palumbo, S. 50) bezeichnet, die Entwicklung einer sinnlichen Liebeskonzeption bei Foscolo untersucht und dabei insbesondere auf den *Sesto tomo dell'Io* sowie auf den *Didimo-Chierico*-Komplex eingeht. Nach Palumbo stehen die Verzichtsliebe Jacopos und die von Didimo vertretene sinnliche Liebe nicht in einem Verhältnis der Negation zueinander, sondern sie sind Resultat unterschiedlicher, aber gleichberechtigter Wahlmöglichkeiten (S. 60).

⁸¹ *Prose varie d'arte*, S. 21.

⁸² *Prose varie d'arte*, S. 3.

er in der Vorrede bereits erklärt – was indes nicht stimmt, es sei denn, man deutet den etwas unpräzisen Hinweis auf die Musen und ihren Priester⁸³ als Erklärung, indem man unterstellt, mit dem Priester meine der Verfasser sich selbst. Eine andere Erklärung schlägt er im folgenden vor: »[...] tento d'ingannare, scrivendo, i miei giorni perseguitati ed afflitti.«⁸⁴ Damit sind zwei Auffassungen vom literarischen Schreiben genannt: Die eine sieht das Schreiben als göttliche Eingebung oder rituelle Handlung (der Dichter als Priester der Musen), die andere denkt es vom Individuum her (Schreiben als Flucht aus der Wirklichkeit mit therapeutischer Wirkung). Doch scheint keine der beiden Auffassungen für Lorenzo die richtige zu sein. Eine alternative Erklärung (»Fuor di scherzo«) mit ironisch gebrochenen Anklängen an Rousseaus *Confessions* schließlich lautet:

Il proponimento di mostrarmi come la madre natura e la fortuna mi han fatto sa un po' d'ambizione. Lo so ma ti giuro ch'io non sono stato mai ambizioso. Ho sentito lo dico arrossendo ho sentito e sento – lascia prima ch'io mi copra con le mani la faccia – una febbre di gloria che m'ubbrica perpetuamente la testa.⁸⁵

Nicht Ehrgeiz also, sondern Ruhmsucht treibt den Verfasser dazu, sich selbst so darzustellen, wie die Natur und das Schicksal ihn gemacht haben. Damit zitiert er den Beginn der *Confessions*, wo Rousseau den Anspruch erhebt, einen Menschen »dans toute la vérité de la nature«⁸⁶ zu zeigen. Dieses Vorhaben ist bei Rousseau jedoch nicht mit Ruhmsucht verbunden, sondern es dient der Rechtfertigung seines Charakters und seiner Handlungen vor der Nachwelt und vor Gott. Lorenzo deutet Rousseaus Vorhaben offenbar als »ambizione«, an deren Stelle bei ihm der Wunsch nach Ruhm tritt, der sich jedoch, wie im folgenden klar wird, nicht auf das Schreiben selbst stützen kann, sondern extern motiviert werden muß.

Zwar bezeichnet Lorenzo kurz darauf die »febbre di gloria« als »fantasma«, hinter dem sich »uno scheletro che traballa su le ossa ammucchiate de' cimiteri«⁸⁷ verberge. Doch die lockende Stimme des Ruhms bleibt vernehmbar, sie verspricht ihm, daß sein Name nicht mit seinem Leichnam begraben werde, und hindert ihn dadurch am Selbstmord. Das heimliche Motiv seiner Ruhmsucht ist ein politisches:

83 Ebd.

84 *Prose varie d'arte*, S. 4.

85 *Prose varie d'arte*, S. 5.

86 Rousseau, *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 5.

87 *Prose varie d'arte*, S. 5.

Sogno talvolta di nuotare alla gloria per un mare di sangue. Or tu puoi desumere ciò ch'io non posso dire.

Un pari accesso avea, non ha guari, abbattute le mie facoltà. Io aveva esiliato dal mio ingegno le vergini muse, e dal mio cuore il dolce spirito dell'amore. Addio patria, addio madre, addio cara e soave corrispondenza di pacifici affetti. Pareami di consacrare alla *Libertà* un pugnale fumante ancora nelle viscere de' miei congiunti, e di piantar la bandiera della vittoria sopra un monte di cadaveri. La mia fantasia scriveva frattanto il mio nome sulle volte dei cieli. Ma io mi sentiva rodere a un tempo dalla fame di gloria, l'ulcera sorda del supremo potere. Se non che la disperazione di conseguirlo prostrò l'anima mia, la quale giaceva aspettando il soffio distruttore della morte.⁸⁸

Es geht (nicht anders als im *Hyperion*) um die Rettung des unter Fremdherrschaft stehenden Vaterlandes und somit um ein Thema, das auch im *Ortis*, und zwar in jenen Teilen, die erst in der Fassung von 1802 enthalten sind, von zentraler Bedeutung ist. Der plötzlich aufflammende Wunsch wird in der zitierten Stelle als Anfall (»accesso«) beziehungsweise als »fantasia« und somit als etwas Krankhaftes und vom Betroffenen nicht Beherrschbares bezeichnet. In diesem Zustand verdrängt der erträumte Freiheitskampf die ansonsten dominanten Ideale Kunst (»vergini muse«) und Liebe (»amore«). Zugleich aber weiß Lorenzo zu seiner Verzweiflung, daß seine Phantasie unerfüllbar ist (»disperazione di conseguirlo«). Da erscheint ihm eines Nachts im Traum der antike Philosoph Diogenes, der ihm mit rationalen Argumenten das Unbegründete seiner Hoffnungen darlegt. Der politische Kampf sei der falsche Weg, um zu Ruhm zu gelangen, denn: »La fama degli uomini grandi spetta per lo più tre quarti alla sorte e un quarto ai loro delitti.«⁸⁹ Man müsse, um politischen Erfolg zu haben, nicht nur Glück haben, sondern zum Despoten werden, denn die Gesetze der Nützlichkeit (man könnte auch sagen: der Staatsräson) ließen aus Verbrechen Recht werden, und das Volk bewundere nicht die guten Absichten des Ehrlichen, sondern das Glück des Rücksichtslosen. Auch müsse man immer mit Intrigen und Verleumdung rechnen. Daher gelte: »[...] non si può giovare a un popolo senza dominarlo. [...] Nè ti sarà concesso d'essere giusto impunemente.«⁹⁰ Auch dürfe man in der gegenwärtigen Situation Italiens nicht auf die Hilfe fremder Mächte bauen, denn deren Gesetze würden mit Blut geschrieben, und zwar auf Kosten der unterlegenen Italiener.

⁸⁸ *Prose varie d'arte*, S. 6 (Hervorh. im Text).

⁸⁹ *Prose varie d'arte*, S. 7.

⁹⁰ Ebd.

3.6 Schreiben als Supplement für Liebe und Politik

Eine analoge Stelle findet sich in der zweiten Fassung des *Ortis*, im Brief aus Mailand vom 4. Dezember.⁹¹ Die Rolle des Diogenes übernimmt hier der Dichter Parini, dem *Ortis* auf seiner Reise durch Oberitalien begegnet.⁹² Eine genauere Analyse dieses wichtigen Briefes soll nun zeigen, welche Zusammenhänge zwischen Literatur, Politik, Liebe und Gesellschaft der *Ortis* konstruiert. Der Brief beginnt mit einer negativen Selbstverortung Jacopos als Schriftsteller in der Gesellschaft. Den Ratschlag seines Freundes Lorenzo, er solle sich ein Auskommen als Schriftsteller (»protezioni ed impieghi«)⁹³ sichern, weist Jacopo zurück. Er begründet dies damit, daß er in keine der drei Kategorien von Menschen passe, die ihm in allen Ländern begegnet seien: »[...] i pochi che comandano, l'universalità che serve, e i molti che brigano«.⁹⁴ Seine Individualität beruht somit auf der Differenz zu allen Gruppen von Menschen, sie definiert sich durch Exklusion. Dies ist nun aber besonders prekär für einen Schriftsteller, wenn er von der Gesellschaft akzeptiert und von ihr alimentiert werden möchte. Seine Individualität macht es ihm unmöglich, Hofdichter (»letterato di corte«)⁹⁵ zu sein, da dies voraussetzen würde, daß er seine die Mächtigen verstörenden Ideale, seine Tugend und sein Wissen verbergen müßte, »per non rimproverarli della loro ignoranza, e delle loro sceleraggini.«⁹⁶ Er könne sich nur unter zwei Bedingungen einmischen: Entweder die Menschen müßten sich ändern oder sie müßten ihm den Kopf abschneiden, wobei ihm die letztere Bedingung als leichter erfüllbar erscheine. Mit anderen Worten: Ein Engagement als politischer Schriftsteller ist unter den gegebenen Umständen der Exklusionsindividualität ausgeschlossen. Jacopo zieht es vor, um nicht der Tyrannei dienen oder sich ihr gleichmachen zu müssen, als ihr Opfer zu sterben. Allerdings hält ihn noch die Hoffnung auf Ruhm am Leben, die indes wie schon im *Sesto tomo dell'Io* als »fantasma« durchschaut wird und sich in einen Haufen aus Knochen und Asche auflöst.⁹⁷ Die von ihm als »delusa ambi-

91 *Ortis*, S. 236–245.

92 Der Textherausgeber Giovanni Gambarin zitiert in Fußnoten die beiden Texten gemeinsamen Stellen und weist darauf hin, daß man das nächtliche Gespräch mit Diogenes als »primo abbozzo di questo col Parini« betrachten müsse (*Ortis*, S. 241, Anm. 1, unter Hinweis auf eine Studie von Mario Fubini).

93 *Ortis*, S. 236.

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Ebd.

97 *Ortis*, S. 237.

zione«⁹⁸ durchschaute Hoffnung besteht darin, daß er, und zwar er allein, dazu ausersehen sei, zum Retter des Vaterlandes zu werden (ein weiterer Beleg dafür, daß das romantische Subjekt sich nur als Ausnahmewesen entwerfen kann).

An dieser Stelle wird die Niederschrift des Briefes durch das Erscheinen eines Boten unterbrochen. Jacopo aber ist noch nicht fertig mit dem, was er seinem Freund zu sagen hat, und verschiebt deshalb die Absendung des Briefes um ein paar Tage. Dem schließt sich eine Reflexion über die Trennung an, unter der die Freunde zu leiden haben. Der einzige Trost für Jacopo sei es, »di piangere teco scrivendoti«.⁹⁹ Wie in bezug auf die Liebe hat das Schreiben auch im Zusammenhang mit der Freundschaft supplementäre Funktion. Das Begehren nach dem Freund ist dem nach der Geliebten durchaus analog (auch diese Angleichung der Freundschaft an die Liebe fanden wir im *Hyperion*):

Sai quante notti io mi risveglio, e m'alzo, e aggirandomi lentamente per le stanze t'invoco co' miei gemiti! siedo e ti scrivo; e quelle carte sono tutte macchiate di pianto e piene de' miei pietosi deliri e de' miei feroci proponimenti. Ma non mi dà il cuore d'inviartele. Ne serbo taluna, e molte ne brucio. Quando poi il cielo mi manda questi momenti di calma, io ti scrivo con quanto più di fermezza mi è possibile per non contristarti col mio immenso dolore. Nè mi stancherò di scriverti; tutt'altro conforto è perduto; nè tu, mio Lorenzo, ti stancherai di leggere queste carte ch'io senza vanità e senza rossore ti ho sempre scritto ne' sommi piaceri e ne' sommi dolori dell'anima mia. Serbale. Presento che un dì ti saranno necessarie per vivere, almeno come potrai, col tuo Jacopo.¹⁰⁰

Das Stocken der Sprache, dem wir oben schon begegnet sind, vollzieht sich hier als Unmöglichkeit, die Leere auszufüllen und zu überbrücken, die die Abwesenheit des Freundes bewirkt. Im Zustand nächtlicher Sehnsucht erfolgt eine Einschreibung von Spuren der eigenen Körperlichkeit (»carte [...] macchiate di pianto«) und des Außersichseins (»pietosi deliri«, »feroci proponimenti«) auf das Briefpapier. Die aus indiziellen Zeichen bestehende Sprache des Körpers aber ist nicht kommunizierbar. Sie würde den Adressaten zu sehr schmerzen (»contristarti col mio immenso dolore«). Daher kann Jacopo diese Briefe nicht absenden und er vernichtet die meisten davon. In Stunden der Ruhe dagegen gelingt es ihm, die Extremzustände seiner Gefühle (»sommi piaceri« und »sommi dolori«) in kommunizierbare Zeichen

⁹⁸ *Ortis*, S. 238.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ *Ortis*, S. 238f.

zu übersetzen. Erst damit werden diese Briefe zum Memorialtext, der das Fortleben Jacopos nach seinem Tode gewährleisten soll. (Die symbolische Ebene ist offenbar unhintergebar.)

Im Anschluß an diese selbstreflexive Bezugnahme auf das eigene Schreiben und den Dialog mit Lorenzo folgt der Bericht von der Begegnung mit Parini. Gegenstand des Gesprächs zwischen Jacopo und Parini sind die Nöte des Vaterlandes, die der Dichter wortreich beklagt:

Mi parlò a lungo della sua patria: fremeva e per le antiche tirannidi e per la nuova licenza. Le lettere prostitute: tutte le passioni languenti e degenerate in una indolente vilissima corruzione; non più la sacra ospitalità, non la benevolenza, non più l'amor filiale e poi mi tesseva gli annali recenti e i delitti di tanti uomiciattoli [...].¹⁰¹

Parinis Rede weckt Jacopos Inbrunst und seinen Zorn (»sovrhumano furore«);¹⁰² er ruft aus, daß er für das Vaterland sterben wolle. Doch der pessimistische Parini bremst ihn und fragt, weshalb er seinen Eifer nicht auf andere Passionen richte. Dies bringt Jacopo die Ausweglosigkeit seiner Situation zu Bewußtsein; er erzählt Parini von seiner unglücklichen Liebe zu Teresa, für die es nur eine Lösung gebe: »[...] non veggo più che il sepolcro«.¹⁰³ Nur der Gedanke an seine Mutter (»madre tenera e benefica«)¹⁰⁴ und die Hoffnung, das Vaterland zu befreien, hielten ihn noch vom Selbstmord ab. Hier zeigt sich, wie der Bereich des Politischen und der des Privaten in einer Art Endlosschleife wechselseitig aufeinander verweisen, indem Jacopo versucht, den im jeweiligen Bereich fehlenden Sinn im jeweils anderen Bereich zu finden. Denn zu Beginn des Textes war es ja genau umgekehrt, nachdem Jacopo sich aus dem Politischen in die Idylle des Privaten zurückgezogen hatte und ihm dort der fehlende Sinn in Gestalt von Teresa erschienen war.¹⁰⁵ Jetzt also, da die Liebe zu Teresa ohne Aussicht auf Erfüllung ist, dient umgekehrt die politische Hoffnung, die allerdings schon von Beginn an gescheitert ist, der Aufrechterhaltung des Lebensmutes. Parini

¹⁰¹ *Ortis*, S. 239.

¹⁰² *Ortis*, S. 240.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. den Brief vom 26. Oktober, der die erste Begegnung mit der »divina fanciulla« (*Ortis*, S. 141) Teresa erzählt und mit folgenden Worten endet: »O Lorenzo! lo spettacolo della bellezza basta forse ad addormentare a' mortali tutti i dolori? vedi per me una sorgente di vita: unica certo e chi sa! fatale. Ma se io sono condannato ad avere l'anima sempre in tempesta, non è tutt'uno?« (*Ortis*, S. 142) Die Hoffnung, in Gestalt von Teresa den fehlenden Sinn zu finden, ist, wie die Stelle zeigt, von Beginn an eine durchschaute.

zerstört diese Illusionen endgültig: »[...] forse questo tuo furore di gloria potrebbe trarti a difficili imprese, ma credimi, la fama degli eroi spetta un quarto alla loro audacia, due quarti alla sorte, e l'altro quarto ai loro delitti.«¹⁰⁶ Nun folgen dieselben Argumente, deren sich auch Diogenes bedient hatte (s. o.) und die auf einen anti-rousseauistischen Nenner gebracht wie folgt lauten: »I mortali sono naturalmente schiavi, naturalmente tiranni, naturalmente ciechi.«¹⁰⁷

Am Ende des Briefes, dessen narrativer Teil mit der Trennung von Jacopo und Parini schließt, steht eine längere Erzählerreflexion,¹⁰⁸ in der Ortis darüber klagt, daß das in seiner Jugend in ihm lodernde himmlische Feuer mittlerweile erloschen sei und er nun in einer »vota oscurità«¹⁰⁹ umhertappe. Er sei beherrscht von einer verzweifelten Liebe, »questo amore ch'io celo a me stesso, ma che riarde ogni giorno e che è omai fatto onnipotente, immortale ... ahi!«¹¹⁰ In ihm brennt sozusagen das falsche Feuer. Wenn dieses Hindernis nicht wäre, so würde er den Auftrag seines Vaterlandes erfüllen und das von ihm erblickte Leid aufschreiben. An dieser Stelle treten die Liebe zu Teresa und die Vaterlandsliebe in eine manifeste Opposition zu einander, nachdem sie bislang weitgehend als analog modelliert worden sind. Dies zeigt, daß Liebe und Politik einander nicht supplementieren können. Ein möglicher Ausweg scheint das Schreiben zu sein, das jedoch von Jacopo selbst nicht geleistet werden kann, da er zu sehr von seiner Liebe okkupiert ist. Doch formuliert er einen Appell an die »pochi sublimi animi che solitarj o perseguitati su le antiche sciagure della nostra patria fremete«:¹¹¹ Sie sollen sich daran machen und die politischen Leiden Italiens an die Nachwelt weitergeben: »Scrivete. Perseguitate con la verità i vostri persecutori. E poichè non potete opprimerli, mentre vivono, co' pugnali, opprimeteli almeno con l'obbrobrio per tutti i secoli futuri.«¹¹²

Liebe und Politik haben also eine wichtige Gemeinsamkeit: Beide stehen in einem supplementären Verhältnis zum Schreiben; in beiden Fällen soll das Schreiben Abhilfe schaffen und ein Scheitern in ein Gelingen verwandeln. Die Frage ist jedoch, ob dieser doppelte Anspruch erfüllt werden kann. Auf

106 *Ortis*, S. 241 (in variierender Wiederaufnahme der oben bereits zitierten Stelle aus dem *Sesto tomo: Prose varie d'arte*, S. 7).

107 *Ortis*, S. 242.

108 *Ortis*, S. 243–245.

109 *Ortis*, S. 243.

110 Ebd.

111 *Ortis*, S. 244.

112 Ebd.

der Ebene des *énoncé* jedenfalls scheitert Jacopo als Liebender und als Politiker, und dies, obwohl er schreibt. Sein zweifaches Scheitern wird in der Parini-Episode besiegelt; so sagt der Dichter beim Abschied zu Jacopo: »Tu porterai da per tutto e sempre con te le tue generose passioni a cui non potrai soddisfare giammai. Tu sarai sempre infelice. Io non posso consolarti co' miei consigli, perchè neppur giovano alle mie sventure derivanti dal medesimo fonte.«¹¹³ Der Dichter kann keinen Trost mehr spenden, weil er selbst des Trostes bedürftig ist. Deutlicher läßt sich der historische Funktionswandel der Literatur, ihr Umstellen von Problemlösung auf Problembeschreibung, nicht formulieren. Das Spannungsverhältnis zwischen dieser Einsicht und dem performativen Appell an die Leser, politisch zu handeln, der auf der Hoffnung nach einer politischen Funktion der Literatur beruht, bleibt im Text ungelöst. Diese Spannung ist wie auch bei Hölderlin ein Teil der epochalen Signatur des Romans.

¹¹³ *Ortis*, S. 247.