

Poetologisches Erzählen.
 Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis*
 zwischen „romanzo“ und „vero“

Von WOLFGANG THEILE

Seit ihrem ersten Erscheinen haben die *Ultime lettere di Jacopo Ortis*¹ ein Problem der Intertextualität geschaffen, das zunächst schlicht als Plagiatdiskussion behandelt worden ist. Es ist dies die Frage nach Foscolos Verhältnis zum *Werther*. Beide gehören zur Spätphase des Briefromans, in der dieser Erzählform ein wichtiges Charakteristikum wieder verlorengeht: das dramatische Mit- und Gegeneinander mehrerer Briefschreiber und Empfänger sowie die daraus resultierende Polytonie der Schreibstile. *Werther* und die *Ultime lettere*, die beide nur einen Schreibenden präsentieren, sind stilistisch gesehen „monoton“. Der jeweilige Empfänger der Briefe – Wilhelm bei Goethe und Lorenzo bei Foscolo – ist weitgehend funktionslos; er hat die Aufgabe, wie Jean Rousset sehr drastisch formuliert, einer „simple boîte aux lettres“². Die Ähnlichkeiten zwischen Goethe und Foscolo haben immer wieder, insbesondere in der italienischen Kritik, Untersuchungen provoziert, die sich mit den evidenten und den verborgenen Unterschieden beschäftigen. Zu den offensichtlichen Unterschieden gehört die politische Motivierung der *Ultime lettere*. Sie verbindet den Roman weltanschaulich mit dem übrigen Werk Foscolos. „Quello spirito guerrier ch'entro mi rugge“ (Sonett *Alla sera*) wirkte als lebenslanges politisches Engagement des Dichters nicht nur in seiner Lyrik, in den aufrührerischen *Discorsi* über die *Servitù d'Italia*, die in die Zürcher Ausgabe (1816) der *Ultime lettere* teilweise eingearbeitet worden sind, sowie in dem literarisch schwächeren, an Alfieri geschulten dramatischen Werk vom *Tieste* (1796) bis zum *Aiace* (1811) und zur *Ricciarda* (1813), sondern natürlich auch in seiner Korrespondenz und den Ereignissen seiner politisch-militärischen Praxis. Schon De Sancti hatte darum am geschichtlichen und künstlerischen Verhalten des Dichters die „logica rivoluzionaria“ hervorgekehrt. Bei der literarischen Beurteilung der *Ultime lettere* allerdings hat die Kritik

¹ Die erste, unvollständige Ausgabe erschien in Bologna 1798, womöglich auf der Grundlage eines autobiographischen Versuchs, *Laura, lettere* (1796?); die vollständige Edition datiert Milano 1802; weitere Ausgaben folgten 1816 (Zürich, ausgegeben als Londoner Ausgabe 1814) und 1817 (London). – Zu den Texten und ihrer kritischen Diskussion vgl. *Opere di Ugo Foscolo* (Edizione Nazionale), Firenze 1933 ff., Bd. IV, 1955 (Nachdruck 1970).

² *Une forme littéraire, le roman par lettres* (NRF, 1962), in: J. Rousset, *Forme et signification*, Paris 1969, Kap. IV, p. 65–103, hier: S. 70.

diese vielfältige Verwicklung Foscolos in die zeitgeschichtlichen Vorgänge um Österreich, Napoleon und die republikanischen Bestrebungen Italiens nicht als ausreichend für eine Rechtfertigung der thematischen Doppelung (Liebe und Politik) des Romans angesehen. Wenn es in der vorliegenden Studie darum geht, Foscolos Literaturbegriff und Erzähltheorie, wie sie aus den poetologischen Reflexionen der *Ultime lettere* hervorgehen, als grundsätzlich geschichts- und wirklichkeitsorientiert zu erweisen, so soll damit von einer weiteren Seite her der Vorwurf einer unorganischen Genese und lediglich additiven Gestaltung des Romans entkräftet und ein eher verborgener Unterschied zu Goethe in die Plagiatdebatte eingebracht werden.

Diese Debatte ist bis in neuere Zeit geführt worden³. Sie hat jenes Gute gehabt, daß sich erst bei der Frage um die Zulässigkeit des Plagiatvorwurfs Aspekte herauskristallisierten, durch die der schöpferische Anteil Foscolos mehr und mehr ins Blickfeld gerückt wurde. Dabei hatte doch schon Foscolo selbst mehrfach und mit Nachdruck auf den Eigencharakter seiner Erzählung aufmerksam gemacht; die sorgfältige Deutung seiner Argumentation steht noch aus. Ohne Zweifel ist es für den jungen Foscolo ein bedeutsames Ereignis gewesen, daß er die Goethesche Brief erzählung entdeckte (1796 erschien in Venedig ein Nachdruck der ersten *Werther*-Übersetzung von 1788); womöglich gilt dies auch für die Entstehungsgeschichte der *Ultime lettere*. Der Rezeptionsvorgang zwischen Goethe und Foscolo verliert jedoch seine herausragende Bedeutung, wenn bei einer kritischen Einschätzung des Italieners die Absichten und Initiativen, die über das einzelne Rezeptionsereignis hinausgreifen, mitberücksichtigt werden. Der junge Foscolo war auf der Suche nach einer experimentell ergiebigen Erzählform, „per mancanza di modelli“, wie er Goethe brieflich wissen ließ⁴. Dabei kam ihm zustatten, daß im 18. Jahrhundert in Italien die Diffusion des europäischen Romanschaffens weitgehend über Venedig verlief, wo die seinerzeit sehr gefragten englischen und französischen Autoren wie auch Goethe übersetzt wurden. Foscolos frühe erzählerische Versuche, die die *Ultime lettere* vorbereiteten – angefangen bei den geheimnisvoll gebliebenen *Laura, lettere*, dann über den aufschlußreichen „Piano di studi“ (1796), bis zu seinem Plan zu einem Buch mit dem Titel *Olimpia*, „lettere [...] scritte da' due giovani amanti, e da un terzo“⁵, – liefen, wie Giuseppe Nicoletti⁶ überzeugend dargelegt hat, zielstrebig auf die seit dem 18. Jahrhundert erfolgreiche Form des Briefromans hinaus und orientierten sich deshalb gleichermaßen an Richardson, Montesquieu, Rousseau und Goethe. Foscolo hat diese etablierten Autoren, und so eben auch Goethe, offensichtlich dazu

³ Die Beziehungen zwischen den beiden Werken wurden zuletzt ausführlich diskutiert und forschungsgeschichtlich dokumentiert in Walter Binni, *Foscolo e la critica*, Firenze 1966, sowie Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il «Werther», Foscolo e Leopardi*, Firenze 1973. Zur Frage der Beeinflussung Näheres bei Manacorda, S. 27 ff.

⁴ Es handelt sich um den berühmten Brief, Milano, 16. 1. 1802 (*Epistolario*, I, S. 129–132; hier: S. 131); in *Opere* (Ediz. Nazionale), Bd. XIV, 1949 (1970).

⁵ Brief an Vincenzo Monti, Pavia, Dez. 1808 (*Epistolario*, II, S. 543).

⁶ G. Nicoletti, *Il „metodo“ dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze 1978.

benutzt, um an und mit ihnen seine eigenen literarischen, speziell erzählerischen Bedürfnisse in Gedanken und Worte theoretischer und poetischer Selbstanalyse zu fassen. Foscolos Interesse am europäischen Briefroman, aber auch die stufenweise, über mehrere Neufassungen verlaufende Genese der *Ultime lettere* sowie die zahlreichen autoexegetischen Einlassungen des Autors zu seinem Roman, alles das ist Ausdruck einer intensiven metaliterarischen Praxis. Die moderne Forschung versteht aufgrund dieses Kontextes die *Ultime lettere di Jacopo Ortis* als „la ricerca di un'ulteriore dimensione romanzesca, quasi un ‚romanzo del romanzo‘ *avant la lettre* per cui in ogni momento nasce la necessità di essere avvertiti sulle procedure usate dall'autore“⁷. Dieser interessante Hinweis Nicoletti geschieht eher beiläufig und bezieht sich auf das erzähltechnische und psychologische Vorgehen, das Foscolo in verschiedenen Schriften als die „Methode“ seines *Ortis* bezeichnet und mit den Verfahrensweisen Goethes kritisch verglichen hat. Foscolos Roman enthält jedoch weitaus mehr universell gültige ‚immanente Poetik‘ als es das Wechselspiel der von Nicoletti nachvollzogenen „procedure“ zwischen den beiden Autoren erkennen läßt. In der Zusammenschau der editoria- len Entwicklung und der Struktur der *Ultime lettere* konkretisiert sich eine poetologische Reflexion, die über die rein technischen Sachverhalte weit hinausgeht und vielmehr den gesellschaftlichen und geschichtlichen Ursachen des Formenwandels innerhalb der Erzählgattung auf die Spur zu kommen sucht.

Das läßt sich zunächst an der Editions-geschichte verfolgen. Von Interesse ist dabei des Autors je unterschiedlicher Umgang mit Motiven und Aussagen, in denen das sich mehr und mehr schärfende literarische Bewußtsein Foscolos zum Ausdruck gelangt. Foscolo hat seine Fragen nach der Erzählform und ihrer geschichtlichen Begründung mittels einer innerliterarischen Spiegelung thematisiert, die man literaturwissenschaftlich als *mise en abyme*, als Reflex des Buches in einem Buche, Reflex der künstlerischen Werkstatt in einem Kunstwerk, zu bezeichnen pflegt. Die Funktion der *mise en abyme* übernimmt in den untersuchten Fassungen des Romans (1798, 1802, 1817) das von der Kritik bislang vernachlässigte *Frammento della storia di Lauretta*⁸. Das Fragment, von Jacopo Ortis auf Betreiben seiner Geliebten Teresa niedergeschrieben, enthält die von Jacopo versuchsweise literarisierte Lebens- und Liebesgeschichte seiner ehemaligen Seelenfreundin Lauretta. Anders gesagt, der Romanheld Jacopo Ortis tritt mit dem Fragment nicht mehr nur als Briefeschreiber, sondern als ein Erzähler auf. Als solcher gerät er in Konkurrenz mit seinem Schöpfer Foscolo, und die *Storia di Lauretta* wird zu einem Reflex des vorliegenden Romans. Die Position, die Jacopo als Autor der Lauretta-Geschichte dabei zu seiner weiteren literarischen Aktivität

⁷ Nicoletti, S. 44.

⁸ Eingeführt und diskutiert in Jacopo Ortis' Briefen vom 16. 10. 1797 und 29. 4. 1798 der beiden späteren Fassungen (1802, 1817; in *Opere*, Bd. IV, S. 139, 183 f.) sowie im Brief Nr. 30 vom 29. 4. 1798 der 1. Fassung (1798; in *Opere*, Bd. IV, S. 46 ff.). – Das Spiegelmotiv spielt übrigens seinerseits in der Episode eine tragende Rolle; Lauretta ist „lo specchio della *fatale* infelicità de' mortali“ (1802; Bd. IV, S. 184) bzw. „uno specchio della *fatale* infelicità dell'amore“ (1817; Bd. IV, S. 350; Hervorhebungen des Autors).

und ihren Ergebnissen bezieht, kann bei näherer Betrachtung als ein Widerschein der künstlerischen Existenz Foscolos und seines Verhältnisses zur Literatur, speziell zu dem Experiment der *Ultime lettere* angesehen werden. Denn es ist nicht nur die innertextliche Verknüpfung von Teresa (1. Schicht) und Lauretta (2. Schicht) sowie ihrer jeweils niedergeschriebenen Geschichten, die solche Übereinstimmung nahelegt. Viel überzeugender ergibt sich die Entsprechung der beiden Erzähl- und Reflexionsebenen aus der eigentümlichen Variantengeschichte des Romans und insbesondere der in Frage stehenden Episode. Den aufschlußreichen Veränderungen, die Foscolo zwischen 1798 und 1817 an der textlichen Einrichtung der *Storia di Lauretta* vorgenommen hat, läßt sich ein von Mal zu Mal gesteigertes Bemühen um Präzisierung der erzähltheoretischen Problematik entnehmen.

Folgendes Bild bietet der Variantenapparat. Die letzte, d. i. die Londoner Fassung von 1817 enthält in konzentrierter Form eine Serie erzähltheoretischer Überlegungen, die sich räumlich um die Lauretta-Geschichte gruppieren und thematisch direkt auf sie bezogen sind. Dies ist in der ersten Fassung von 1798 noch nicht der Fall. Diese frühe Bologneser Fassung vermittelt dem Leser (zuerst natürlich dem innertextlichen Leser Lorenzo F.) zwar auch einige poetologische Einsichten, die aber in dieser Phase noch nicht auf einen umfassenden Kunstwillen Jacopos bezogen sind, sondern sich aus den Wirkungen der Liebe und dem Seelenzustand Jacopos erklären. So schildert hier beispielsweise Jacopo sich als ein psychisch belasteter Erzähler, der den Bedürfnissen des Lesers nach erzählerischer Ordnung und Konsequenz nicht nachzukommen vermag:

Bada, dunque, o Lorenzo, di non perdere il filo del mio racconto, perch'io sono uno storico che non si concilia l'attenzione per la via dell'ordine (Brief Nr. 10, 23. 10. 1797; Bd. IV, S. 15);

und an anderer Stelle, aposiopetisch gebrochen:

Perdona, Lorenzo, s'io rompo la narrazione ad un passo così interessante; davvero, ti scrivo svogliatamente perchè questo tempo ... e poi Michele mi chiama a pranzo (ebd., S. 17).

Ähnlich der Hinweis auf seine Neigung zur Übertreibung („Esagero forse?“) in einem Brief (Nr. 15, 31. 11. 1797; Bd. IV, S. 26), der in glorifizierender Weise Teresas Gesang und Harfenspiel schildert. Alles in allem die Bestandsaufnahme eines literarischen Mangels. Bemerkungen dieser Art, die eine kritische Haltung des Erzählers zu seiner seelischen Lage und ihrem Einfluß auf seine Erzählweise aufzeigen, hat Foscolo in den späteren Fassungen (1802, 1817) gestrichen. Man gewinnt den Eindruck, Foscolo habe im Nachhinein diese Hinweise, die eine schriftstellerische Fehlleistung begründen sollen, nicht als an ihrem richtigen Platz stehend empfunden. Denn erst mit der letzten Fassung von 1817 hat Foscolo in der Lauretta-Episode jenen Zusammenhang hergestellt, der diese Aussagen von ihrer weitgehend psychologischen Bedeutung befreit und ihnen einen spezifisch literarischen, einen poetologischen Sinn gibt. Was bislang als deplazierte Vorwegnahme erscheinen konnte, wird nun um die *Storia di Lauretta* herum gruppiert. Zwar schildert Foscolo auch schon 1798 und 1802 die „literarischen“ Fehlleistungen, die Jacopo beim Schreiben und beim Vorlesen aufgrund seiner derzeitigen

Lebensumstände und der von ihnen ausgehenden psychischen Belastungen unterlaufen. Er hatte somit offenbar schon von Anfang an die noch unklar formulierte Absicht, Lebenswirklichkeit und Poetik in der Gestalt Jacopos miteinander zu verknüpfen. Aber weder die Fassung von 1798 noch die von 1802 stellen diese bedeutsame Korrelation von Poetik und Wirklichkeit tatsächlich her. Erst 1817 scheint Foscolo sich über den dafür wichtigen poetologischen Stellenwert der Lauretta-Geschichte klar geworden zu sein. Und so konzentrierte er auf diese Episode seine poetologischen Aussagen, schuf dafür eigens einen umfangreichen, der Lauretta-Geschichte vorgeschalteten Reflexionsteil und lieferte damit, in einem Akt immanenter Poetik, ein aussagekräftiges Indiz für den funktionalen Einsatz dieser erzähltheoretischen Überlegungen.

Sucht man nach weiteren Belegen für den poetologischen Stellenwert der Lauretta-Geschichte, so ist auf sachliche Übereinstimmungen des späten Reflexionsteils (1817) mit dem Brief an Jakob Salomon Bartholdy⁹ zu verweisen. In dem Brief, den Foscolo ausdrücklich als Auseinandersetzung mit den „cause dell'arte“ (S. 491) deklariert hat, bespricht er sehr ausführlich die moralisch und psychologisch bedenkliche Wirkung des Romans (S. 490), was er dann in den *Ultime lettere* selbst in einem einzigen Satz zum Ausdruck gebracht hat:

Ma credi tu che le sentenze, e i consigli, e gli esempj de' danni altrui giovino ad altro fuorchè a irritare le nostre passioni? (Bd. IV, S. 350)

Man muß sich fragen, welche Gründe Foscolo veranlaßten, in immanenter Form über die Bedingungen zeitgenössischen Erzählens nachzudenken. Die Antwort darauf findet sich, wie zu zeigen sein wird, in der Absicht Foscolos, zu einer Erzählstruktur zu gelangen, die zwischen konventionellem Roman und einem neuen, historisch notwendigen Erzählen oszillieren, m. a. W. einen offenen Roman entstehen lassen sollte¹⁰.

Zuvor sei jedoch etwas genauer die Rede von jenen schriftstellerischen Bekenntnissen und Reflexionen, die Foscolo in die letzte Fassung von 1817 aufgenommen und um die *Storia di Lauretta* gruppiert hat¹¹. Diese Überlegungen werden bekanntlich erzählerisch dadurch ausgelöst, daß die von Jacopo beabsichtigte Literarisierung der Lauretta-Geschichte mißglückt. Die Gründe für das Mißlingen sind aufschlußreich, denn sie ergeben sich nun nicht mehr nur aus einer seelischen Situation Jacopos, sondern ebenso aus der herkömmlichen Literaturform, mit der Jacopo zu tun hatte, die er im literarischen Umfeld vorfand

⁹ Milano 29 Settembre 1808; *Opere*, Bd. XV, S. 480–493 (*Epistolario*, II).

¹⁰ Von dem „carattere di libro aperto dell'*Ortis*“ hatte auch Walter Binni (*Introduzione* der Garzanti-Ausg., 1974 u. ö., S. XXI) gesprochen und damit zu Recht Stellung bezogen gegen Kritiker, denen Foscolos Roman chaotisch und verzettelt erschienen war. Es müßte aber Binni dahingehend korrigiert und ergänzt werden, daß die „Offenheit“ der *Ultime lettere* nicht nur, wie Binni meint, Erlebnis- und Ausdrucksgründe hat. Vielmehr steht die Offenheit für Foscolos dauerhaftes Bemühen, seiner Erzählkonzeption eine geschichtliche Begründung beizufügen und diese beiden Komponenten – Liebesgeschichte und Geschichtlichkeit – einer erzählerisch annehmbaren Synthese zuzuführen.

¹¹ Die folgenden Textauszüge alle in *Opere*, Bd. IV, S. 295–475.

und an der er sich für seine Zwecke versuchen wollte. Jacopo hatte, zum besseren Gelingen seines Lairetta-Projekts, sich an einem „libretto inglese“ (S. 349) orientiert, einem „racconto di sciagura“, worin er in beinahe jedem Satz die „disgrazie della povera Lairetta“ (ebd.) schon literarisch vorgeformt wählte¹². Und tatsächlich wird auch aus der von Jacopo vorgenommenen Bearbeitung so etwas wie ein Roman. Aber ein Roman über Lairetta? Keineswegs; das Erzählprojekt, das Jacopo ohnehin entgegen seiner Absicht und „per compiacere [Teresa]“ (S. 348) unternommen hatte, gerät wie von allein zur Selbstpreisgabe des Verfassers Jacopo:

mi sono provato di scrivere i casi di Lairetta, traducendo per l'appunto quella parte del libro inglese, e togliendovi, mutando, aggiungendo assai poco di mio, *ho raccontato il vero, mentre forse il mio testo è romanzo*. [...]

Inoltre *in cambio di narrare di Lairetta, ho parlato di me*: tale è lo stato dell'anima mia; torna sempre a tastare le proprie piaghe (S. 350; meine Hervorhebungen).

Aus irgendwelchen Gründen mißlingt Jacopo jegliche im Rahmen des herkömmlichen Erzählens bleibende literarische Arbeit und gerät ihm alles anders, als er es eigentlich wollte. Es scheint eine unkontrollierbare innere Kraft zu sein, die ihn stets weglenkt von seinen erzählerischen Bemühungen, ablenkt von den notwendigen Vorarbeiten wie auch von der nachträglichen Darbietung seines Produkts. Der Erzähler Jacopo verzettelt sich in langwierigste und mühevollste Kleinarbeit, kommt nicht vorwärts, „non so andar innanzi per più di tre o quattro periodi“ (S. 348), und muß sich am Ende gestehen „d'aver gittato il tempo e la fatica“ (S. 348 f.); die Gedanken „m'escono dalla mente“, Buchexzerpte erweisen sich bei erneutem Hinsehen als „aborti d'idee scarse, sconnesse, freddissime“; selbst das Vorlesen mißlingt ihm, „la mia pronunzia diventa più rapida e termina borbottando in cadenza“ (S. 349). „Literarische“ Gelegenheiten dieser Art führen ihn ungewollt auf ihn selbst zurück.

Das Fazit lautet: während Jacopo auf eingefahrenen erzählerischen Wegen es unternimmt, einen „romanzo“ zu schreiben, entgleitet ihm das „vero“; wohingegen die wie von selbst gelingende und gegen allen Zwang sich durchsetzende Selbstdarstellung ihm ein „vero“ gestattet, das vielleicht der glückliche Fund einer neuen Romanhaftigkeit ist:

ho raccontato il vero, mentre forse il mio testo è romanzo (S. 350).

Es scheint sich somit in Jacopo selbst, in seinem bewußten und unbewußten schriftstellerischen Verhalten, ein Konflikt zu vollziehen, der sich als der bedrängende Widerstreit zwischen Wirklichkeit und Literatur, zwischen „vero“ und „romanzo“ erweist. Der Gegenstandsbereich, den Jacopo abhandelt, war für Foscolo als Erzähler natürlich von vitalem Interesse, geht es doch in dem Abschnitt um grundlegende Fragen unterschiedlicher Erzählweisen, die ihn gegenüber Goethe von der „mancanza di modelli“ hatten sprechen lassen. Auf die eine Seite stellte er die trockene, unpersönliche Literarität, die Jacopo dazu verurteilt,

¹² Die Rede ist von Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768).

lediglich als Sammler, Skribent und handwerklich verfahrenender Arrangeur tätig zu werden, und die aus der narrativen Genese die innere, persönliche Beteiligung des Autors ausschließt:

Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l'ingegno, è pur misero! — ma così si fanno de' libri composti d'altrui libri a mosaico. — E a me pure, fuor d'intenzione, è venuto fatto un mosaico (S. 349).

Auf der anderen Seite befindet sich das authentische, das ganz aus dem Eigenen, aus der Persönlichkeit hervorquellende Leben, das Jacopo lebt und schreibt, das ihn tief mit Italien, mit allen Armen und Benachteiligten verbindet und das einer völlig veränderten Erzählweise bedarf („ho parlato di me“). Denn die Unfähigkeit Jacopos zur herkömmlichen Literatur ist, wie zu zeigen sein wird, geschichtlich begründet. Foscolo hätte demnach mit der Thematisierung dieses literarischen Vorgangs sein eigenes erzählerisches Unterfangen, seinen persönlichen Umgang mit der Gattung, seine Zweifel angesichts der „mancanza di modelli“ als eine offene Frage gestaltet.

Dieser der Romangestalt Jacopo in den Mund gelegte Konflikt mit der konventionellen Erzählpraxis („a mosaico“) findet seine Entsprechung in Foscolos literarisch praktizierter poetologischer Überzeugung. Im Gegensatz zu einer distanziert arrangierenden Erzählweise vertritt Foscolo eine „Poetik des Herzens“, die bei ihm einen erzähltheoretischen, aber auch, wie man sehen wird, einen lebenspraktischen Sinn hat. „Herz“ und „Herzblut“ sind die Leitbegriffe dieses Systems, das vom Dichter ein volles erzählerisches und soziales Engagement erfordert. Er habe den *Ortis* „col sangue del mio cuore“ (Bd. XV, S. 489) geschrieben, gesteht er Bartholdy. Wir haben es bei dieser Versicherung, die nur eine von vielen ähnlichen in seiner Korrespondenz ist, keineswegs mit einer bloßen Redensart zu tun. Das deutet sich in dem Brief an Bartholdy schon dort an, wo davon die Rede ist, daß die gewichtige Erzählschicht des Selbstmords nicht mehr, wie bisher üblich, aus einschlägiger Literatur geschöpft wurde, sondern „nel santuario del mio cuore“ (S. 485) entstand und daß somit die Entstehungsgeschichte der *Ultime lettere* aus der intimen Persönlichkeit des Autors entwickelt worden ist¹³. Mit diesem Erzählmodus, bei dem die Anteilnahme des Herzens noch weit vor der Technik des Autors rangiert, wollte Foscolo dem Wahrheitsgehalt seiner Quelle — der unerklärlichen Selbstmordgeschichte des befreundeten „Jacopo Ortis Friulano“ (Bd. XV, S. 482) — auf den Grund kommen. Nicht dokumentarische Informiertheit, nicht mosaikartig ineinanderfügendes Faktensammeln oder Erfahrung aus zweiter Hand, wie sie schon Jacopo anlässlich seiner Laretta-Erzählung verworfen hatte, sollten dieses geheimnisvolle menschliche Drama klären helfen, sondern das persönliche, engagierte Dabeisein und Teilnehmen erschien Foscolo als das geeignete Mittel dazu. Für Jacopo, wie für Foscolo,

¹³ „cercai di obliare ciò che aveva letto e imparato sui libri onde esprimere più originalmente le verità, le opinioni, e gli errori nati in me spontaneamente dall'indole del mio ingegno e dalle circostanze de' miei tempi, e scrissi non mostrando l'autore ma l'uomo“ (Bd. XV, S. 485).

liegt in der Verfügungsgewalt des Herzens dasjenige, was 'am Menschen das Unverwechselbare, stets Gleichbleibende und selbst von Gott nicht mehr Veränderbare ist¹⁴. In den *Ultime lettere di Jacopo Ortis* enthüllt sich der Einsatz des „cuore“ als ein Lebensprinzip; seine lebenspraktischen und schriftstellerischen Charakteristika sind die absolute Preisgabe des Selbst sowie ein Leben und Handeln „a visiera alzata“ (S. 321). Dieser Vorsatz bestimmt im Innern des Romans nicht nur die Handlungsweise des Jacopo Ortis; er wird für den Protagonisten auch zum Impuls seines sozialen Gewissens und damit zu einem Kernstück der in den *Ultime lettere* vermittelten Erzähltheorie. Zu der Verpflichtung, „di presentarmi nudo, e quasi quasi come sono uscito dalle mani della Natura“ (S. 324), gesellt sich der dauerhafte Verzicht auf eine Existenz der „apparenza“ (S. 313), der „dissimulazione“ (S. 324). Nur unter diesen für Jacopo allein gültigen Voraussetzungen hat soziales Miteinander die Chance, authentische Wirklichkeit zu sein und als solche literarisiert zu werden. Die Realität sieht natürlich anders aus. Sobald sich aber auch die Literatur mit der Scheinhaftigkeit eines faktographischen Dokumentarismus zufrieden gibt, wie es Jacopo bei seinem anfänglichen Vertrauen auf den konventionellen Roman scheiternd erfahren mußte, ist dies für einen Romancier, der das Lebensprinzip des „cuore“ vertritt, eine fatale, hinderliche, ja unlösbare Situation, die ihn entweder auf ihn selbst zurückwirft, wie Jacopo, der aufgrund dieses Konflikts seine Arbeit aufgibt und sie fragmentarisch beläßt¹⁵, oder ihn eine neue, subjektivistische Erzählweise erfinden läßt, wie Foscolo, der sich nicht davon abhalten läßt zu erzählen, notfalls mit mehrfachem Neubeginn, sondern die Selbstbezogenheit als Mittel geschichtlicher Erfahrung akzeptiert und zur Erzählform erhebt. Romantischer Subjektivismus bleibt hier nicht persönliche Lebenshaltung, sondern — und das ist die Erkenntnisspanne, die zwischen Jacopo und Foscolo oder „fra *Ortis* e *Ortis*“ (Binni) liegt — steigert sich zum Arbeits- und Denkprinzip, das eine Lösung bietet für den Widerspruch zwischen Lebenswelt und Utopie des „reale“, zwischen „romanzo“ und „vero“. Auf dem Wege zwischen Jacopo und Foscolo findet ein spezifischer Wirklichkeitsbegriff seine ästhetische Entsprechung und seine künstlerische Erfüllung in einem experimentell gewonnenen Literaturbegriff¹⁶.

¹⁴ „E però tu mi udivi assai volte esclamare *che tutto dipende dal cuore!* — dal cuore che nè gli uomini nè il cielo, nè i nostri medesimi interessi possono cangiar mai“ (Bd. IV, S. 323; Hervorhebung des Autors).

¹⁵ „però non mi pare di lasciar leggere questi tre o quattro fogli a Teresa: le farei più male che bene — e per ora lascio anche stare di scrivere — Tu leggili. Addio“ (S. 350).

¹⁶ Aufgrund dieses Ergebnisses ist Widerspruch anzumelden gegenüber Hans Rudolf Picard (*Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jhs.*, Heidelberg 1971), der bezeichnenderweise Rousseau zur Ausnahme erklären muß, weil er lediglich die Schreibform (Brief, Tagebuch) für die Gattungsentwicklung verantwortlich sein läßt, nicht aber die Erzählkonzeption: „Die Schriftsteller des 18. Jhs., Rousseau ausgenommen, hatten indessen nicht das Bedürfnis nach einer autobiographisch bekenntnishaften Selbstdarlegung. Deshalb hat der Brief als literarische Form im 18. Jh. über das Tagebuch den Sieg davongetragen“ (S. 11).

Diese Erzählkonzeption, die sich zu einem neuen Literaturbegriff ausweitet, ist vor allen Dingen wirklichkeitsbezogen. Es läßt sich schon an der immanent geführten poetologischen Gegenüberstellung der jeweiligen Erzählweisen des Lauretta-Fragments und der *Ultime lettere* ablesen, daß Foscolo mit der *mise en abyme* eigentlich mehr wollte als die lediglich literarische Konfrontation. Zwar suchte Foscolo durch die Gestalt des autobiographisch gefärbten Protagonisten Jacopo, der selbst literarisch tätig wird, seine Leser auf eine Dysfunktion der Gattung „Roman“ aufmerksam zu machen. Aus welchen Gründen aber das herkömmliche System des Erzählens, dem er sich literaturgeschichtlich noch verpflichtet fühlte, nicht mehr funktioniert, d. h. einer Dysfunktion unterliegt, erklärt auch der Roman durchaus nicht literaturgeschichtlich, sondern lebensgeschichtlich. Für Foscolo funktioniert herkömmliches Erzählen nicht mehr, und es kommt bei ihm zu dem von Nicoletti konstatierten „superamento dei canoni del romanzo settecentesco“ (S. 59), weil es nach Foscolo auch eine Dysfunktion des politischen und des sozialen Lebens gibt. Literatur aber soll sich immer verwirklichen als Vermittlung politischen und sozialen Handelns. Das ist unter den in den *Ultime lettere* analysierten geschichtlichen Bedingungen nur mit neuen Mitteln möglich. Eine hinreichende Erklärung dieses Sachverhalts gibt Foscolo sowohl für seine Person als auch für die seines Romanhelden Jacopo Ortis. Auch für Jacopo, wie für Foscolo, ist die umgebende Realität geprägt von einer Dysfunktionalität.

Ein Ansatzpunkt, um Foscolos persönliche lebensweltliche Vorstellung zu analysieren, findet sich in seiner Abweisung des Plagiats in dem Brief an Goethe vom 16. 1. 1802. Diese Abweisung, wiewohl später ausführlicher begründet¹⁷, klingt in ihrem ersten Entwurf recht schwach; und sie klingt so beiläufig, daß man annehmen möchte, Foscolo habe kaum Interesse an der Filiation zu Goethe gehabt. Foscolo schickte an Goethe, wie er schreibt, „il primo volumetto di una mia operetta a cui forse dié origine il vostro Werther“. Die Beiläufigkeit mag aus der Absicht zu erklären sein, sich vor dem großen Vorläufer selbst behaupten zu wollen. Aus diesem Grunde wohl auch der eifrige Hinweis auf das Vorhandensein einer dem Roman eigentümlichen Bewußtseinsrealität — „avendo tratto tutto dal vero“ (die Hervorhebung stammt von Foscolo) —, die er aus der Erfahrung seiner selbst und seiner Umwelt gewonnen zu haben vorgab¹⁸. Aber mir scheint, daß nicht nur der Stolz des Autors sich mit dem Wahrheits- und Wirklichkeitsanspruch Gehör verschafft. Vielmehr wiederholt Foscolo damit ein Grundprinzip seines Romans und seiner erzähltheoretischen Überzeugung. Es ist kein Zufall, daß in den *Ultime lettere* die für romantische Literaturpraxis geläufige Selbstbezogenheit thematisiert worden ist und der Protagonist, analog zu seinem Schöpfer Foscolo, als einzig erzählbare Wirklichkeit (vero) die seines Bewußtseins proklamiert: „ho raccontato il vero [...], ho parlato di me“ (Bd. IV, S. 350). Realität

¹⁷ Brief an J. S. Bartholdy, 29. 9. 1808 (*Epistolario*, II, S. 480—493; *Opere*, Bd. XV).

¹⁸ „Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova“ (*Epistolario*, I, S. 131).

(„vero“) und erzählerisches Bewußtsein („di me“) sind in *Foscolos* neu erarbeiteter Romanpoetik dynamisch und funktional aufeinander bezogen. Daß der Roman aber gleichzeitig eine erzählerische Auseinandersetzung mit den geschichtlichen Gegebenheiten und Komplikationen der Zeit ist, erklärt Foscolo selbst auf zweifache Weise; zum einen *expressis verbis*, indem er an Goethe schreibt, er habe in dem Roman nicht nur „me stesso“, sondern ebenso „i miei tempi“ beschrieben; zum anderen indirekt mittels der Erzählstruktur seines Romans und der Funktion seines Romanhelden. In dem aufschlußreichen Brief an Bartholdy hebt Foscolo immer wieder auf die Zeit- und Geschichtsbezogenheit seines Romans ab, was ihn von Goethe unterscheide. Die Argumentation gehört zu einer umfassenden Verteidigungskampagne. Die Kritiker, die ihn des Plagiats bezichtigen, übersähen die Bedeutung des politischen Kontexts in den *Ultime lettere*. Die Briefe seien weniger psychologische Dokumente als vielmehr „disquisizioni filosofiche e politiche sul suicidio“ (*Ep.*, II, S. 483); von vornherein sei in Jacopo der politische Zweifel angelegt und stelle er sich als politisches Opfer dar, „disperando dell'onore e dell'indipendenza della sua patria“ (S. 488); für ihn, Foscolo, sei der Selbstmord, anders als für Goethe, Symptom einer bestimmten geschichtlichen Situation, „io voleva farlo stimare come unico rimedio di certi tempi“ (S. 489). Und auch von einem wirkungsästhetischen Gesichtspunkt aus will Foscolo sein Werk eher der außenweltlichen als einer innerweltlichen Erfahrung zugänglich gemacht haben: „parmi che il *Werther* riempia più il cuore, e l'*Ortis* la mente di chi legge“ (S. 489); was keinen Widerspruch zu der andernorts geäußerten „Poetik des Herzens“ darstellt, weil diese dort produktionsästhetisch gemeint war.

Daß Foscolo 1808 die Selbstverteidigung gegen den übermächtigen Goethe auf das Feld der „politica“ (S. 484), der „indipendenza“, der „patria“ geführt hat, erklärt sich, wie man weiß, aus dem persönlichen zeitgeschichtlichen Engagement Foscolos. Denn innerhalb dieses Zeitraums zwischen der ersten Entstehung des Romans und seiner Vollendung, in dem auch seine poetologische Zuspitzung stattgefunden hat, liegt ein weiteres entscheidendes Ereignis: Campofornio, am 17. 10. 1797. Die für Italien enttäuschende Schacherei Napoleons mit den Österreichern hatte zur Folge, daß Foscolo sich militärisch engagierte, die seit längerem geplante Liebeserzählung abbrach und dem Roman endgültig eine zweite, eine politische Erzählschicht einfügte. Auch diese Art der Umgestaltung und der Erneuerung der *Ultime lettere* fällt also in jene Phase zwischen 1798 und 1802, die Walter Binni den „complicato periodo di passaggio fra *Ortis* e *Ortis*“ genannt hat¹⁹. Auf diesem äußerlichen Begründungszusammenhang beruht die ältere These, die besagte, die *Ultime lettere* seien aufgrund ihrer ungeordneten Entstehung ein völlig unorganisches Werk geworden, das unterschiedliche literarische Bewußtseinsstadien — die Liebesgeschichte und die politisch-soziale Motivation — nur additiv miteinander verknüpft habe. Diese These läßt jedoch

¹⁹ W. Binni, *L'ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo*, in: Binni, *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma 1978, S. 61 — 115; hier: S. 72.

ungeklärt, in welchem Umfang die thematische, strukturelle sowie die poetologische Neugestaltung des Romans gerade durch äußere zeitgeschichtliche Verhältnisse bewirkt worden ist.

Foscolos metapoetische Aktivität, die von der *Storia di Lauretta* auf das ganze Werk ausstrahlt, läßt nämlich einen derartigen Schluß zu. Anstatt den historisch-politischen, den literarhistorischen und den poetologischen Aspekt als drei voneinander getrennte Sachverhalte zu betrachten, kann die problematische Genese und eigentümliche Struktur des Romans auf einen einheitlichen Bewußtseinszusammenhang zurückgeführt werden. Inwiefern in dem gespiegelten erzählerischen Akt der *Storia di Lauretta* und in dem literarischen Scheitern Jacopos gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit einem von den geschichtlich-politischen und sozialen Bedingungen gesteuerten Wirklichkeitsbegriff enthalten ist, läßt sich der Art und Weise entnehmen, in der Foscolo die lebensweltlichen Verhältnisse Jacopos im Roman gestaltet hat.

Geprägt ist die Lebenswelt Jacopos von der überall sichtbaren und immer wieder von ihm beklagten sozialen und politischen Disharmonie. Das Unglück in der *Storia di Lauretta* entsteht aus Krieg und Verbannung (S. 297, 351 ff.), aus der Niederlage der „Libertà“ (S. 297), aus Ereignissen, für die Jacopo die Glücklichen und die Reichen verantwortlich macht²⁰. Dieselbe Textur besitzt die an anderer Stelle eingestreute, aber mit Lauretta und Teresa durch das Unglücksmotiv verknüpfte Episode des unglücklichen Olivo P***. Armut und Verfolgung hindern Olivo an der Heirat seiner „giovinetta“ (S. 342), die ihrerseits, nach Olivos Tod, als reiche Frau, ausgestattet mit den Vorurteilen ihrer neuen Klasse, vor Jacopo wieder auftritt. Immer wieder veranlaßt solche Disharmonie der Verhältnisse Jacopo, für die „infelici“ einzutreten und dabei zugleich sehr entschieden gegen den Wohlstand zu sprechen und im „uomo prospero“ ein „non so che di cattivo“ (S. 312) aufzuspüren. Die Schuld dafür, daß es im menschlichen Zusammenleben nicht so ist, wie es eine auf authentische Wirklichkeit gerichtete Poetik des „cuore“ vorfinden müßte, trifft die Anspruchsvollen, Indifferenten, die Reichen. Haßvoll tritt Jacopo den „ricchi“ gegenüber, weil sie dazu neigen, Armut und Reichtum als moralische Qualitäten zu betrachten und einer moralischen Bewertung zu unterwerfen:

Non so mai di che nome voi altri saggi chiamate chi troppo presto ubidisce al proprio cuore; perché di certo non è un eroe; ma è forse vile per questo? Coloro che trattano da deboli gli uomini appassionati somigliano quel medico che chiamava pazzo un malato, non per altro se non perch'era vinto dalla febbre. Così odo i ricchi tacciare di colpa la povertà, per la sola ragione che non è ricca. A me però sembra tutta apparenza; nulla di reale, nulla (S. 313).

In der heuchlerischen Scheinexistenz (apparenza, dissimulazione) der Indifferenten und Reichen ist der Verlust der Wirklichkeit begründet: „nulla di reale, nulla“ (S. 313). Die Reserve Jacopos gegenüber der Wohlhabenheit kontrastiert merkwürdig mit seiner Standeszugehörigkeit zum Großgrundbesitz. Untersucht

²⁰ „Non odiate gli uomini prosperi; solamente fuggiteli“ (S. 355).

man diese Diskrepanz ideologiekritisch, wie es Marino Beréngo getan hat²¹, so zeigt die Entwicklung Foscolos von den frühesten zu den späteren Fassungen der *Ultime lettere* eine sich mehr und mehr herauskristallisierende Ideologie des Patriziats nach venezianischem Modell. Mit anderen Worten, das schließlich von Jacopo/Foscolo vertretene Aristokratentum ist ein Rekurs auf den alten Feudalstatus des „patrizio“, der ein produktives Mitglied der Stadtkultur und zugleich aktiv landgebunden ist, ganz im Gegensatz zum wurzellosen „nobile“, dessen Status vom Höflingswesen geprägt und im bloßen Reichtum begründet ist. Es sind also nicht die Wohlhabenheit, der Besitz und der Feudalstatus an sich, gegen die Jacopo antritt. Sondern das, was in seiner Sicht die soziale Realität verdirbt, ist der scheinhafte, innerlich bindungslose, indifferente Reichtum. Er schafft die Disharmonie in einer Wirklichkeit, mit der die Poetik des „cuore“ dann nichts mehr anzufangen weiß, die sich einem modernen literarischen Realismus entzieht und deshalb als Verlust der Wirklichkeit — „nulla di reale, nulla“ (S. 313) — empfunden wird.

Die begriffliche Weite dieser engagierten Literaturvorstellung umfaßt aber auch noch mehr, nämlich den Geschichtsbezug des einzelnen (Lauretta) wie den der Gesamtheit (Italien). Foscolo hat die notwendige Verknüpfung strukturell zum Ausdruck gebracht, indem er in den *Ultime lettere* eine Analogiestruktur geschaffen hat für die schriftstellerische Umsetzung des Einzelschicksals wie auch des Schicksals der Nation. Beide verlaufen unter den gegebenen historischen Bedingungen unglücklich, und beide lasten auf dem Schriftsteller als ein ihm zukommendes Erbe und als Gelübde. Von Lauretta wie auch von Italien fühlte sich Jacopo zum Erretter, der er beide Male nicht zu sein vermochte, auserkoren²²:

Così la povera Lauretta mi lasciò nel cuore per sempre la compassione delle sue sventure. Preziosa eredità ch'io vorrei pur dividere con voi tutti a'quali non resta altro conforto che di amare la virtù e di compiangere. Voi non mi conoscete; ma noi, chiunque voi siate, noi siamo amici (S. 355).

So lautet das Ende seines erzählerischen Versuchs, der *Storia di Lauretta*. Und wie hier die mitreißende Wendung sich an den Leser richtet, so im anderen Fall als Aufforderung an die Schriftsteller, den „voto“ (S. 418) zu erfüllen, den Ortis nicht einzulösen vermag:

perché almeno non raccontate alla posterità i nostri mali? Alzate la voce in nome di tutti [...]. Scrivete. [...] Scrivete a quei che verranno, e che soli saranno degni d'udirvi, e forti da vendicarvi. Perseguitate con la verità i vostri persecutori. E poiché non potete opprimerli, mentre vivono, co' pugnali, opprimeteli almeno con l'obbrobrio per tutti i secoli futuri. [...] Giudicherete l'Europa vivante, e la vostra sentenza illuminerà le genti avvenire (S. 418 f.; 4. 12. 1798).

²¹ Marino Beréngo, *Foscolo e il mito del patriziato*, in *Lezioni sul Foscolo*, Firenze 1981, S. 9–20.

²² So wie Lauretta seinen Beistand gesucht hatte (S. 297), so auch Italien: „Io odo la mia patria che grida: — Scrivi ciò che vedesti. Manderò la mia voce dalle rovine, e ti detterò la mia storia“ (S. 418).

Die Idee des literarischen Engagements, die Foscolo vertritt, erwächst aus dem poetischen Prinzip der inneren, mitleidenden Beteiligung des Romanciers. Foscolo lehnt die Institution des objektiven, sich distanzierenden Erzählers ab, wie Jacopo in der Lebenswelt beispielsweise das Richteramt ablehnt. Beide, der Richter wie der distanzierte Erzähler, sind für Foscolo keine angemessene Antwort auf die Fragen einer Welt, die vor allem der „*compassio*“ bedarf, so wie Lauretta und wie das italienische Volk, die beide, selbst wenn sie zugegebenermaßen Fehler begangen haben, vor allem unglücklich sind:

Ma io? non sarò giudice mai. In questa gran valle dove l'umana specie nasce, vive, muore, si riproduce, s'affanna, e poi torna a morire, senza saper come né perché, io non distinguo che fortunati e sfortunati (S. 430).

Der Romancier muß zum Stellvertreter im Leiden werden, um dem Leser die einzig angemessene realistische Perspektive der „*storia*“ (im doppelten Sinne erzählter und erlebter „Geschichte“) zu vermitteln. Anstatt zu richten, wie der objektive Erzähler, fühlt Jacopo das Bedürfnis, die Wirklichkeit, wenn sie „wahr“ sein soll, aus seinem Herzen heraus zu erzählen. Zwar entzieht sich Jacopo den unmittelbaren politischen und sozialen Pflichten gegenüber seiner Zeit und der Gesellschaft, was Foscolo nicht getan hat²³. Aber er führt stattdessen in einem anderen (wirksameren?) Sinne ein Leben „*per gli altri*“ (S. 430), dessen Opfermut und Leidensbereitschaft auch den in einem christologischen Sinne stellvertretenden Tod mit einschließt:

Allora io spenderei gloriosamente la mia vita infelice per te [Italia] (S. 434 f.; 15. 2. 1799).

In dieser neuen Konzeption des Erzählens und des Erzählers ist nicht nur der Wille zum Mitleiden enthalten, sondern auch das Bewußtsein der Mitschuld und der daraus erwachsenden Pflicht, was Jacopo zu entsprechenden Bekenntnissen hinsichtlich seiner Beziehung zur Freundin Teresa²⁴ und zum Vaterland Italien²⁵ treibt. Das persönliche Bekenntnis, in der Nachfolge älterer Konfessionsliteratur und insbesondere in Rousseauscher Manier gehandhabt, wird bei Foscolo zu einem zentralen Bestandteil seiner Reformpoetik. Der neue Roman Foscolos zielte darauf ab, die Trennung zwischen Subjekt (Autor) und Objekt (Wirklichkeit) aufzuheben und die Komplexität des Geschichtlichen aus einer Erzählweise zu gewinnen, in der sich der Autor als „*paradigma significante le contraddizioni di*

²³ Foscolo entwickelte gerade in dieser Zeit zwischen 1797 und 1800 eine enorme politisch-militärische Aktivität, kämpfte in Venedig für eine demokratische Verfassung, wurde verfolgt, kämpfte gegen Österreich, wurde verwundet, gefangengenommen, befreit und erreichte hohe militärische Chargen.

²⁴ „Ma io te lo confesso: mi compiaccio delle mie infermità: io stesso palpo le mie ferite dove sono più mortali, e cerco d'esulcerarle, e le contemplo insanguinate — e mi pare che i miei martirj rechino qualche espiazione alle mie colpe, e un breve refrigerio a' dolori di quella innocente“ (S. 407; 17. 9. 1798).

²⁵ „Lo confesso; sovente ho guardato con una specie di compiacenza le miserie d'Italia, poiché mi parla che la fortuna e il mio ordire riserbassera forse anche a me il merito di liberarla“ (S. 412 f.; 4. 12. 1798).

un travagliato momento della storia“ (Nicoletti, S. 47) verstéht. Anstatt also aus formalen oder stilistischen Gründen die erzählerische Kohärenz von Liebesroman und politischer Motivation in Frage zu stellen, hätte die Forschung einem Fingerzeig Foscolos folgen können, der sich schon im 7. Brief der *Ultime lettere* findet. Dort läßt Jacopo, symbolhaft für das Anliegen des ganzen Romans, die Verknüpfung der beiden Komponenten in sich selbst vonstatten gehen. Beim ersten Ansehen Teresas, „una sorgente di vita: unica certo, e chi sa! fatale“ (Bd. IV, S. 300), bringt Jacopo die „dolori“, die ihm das politische Unglück Italiens bereitet, mit der Ahnung unglücklicher Liebeserfahrung („e chi sa! fatale“) in einen unmittelbaren Zusammenhang:

Ma se io sono predestinato ad avere l'anima perpetuamente in tempesta, non è tutt'uno? (ebd., meine Hervorhebung)²⁶.

Die Frage, welche Art des Eingreifens in die Realität, das politisch-militärische oder das literarische, die geeignete sei, muß wohl für Foscolo ein bewegendes und dauerhaftes Problem gewesen sein. Sein Gegenbild Jacopo bemerkt an einer Stelle resignierend, daß die grundlegenden Verhältnisse der Gesellschaft nicht durch physisches Eingreifen verändert werden können: „Conosco che non si può rimutare la società“ (S. 430; 15. 2. 1799). Foscolo aber hat in einem bis zum Physischen gehenden Erzählen einen vollwertigen Ersatz gefunden, der zwar keine, wie Binni behauptete²⁷, Alternative zur politisch-militärischen Tat sein konnte, sondern eine als wirksamer erachtete Analogie dazu darstellte.

Foscolos experimenteller Umgang mit dem Briefroman und die für ihn eigentümliche Dynamisierung und Dramatisierung des Verhältnisses Autor/Protagonist sind der frühe Versuch, eine engagierte Literatur in einer problematischen Zeit zu gewinnen. Das Bedürfnis nach literarischem Engagement im frühen 19. Jahrhundert²⁸ artikuliert sich in grundsätzlich anderer Weise als in der modernen Form einer „littérature engagée“. Nicht als philosophischer Diskurs tritt sie dem Leser entgegen, sondern mittels einer Thematisierung der Erzählform, also immanent. Es war Foscolos Ziel, die menschlich unerträgliche und literarisch mit den alten Mitteln nicht faßbare Dissonanz der sozialen und politischen Wirklichkeit durch das Moment der Selbstpreisgabe und des persönlichen „Opfers“ erzählerisch konkret werden zu lassen; zu diesem Zweck mußte eine neue Form

²⁶ Ein Signal, das auch schon der weit vorangeschrittenen Fassung von 1802 beigelegt worden ist (Bd. IV, S. 142).

²⁷ „Si noti infatti come la vicenda di Jacopo sia una ricostruzione diversa e alternativa rispetto a quella reale del Foscolo“ (Binni, *Introduzione alle «Ultime lettere»*. [...] [1974], in: Binni, *U. Foscolo. Storia e poesia*, Torino 1982, S. 92–120; hier: S. 97).

²⁸ Ein exemplarischer Fall ist Vignys *Stello*; beispielhaft deshalb, weil „engagierte Literatur“ da verworfen wird. Anders als in den *Ultime lettere* vermag der Autor es in *Stello* nicht, das Engagement in der Erzählform konkret werden zu lassen. Bei gleichen persönlichen Voraussetzungen (*Stello*: „je le [le coeur] sens affligé, blessé, et tout prêt, par désespoir à se dévouer pour une opinion politique et à me dicter des écrits dans l'intérêt d'une sublime forme de gouvernement“, Garnier-Ausg., S. 8) bleibt es im Thematischen stecken.

des Erzählens erdacht werden, die ganz unterschiedlichen Anliegen gerecht werden mußte und deshalb ungeordnet, unabgeschlossen, offen erscheinen konnte. Foscolos bedingungslose Hereinnahme des „cuore“, des persönlichen Beteiligtseins in das Ensemble der narrativen Kategorien ist keineswegs nur ein psychologisches Phänomen. Sie entspricht nicht den allzulange an Foscolo erprobten Vorstellungen einer biographisierenden Kritik über des Dichters Absicht, „di dare un ritratto compiuto di se medesimo“²⁹. Vielmehr reiht sie sich ein in die auch schon im 18. Jahrhundert unternommenen Bemühungen, gegen Tendenzen der Entpersönlichung und des Realitätsverlusts literarisch anzugehen. Das Ich als wirklichkeitspraktische Instanz sollte neue Kräfte der komplexen Analyse in der Literatur mobilisieren. Es handelt sich bei Foscolo um die erzählerisch vollzogene Kombination von Literaturerneuerung und Wirklichkeitsveränderung.

Bamberg, im Oktober 1988

²⁹ Mario Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze 1978, S. 26.