

Publikationen zur
Zeitschrift für Germanistik
Neue Folge

Band 22



PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Poeta philologus

Eine Schwellenfigur
im 19. Jahrhundert

Herausgegeben von
Mark-Georg Dehrmann
Alexander Nebrig



PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Fingierte Philologie und philologische Fiktion im Werk Ugo Foscolos

The younger writers tried to imitate it: the critics pronounced it
to have brought about a reform in the lyrical poetry of Italy.¹
Foscolo über sein Gedicht „*Dei Sepolcri*“

Literaturgeschichten situieren Ugo Foscolo (1778–1832) unentschieden auf der Epochenschwelle zwischen Settecento und Ottocento oder zwischen Neoklassizismus und Romantik. Dem deutschen Publikum ist er vor allem als Autor des Briefromans *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* (*Letzte Briefe des Jacopo Ortis*) (1798–1817) bekannt, der einige Ähnlichkeiten zu Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) aufweist, Merkmale der Empfindsamkeit mit solchen des Sturm und Drang verbindet sowie die patriotische Dichtung des Risorgimento anführt.² Heute gilt er als erster ‚moderner‘ italienischer Roman, der in Italien zur kanonischen Schullektüre zählt, ebenso wie die beiden langen Gedichte *Dei Sepolcri* (*Von den Gräbern*) (1807) und *Le Grazie* (*Die Grazien*) (1812–1813). Entstanden aus aktuellem Anlass – dem napoleonischen Verbot individueller Grabgestaltung – sowie angeregt von der frühromantischen Gräberdichtung und Pindars Oden, widmet sich *Dei Sepolcri* dem Andenken Verstorbener.³

- 1 Foscolos Werke werden fortan zitiert nach der *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo* (1933–1994) (EN). Zitat aus: Ugo Foscolo: *Essay on the Present Literature of Italy*. In: EN XI/2 (*Saggi di letteratura italiana II*, hrsg. v. Cesare Foligno, Florenz 1958), S. 399–490, hier S. 482. Der Artikel erschien 1818 unter dem Namen John Cam Hobhouse, der ihn jedoch nur übersetzt hatte. Foscolo bespricht darin zeitgenössische Dichter, die er für wichtig erachtet, u. a. sich selbst (S. 467 ff.).
- 2 Foscolos Briefroman (fortan zitiert: *Ortis*) ist einer der prominentesten literarischen Versuche, im Nachspiel der Französischen Revolution ein italienisches Nationalbewusstsein zu propagieren. Als Bürger der Republik Venedig hatte sich Foscolo früh für die Ideen der Revolution begeistert und war Napoleons Armee beigetreten. 1797 verfasste er die Ode *A Bonaparte liberatore* (*An den Befreier Bonaparte*), distanzierte sich jedoch von Napoleon noch im selben Jahr nach dessen Abschluss des Vertrags von Campoformio, durch den Venedig Österreich zufiel.
- 3 Der besagte Anlass war das Edikt von St.-Cloud (1804). Foscolo nannte den aus 295 reimlosen Elfsilbern bestehenden Text *carme*, um ihn als ein von antiken Oden inspiriertes italienisches Werk auszuweisen. Thematisch knüpft es an eines der berühmtesten

Das unvollendete Werk *Le Grazie* besteht aus drei klassizistischen Hymnen an die mythischen Gottheiten, die Foscolo als Kulturbotschafterinnen einsetzt.⁴ Vergleichsweise weniger Beachtung finden heute Foscolos frühe heroische Tragödien sowie seine Oden und die Sonettensammlung.⁵

Foscolos dichterische Produktion ist sowohl in thematisch-konzeptueller als auch in stilistischer Hinsicht vielseitig, geprägt von klassischer literarischer Bildung und Antikenverehrung, politischem Engagement und Autonomieästhetik. Insbesondere vor dem Hintergrund der spezifischen Krisensituation der italienischen Literatur im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ist seine Einordnung als Dichter schwierig, man behilft sich mit Konstrukten wie „preromanticismo neoclassico“ und „romantischer Neoklassizismus“.⁶

Gedichte der englischen Empfindsamkeit an: Thomas Grays *Elegy written in a Country Churchyard* (1751). Das Gedicht illustriert den Nutzen von Grabmälern an zeitgenössischen wie antiken Beispielen und reflektiert den Beitrag, den der Dichter nach dem Vorbild Homers zur Erinnerung an Helden leisten kann. Überlegungen zum Grabkult münden in solche zu Werten, die für die Bildung einer Nation wichtig sind. Das Gedicht verbindet Historisches und Aktuelles, Individuelles und Kulturgeschichtliches. In deutscher Übersetzung z. B.: Ders.: Von den Gräbern, übers. v. Helmut Endrulat, hrsg. v. Adrian La Salvia, Berlin 1996. Zur Einführung vgl. Giuseppe Nicoletti: *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo. In: A. Asor Rosa (Hrsg.): *Letteratura italiana*, Bd. 9, Turin 2007, S. 93–168.

- 4 *Le Grazie* ist dem Bildhauer Canova gewidmet und referiert auf dessen berühmte Skulptur *Le tre grazie* (1813). Wie in *Dei Sepolcri* verbindet Foscolo auch hier Geschichte und Mythos, um die Diskrepanz zwischen klassischem Ideal und zeitgenössischer Misere mit der Vision eines goldenen Zeitalters zu überwinden. Schönheit und Kunst sollen für eine negative Gegenwart entschädigen und humanistische Werte vermitteln.
- 5 Foscolos Tragödien *Tieste* (1795), *Ajace* (1810/11) und *Riccarda* (1813) wurden vom Publikum positiv aufgenommen, bescherten ihm jedoch politische Probleme bis hin zur Verbannung. Seine Oden stehen zwar in der neoklassizistischen Tradition des 18. Jahrhunderts, profilieren sich aber durch ihre autobiographischen Momente. Die 1800–1803 entstandenen Sonette repräsentieren das ganze Themenspektrum Foscolos: Patriotismus und Exil, Geschichte und Mythos, Liebe und Tod. Unwillkürlich sind sie Auseinandersetzung mit der Petrarkistischen Tradition, die Foscolo in seiner kommentierten Anthologie *Vestiggi della Storia del Sonetto Italiano (Spuren der Geschichte des italienischen Sonetts)* (1816) reflektiert. Vgl. die schöne deutsche Version: Ugo Foscolo: *Sonetti*. Kommentierte Übersetzung v. Hinrich Hudde. In: *Ginestra* 8 (Mai 1998), S. 14–22.
- 6 Erinnert sei an den Streit zwischen Anhängern und Gegnern der Romantik, ausgelöst durch Madame de Staëls berühmten Artikel *Sulla maniera e utilità delle traduzioni (Über die Art und den Nutzen der Übersetzungen)* (1816). Darin kritisiert sie die Italiener für eine stets an die Antike anknüpfende Traditionalität. Angegriffen fühlten sich vor allem die Klassizisten. Zu Foscolos Schwellenposition vgl. Eberhard Leube: Die Unüberschaubarkeit der Welt – zur Herausbildung eines ‚modernen‘ literarischen Selbstverständnisses bei Foscolo und di Brema. In: B. König, J. Lietz (Hrsg.): *Gestaltung – Umgestaltung*. Festschrift für Margot Kruse, Tübingen 1990, S. 151–161; Winfried Wehle: *Italienische Modernität*. Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802). Abschied von der Ästhetik der Nachahmung. In: Ders., K. Maurer (Hrsg.): *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, München 1991, S. 235–272; Franca Janowski: *Ugo Foscolos Weg im*

Nicht leichter ist es, ein Profil seiner ‚literarischen‘ und ‚literaturwissenschaftlichen‘ Tätigkeiten zu skizzieren: In der italienischen Literaturgeschichte wird er mitunter als Philologe, talentierter Übersetzer antiker und zeitgenössischer Dichtung, innovativer Literaturhistoriker und, aufgrund zahlreicher in englischen Literaturzeitschriften publizierter Artikel, als Vorreiter in der Literaturkritik angesehen.⁷ Deshalb ist es von Interesse zu fragen, wie er selbst diese ‚Rollen‘ und die wechselseitigen Auswirkungen der verschiedenen Tätigkeiten reflektiert: auf parodistische oder satirische Weise.

Seine Übersetzungen antiker Dichtung einerseits und von Laurence Sternes modernem Roman andererseits prägen seine Poetik ebenso wie die umfangreichen Abhandlungen zu Dante, Petrarca und anderen italienischen Autoren. Im Rahmen seiner Übersetzungen und Kommentierungen formuliert er eine Poetik und überarbeitet parallel dazu seine poetischen Werke. Gesteigert wird die Komplexität seines Werkes durch philologische und poetologische Selbstkommentare im Rahmen von Studien, die er eigentlich anderen Werken widmet oder unter einem Pseudonym publiziert. Mystifikationen und das Spiel mit Gattungskonventionen werden zu seinem Markenzeichen. Außerdem kennzeichnet seine Produktionsästhetik eine Tendenz zum Experiment und zur mehrfachen Überarbeitung, weshalb viele seiner Projekte unvollendet bleiben.

Teilweise lassen sich Diskontinuitäten im Tätigkeitsspektrum – etwa das kurze Gastspiel als Professor an der Universität von Pavia – durch die soziopolitischen Rahmenbedingungen während der napoleonischen Fremdherrschaft in Italien erklären: Foscolo verbrachte den Großteil seines Lebens im Exil, bis er schließlich 1816 endgültig nach England auswanderte, wo er das Zeit seines Lebens verfolgte Ideal eines unabhängigen Autors annähernd realisieren konnte.

Sowohl das Gesamt- als auch das Einzelwerk geben in ihrer historischen Genese Aufschluss über den produktiven Zusammenhang von Dichtung und Philologie, Literaturgeschichtsschreibung und Übersetzung. Wie sich ein philologisches Studium sowie die Übersetzungen aus dem Griechischen und dem Lateinischen mitsamt ihren Kommentierungen

Horizontwandel zwischen Neoklassizismus und Romantik. In: V. Kapp (Hrsg.): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart 21997, S. 253–259.

- 7 Foscolos wichtigste publizierte Übersetzungen sind *La Chioma di Berenice (Das Haar der Berenike)* (1802), ursprünglich von Kallimachos, überliefert von Catull; Teile der *Ilias* u.d.T. *Esperimenti di traduzione dell' Iliade di Omero (Experimente in der Übersetzung von Homers Ilias)* (1807) und *Viaggio sentimentale* (1807), die Übersetzung von Laurence Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy*, die Foscolo unter dem Namen Didimo Chierico veröffentlichte. Seine bekanntesten literaturwissenschaftlichen Studien sind *Essays on Petrarch* (1821), darunter *A Parallel between Dante and Petrarch*, und *Discorso sul testo della Commedia* (1825).

gen in klassizistischer Dichtung niederschlagen, könnte an Foscolos Oden und Hymnen wie auch am Werk vieler Autoren jener Zeit hinlänglich gezeigt werden, doch wäre dies eine gängige Perspektivierung. Da Foscolo selbst derartige Ansätze ironisch unterläuft, lohnt es sich, bei ihm andere Aspekte zu fokussieren, durch die er sich von klassizistisch orientierten Dichterphilologen seiner Zeit unterscheidet.

Zuerst wird Jacopo Ortis als ungewöhnliche Romanfigur vorgestellt, die in ihrer Hybridität ein Spiegelbild Foscolos ist und dessen literarisch-literaturwissenschaftliche Tätigkeiten ausagiert. Ein Blick auf die zum *Ortis* und anderen Werken verfassten philologisch-kritischen Paratexte offenbart zum einen philologischen Scharfsinn, zum anderen die Neigung zu gelehrten Scherzen. Die dabei involvierten Mystifikationen werfen die Frage auf, inwiefern das Publizieren unter falschem Namen ein Symptom dafür ist, dass die Selbstdarstellung als Dichterphilologe problematisch ist – erst recht, wenn weitere Rollen hinzukommen, wie die des Übersetzers, der selbst zwischen Exeget und Dichter steht. Foscolos Problembewusstsein wird in seinem Konzept des „poeta traduttore“ deutlich. Es wird gezeigt, wie er im Rahmen von Übersetzung und Kommentierung ebenso wie in seinen universitären Vorlesungen über die gesellschaftliche Funktion von Dichtung ein neues Konzept für literarhistorische Studien entwickelt. Dessen Realisierung erfolgt vor dem Hintergrund der Anfänge einer journalistischen Literaturkritik. Dabei wird zu sehen sein, wie Foscolos Essays zu seinen Lieblingsautoren inhaltlich mit deren Funktionalisierung in seinem poetischen Werk konvergieren und welche romanhaften Züge seine ‚Literaturgeschichte(n)‘ aufweisen.

I. Die Auto(r)fikionalisierung des Dichterphilologen im Briefroman

„Ich habe mich selbst gemalt, meine Leidenschaften und meine Zeiten, unter dem Namen eines Freundes, der sich in Padua das Leben genommen hat“, schreibt Foscolo in Bezug auf seine Romanfigur aus *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* am 16. Januar 1802 an Goethe.⁸ Mit den ‚Leiden-

8 Vgl. A Wolfgang Goethe (An Wolfgang Goethe). In: EN XIV (Epistolario I, hrsg. v. Plinio Carli, Florenz 1949), S. 129–132, hier S. 131: „Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova.“ Tatsächlich belegt das Stadtarchiv Paduas die Existenz eines Girolamo di Domenico Giovanni Battista Hortis, der sich als Student 1796 erschossen hat. Vgl. Ugo Foscolo: *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*, hrsg. v. Giuseppe Nicoletti, Florenz 1997, S. 3. Als beste deutsche Übersetzung gilt die, aus der fortan zitiert wird: Ugo Foscolo: *Letzte Briefe des Jacopo Ortis*, aus dem Ital. übertr. v. Heinrich Luden (1807), neu durchges., berichtigt, erg. u. m. einer Nachbemerkung versehen v. Roland Erb, Leipzig 1984. Alle Übersetzungen aus anderen Schriften Foscolos stammen von mir.

schaften‘ – die, wie im *Werther*, dem zentralen Bezugstext des *Ortis*, vor allem Leiden hervorrufen – sind nicht nur die amourösen und patriotischen, sondern auch die philologischen und poetischen gemeint: Jacopo Ortis ist nicht nur unglücklich Liebender und revolutionärer Freiheitskämpfer, sondern auch gebildeter Leser, Übersetzer, Philologe und Dichter in Personalunion. Die Facetten dieser vielseitigen Figur werden unterschiedlich beleuchtet und gewichtet in den verschiedenen Fassungen des Romans, die aus intensiven Umarbeitungen zwischen 1798 und 1817 hervorgingen.⁹

Das grobe Handlungsgerüst des bekanntesten italienischen Briefromans ist dabei gleich geblieben und schnell beschrieben: Der politisch verfolgte Protagonist flieht aus seiner unter österreichischer Fremdherrschaft stehenden Heimatstadt Venedig in die Euganeischen Berge. Dort verliebt er sich in Teresa, deren ebenfalls aus Venedig geflohener Vater die Tochter jedoch schon dem Adligen Odoardo versprochen hat. Jacopo verzweifelt an der unglücklichen Liebe ebenso wie am hoffnungslosen Zustand Italiens. Auf diesen kann man zuletzt auch die Unmöglichkeit der Liebesbeziehung zurückführen, denn die arrangierte Heirat Teresas ist politisch und ökonomisch motiviert. Bald nachdem Jacopo erfährt, dass Teresa vermählt worden ist, nimmt er sich das Leben. Von den Ereignissen vor seinem Selbstmord erfährt der Leser durch Briefe, die der Unglückliche zwischen Oktober 1797 und März 1799 an seinen binnenfiktionalen Freund Lorenzo Alderani adressierte, der nach dem Selbstmord des Protagonisten als fiktiver Herausgeber fungiert.¹⁰

Die strukturellen und thematischen Parallelen zu Goethes Briefroman fallen sofort ins Auge, doch greifen Urteile, die den italienischen Text als Imitat ansehen, viel zu kurz, geben doch gerade die Unterschiede Aufschluss über Foscolos individuelle Poetik, deren Innovation

9 1798 erschien in Bologna eine erste, fragmentarische Fassung des *Ortis*, dessen hier auf die Liebesgeschichte beschränkte Handlung in den folgenden Fassungen stark erweitert wurde; 1801 erschien in Mailand eine noch unvollständige Neufassung, deren Handlung deutlich ausgebaut ist; 1802 erschien eine zweite, nun vollständige Mailänder Ausgabe; 1816 erschien in Zürich die beinahe endgültige Ausgabe, in der die politische Motivierung Jacopos verstärkt und die um die *Notizia Bibliografica* (vgl. Kap. II) ergänzt wurde; 1817 erschien in London eine letzte, nur noch leicht veränderte Fassung. Vgl. dazu die Einleitung der kritischen Edition von Giovanni Gambarin, aus der fortan zitiert wird (EN IV, S. IX–LXXIX). Diese im Rahmen der *Edizione nazionale* erschienene Ausgabe von 1955 enthält alle Fassungen; wenn nicht spezifiziert, wird auf die letzte Bezug genommen.

10 Wie im *Werther* gibt es im *Ortis* ein kurzes Vorwort an den Leser, das um Mitleid mit dem unglücklichen Mann bittet und dessen Geschichte anderen Unglücklichen Trost bietet. Während in Goethes Briefroman aber offen bleibt, wer im Vorwort spricht, ist dasjenige im *Ortis* mit Lorenzos Namen unterschrieben.

mitunter in einer besonders raffinierten Intertextualität besteht.¹¹ Wie bei allen relativ handlungsarmen, aber gattungspoetisch stark selbstreflexiven Texten ist die Handlung nicht viel mehr als Fassade. Der wesentlichste thematische Unterschied zum *Werther* ist die politische Komponente, die maßgeblich zum Selbstmord Jacopos beiträgt. Von größerem Interesse für die Betrachtung Foscolos als Dichterphilologen ist die Konzeption der multifunktionalen Figuren Jacopo und Lorenzo, in denen sich der Autor spiegelt. Beide Figuren erfahren im Kontrast zu *Werther* und Goethes fiktivem Herausgeber eine signifikante Erweiterung ihres Tätigkeitspektrums und damit ihrer identitätsstiftenden Charakteristika.

Als Verfasser der Briefe wird Jacopo natürlich indirekt von Anfang an als jemand vorgestellt, der täglich schreibt. Explizit kommuniziert er dies jedoch erst viel später, wohingegen er sich schon in seinem vierten Brief als anspruchsvoller Leser präsentiert, der sich seinen „göttlichen Plutarch“¹² ins Euganeische Exil bringen lässt und damit die Unentbehrlichkeit dieses Buches – der *Viten*, wie sich herausstellt – demonstriert. Da ihm die Lektüre der *Viten* vorbildhafter Männer in den schweren Zeiten Trost spendet und ihn heroisches Verhalten lehrt, lässt er sogar in einer für den heutigen Leser ungewöhnlichen Szene die Landbevölkerung daran teilhaben, indem er daraus über Lykurg und Timoleon öffentlich vorliest.¹³ Als Literaturkenner weist er sich aus, indem er die eigene Lage aufdringlich häufig mithilfe von Zitaten ausdrückt. Während vor allem Dantes Verse zur Veranschaulichung seiner Situation im Exil

dienen, schlägt er, als er sich verliebt, zuerst mit einer Sappho-Rezitation, dann massiv mit Petrarca-Zitaten den lyrischen Ton an.¹⁴ Die hymnische Bezugnahme auf Letzteren, der gemäß seiner literarhistorischen Bedeutung als Modellautor für Liebesdichtung auftritt, beschränkt sich nicht auf die Ebene der wiedergegebenen Figurenrede, sie wird ausgiert in einem Ausflug mit der Geliebten zum „heiligen Haus“ Petrarcas, wo dessen glühende Verehrer den ersten Kuss austauschen. Die Szene bildet einen ersten Höhepunkt in der binnenfiktionalen Verschränkung von (Er-)Leben und Literatur(referenz), wie sie für den empfindsamen Roman typisch ist. Bedenkt man allerdings das politische Anliegen Jacopos, so stellt er eine übertriebene Verehrung großer Autoren zur Schau, wenn er die noch Lebenden unter ihnen besucht und die Gräber der Toten anbetet.¹⁵ In ihrer Nachfolge möchte er sich selbst sehen: Seine persönliche Beziehung zur Literatur geht weit über das Maß eines Lesers hinaus.

Im Exil betrachtet er das Schreiben als seinen Beruf, aber die Textproduktion fällt ihm nicht leicht.¹⁶ Als Ergebnis präsentiert er das *Fragment aus der Geschichte Laurettas* – tatsächlich eine Entlehnung der Maria-Episode aus Laurence Sternes *A Sentimental Journey* –, mit dem er unzufrieden ist: Zum einen weil er sich nicht rühmen kann, es eigenständig verfasst zu haben – es entstand vielmehr auf der Basis einer selbst angefertigten Übersetzung aus dem Englischen –, zum anderen weil seine Modifikationen gegenüber dem ‚Original‘ zu subjektiv-autobiographisch geraten seien.¹⁷ Neben seinen drei großen Meistern, verstanden im Sinne von ‚Originalgenies‘, nämlich Homer, Dante und Shakespeare, kann er nicht bestehen.¹⁸ Die Klage über seine Unfähigkeit, etwas Originelles und zugleich Objektivierbares zu schaffen, kann man natürlich als meta-

11 Foscolo beteuert, er habe Goethes *Werther* erst nach Fertigstellung des ersten Teils seines Romans gelesen (vgl. Brief an Jakob Salomo Bartholdy v. 29.9.1808. In: EN XV, S. 486), obwohl er 1796 Goethe als ‚Romancier‘ auf seinen Lektüreplan setzte, vgl. Ugo Foscolo: Piano di Studi. In: EN VI (Scritti letterari e politici, hrsg. v. Giovanni Gambarin, Florenz 1972), S. 1–9. Bemerkenswerterweise wurde in der Fassung von 1798 auch auf der Handlungsebene auf den *Werther* verwiesen, indem Jacopo sein Exemplar der Geliebten hinterlässt (Lettera XLV, EN IV, S. 72). Eine Darlegung der *Werther*-Referenzen bietet die kluge Studie von Ulrike Kunkel: Intertextualität in der italienischen Frührenaissance. Die Literaturbezüge in Ugo Foscolos „Ultime Lettere di Jacopo Ortis“, Tübingen 1994, S. 129–143.

12 Vgl. den Brief v. 18. Oktober.

13 Vgl. ebenda. Die Wahl dieses Werkes demonstriert zum einen das Bemühen der Romanfigur um politische Aufklärung, zum anderen impliziert sie poetologisch den Anschluss an Rousseaus *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), worin die Bedeutung des Lesens für das Landvolk betont und Plutarch mehrfach erwähnt wird (vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. In: Ders.: *Œuvres Complètes*, hrsg. v. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris 1964, S. 143, 237, 405, 552). Die Wahl jenes Buches charakterisiert den Protagonisten Ortis als jemanden, der sich nicht nur selbst bildet, sondern eine moralische Botschaft vermittelt, die mit seinem von Timoleon und Lykurg verkörperten soziopolitischen Ideal – Nationalbewusstsein und Einsatz für die Einigung und Reformation Italiens – konvergiert. Zur „Inszenierung dieses Literaturbezuges“ vgl. Kunkel (wie Anm. 11), S. 27–35.

14 Dante-Zitate, die das Leben im Exil beklagen, finden sich z. B. in den Briefen v. 17. März und v. 17. April; die Referenz auf das *Liedchen der Sappho* ist im Brief v. 11. Dezember; die dichteste Bezugnahme auf Petrarca ist im Brief v. 20. November.

15 Vgl. den Brief v. 27. August, in dem er von der Anbetung der Gräber berichtet und den Wunsch äußert, Alfieri kennen zu lernen. Am 27. Oktober schildert er seinen Besuch beim gealterten Giuseppe Parini, der befürchte, von seinem Lehrstuhl vertrieben zu werden. Von seinem Besuch am Grab Dantes in Ravenna erfährt man aus einem undatierten Fragment, das Lorenzo zwischen die Briefe v. 5. und 14. März einordnet.

16 Seine Mühen und Qualen schildert er z. B. am 29. April.

17 Ohne es zu wollen, habe er durch Lesen, Memorieren und Notieren anderer Texte „ein Mosaik hergestellt“, „[i]n einem englischen Büchlein [...] die Geschichte eines Unglücks gefunden“. Aus dieser Quelle entlehnte er, wie er selbst sagt, via Übersetzung, geringer Veränderung und Kürzung, die „Geschichte Laurettas“. Deren intendierte Funktion war, Teresa „ein Spiegelbild des fatalen Unglücks der Liebe“ vorzuhalten. In der Fassung von 1802 gibt Jacopo das Lauretta-Fragment vollends als sein eigenes aus, ohne auf Sternes Buch zu verweisen und die Intertextualität aller Texte zu reflektieren.

18 Vgl. den Brief v. 13. Mai.

poetischen Selbstkommentar Foscolos lesen. Jacopo Ortis scheint diesen schöpferischen Selbstanspruch mit fortschreitender Verzweiflung – ohne dies zu explizieren – sukzessive zu relativieren und zugleich das politische Anliegen neu zu akzentuieren, ohne seine Autorschaft aufgeben zu wollen. Noch wenige Monate vor seinem Selbstmord ermutigt er sich in einem letzten Akt der Selbstdisziplinierung dazu, ein einst geleistetes Gelübde zu erfüllen: den Zustand seines Vaterlands zu beschreiben sowie die eigene Geschichte festzuhalten. Seinem Freund gesteht er aber, dass sein Genie mit seinen Kräften sterbe. Es geht ihm also nicht (mehr) um Kunstschaffen, sondern nun hauptsächlich um die Erfüllung einer patriotischen Pflicht.¹⁹

Dies ist zwar die letzte poetologische Nachricht Jacopos, doch hat der Herausgeber das letzte Wort. Wie bereits angedeutet, geht seine Funktion weit über die des fiktiven Herausgebers in Goethes *Werther* hinaus.²⁰ Er informiert über das, was man im Nachlass fand. Erst dann kann der Leser das ganze Tätigkeitsspektrum der Figur überblicken. Als Jacopo beschlossen hat, zu sterben, bittet er den Pfarrer um eine Bibel – nicht aber, um nur darin zu lesen. Noch kurz vor dem geplanten Tod kann er das Übersetzen nicht lassen und notiert seine Version „einiger Verse des Buches Hiob, des zweiten Kapitels des Predigers und des ganzen Gesanges Hezekiel verwischt und fast unlesbar“.²¹ Mehr wird dazu nicht gesagt, die gewählten Stellen sollen für sich sprechen. Bedeutsamer als die Semantik der Stellen ist für das hier verfolgte Interesse das Verhalten des Protagonisten, der bis zuletzt übersetzt, liest, schreibt.

Nachdem er sich von seiner geliebten Teresa verabschiedet hat, lässt Jacopo einen Großteil seiner Papiere verbrennen, politische Schriften ebenso wie fiktionale.²² Dem Herausgeber bleibt von seinem Freund schließlich (fast) nur dessen Plutarch, „angefüllt mit Randglossen und verschiedenen eingelekten Heften“, in denen sich „einige Abhandlungen“ finden sowie

19 Vgl. den Brief v. 4. Dezember.

20 Der Herausgeber meldet sich sowohl im Haupttext als auch in Anmerkungen zu Wort, wo er Quellennachweise liefert für markierte literarische Zitate in den Briefen Jacopos. Da die Nachweise nicht immer präzise sind – oft benennt der Herausgeber nur Autor oder Buch und gesteht ein, dass er die Textstelle nicht habe finden können (z. B. im Brief v. 3. Dezember) –, besteht ihre Funktion mehr in der demonstrativen Einschaltung als in der Informationsvermittlung. Demgemäß teilt der Herausgeber etwa mit, dass Briefblätter verloren gegangen seien und er das Fehlende wiedergebe (so am 11. Dezember). Gegen Ende des ersten Teils, nachdem Jacopos kurzes Glück ins Unglück umgeschlagen ist, wendet sich Lorenzo an den Leser, um Handlungszusammenhänge zu erklären, die aus Jacopos emotionalen Briefen nicht hervorgehen.

21 Vgl. den Brief v. 14. März.

22 Vgl. den Eintrag des Herausgebers im Anschluss an den Brief v. 20. März. Jacopo vernichtet z. B. einen „Kommentar über die venezianische Regierung in antikem bedingungslosem Stile“ sowie die „Geschichte Laurettas“.

weitere Übersetzungen aus den *Historien* von Tacitus „mit dem größten Fleiß übersetzt und mit winzigen Buchstaben sauber auf den Rand geschrieben“.²³ Auch in anderen Büchern Jacopos findet er handschriftliche Spuren philologischer Lektüren. Dennoch sah sich Jacopo selbst nie als einen Gelehrten, dessen Platz eigentlich an einer Universität sei, da er diese Einrichtung mit großer Skepsis betrachtet.²⁴

Lorenzo fällt die Aufgabe zu, die überlieferten Fragmente zu ordnen und zu datieren, er verwaltet den philologischen Nachlass der Figur, die in der Literaturgeschichte als unglücklich Liebender und Revolutionär, nicht aber als Dichter und Philologe memoriert wird. Umso bemerkenswerter ist es, wie ausführlich man wenige Seiten vor dem blutig dargestellten Selbstmord Jacopos über dessen philologischen Nachlass informiert wird. Wahrscheinlich überfliegen die meisten Leser diese Passage ungeduldig, ohne zu bemerken, welche Bedeutung sie für das Figurenkonzept hat: Hier wird Abschied genommen von einem Dichterphilologen, dessen Andenken wie selbstverständlich mittels seines schriftlichen Nachlasses gesichert wird. Zwar wurde in der Forschung die Inszenierung von Autorschaft im *Ortis* in ihrer metapoetischen Funktion beachtet, wenig aber wird der verblüffende Facettenreichtum mit all seinen Inkonsistenzen zur Kenntnis genommen, obwohl die Parallelen zur Genese des Gesamtwerks von Foscolo unübersehbar sind. Die Komplexität der Figur Jacopo und die fiktive Herausgeberschaft veranschaulichen auf doppelte Weise das Zusammenspiel von Dichtung und Philologie. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Foscolo während der ersten Zeit seines Schweizer Exils selbst den Namen Lorenzo Alde-rani als Pseudonym verwendete. Foscolo identifiziert sich also mit beiden, dem Dichterphilologen Jacopo und dem Herausgeber.

Die Fokussierung autobiographischer Komponenten im *Ortis* war in der Forschung lange ein beliebter Ansatz, zumal man durch die Stilisierung, Inszenierung und Fiktionalisierung biographischer Momente die spezifische Modernität dieses Textes nachweisen wollte.²⁵ Im Vorder-

23 Ebenda.

24 In einem Brief aus Padua v. 23. Dezember klagt er über „hochmütige Professoren“ und bedauert, dass „unter einem Haufen von Gelehrten große Männer so selten“ seien. Die Professoren, so seine Kritik am 17. März, „üben [...] bürgerliche Berufe aus, aber sie haben keine bürgerliche Kraft“.

25 Subjektiv-autobiographische Züge kennzeichnen auch die meisten anderen Werke Foscolos, insbesondere die Sonette, unter denen ein bekanntes Selbstporträt ist (*Solkata bo fronte*) (*Gefurcht ist meine Stirn*). Zur Selbstdarstellung vgl. Gino Tellini: Foscolo and the Mythology of the Self. In: Ders.: *The Invention of Modern Italian Literature. Strategies of Creative Imagination*, übers. v. Dawn Winterhalter, Gemma Dawkes, Toronto u. a. 2007, S. 29–43; Enzo Neppi: Foscolo e i dilemmi della rappresentazione di sé. In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 48 (1995), H. 4, S. 357–378.

grund steht dabei eindeutig die Exilthematik, vernachlässigt wird die Textrezeption und -produktion des Protagonisten in ihrem Zusammenhang mit derjenigen des realen Autors, obwohl diese Elemente weniger stark fikionalisiert sind (als etwa die Liebeshandlung).

Nicht nur Jacopo hinterlässt in seinem geliebten Plutarch Fragmente einer Abhandlung, auch Foscolo notiert im Januar 1801 in sein Plutarch-Exemplar Skizzen einer geplanten Abhandlung zu den *Viten* u.d.T. *Discorsi sopra gli uomini illustri di Plutarco* (Abhandlungen über die großen Männer des Plutarch).²⁶ Die Konvergenz der Tätigkeiten von Romanfigur und Autor verwundert nicht, gesteht der Autor seiner Figur doch dieselben Bildungsvoraussetzungen durch ein Literaturstudium in Padua zu. Die zahlreichen Referenzen auf die Werke Dantes und Petrarcas, den meistzitierten Autoren im *Ortis*, münden realiter in ausführliche Abhandlungen Foscolos. Die Integration des Lauretta-Fragments in den Briefroman lässt sich durch Foscolos Arbeit an seiner italienischen Übersetzung von Laurence Sternes *Sentimental Journey* erklären. Wie Jacopo, der mit keinem Wort je die Veröffentlichung seiner Übersetzungen – von erstaunlicher Bandbreite: seien es Sapphische Oden, die *Historien* des Tacitus oder Teile der Bibel – plant, begriff Foscolo – der schon in der Schule Sappho, Anakreon und Horaz übersetzte – das Übertragen hauptsächlich als Stilübung.²⁷ Ähnliches gilt für die philologischen Kommentare, die Jacopo anfertigt, ohne sich damit für eine universitäre Position qualifizieren zu wollen. Derartige Ambitionen artikuliert er nie, ist er doch einerseits zu sehr in seine Verzweiflung verstrickt und sieht andererseits in der universitären Lehre unter der Fremdherrschaft keine Perspektive. Während man über die Kommentare Jacopos in inhaltlich-konzeptueller Hinsicht nichts erfährt, erweisen sich Foscolos Kommentare zu *La Chioma di Berenice* und zum *Ortis* als bemerkenswert originell.

II. Mystifikation und Selbstkommentar in philologischen Paratexten

Dass Foscolo zum Experiment mit literarischen Genres und philologischen Textgattungen sowie zu mystifizierter Autorschaft neigt, manifestiert sich nicht nur im *Ortis*, sondern auch in einem 50-seitigen Paratext zu demselben: der *Notizia bibliografica intorno alle Ultime Lettere di Jacopo Ortis* (Bibliografische Notiz zu den Letzten Briefen des Jacopo Ortis).²⁸ Diese historisch-kritische Abhandlung, so will Foscolo glauben machen, sei von drei

26 Vgl. EN VI, S. 193–196. Den Hinweis darauf verdanke ich Kunkel (wie Anm. 11), S. 32.

27 Die in der Romanfiktion von Jacopo übersetzten und in der ersten Fassung (Lettera XV, EN IV, S. 26) zitierten Sappho-Verse stammen realiter von Foscolo.

28 EN IV, S. 477–536.

Literaturwissenschaftlern (letterati) verfasst worden, deren Urteil auf Rezensionen reagiere, die ebenso fiktiv sind wie ihre Autoren. Die *Notizia* enthalte laut Vorwort mitunter die Editionsgeschichte, einen Vergleich des *Ortis* mit Goethes *Werther* und moralische Reflexionen über das Werk. Tatsächlich ist die Schrift, die eine historisch ungenaue, fantasiereiche Dokumentation der Textgenese präsentiert, eine Apologie des *Ortis*, die Plagiatsvorwürfe entkräftet. Gleichwohl gibt sie klug Aufschluss über Stil und narrative Struktur des Werkes. Es genügt ein Blick auf die Argumentationsstrategie der *Notizia*, unabhängig vom konkreten Inhalt: Als Literaturwissenschaftler identifiziert ihr Verfasser – den man getrost Foscolo nennen darf – die poetologischen Gründe für die Orientierung am *Werther*, wobei er dessen Stärken darlegt. Im Rahmen eines Vergleichs mit Rousseaus *Nouvelle Héloïse* wird Goethes Modifikation des Genres kenntnisreich dargelegt. Als Dichterphilologe versteht es Foscolo, besagte Innovationen für den eigenen Zweck zu adaptieren und sein Vorgehen zu erläutern. Darauf folgt ein Nachweis der wichtigsten intertextuellen Referenzen im *Ortis*, wobei die ‚Methode‘ im Mittelpunkt steht und für den Erfolg des Romans maßgeblich verantwortlich gemacht wird.²⁹ Während Foscolo seine Schuldigkeit gegenüber Goethe detailliert nachweist, macht er mit philologischem Blick auf die eigene Originalität aufmerksam. Indem er selbst die Frage stellt, inwiefern sein Roman eine Imitation sei, legt er eine zu seinen Gunsten ausfallende Antwort nahe. Versteckt hinter fiktiven Verfassern, die vermeintlich objektiv urteilen, profiliert er die Vorzüge des *Ortis*, ohne sich der Hybris beschuldigen lassen zu müssen. Geschickt betreibt er also unter dem philologischen Deckmantel Werkpolitik.

Die *Notizia* ist kein Einzelfall. Philologische Paratexte verfasst Foscolo zu allen seinen großen Werken und signiert sie je nach Laune mit dem eigenen Namen oder einem seiner Figuren. Sein Gedicht *Dei Sepolcri* verteidigt und erklärt er in der *Lettera a Monsieur Gillon su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani* (Brief an Herrn Gillon über seine mangelnde Berufung, die italienischen Dichter zu beurteilen), erschienen im Juli 1807 als Antwort auf eine von dem Franzosen Aimé Guillon verfasste polemische Kritik. Foscolos Ausführungen zur semantischen Struktur und zum argumentativen Aufbau, zum stilistischen Referenzhintergrund sowie seine Einordnung in die Tradition europäischer Gräber- und Friedhofsdichtung mit Betonung der eigenen Modifikationen sind für das Verständnis der *Sepolcri* äußerst hilfreich.³⁰ Außerdem hat er das Gedicht mit

29 Nicht nur Foscolo schätzt den *Ortis*: Wehle (wie Anm. 6, S. 243 f.) hält ihn aufgrund einer auf mehreren Ebenen inszenierten Abkehr von tradierten Poetiken für „eine Revolution der literarischen Darstellung“, bedingt durch einen ästhetischen Systemübergang.

30 Ausführlicher dazu Nicoletti (wie Anm. 3), S. 106–110. Gewidmet hat Foscolo *Dei*

Note dei Sepolcri (Anmerkungen zu den Gräbern) zur Erklärung ihrer aus der antiken Dichtung gewonnenen Argumentationsstruktur ausgestattet. Mehr als ein Jahrzehnt später lobt er sich schließlich selbst ohne Bescheidenheit in einem literaturkritischen Zeitschriftenartikel – diesmal wieder unter anderem Namen –, mit diesem Werk die italienische Lyrik reformiert zu haben.³¹ Das lyrische Spätwerk *Le Grazie* versieht er schon während dessen Entstehung mit der *Dissertation of an ancient Hymn to the Graces*. Die Abhandlung, die er einem Teil des unvollendeten Gedichts beifügte, erläutert aufschlussreich Bauplan, Ästhetik und mythische Dimensionen des Textes. Auch hier verzichtet er nicht auf Mystifizierung, denn er weist die eigenen Verse als Übertragung von Fragmenten einer antiken Hymne an die Grazien aus, die der alexandrinische Dichter Phanokles verfasst haben soll.³²

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang außerdem die *Notizja intorno a Didimo Chierico* (Bemerkung über Didimo Chierico), ein Paratext zu der einschlägigen Sterne-Übersetzung (1813). Hierin greift Foscolo auf eine Figur zurück, die er in einem frühen autobiographischen Erzähltext (*Sesto tomo dell'io* [Sechster Band des Ichs], 1799–1800) als Maske eingesetzt hat,³³ um ihr nun die Autorschaft der Sterne-Übersetzung zu übertragen. Er schreibt dem fiktiven Didimo nicht nur eine Geschichte zu, sondern übersetzt auch unter diesem Pseudonym.

Selbst im Rahmen der Publikation von *La Chioma di Berenice* (1803) erlaubt sich Foscolo paratextuelle Scherze, welche die Rezeption verkomplizieren, aber auch spannender machen. Präsentiert wird der Text als umfangreich kommentierte Übersetzung eines Werkes von Kallimachos, das nur durch die lateinische Übersetzung von Catull überliefert ist. Soweit entsprechen die Angaben zur Autorschaft der historischen Realität. Im ‚Commiato‘, dem ‚Geleitwort‘ an den Leser, wird der Kommentar jedoch als Folgeschrift eines Kommentars zum biblischen Buch *Ruth* ausgegeben, den die Romanfigur Jacopo Ortis verfasst, aber nicht veröffentlicht haben soll, weil er, wie man wisse, die Schrift verbrannt und sich das Leben genommen habe. Im Briefroman wird der Text allerdings

Sepolcri seinem Freund Ippolito Pindemonte, der zeitgleich an einem Gedicht mit dem Titel *I Cimiteri* (Die Friedhöfe) gearbeitet hat, dieses aber nicht vollendete. Die Werke beider Freunde weisen mehrere Parallelen auf. Pindemontes erfolgreichstes Werk ist seine *Odysee*-Übersetzung.

31 Vgl. Anm. 1.

32 Aus diesem Grund könnte man hier von einer ‚Pseudoübersetzung‘ sprechen. Zum genannten Paratext vgl. Giulio Ferroni u. a.: *Storia e testi della letteratura italiana*, Bd. 6: *L'età della ragione e delle riforme (1690–1789). La rivoluzione in Europa (1789–1815)*, Mailand 2002, S. 565–592, hier S. 585.

33 In der Forschung wird der ironisch-skeptische Didimo als Gegenfigur zum verzweifelten Jacopo verstanden.

nicht erwähnt. Die ‚falsche‘ Zuschreibung erlaubt Foscolo, noch einmal auf den *Ortis* zu sprechen zu kommen und einen erneuten Versuch der Rezeptionssteuerung zu unternehmen. Er beschuldigt unbenannte ‚Pedanten‘, unter denen auch Jacopo gelitten habe, einer ungerechtfertigten Kritik am *Ortis*, um sie zu entkräften – kurioserweise im Nachwort eines völlig anderen Textes. Diesen habe er als Feind der Pedanten nach Jacopos Art verfasst, um des Freundes zu gedenken und seinen Roman zu rächen. Im besagten ‚Geleitwort‘ stiftet Foscolo nicht nur durch die Zuschreibung des Textes an eine Romanfigur Verwirrung:

Wenn du alles, was ich geschrieben habe, für wahre Münze genommen hast, hast du schlecht daran getan: wenigstens habe ich hier in Wahrheit gesagt, vieles im Scherz und einiges weder in Wahrheit noch im Scherz [...].³⁴

Diese rätselhafte Bemerkung wird in Studien zur *Chioma di Berenice* kaum beachtet, weil sie unliebsame Fragen zum Status des Kommentars aufwirft. Es scheine ihm, fährt der Verfasser fort, geschrieben zu haben, wie es ein echter Pedant oder Gräzist oder Bibliothekar getan hätte, der er ja mehr oder weniger auch sei. Er habe versucht, in ihrem Stil zu schreiben. Der Leser solle außerdem wissen, dass er die Abhandlung in Eile verfasst und dabei einige Fehler gemacht habe, er jedoch die Freude, diese zu entdecken, gern den Gelehrten überlasse. 15 Jahre später schreibt Foscolo unter dem Namen Hobhouse, die *Chioma* sei „a grave and continued irony on the verbal criticisms of the commentators“ und exponiere „the mysteries and the abuses of the philological art“. Ein wirklich gelehrter Leser könne feststellen: „his frequent citations were invented for the occasion, and that his commentary had been purposely sprinkled with many of the grossest faults“.³⁵

Am Ende des ersten *Discorso* der *Chioma* expliziert Foscolo, dass er sich damit nicht an die typischen Gelehrten wende, sondern an jene, die versucht, die Klassiker auf neue Weise zu studieren – wie etwa sein Lehrer Melchiorre Cesarotti, dessen Übersetzungen von Homer, Ossian und Gray ihn nachhaltig beeinflusst haben. Der Professor spottet jedoch über Foscolos Versuch, Pedanterie zu vermeiden, und vermutet, dass jener sich mit der *Chioma* für einen Lehrstuhl habe qualifizieren wollen.³⁶

34 „[S]e tu avessi presi per giusta moneta tutto quello che ho scritto, tu hai fatto male: rare cose ho qui detto davvero, molte da scherzo e parecchie né da vero né da scherzo [...]“ (EN VI, S. 445).

35 Foscolo (wie Anm. 1), S. 485.

36 In einem Brief an die gemeinsame Bekannte Giustina Renier Michiel schreibt er: „Dico senza averlo letto, giacché non si fa un tomo sopra Callimaco senza pedanteria poca o molta [...] Ma forse egli mira a qualche cattedra [...]“. Zit. nach Mario Cerruti: *Introduzione a Foscolo*, Bari 1990, S. 92. Cerruti beurteilt die *Chioma* als „eine solide [...] und vielleicht auch zur Schau gestellte Gelehrsamkeit, aber fern jeglicher Pedan-

Vor diesem Hintergrund und in Kenntnis seiner Ansichten über Universitäten und Professoren, ist es schwer zu entscheiden, wie ernst Foscolo sich selbst als Philologe nahm und genommen werden wollte. Ohne Bescheidenheit schreibt er, wieder unter fremdem Namen, über sich selbst: „Foscolo is an excellent scholar: his knowledge of Greek is far superior to that of many of his most distinguished fellow-countrymen: he writes Latin with facility and elegance.“³⁷ Seine kommentierte Übersetzung sei „un classico per se stesso“ („selbst ein Klassiker“), befand er zunächst hyperbolisch. Kurz darauf jedoch nennt er ihn „poco bella e poco buona“ („wenig schön und wenig gut“) und „una dissenteria di erudizione“ („gelehrte Dysenterie“).³⁸ Ungeachtet der involvierten Fiktionen und der ironisch-satirischen Kritik an den Pedanten besprechen Literaturgeschichten die *Chioma di Berenice* als philologische Arbeit.³⁹

III. Übersetzung als Schnittstelle von Exegese und Poesis oder: il „traduttore-poeta“

La Chioma di Berenice, selbst eine Frucht stetiger Beschäftigung mit griechischer und lateinischer Dichtung, erweist sich als wichtiges Scharnier für sämtliche skripturale Aktivitäten Foscolos. Sie umfasst 225 Seiten: Die Übersetzung ist ergänzt durch einen materialreichen Quellen- und Kommentarteil sowie vier Abhandlungen plus 14 Bemerkungen, die weit über den antiken Text hinausgehen und die zentralen poetologischen Ansichten Foscolos enthalten.⁴⁰ Sowohl die Übersetzung in reimlose Elfsilber als auch die detaillierte Kritik haben vor allem *Le Grazie* stilistisch und konzeptionell geprägt. Eine ähnliche Bedeutung hat die Homer-Übersetzung für *Dei Sepolcri*. Als das Gedicht entstand, hatte Foscolo bereits das erste und das dritte Buch der *Ilias* übersetzt, was sich mitunter in inhaltlichen Referenzen niederschlug.⁴¹ Dass Foscolo eine Veröffentlichung lange nicht in Erwägung zog, unterstreicht die Funktion des Über-

terie“ (S. 90), hält es aber für unwahrscheinlich, dass sich Foscolo mit dieser Arbeit für einen Lehrstuhl habe verdient machen wollen (S. 93 f.).

37 Foscolo (wie Anm. 1), S. 486.

38 Vgl. den Brief an Francesco Reina v. Januar 1804 (EN XIV, S. 195) und den Brief an Pindemonte v. Februar 1804 (EN XIV, S. 196).

39 Vgl. z. B. Ferroni (wie Anm. 32), S. 577.

40 Da Foscolo in den Abhandlungen versucht, die Deutung der antiken Dichtung zu systematisieren, nennt Matteo Palumbo sie „importantissime“, vgl. seine erhellende Studie: Note su Foscolo traduttore dei classici. In: Esperienze letterarie 27 (2002), S. 39–53, hier S. 40.

41 So z. B. in der Passage über das Schicksal der Nymphe Elektra (vgl. *Dei Sepolcri*, VV. 235–253), die auf die von Foscolo seinerzeit übersetzte Episode von Thetis und Zeus im ersten Buch der *Ilias* rekurriert.

setzens als Stilübung, von deren Nützlichkeit er vollkommen überzeugt war: „Ich fahre einstweilen fort, Homer zu übersetzen – und ich befolge den Rat, es nicht zu veröffentlichen –, [...] damit die Klarheit und die Aufrichtigkeit des göttlichen Dichters meinen Stil mäßige.“⁴² Mit der Referenz auf die griechische Dichtung eröffnet er folglich die ‚Anmerkungen‘ zu *Dei Sepolcri*:

Ich habe diese Art der Dichtung von den Griechen entlehnt, die aus den altertümlichen Traditionen moralische und politische Urteile abgeleitet und sie nicht den [rationalen] Syllogismen [Schlussfolgerungen] der Leser, sondern dem Vorstellungsvermögen und dem Herzen dargeboten haben.⁴³

Foscolos Vorliebe für Homer basiert auf dessen Verständnis als ‚primitivem‘ Dichter („poeta primitivo“), als Gegenbild zum „poeta dotto/ erudito“, wie es in seinen Augen auch Dante und Shakespeare verkörpern.⁴⁴ Abgesehen von Sterne, dessen *Sentimental Journey* er zeitgleich mit der *Ilias* übersetzt, scheint die Wahl der übersetzten Autoren – Kallimachos (bzw. Catull) und Homer – darauf zu basieren, dass Foscolo in ihnen Gemeinsamkeiten sieht, die hier nur angedeutet werden können: eine ‚primitive‘ Imagination und ein sublimer Stil. Ausführlich geht er darauf ein in seinen *Appunti sulla ragion poetica* (*Bemerkungen über die Gesetze der Dichtung*), die den Ausgangspunkt von *Le Grazie* darlegen, deren Ziel die Verbindung von Mythologie und zivilisatorischem Impetus ist.

Die Möglichkeiten einer Aktualisierung antiker Poesie reflektierte Foscolo intensiv im Zuge seiner *Ilias*-Übersetzung. Diese hat er nie vollendet, jedoch veröffentlichte er im selben Jahr wie *Dei Sepolcri* seine Version des ersten Buches u.d.T. *Esperimenti di traduzione dell' Iliade di Omero* (1807), mit Betonung des Experimentcharakters. Foscolo präsentiert darin seine Version vergleichend neben den Übersetzungen von Melchiorre Cesarotti und Vincenzo Monti. Von diesem Übersetzungsvergleich und den philologischen Textanalysen mit ihrer Sensibilität für die Individualität jeder Übertragung zeigt sich Mario Fubini beeindruckt in seiner nach wie vor lesenswerten Standardmonographie.⁴⁵

42 Brief an Saverio Bertinelli v. 21.6.1807 (EN XV, S. 232): „Proseguirò intanto a tradurre Omero – e seguirò il consiglio di non publicarlo – ma proseguirò perchè l'evidenza e la schiettezza del divino poeta temperi il mio stile.“

43 Ugo Foscolo: Note. In: EN I (Poesie e Carmi, hrsg. v. Francesco Pagliai, Florenz 1985), S. 134: „Ho desunto questo modo di poesia da' Greci i quali dalle antiche tradizioni traevano sentenze morali e politiche presentandole non al sillogismo de' lettori, ma alla fantasia ed al cuore.“

44 Vgl. z. B. *Discorso sul Testo della Divina Commedia* (EN IX, S. 182–186).

45 Ausführlicher auch zu einer früheren Fassung der *Esperimenti* und deren Verbindung zu den späteren Dante-Studien, vgl. Mario Fubini: Ugo Foscolo, Florenz 1962, S. 264 f.

Den *Esperimenti* ist ein *Intendimento del traduttore* (Erklärung des Übersetzers) vorangestellt, das sich für das Verständnis von Foscolos Poetik als wichtig erweist: Darin benennt er drei zentrale Qualitäten eines poetischen Werkes, die auch eine Übertragung kennzeichnen müssen: „immagini“, „stile“ und „passione“ – Bilder, Stil und Leidenschaft. Das heißt, der Übersetzer muss die konzeptuelle, sprachliche und wirkungsästhetische Dimension eines Werkes reproduzieren.⁴⁶ Gelingen könne dies nur einem „traduttore-poeta“ („Übersetzer-Dichter“), ein Begriff, den Foscolo selbst verwendet.⁴⁷

Im Zusammenspiel von übersetzerischer und kreativ-poetischer Tätigkeit kann man ein Indiz dafür sehen, dass Foscolo zwischen den literarischen und literaturwissenschaftlichen ‚Registern‘ weniger differenziert, sondern sie vielmehr als Ganzes ansieht. Die stetige Übersetzungsarbeit wird zum Vehikel, um die eigene poetische Produktion zu überdenken, während gleichzeitig die eigene Poetik das Übersetzungsergebnis prägt. Foscolos Übersetzungen und seine poetischen Werke spiegeln einander: Man denke an den *Ortis* und Sternes *Sentimental Journey*, Homers *Ilias* und die *Sepolcri*, *La Chioma di Berenice* und *Le Grazie*, ohne hier feste Korrelationen nur zwischen zeitgleich entstandenen Texten schaffen zu wollen.⁴⁸ Fubini geht dennoch so weit zu sagen, dass es vor allem die Übersetzung gewesen sei, die Foscolo zum Dichter gemacht habe und dass ohne die Übertragung der *Ilias* die *Sepolcri* womöglich nie entstanden wären, ebenso wenig wie die großen ‚literaturkritischen‘ Texte.⁴⁹ Palumbo bezeichnet die Übersetzung anschaulich als ‚Nahtstelle‘ bei der Fusion von poetischen und exegetischen Texten.⁵⁰

Niemand studiert einen Text detaillierter als der Übersetzer, der für jedes Wort eine Entsprechung sucht, um das Werk zu reproduzieren und zu reaktualisieren. Das dabei entstehende Verständnis für den fernen literarischen und außerliterarischen Kontext lieferte bei Foscolo außerdem einen wichtigen Impuls für seine Literaturgeschichtsschreibung. Lange vor Veröffentlichung der literarhistorischen und der ‚kritischen‘ Studien verschmelzen schon im Kommentar kritische, philologische, geschichtliche, philosophische und poetologische Überlegungen. Diese Fusion expliziert Foscolo selbst programmatisch zu Beginn der *Chioma*:

46 EN III (Esperimenti di traduzione dell' Iliade, hrsg. v. Gennaro Barbarisi, Florenz 1961), S. 8–10, hier S. 8.

47 Zum Beispiel in *Sulla traduzione dell' Odissea* (Zur Übersetzung der Odyssee) (1809). In: EN VII, S. 195–230, hier S. 198.

48 Eine strikt chronologische Korrelation ist nicht möglich, schon aufgrund der langen Überarbeitungsgeschichte des *Ortis* sowie der Tatsache, dass die Sterne-Übersetzung erst erschien, als Foscolo schon in Florenz an *Le Grazie* arbeitete.

49 Vgl. Fubini (wie Anm. 45), S. 262 f.

50 Vgl. Palumbo (wie Anm. 40), S. 40.

Interpretiert man einen antiken Dichter [...], so muss der Kommentar kritisch sein, um die poetische Gesetzmäßigkeit zu zeigen; philologisch, um den Geist der Sprache und die Ursprünge des feierlichen Tons zu erläutern; historisch, um die Zeiten, in denen der Autor schrieb, und die von ihm besungenen Ereignisse zu beleuchten; philosophisch, damit aus den Ursprüngen des feierlichen Tons und den geschichtlichen Monumenten jene universellen und ewigen Wahrheiten hervorgehen, die, gemäß dem Ziel der Poesie, die Seele bereichern.⁵¹

In der Widmung für Giovan Battista Nicolini betont Foscolo die exemplarische Funktion seines Unternehmens im Sinne einer generellen Anleitung zum Studium der Klassiker.⁵² Als Foscolo 1808 die *Ilias*-Gesänge übersetzt, konzipiert er bereits eine philologisch-geschichtliche Studie zur Entstehungszeit der homerischen Epen und den Ursprüngen der Dichtung. Gerade im Hinblick auf dieses Ziel, so sagt er selbst, übersetze er Homer.⁵³ Was sich Foscolo damals konzeptionell vornahm, realisierte er später für den eigenen Kulturraum teilweise im Projekt *Epoche della lingua italiana* (Epochen der italienischen Sprache) und einer postum aus einzelnen Aufsätzen zusammengesetzten *Storia della letteratura italiana per saggi* (Geschichte der italienischen Literatur in Aufsätzen).

IV. Universitäres Intermezzo

Seinen ersten – und beinahe auch schon letzten – universitären Auftritt als Philologe hat Foscolo im Januar 1809 aus Anlass seiner berühmten Antrittsvorlesung *Discorso dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (Vom Ursprung und von der Aufgabe der Literatur) an der Universität von Pavia, die ihn im Vorjahr auf den Lehrstuhl für Rhetorik berufen hatte. Wie erwartet, zeugt der Vortrag von breiten Kenntnissen antiker Literatur und schöpft daraus Beispiele für die ursprünglichen Funktionen von Sprache und Dichtung.⁵⁴ Die Bekundung eines Interesses für jegliche Anfänge und die daraus hervorgehenden Entwicklungen verweist auf die später in England realisierten literaturgeschichtlichen Projekte. Passend für einen Rhetorik-

51 „Interpretando un antico poeta [...] il commento deve essere critico per mostrare la ragione poetica; filologico per delucidare il genio della lingua e le origini delle voci solenni; istorico per illuminare i tempi, ne' quali scrisse l'autore, ed i fatti da lui cantati; filosofico acciocchè dalle origini delle voce solenni e da' monumenti della storia tragga quelle verità universali e perpetue rivolte all'utilità dell'animo alla quale mira la poesia.“ (Discorso Primo, Abschnitt XVIII. In: EN VI, S. 280.)

52 Ebenda, S. 271.

53 Foscolo in einem berühmten Brief an Vincenzo Monti (EN XV, S. 545).

54 Dabei knüpft er an eine Kette heroischer Autoren von Homer bis Dante, Machiavelli und Galileo. Nebenbei bemerkt: Die Gräber der ungewöhnlichen nachantiken Trias besucht auch die Romanfigur Ortis. Vgl. EN VII (Lezioni, articoli di critica e di polemica 1809–1811, hrsg. v. Emilio Santini, Florenz 1972), S. 3–37.

Lehrstuhl erörtert Foscolo die Bedeutung der Sprache als Voraussetzung für jegliche Erkenntnis sowie für die Dichtkunst, die im Gegensatz zur Wissenschaft vermöge, „il vero“ („das Wahre“) zu vermitteln.⁵⁵

Sein zentrales Anliegen ist allerdings die gesellschaftliche Funktion von Dichtung und Dichter, die er in weiteren Vorträgen vertieft diskutiert. Diese Fragestellung wird übrigens auch im *Ortis* angedeutet und mit den Funktionen beantwortet, welche die Bücher darin übernehmen. In der Vorlesung betont Foscolo die Verantwortung des Dichters, Leidenschaft zu erzeugen, die Wahrheit zu demonstrieren und Tugend zu proklamieren mit dem Ziel, die Gesellschaft zu verbessern und eine nationale Identität auszubilden. Daran hält er bis zuletzt fest:

[T]he men of letters, being especially endowed with the power of words, are traitors to their duty whenever they neglect by their writings to excite the generous passions, to demonstrate useful truths, to add charms to virtue, and to direct public opinions to the promotion of national prosperity.⁵⁶

Diese Aufgabe kann allerdings nur ein „freier Dichter“ übernehmen, ein vom Mäzenatentum unabhängiger und zugleich öffentlichkeitswirksamer „libero scrittore“, wie ihn schon Alfieri in *Del principe e delle lettere* visioniert und in dessen Nachfolge übrigens auch der fiktive Jacopo Ortis.

In seinen Folgevorträgen wendet sich Foscolo der aktuellen Lage zu: Vor dem Hintergrund der enormen Expansion des Buchmarktes kritisiert er die Entwicklung der Literatur zur Ware und reflektiert die Rolle des Schriftstellers.⁵⁷ Zu diesem Zeitpunkt kann er nur klagen über die Diskrepanz zwischen seinem Ideal, das er in England bereits verwirklicht sieht, und der negativen italienischen Realität. Gleichwohl wirkt sein Dichterideal wegweisend auf die jungen romantischen Autoren. Später wird er schließlich selbst von Literaturhistorikern als Verkörperung seines Ideals mythisiert. Namentlich De Sanctis (1817–1883) sieht in Foscolo

55 Vgl. auch Ugo Foscolo: *Notizia intorno a Didimo Chierico*. In: EN V (Prose varie d'arte, hrsg. v. Mario Fubini, Florenz 1951), S. 173–186, hier S. 179 f.

56 Foscolo (wie Anm. 1), S. 477.

57 Vgl. z. B. Della morale letteraria („Von der literarischen Moral“): „[L]a letteratura è una merce [...] In alcune società, come nell'Inghilterra, il numero de' lettori, la forza delle leggi, il grande prezzo de' libri fanno indipendenti ed agitati gli scrittori; un letterato che riesca d'utile e di diletto a' suoi concittadini è sicuro di potere arricchirsi con l'arte sua senza prostituirsi. Non così tra di noi [...]“ (EN VII [Orazioni e lezioni dalla cattedra di Pavia, Lezioni, articoli di critica e di polemica [1809–1811], hrsg. v. E. Santini, Florenz 1933, S. 97–164, hier S. 102, 114.) „Die Literatur ist eine Ware... [...] In einigen Gesellschaften, wie in England, machen die Anzahl der Leser, die Kraft der Gesetze und der hohe Preis von Büchern die Schriftsteller unabhängig und rühmig; ein Literat, dem es gelingt, seinen Mitbürgern Nützlichendes und Vergnügen zu bieten, kann sicher sein, sich an seiner Kunst zu bereichern, ohne sich zu prostituieren. Nicht so bei uns [...]“.

die Einheit von politischem Bürger und Dichter: „Zum ersten Mal hörte man vom Katheder ein derart hohes Literaturkonzept und das von einem Mann, der als dessen Beispiel voranging.“⁵⁸

Sehr viel mehr durfte Foscolo nicht vom Katheder verlesen: Sein Lehrstuhl wurde ihm vom napoleonischen Regime schon nach wenigen Vorlesungen wieder entzogen. Als literarisches Nachspiel auf die universitäre Erfahrung verfasste er 1810–1811 eine Satire auf jene italienischen Gelehrten, die sich mit der Fremdherrschaft arrangierten: Aus nachvollziehbaren Gründen konnte *Didymi Clerici Propbetæ Minimi Hypercalypseos* jedoch erst 1816 in Zürich gedruckt werden. Da der lateinische Text nur schwer in Foscolos Gesamtwerk einzuordnen ist, wird er in der Forschung wenig beachtet und als kaum lesbares Experiment vernachlässigt. Die Lesbarkeit seiner Antrittsvorlesung hingegen lobt er später selbst überschwänglich als Ausweis seines guten Stils, als handle es sich um einen poetischen Text:

[A]ll the beauties and all the defects of this author [are] more strongly displayed in this discourse than in any other of his prose works. A strict propriety in the words, a severe grammatical exactness, and a scrupulous rejection of every thing not absolutely inherent in the genius of language – these meritorious characteristics are apparent in every page.⁵⁹

Von konkreter Bedeutung für spätere Projekte war ein realisierbares Anliegen der Antrittsvorlesung:

Wo ist ein Buch, das die wahren Ursachen der Dekadenz der nützlichen Literatur erkennt, das die italienische Ehre mehr im Verdienst als in der Anzahl der Autoren wiederherstellt [...] und das euch mit der Macht der Eloquenz zur Überbietung der großen Männer anfeuert?⁶⁰

Foscolo plädiert nachdrücklich für eine instruktivere, eloquentere, aber auch selektivere, patriotischere Literaturgeschichtsschreibung in Abgrenzung von der des 18. Jahrhunderts. Auf seine rhetorische Frage musste er schließlich selbst eine Antwort liefern.

58 Francesco de Sanctis: *Lo svolgimento della personalità foscoliana dall'Ortis alle Grazie*. In: W. Binni (Hrsg.): *Foscolo e la critica. Storia e antologia della critica*, Florenz 1957, S. 124–139, hier S. 139: „Era la prima volta che si udiva della cattedra un concetto così elevato della letteratura, e da un uomo che predicava con l'esempio“.

59 Foscolo (wie Anm. 1), S. 479.

60 Abschnitt XV. In: EN VII, S. 33: „[D]ov' è un libro che discerna le vere cause della decadenza dell'utile letteratura, che riponga l'onore italiana più nel merito che nel numero degli scrittori [...] e che col potere dell'eloquenza vi accenda all'emulazione degli uomini grandi?“

V. *Aufbruch ins Zeitalter der Literaturkritik und Rückkehr zur Narration:
Foscolos Literaturgeschichte(n)*

Aufgrund zahlreicher Publikationen in Literaturzeitschriften seit seiner Übersiedlung nach England im Jahr 1816 wird Foscolo in der Forschung als ‚Kritiker‘, ja sogar als Begründer einer italienischen Autoren gewidmeten journalistischen Literaturkritik bezeichnet.⁶¹ Die Bezeichnung ist der Entwicklung neuer Printmedien und der Herausbildung von Literaturkritik geschuldet. Sie ist erklärungsbedürftig, da weder der englische ‚literary critic‘ (wie sich Foscolo bisweilen selbst nennt), der italienische ‚critico‘⁶² und der deutsche Kritiker deckungsgleich sind noch das historische Profil einer ‚Literaturkritik‘ im frühen 19. Jahrhundert dem heutigen Berufsbild entspricht.⁶³ Foscolos umfangreiche Artikel zu Dante, die *Essays on Petrarch* und den *Discorso sul Testo della Commedia (Abhandlung über den Text der Commedia)*, kann man wohl kaum, wie dies oft geschieht, pauschal unter ‚Literaturkritik‘ verbuchen. Sie verlangen eine differenziertere Betrachtung, nicht nur wegen ihrer Verschiedenartigkeit, sondern weil auch diese nicht-poetischen Texte experimentierfreudig neue Genres erproben.

Mit zwei langen Dante-Artikeln in der *Edinburgh Review* feierte Foscolo 1818 sein überraschend erfolgreiches journalistisches Debut. Sie erschienen jeweils aus aktuellen Anlässen, der Veröffentlichung eines neuen Dante-Kommentars sowie einer Dante-Studie. Der erste Artikel gibt dem englischen Publikum einen Überblick über die Geschichte der Dante-Kommentare und Editionen, während er nebenbei in einige As-

61 Vgl. bes. John Lindon: Foscolo as a Literary Critic. In: P. Shaw, J. Took (Hrsg.): *Reflexivity. Critical Themes in the Italian Cultural Tradition*, Ravenna 2000, S. 145–159. Lindons Kritik-Begriff ist mit Vorsicht zu genießen, denn auch *La Chioma di Berenice* fällt bei ihm unter Kritik. Fubini (wie Anm. 45) widmet dem „critico“ ein Kapitel seiner einflussreichen Monographie. Die Literaturgeschichte von Ferroni (wie Anm. 32) folgt der Sichtweise, indem auch sie ihr letztes Kapitel zu diesem Autor „Foscolo critico“ nennt (ab S. 587).

62 Dass auch Fubinis „critico“ nicht viel mit dem heutigen Kritiker zu tun hat, zeigt die Tatsache, dass er den literaturwissenschaftlichen *Parallel between Dante and Petrarch* als „capolavoro del Foscolo critico“ ansieht (Fubini [wie Anm. 45], S. 252).

63 Man denke an das Begriffsverständnis in Deutschland im frühen 19. Jahrhundert und die dortigen Anfänge der ‚Kritik‘: Obwohl die Beiträge in Zeitschriften erschienen, hatten sie wenig gemeinsam mit der heutigen Kritik, waren sie doch meist deutlich länger, für gebildete Leser oder gar für ein Fachpublikum geschrieben, bisweilen zwar polemischer als rein philologische Abhandlungen, aber doch von der (Alt-)Philologie geprägt. Zu Zeiten, in denen die Philologie selbst erst institutionalisiert wurde und ihre eigenen Publikationskonventionen noch nicht verfestigt hatte, war die Grenze zwischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft keineswegs so klar wie heute. Während in der Foscolo-Forschung ‚philologisch‘ vor allem für seine klassischen Studien verwendet wird, meint literaturkritisch dort ‚literaturwissenschaftlich‘.

pekte der *Commedia* und die italienische Literaturgeschichte einführt. Der zweite Artikel diskutiert mögliche historiographische und religiöse Quellentexte Dantes und skizziert vor allem den religionsgeschichtlichen Kontext der *Commedia*.⁶⁴

Foscolos umfangreichster, 400-seitiger literaturwissenschaftlicher Monographie zu einem einzelnen Autor, dem sieben Jahre später entstandenen *Discorso*, merkt man an, dass sie für ein vorgebildetes italienisches Publikum geschrieben ist.⁶⁵ Soweit sich ihr Inhalt knapp zusammenfassen lässt, enthält sie im Wesentlichen eine Einführung in die ‚primitive Poesie‘, Allgemeines zur Kommentierung und Spezifisches zu bisherigen Dante-Kommentaren, Darstellungen der Entstehungsbedingungen, der Editions- und der Rezeptionsgeschichte der *Commedia* sowie zahlreiche Überlegungen zu Einzelstellen und diesbezüglichen Gelehrtendebatten. Der *Discorso* entstand aus der Überzeugung von der Notwendigkeit eines neuartigen Dante-Kommentars, der die historischen und biographischen Rahmenbedingungen der *Commedia* reflektiert, und ist daher auch als Schlag gegen einen rein ‚philologischen‘, textimmanenten und hauptsächlich auf die Sprache konzentrierten Kommentar zu lesen.⁶⁶ Während die beiden Artikel Züge von Fachrezensionen mit philologischer Analyse verbinden, ist das Hauptanliegen des *Discorso* eher ein literarhistorisches.⁶⁷ Der Begriff ‚Kritik‘ im heutigen Sinne trifft Foscolos Dante-Studien so wenig, weil es ihm überhaupt nicht um eine Wertung von Dantes Werk, sondern um seine Entstehungshintergründe geht.

Auch die von Foscolo im Jahr 1819 verfassten *Essays on Petrarch*, die 1821 zunächst in der *Quarterly Review* und kurz darauf in einer Sonderedition erschienen, haben mit Literaturkritik gemäß heutigem Verständnis nichts zu tun und schulden die Bezeichnung als Essay hauptsächlich der Entstehung im englischen Kontext.⁶⁸ Gewöhnlich publizierten die Lite-

64 Die beiden zusammen 65 Seiten umfassenden Artikel in: Ugo Foscolo: *Studi su Dante. Parte Prima: Articoli della Edinburgh Review. Discorso sul testo della Divina Commedia*, hrsg. v. Giovanni da Pozzo, Florenz 1979 (EN IX). Im zweiten Artikel kritisiert Foscolo übrigens auch sanft Friedrich Schlegels Dante-Bild in dessen kurz zuvor auf Englisch erschienenen *Lectures on the History of Literature, ancient and modern*.

65 Der auch in EN IX abgedruckte *Discorso* erschien ursprünglich 1825 in London als erster Band eines geplanten Großwerks unter dem Titel *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*. Vgl. das aufschlussreiche Inhaltsverzeichnis *Prospetto del Discorso* (EN IX, S. 155–172) sowie die Übersicht zu weiteren beabsichtigten Bänden unter *Prospetto della Edizione* (S. 153 f.).

66 Zu Foscolos Planung einer neuen Dante-Edition, vgl. EN IX, Abschn. 6 u. 7.

67 Konkreter zu Foscolos Leitlinien der Dante-Interpretation vgl. Klaus Ley: Foscolos „Dante illustrato“. Zu den Anfängen neuer Dante-Dichtung. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 55/56 (1980/81), S. 136–168; Alberto Chiari: Foscolo e Dante. In: *Ebenda*, S. 118–135.

68 Vgl. Ugo Foscolo: *Essays on Petrarch*. In: EN X (Ugo Foscolo, *Saggi e Discorsi Cri-*

raturzeitschriften, für die Foscolo regelmäßig schrieb, Rezensionen und kürzere Artikel. Zur Annahme der jeweils 30-seitigen Essays konnte Foscolo die Herausgeber erst überreden, nachdem 1819 die Romanbiographie *Pétrarque et Laure* von der Comtesse de Genlis erschienen war und großen Anklang gefunden hatte.

Seinen nach dem Geschmack der Zeit betitelten *Essay on the Love of Petrarch* eröffnet Foscolo mit einer literaturgeschichtlichen Herleitung von Petrarcas Liebeskonzept (I–IV), führt dann jedoch (ab V) die Liebesdichtung in biographischer Manier auf real erfahrenes Liebesleid zurück. Seine Nacherzählung liest sich stellenweise wie ein empfindsamer Roman, z. B. wenn er (in XIV) beschreibt, wie Petrarca in sein Vergil-Exemplar den Tod Lauras notiert (XIV) oder rückblickend die Tugenden der Geliebten bewundert (XV). In XVI spekuliert er gar über die Gefühle Lauras, von deren Existenz er ausgeht. Hier ist mindestens tiefe Einfühlung, wenn nicht Identifikation im Spiel. Die Schmerzliebe bietet Foscolo einen Anknüpfungspunkt für das eigene Werk. Die genannten Passagen, in denen die reale Person Petrarca stilisiert, wenn nicht gar fiktionalisiert wird, erinnern stark an den *Ortis*, in dem eine fiktive Figur als real ausgewiesen wird, oder, aus anderer Perspektive gesehen, Foscolo sein Leben fiktionalisiert. Als Narrationen, in die kontinuierlich Werk-Zitate eingestreut sind, gleichen sich Roman und Essay strukturell und stilistisch.

Die Verschränkung von Dichtung, Literaturwissenschaft und Leben manifestiert sich auch im Paratext zu den Essays in der Buchausgabe von 1821, wo Foscolo in der Widmung an seine damalige Geliebte Carolina Russell schreibt: „The first idea of this kind of commentary“ – man beachte den Genrebegriff – „having been suggested one evening at your house on reading some passages of Petrarch“.⁶⁹ Hier kehrt das Motiv der liebenden Petrarca-Leser aus dem *Ortis* wieder und es wird suggeriert, dass nun, diesmal umgekehrt, das Leben die Dichtung imitiert. Die Liebe entflammte bei der Lektüre und inspirierte zum Essay, der wiederum als Liebesbeweis offeriert wird und Anspielungen enthält, die nur Carolina Russell verstand.

Während der erste Petrarca-Essay die Entstehung der Liebeslyrik schildert, handelt *An Essay on the Poetry of Petrarch* von den 30-jährigen Überarbeitungen bis zu einer ‚Perfektion, wie sie von keinem anderen

tici. *Saggi sul Petrarca – Discorso sul testo del Decameron – Scritti minori su poeti italiani e stranieri* [1821–1826], hrsg. v. Cesare Foligno, Florenz 1953). Die *Saggi* verfasste Foscolo ursprünglich in Italienisch und Französisch, da die Manuskripte jedoch nicht vollständig in letzter Fassung überliefert sind, edierte die *Edizione Nazionale* die englischen, wie sie 1821 in der *Quarterly Review* erschienen. Zitate erfolgen unter Angabe der Abschnittsnummer.

⁶⁹ EN X, Introduzione, S. XXI.

italienischen Dichter je erreicht wurde⁶, so dass nun doch der Eindruck entstehe, es seien nicht Verse eines Liebenden, sondern eines Dichters. Im Folgenden untersucht er erhellend die Intertextualität des *Canzoniere*, ohne Petrarcas Eigenleistung herabzusetzen – eine Strategie, die er schon in seiner Selbstkritik am *Ortis* angewandt hatte.⁷⁰ Am Ende des Essays und im anschließenden *An Essay on the Character of Petrarch* schwenkt der Fokus wieder auf den Autor: Petrarca erscheint nun in ungewöhnlichem Licht, nämlich als Patriot und zugleich als einsamer Außenseiter, der ein rastloses Wanderleben führt (XV). Dass dieses Bild von Foscolos Identifizierung mit jenem gefärbt ist, bezeugen die letzten Worte: „[Petrarca’s] originality excites even more sympathy than admiration“.⁷¹

Die Opposition von „sympathy“ und „admiration“ deutet voraus auf das Ergebnis der Gegenüberstellung von Dante und Petrarca im vierten Essay, *A Parallel between Dante and Petrarch*⁷² Kurz zusammengefasst, revidiert Foscolo die bis zur Epochenschwelle um 1800 vorherrschende qualitative Hierarchisierung – den frühneuzeitlichen Petrarca über den ‚mittelalterlichen‘ Dante –, indem er sie als gleichberechtigte Repräsentanten unterschiedlicher Paradigmen, nämlich sentimentaler Liebeslyrik vs. patriotischer Dichtung ansieht.⁷³ Auf den Punkt gebracht ist dies in dem aus Dantes *Purgatorio* entlehnten Motto des Essays: „L’un disposto a patire e l’altro a fare.“ („Dem einen ist es bestimmt, zu leiden, dem anderen, zu handeln.“)

Dieser Kontrastierung entspricht vollends die jeweilige Funktionalisierung der Referenzen auf beide Autoren im *Ortis*. Petrarca dient als Modell des empfindsamen Dichters: „Alles ist Liebe [...] Und wer hat sie je tiefer gefühlt oder sanfter empfinden lassen als Petrarca?“⁷⁴ Ein Autor wie Foscolo, der sich derart intensiv mit Lyrik beschäftigt hat, konnte seinerzeit keinen Roman mit einer Liebeshandlung schreiben, die nicht durch und durch auf petrarkistischen Topoi basiert.⁷⁵ Folglich werden

⁷⁰ Zu Struktur und Motivik der Petrarca-Essays vgl. Assunta de Crescenzo: *Il Foscolo critico: struttura e motivi degli Essays on Petrarch*. In: *Italica* 75 (1998), H. 1, S. 62–77.

⁷¹ EN X, S. 78.

⁷² Der Essay erarbeitet an Textbeispielen Unterschiede in Tonlage und Bildlichkeit. Allgemeiner zu Foscolos Sicht auf die Frühe Neuzeit vgl. Sandra Parmegiani: *In Search of a Nation: Renaissance Motifs in Ugo Foscolo’s Pre-romantic Historical and Literary Criticism*. In: Y. Portebois, N. Terpstra (Hrsg.): *The Renaissance in the Nineteenth Century*, Toronto 2002, S. 141–157.

⁷³ Dass Foscolo beide Autoren ‚parallel‘ imitiert, ist eine Besonderheit: Eigentlich folgte man seinerzeit nach ungeschriebenem Gesetz nur einem von beiden.

⁷⁴ Vgl. den Brief v. 14. Mai: „Tutto è amore [...]. E chi lo ha mai più sentito, chi più del Petrarca lo ha fatto dolcissimamente sentire?“ (EN IV, S. 365)

⁷⁵ Teresa entspricht als unerreichbare Geliebte in ihrer idealtypischen Erscheinung und ihrem tadellosem Verhalten dem Vorbild Lauras; der Liebende durchlebt emotional

aus Petrarca's Werk vor allem Liebesgedichte anzitiert.⁷⁶ Dass auch Petrarca's Liebeskonzept nicht originär, sondern mitunter von Dantes *dolce stil nuovo* geprägt ist, wird nicht reflektiert, denn Dante soll eine andere Rolle spielen. Zitate aus dessen Werk stehen in der letzten Fassung des *Ortis* schließlich am Anfang und am Ende.⁷⁷ Eine Klammer um Foscolos poetisches und literaturwissenschaftliches Werk bildet gleichsam die frühe Ode *A Dante* (1795) und der späte *Discorso* zur *Commedia* (1826).

Heute weckt dies keine Verwunderung, doch markiert es einen Wendepunkt, denn zum „größten italienischen Dichter aller Zeiten“ wurde Dante erst im Risorgimento. Während Dantes Werk in der Aufklärung als vorzivilisatorisch gegolten hatte, wurde Dante am Ende des 18. Jahrhunderts dank Konzept, Thematik und historischer Position seines Werkes als herausragender Dichter, nicht aber als sprachlich-stilistischer Musterautor angesehen. Foscolo rekurriert nicht nur thematisch auf die *Commedia*, sondern imitiert sie auch stilistisch. Begründbar ist dies durch ein neues Stilverständnis, das den jeweiligen literarhistorischen Hintergrund mitbedenkt. Wenngleich andere Literaturhistoriker dies vorbereiteten, trug Foscolo maßgeblich zur Rehabilitation Dantes bei, die in Italien später erfolgte als etwa in England und Deutschland, wo Dante im Zuge der Frühromantik auf Interesse gestoßen war.

Verbindet man die Ergebnisse von Foscolos Exegese der Werke beider Autoren und ihre Funktion im *Ortis*, so lässt sich also das oft verkündete oberflächliche Urteil, Foscolo habe Dante bevorzugt, präzisieren: Überzeugt von der gesellschaftlichen Funktion der Dichtung, schenkt er Dantes Werk aufgrund seiner politischen Relevanz mehr Aufmerksamkeit. Foscolo setzt die Literaturgeschichte in Relation zu vergangenen und gegenwärtigen soziopolitischen Zuständen. Die Analyse früherer Verhältnisse steht unter dem Vorzeichen einer Interpretation der gegenwärtigen. Seine Schriften stellen den ersten Versuch dar, eine moderne Historiographie auf die italienische Literatur zu übertragen.⁷⁸ Sein *Discorso* wurde mit dem Beginn der modernen Hermeneutik in Italien assoziiert,⁷⁹ heute könnte man ihn aber auch mit dem *New Historicism* in Verbindung bringen.

sämtliche für den petrarkischen Gedichtzyklus typische Stadien zwischen Hoffnung und Verzweiflung bis zur Reue und Entsagung.

76 Eine gewisse Erweiterung der Perspektive auf Petrarca's Werk in der Ausgabe von 1816 beobachtet Kunkel (wie Anm. 11), S. 177.

77 Vgl. den Brief v. 1. November und den Bericht des Herausgebers mit dem Vermerk „Mercoledì, ore 5“ („Mittwoch, 5 Uhr“) (EN IV, S. 463).

78 Vgl. Parmigiani (wie Anm. 72), S. 146 f.

79 Vgl. Giovanni da Pozzo: Introduzione. In: EN XI (Studi su Dante, hrsg. v. Giovanni da Pozzo, Florenz 1977) S. LXV–CXV; Ley (wie Anm. 67).

Da man in seinen Augen kein Werk ohne Kenntnis des kulturellen Kontexts verstehen kann, muss letzterer rekonstruiert werden. Dieses Interesse verbindet sich mit einem biographischen und psychologischen, das sich in Charakterstudien niederschlägt, die auf ausgiebiger Sammlung biographischer Zeugnisse basieren.⁸⁰ Die Tendenz zur „Personalisierung“ des Werkes erklärt auch die im *Ortis* geschilderten Besuche bei vorbildlichen Autoren bzw. an deren Gräbern.⁸¹ In den Porträts ist die Grenze zwischen Fakten und Fiktionen bisweilen fließend. Nicht unbemerkt blieb die Neigung Foscolos, über Autoren zu schreiben, mit denen er sich selbst identifizierte.⁸² Die Brücke zur detaillierten philologischen Textanalyse, die Foscolo nicht aufgibt, schlägt er mit dem Konzept des Individualstils, wonach die sprachstilistischen Eigenheiten, wie in *A Parallele between Dante and Petrarch*, als Symptom unterschiedlicher Temperamente interpretiert werden. Aus heutiger literaturwissenschaftlicher Sicht ist der psychologisierende Biographismus Foscolos natürlich veraltet, zumal ihm die plausible Verbindung von ästhetischer Analyse und biographischem Hintergrund bzw. Temperament erwartungsgemäß nicht überzeugend gelingt. Gleichwohl praktiziert ihn eine Literaturkritik nach dem Muster Reich-Ranickis nach wie vor auf ähnliche Weise. Unter diesem Gesichtspunkt könnte man Foscolo tatsächlich als Vorläufer der kritischen Praxis des 20. Jahrhunderts ansehen.⁸³

Foscolos Vorliebe für bestimmte Dichter, allen voran für Dante und Petrarca,⁸⁴ war längst gefestigt, bevor er nach England emigrierte. Dennoch konstatiert Lindon signifikante Unterschiede zwischen dem ‚italienischen‘ und dem ‚englischen‘ Foscolo: Er beobachtet nicht nur eine

80 Das psychologische Moment seiner Kritik wurde mehrfach als besonderes Kennzeichen Foscolos bemerkt, so schon bei De Sanctis (wie Anm. 58), Fubini (wie Anm. 45), Lindon (wie Anm. 61).

81 Vgl. Kunkel (wie Anm. 11), S. 187 f., die erklärt, dass Integration realer Autoren in die Romanfiktion der anschaulichen Konstituierung eines idealen Autors dient und es sich um eine motivische Neuerung in der italienischen Erzählliteratur jener Zeit handelt.

82 Vgl. ebenda sowie Cesare Poligno in seinen Einleitungen zu Bd. X und XI der EN.

83 Auch in der einschlägigen Literaturgeschichte von Ferroni (wie Anm. 32) wird Foscolos innovative Leistung als Kritiker darin gesehen, die historische und individualbiographische Dimension des Textes profiliert sowie die Rolle des Kritikers definiert zu haben (S. 588). Um Missverständnissen vorzubeugen, ist hier der Begriff präzisiert als „critico professionista“ („Kritiker von Beruf“), wodurch auf den Publikationskontext außerhalb des universitären Rahmens verwiesen ist. Ebendort werden die in England verfassten Texte in zwei Gruppen unterteilt: die ‚historischen‘ zu Autoren der Vergangenheit und die ‚militanten‘, polemischen zu Autoren der Gegenwart (z. B. *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, 1818). Eine Sonderstellung hat ein Beitrag mit dem Titel *La Letteratura periodica italiana* (1824), der Literaturzeitschriften propagiert.

84 Diese Vorlieben sind verbunden mit einer Abwertung Boccaccios und der Autoren des Cinquecento (außer Machiavelli, Ariost und Tasso) sowie Vorbehalten gegenüber der zeitgenössischen Dichtung (ausgenommen Alfieri und Parini).

situationsbedingte Neuorientierung und, ganz richtig, eine Erweiterung des kulturellen Horizonts, der letztlich eine europäische Perspektive eröffnet. Er stellt sogar einen Bruch fest, indem er einen Zusammenhang suggeriert zwischen dem Beginn der journalistischen Tätigkeit und einem gleichzeitigen Ausklingen der poetischen Produktion, noch bevor *Le Grazie* vollendet war.⁸⁵ Dem kann man nur bedingt zustimmen, betrachtet man die fließenden Übergänge zwischen den literarischen und ‚literaturwissenschaftlichen‘ Genres, speziell die Narrativierung und Poetisierung der essayistischen Autorenporträts.⁸⁶ Von einem Bruch könnte man m. E. allerdings insofern sprechen, als Foscolo von mystifizierenden Scherzen Abstand nimmt, sobald er sich in England einen Namen gemacht hat.

Im Dante-Artikel, mit dem er sein journalistisches Debut feierte, definiert er seine Rolle als Vermittler von Dichtung, der nicht aufhört, selbst Dichter zu sein: „To develop the beauties of a poem, the critic must go through the same reasonings and judgments which ultimately determined the poet to write as he has done. But such a critic would be a poet.“⁸⁷ Nur eine solche Hybridfigur könne die Produktionsästhetik eines Werkes in all ihren Dimensionen nachvollziehen, doch sei zu bedenken: „His ardent and impatient genius would never submit to the cold labour of criticism.“⁸⁸ In Kenntnis der Problematik des Versuchs, beide Positionen zu vereinen, scheint Foscolo seit jeher Gefallen an der Gratwanderung gefunden zu haben. Schließlich beendet der *poet-critic* seine Überlegungen mit der selbstbewussten Feststellung: „Poets, who are also critics, often exhibit a strange mixture of analysis and imagery.“⁸⁹ Wer humorlos Foscolos ‚philologische‘ und ‚kritische‘ Schriften aus rein wissenschaftlicher Perspektive bewertet, verkennt sowohl deren subversives Potenzial als auch deren poetische Ästhetik.

85 Vgl. Lindon (Anm. 61).

86 Vgl. auch Fubini, der – ohne es näher auszuführen – feststellt, dass die ‚kritischen‘ Schriften des letzten Jahrzehnts im Leben Foscolos nicht ein Abbrechen der poetischen Tätigkeit, sondern ein kontinuierliches Fortsetzen derselben kennzeichne (wie (Anm. 45, S. 251).

87 EN IX, S. 34. Foscolos Reflexionen über den Kritiker sind Neuheiten vor dem Hintergrund italienischer Philologie, aber inspiriert durch die Tradition englischer Kritik, insbesondere William Warburtons Konzept, wie er es im Vorwort zu seiner Shakespeare-Edition (1747) formuliert.

88 Ebenda. Selbst eine detaillierte Analyse dürfe jedoch das „Feuer der Dichtung“ nicht auslöschen, heißt es ebenda, S. 30.

89 EN IX, S. 36.

Der unendliche Horizont hinter der Dichtung Kreative Philologie bei Giacomo Leopardi

I. Ausbildung

Giacomo Leopardi wurde 1798 in Recanati geboren, das damals noch in den Herrschaftsbereich des *Stato Pontificio* (des Kirchenstaates) fiel. Bis zum Alter von 24 Jahren wohnte er im Haus seines Vaters, des dilettantischen Bibliophilen Monaldo Leopardi, dessen umfangreiche Bibliothek nicht nur in der Familie, sondern auch in der umgebenden Provinz eine bedeutende Rolle spielte. Später hielt sich Giacomo Leopardi mehrfach in anderen italienischen Städten auf: in Rom (1822–23/1831–32), Bologna (1825/1827/1830), Pisa (1827–1828), Florenz (1830–1833) und Neapel (1833–1837), wo er schließlich am 14. Juni 1837 starb. Die Kindheits- und Jugendjahre in der Familie wirkten sehr stark auf seine Entwicklung ein. Sowohl die katholische Regierung in Recanati als auch die strenge und konservative Erziehung durch den Vater waren entscheidend. „Leopardi wuchs in einer typisch provinziellen ‚humanistischen‘ und gelehrten Umgebung auf.“¹ Er wurde im väterlichen Haus von einem anspruchslosen Lehrer, dem Priester Don Sebastiano Sanchini, unterrichtet. Dieser brachte ihm die ersten rudimentären Begriffe von der lateinischen Sprache und den klassischen Autoren bei. Der Unterricht war scholastisch und enzyklopädisch ausgerichtet und verlief wohl nicht ohne Trockenheit und Einseitigkeit. Giacomo beschäftigten in diesen Jahren von 1809–1811 Fächer wie die biblische und römische Geschichte, Naturwissenschaften, Ontologie, Moralphilosophie und Psychologie, außerdem Literatur. Daran anschließend lernte er als Autodidakt Griechisch und Hebräisch. Zur Verfügung standen ihm die Bücher der väterlichen Bibliothek, die zahlreiche Editionen der Kirchenväter enthielt, jedoch im Bereich der griechisch-römischen Klassiker große Lücken aufwies.

1 „Il Leopardi si formò in un tipico ambiente di provincia ‚umanistico‘ ed erudito.“ Sebastiano Timpanaro: *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari 1978, S. 7.