

WINFRIED WEHLE

Italienische Modernität

Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802)

Abschied von der Ästhetik der Nachahmung

I

Die Moderne ist ins Gerede gekommen. Postmoderne Provokateure sehen sie bereits katastrophal enden. Selbst für die verbliebenen Befürworter entspricht ihr gegenwärtiger Zustand keineswegs den optimistischen Prognosen, die ihr vor zweihundert Jahren in die Wiege gelegt wurden¹. Doch wenn es eine Krise der Moderne gibt, dann vornehmlich eine Krise der Erwartungen, die sich an ihr Weltbildungsgesetz geknüpft hatten. War ein Fortschreiten in der Zeit nicht als ein Fortschritt in Menschlichkeit vorgesehen? Wer daher heute das Ende der Menschheit kommen sieht, hat ein vernichtendes Urteil über die Humanität der Moderne gesprochen. Selbst wer dem angebotenen Katastrophenkult nicht anhängen mag, hat Grund, das Walten der Moderne selbstkritisch zu verfolgen. Kann sie wirklich halten, was sie versprochen hat? Hat sie den Menschen aus selbstverschuldeter Unmündigkeit befreit? Wo Zweifel auftreten, stellt sich ihre Hypothese auf eine moderne Welt in Frage. Ist sie etwa an eine Grenze ihrer welterschließenden Kapazität gelangt?

Ein Urteil darüber hängt entscheidend von ihrem Begriff ab. Doch gibt es diesen schlüssigen Begriff von Moderne? Gehen ihre Anfänge nicht gerade auf eine Art erkenntnistheoretische Gewaltenteilung zurück? Als Philosophie (und Wissenschaft), Moral und Recht sowie die Künste zu autonomen Wertsphären erklärt wurden, schickte sich jede an, Welt und Sinn von Welt und die Besprechung von Sinn von Welt in je eigenen Systemen auszuarbeiten: die eine gestützt auf die Begabung des Verstandes, die andere auf die Weis-

¹ Zur Auseinandersetzung damit vgl. Verf., "Endspiel der Moderne? Katastrophenkult und Lebens-Kunst im postmodernen Fin-de-siècle", in *Neue Zürcher Zeitung* vom 10./11. Juni 1989, S. 67 f.

heit der Erfahrung, die dritte mit Rücksicht auf die Macht der Phantasie (*imaginatio*). So hatte d'Alembert in der Einleitung zur Enzyklopädie argumentiert;² so auch hatte Kant³ die Moderne mit seinen drei Kritiken theoretisch auf den Weg gebracht. Damit war ihr jedoch zugleich eine strukturelle Falle gestellt. Jedes der drei menschlichen Erkenntnisvermögen macht sich ein eigenes Bild von Welt. Wer aber garantiert, daß das Miteinander ihrer Einsichten nicht in ein Ohneeinander oder Gegeneinander zerfällt? Die dem innewohnende Gefahr ist 'Partialität':⁴ daß die einzelne Wahrheit sich für die einzige hält. Sie steht und fällt mit der Frage, ob es gelingt, das Vernunfturteil der Philosophie, das Empfindungsurteil von Moral und Recht und das Geschmacksurteil der Künste so aufeinander bezogen zu halten, daß das eine als Reflexionsform des anderen einsteht.⁵

In diesem Horizont hat die Kunst der Moderne ihre funktionsgeschichtliche Heimat. Gleichberechtigt wird sie als eines der drei großen menschlichen Sinnbildungsverfahren zugelassen. Doch worauf gründet dieses Vertrauen in eine im Imaginativen angesiedelte

² "Discours préliminaire" der *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 35 Bde, Neufchâtel 1751-1780; Nachdruck: Stuttgart/Bad Cannstatt 1966-1967, Bd 1, S. XVI.

³ Vgl. (Erste) "Einleitung in die Kritik der Urteilskraft", in *Kritik der Urteilskraft*, hg. W. Weischedel (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 57), Frankfurt a. M. 1974, Kap. XI, S. 56 ff.

⁴ In diesem Sinne hatte D. Henrich für den Bereich der Kunst eine ihre Modernität bestimmende 'Partialität' behauptet. Im Prinzip gilt sie auch für die anderen Erkenntnisvermögen, denn d'Alembert konnte ihren Verbund nur da durch sicherstellen, daß er die *raison* doppelt in Anspruch nahm: als Teil, der zugleich fürs Ganze des Erkennens garantieren sollte - eine kompensatorische Partialität des aufklärerischen Rationalismus! - Vgl. D. Henrich, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)", in Hg. W. Iser, *Immanente Ästhetik/Ästhetische Reflexion — Lyrik als Paradigma der Moderne* (Poetik und Hermeneutik. 2), München 1966, S. 11-32. - Vgl. d'Alembert, "Discours préliminaire", in *Encyclopedie* Bd 1, S. XVII.

⁵ Victor Cousin war unter dem Einfluß des deutschen Idealismus noch überzeugt, daß die Idee des Wahren, des Guten und des Schönen Töchter eines ewigen Vaters sind und deshalb alle zu Gott hinführen. Vgl. "Huitieme legon", in V. C. *Du vrai, du beau et du bien*, Paris ¹⁰1863 (¹1853), S. 187 f. Fällt diese metaphysische Rückbindung weg, müssen sich die einzelnen Wertsphären als autonome begründen. Ihre Ausdifferenzierung zieht dann allerdings das - modernistische - Folgeproblem nach sich, wie sie ihr Sonderwissen wieder harmonisieren.

Wahrheit? Diese Frage hängt unlösbar von der anderen ab: wie vermag das menschliche Vorstellungsvermögen, häufig als das Reich der Phantasie umschrieben, seinen flüchtigen Bildern gleichwohl eine Gültigkeit zu verleihen, die dem Vergleich mit philosophischen Aussagen standhält? Anders gesagt: Wie wird moderne Kunst zu einer kulturellen Ordnungshandlung? Diese Aufgabe geht unmittelbar ihren Diskurs an. Während es im Bereich von Moral und Recht um die Herstellung von normativer Wahrheit geht, Philosophie und Wissenschaft sich um 'positive', d. h. objektive Wahrheit bemühen, bleibt den Künsten das delikateste Amt: etwas verbindlich zu machen, das in der Unverbindlichkeit des Subjektiven gründet.⁶ Die ästhetische Moderne hat dafür, so soll die im Folgenden auszuführende These lauten, ein poiëtisches Darstellungsprinzip aufgeboten.

Sein systematischer Grundriß läßt sich freilich nicht in einem Anlauf auseinanderlegen. Wenn die Moderne jedoch ästhetisch eine Einheit bildet, ein Bildungsgesetz hat, dann muß sich die Frage nach ihrem Konzept schon an ihren Ursprung richten lassen - dorthin also, wo das heute weitgehend Selbstverständliche noch im Zeichen des Umbruchs auftrat. Dort kann es anschaulich werden an einem Text, dessen literarhistorischer Rang außer Zweifel steht, der als ein Schwellentext der ästhetischen Moderne jedoch weitgehend un-erkannt geblieben ist: U. Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798/1802/1817).⁷

⁶ Anknüpfend an Max Webers *Protestantische Ethik* (1905) hat vor allem J. Habermas diese Tradition der differenten Erkenntnisgewinnung kommunikationstheoretisch erweitert. Allerdings fällt es ihm immer schwerer, hinter den im 20. Jahrhundert sich ausdifferenzierenden Wissenswelten noch ein Paradigma der Verständigung zu sichern (*Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1985, S. 344 ff).

⁷ Zit. Ausg.: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, hg. G. Gambarin (Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. 4), Firenze ²1970 (¹1955). Die im Text in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe. Sie enthält alle Versionen des Romans. Wegen ihrer Nähe zur Revolution bildet die Version von 1802 den vorrangigen Bezugstext. — Zur Entwicklungsgeschichte der drei Fassungen vgl. die noch immer gültige literarische Deutung M. Fubinis, *Lettura dell'Ortis*, Milano 1947. Eher editions-geschichtlich orientiert ist die fundierte Einleitung des Herausgebers des vierten Bandes der Edizione Nazionale, G. Gambarin (S. XI-LXXXIV).

Dieser 'erste moderne Roman Italiens'⁸ wurde sogleich von zeitgenössischen Zugangsangeboten in Beschlag genommen.⁹ Einer der maßgeblichen Gründe dafür ist seine offenkundige Verwurzelung in der Romantradition des 18. Jahrhunderts. Wer ihn von dem demonstrativen Leiden und Sterben seines Helden her las, der mußte in ihm einen Jünger Rousseaus und seiner *Nouvelle Héloïse* und einen italienischen *Werther* sehen,¹⁰ auch wenn er mit dem heroischen Pathos V. Alfieris versetzt ist.¹¹ Wer hingegen durch den Helden hindurch seinen Autor suchte, dem konnte die Verwandtschaft der Charaktere unverkennbar und eine autobiographische Erschließung des Textes folglich geboten erscheinen: von daher die verbreitete Praxis, den Roman als literarische Lebensbeichte Foscolos auszulegen. Kaum in Betracht gezogen wird dabei eine bereits bei Rousseau zu beobachtende rückläufige Determination: mindestens im selben Maße, wie der Autor sein Leben literarisiert, hat er umgekehrt auch seine Literatur zu leben versucht.

Wer den Text von romantischer Seite her betritt, wählt zweifellos einen literarhistorischen Haupteingang.¹² Dennoch wurde er auch

⁸ L. Carretti, "Ugo Foscolo", in Hgg. E. Cecchi/N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, 9 Bde, Milano 1965; Nachdruck: Milano 1979, Bd 8, S. 91-180, hier: S. 119.

⁹ Dazu maßgeblich (bis 1966): W. Binni, *Foscolo e la critica - Storia e antologia della critica*, Firenze ³1967. Unter marxistischer Prämisse nimmt diese Kritik der Kritik wieder auf und führt sie weiter M. T. Lanza, *Foscolo*, Palermo 1977 (mit Anthologieteil S. 101-211).

¹⁰ Mit guten Gründen entwickelt die psychologisch und poetologisch bedingte Affinität G. Nicoletti, *Il Metodo dell'Ortis*, Firenze 1978, S. 44 ff. Zur Problematik der Vergleichbarkeit vgl. H. L. Scheel, "Ortis und Werther: Vergleichbar oder unvergleichbar?" in Hgg. K. R. Bausch/ H. M. Gauger, *Interlinguistica - Festschrift zum 60. Geburtstag von M. Wandruszka*, Tübingen 1971, S. 312-325.

¹¹ Zumindest in der späteren Selbstdeutung (*Notizia bibliografica* zu den *Ultime lettere* S. 487 ff.) widerlegt Foscolo die Auffassung M. Fubinis, daß die bestimmende Inspiration des Ortis Alfieris Stücke gewesen seien (*Ugo Foscolo - Saggio critico*, Torino ¹1928, S. 29 ff.).

¹² Gegenüber einer eher klassizistischen Zuordnung entschieden vertreten von M. Puppo in der Einleitung seiner Ausgabe der *Ultime lettere* (Grande uni versale Mursia. Nuova serie. 3), Milano ⁴1979 (¹1965), S. 5 ff. Er resümiert darin wichtige Ergebnisse seiner Forschungen zur Romantik (vgl. seine *Studi sul romanticismo* [Lettere italiane. Saggi. 13], Firenze 1969, sowie zuletzt *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano 1985).

von hier aus umgehend vereinnahmt.¹³ Die Gründe sind tief in der italienischen Spielart von Romantik verwurzelt; sie wirken bis heute fort.¹⁴ Für die eine - die politische Romantik im Geiste G. Mazzinis - war Foscolos Roman ein Manifest der nationalen Einigungsbewegung, des Risorgimento, Fanal einer Giovine Italia. Den anderen, der Romantik A. Manzonis, war sein Jakobinismus zuwider: sie waren zwar nicht restaurativ, aber anti-revolutionär. Sie waren für das Volk, aber gegen die aufrührerische Menge. Foscolo selbst tat ein Übriges: Als Dichter distanzierte er sich einmal mehr, einmal minder von beiden Seiten¹⁵. Am ehesten hielt er es mit der großen italienischen Literatur. Deshalb wird er bis heute, wie sein jüngerer Zeitgenosse Leopardi, der bedeutenden neoklassizistischen Tendenz von Parini, Pindemonte, Alfieri oder Monti angenähert.¹⁶ Spätere Werke und die Literaturkritik Foscolos bezeugen jedoch, daß seine Formbewußtheit, Stilbemühung und Bildungshöhe ein anderes, zukunftsweisendes poetisches Prinzip anging. Der enttäuschte Patriot Foscolo zog darin eine für seine Generation beispielhafte Konsequenz: Er brachte seinen Idealismus auf einem Feld in Stellung, wo er ihn für unangreifbar hielt - in der Dichtung. Ihre neoklassizistische Attitüde ist, wie zuletzt in den *Grazien*, wesentlich nur historisches Zitat. Ästhetisch gesehen steht Foscolo bereits deutlich auf der Seite der Modernität. Was behelfsweise mit 'romantischem Neoklassizismus' umschrieben

¹³ Vgl. W. Binni, *Foscolo e la critica*, Kap. 2, S. 14 ff.

¹⁴ Zur kulturkritischen Situierung der italienischen Romantik vgl. A. Marinari, "Classicismo, romanticismo e liberalismo nell'età della restaurazione", in N. Mineo/A. M., *Da Foscolo all'età della restaurazione* (Letteratura Italiana Laterza, 40), Roma/Bari 1977, §18 - §31.

¹⁵ Vgl. M. Puppo, *Studi* S. 39 ff. Seine distanzierte Position zur (italienischen) Romantik hat Foscolo selbst klargestellt (*Della nuova scuola drammatica italiana*, hg. C. Foligno [Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. 11], Firenze 1958, S. 557-618). Er wendet sich namentlich gegen Manzonis Geschichtsbezogenheit und unterstellt die Kunst dem Recht der Imagination, Welt zu erschaffen, in der sie einer (ethischen) "universale secreta armonia" dient. Vgl. dazu M. Aurigemma, "Il Foscolo, il legame letteratura-storia e le dottrine tedesche", in *Letterature comparate: problemi e metodo - Studi in onore di Ettore Paratore*, 4 Bde, Bologna 1981, Bd 4, S. 1707-1720.

¹⁶ Diese Einschätzung geht maßgeblich auf G. Carducci zurück ("Adolescenza e gioventù poetica di Ugo Foscolo", in *Opere*, 30 Bde [Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci], Bologna 1943-1944, Bd 18, S. 151-183), allerdings vornehmlich an Foscolos Lyrik entwickelt.

wird,¹⁷ kommt in maßgeblichen Merkmalen schon dem Ästhetizismus des l'Art pour l'Art nahe.

Daß am Œuvre dieses Autors vieles offenblieb, führt letztlich stets auf dieselbe, durchaus triftige Ursache zurück. Zwar hat auch die italienische Kultur eine Romantik ausgebildet, doch war sie theoretisch weder so radikal wie in Deutschland, noch programmatisch so revolutionär wie in Frankreich.¹⁸ Verglichen mit ihnen hieß es: "Il Romanticismo italiano non esiste."¹⁹ Sein Charakteristikum ist gerade der ausgebliebene Bruch. Was Foscolo auch an Neuem wagt, es ist ständig auf die kulturelle Vergangenheit bedacht;²⁰ was woanders als Zeitenwende begangen wird, versucht er in einem – historischen – Kompromiß zu vermitteln. Diesem Begriff von Romantik fehlt damit die markante Orientierung am Trennenden, eine Identität der negierten Tradition. Umgekehrt läßt dies nur einen mäßigen Sinn für das Poetische zu, das im Augenblickshaften, Flüchtigen, Akzidenziellen des Lebens – mit einem Wort: in seiner Modernität liegt. Nicht zuletzt deshalb auch konnte sich in Italien, zumindest im 19. Jahrhundert, kein ausgeprägtes Bewußtsein dafür entwickeln, daß der Aufbruch der Künste um 1800 doppelt Geschichte gemacht hat: er begriff sich sowohl romantisch, als auch modern. Genau besehen entfaltet die *Epoche* der Romantik nur das erste Projekt eines weit über sie hinausreichenden *Systems* ästhetischer Modernität.

¹⁷ Mit Nachdruck in die Debatte gebracht von M. Marazzan, *Romanticismo neo-classico e neoclassicismo romantico*, Venezia 1958. Dazu die Kritik der Kritik bei W. Binni/R. Scrivano, *Introduzione ai problemi critici della letteratura italiana*, Messina/Firenze 1967, hier: S. 257. Variiert wieder aufgenommen und im Blick auf Hölderlin, Chenier und Foscolo unterstrichen von V. Bulla, *Il Romanticismo: genesi, caratteri e sviluppo con particolare riguardo a quello italiano*, Catania 1973, S. 24.

¹⁸ Mit bemerkenswertem Unterscheidungsvermögen bereits von F. de Sanctis betont (*Storia della letteratura italiana*, hg. N. Gallo, 2 Bde, Torino 1958, Bd 2, S. 959 f.), allerdings ohne Bezug auf den von der Revolution geprägten Begriff von neuer Kultur. Zur Wirkungsgeschichte der deutschen Romantik auf Italien vgl. M. Puppo, "La Scoperta del romanticismo tedesco", in *Studi* S. 119-174.

¹⁹ So der Titel einer Studie von G. Martegiani (Firenze 1908).

²⁰ Vgl. dazu den Abriß der italienischen "classicoromanticomachia" bei K. Heitmann, "Klassiker und Romantiker sich heftig bekämpfend", in Hg. K. H., *Europäische Romantik II* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. 15), Wiesbaden 1982, S. 1-24, hier: S. 10 ff.

Genau in dieser Konstellation stehen Foscolos *Ultime lettere*. Sie sind einerseits Schauplatz der romantischen 'Querelle de l'Ancien et du Moderne', andererseits zugleich ästhetische Systemveränderung. Sofern nicht alles täuscht, ist dieser Roman eines der kostbaren Zeugnisse, das den Schritt über die literarische Schwelle der Moderne selbst zum literarischen Ereignis werden läßt.²¹ Er stellt sich nicht nur in eine literarhistorische Reihe mit Rousseau, Goethe und Alfieri. Unter dem Gesichtspunkt seiner Modernität gehört er auch in eine synchrone Reihe mit Chateaubriands *Essai sur les revolutions*, Nodiers Frühwerken, Senancours *Oberman*, Hölderlins *Hyperion* oder F. Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie*.

II

Eine Erschließung ihrer Modernität kann sich dabei auf eine andere – selten genug in Anschlag gebrachte – Ausnahmestellung der *Ultime lettere* berufen. Sie müssen als einer der allerersten literarischen Versuche angesehen werden, die den Schock thematisieren, den die Französische Revolution – auch in Italien – ausgelöst hat. Er war zumal bei den Schriftstellern offenbar so groß, daß sie allenfalls tabuisiert, in Substitutionsformen wie dem Melodrama oder dem Schauerroman darüber sprechen konnten. Die *Ultime lettere* brechen dieses Verschweigen, um im direkten sprachlichen Zugang der Bewußtseinsveränderungen Herr zu werden, die die geschichtliche Umwälzung erzwungen hat. Foscolo betreibt in seinem Roman insoweit Gegenwartsbewältigung mit literarischen Mitteln.

Dazu einige Gegebenheiten. Bereits mit 17 gehörte der junge Literat jakobinischen Zirkeln in Venedig an. Vom gleichaltrigen Ortis heißt es, er habe einen Kommentar zu einer (republikanischen) Verfassung Venedigs geschrieben (S. 276). Für beide hatte eine Revolution die Aufgabe, Italien als Land und Nation so wiederher-

²¹ Es kann sich damit an die Seite der begrifflich nachvollziehbaren Übergänge stellen, die H. R. Jauß in seinen Erarbeitungen zur Schwelle der Modernität gesichert hat (*Literaturgeschichte als Provokation* [Edition Suhrkamp. 418], Frankfurt a. M. 1970 sowie *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 864]).

zustellen, wie es nur noch in Literatur, Kunst und Geschichte anzutreffen war. Die Revolution in Frankreich wurde dem Autor daher zum Modell des geschichtlichen, Napoleon zum Vorbild des persönlichen Handelns.²² Als dieser jedoch 1796/1797 kam und Italien in seinem Sinne befreite, hatte das Land seine Revolution verwirkt, bevor sie stattgefunden hatte. Sie war oktroyiert, wie alle bisherigen Formen der Fremdherrschaft auch. Die Patrioten konnten sich zwar ihre Idee, nicht aber ihre napoleonische Realität zu eigen machen. Für die junge, intellektuelle Elite wurde dieses Dilemma zu einer italienischen Spielart des 'Mal du siècle'. Jacopo Ortis ist seine Verkörperung. Er wollte, wie viele seinesgleichen, die Revolution als Mittel zur Restauration der großen politisch-kulturellen Vergangenheit des Landes. Um 1800 bedeutete dies freilich, die Revolution Napoleons zu bekämpfen. Auch Foscolo selbst ist ein lebendes Spiegelbild dieser zeitgenössischen Zerrissenheit.²³ Er beschwört in einer Ode an Napoleon die Ideale der Revolution, die dieser im Vertrag von Campoformio (1797) verraten hatte. Gleichzeitig kämpft er militärisch gegen ihre Feinde, wo er sie zu stellen vermag. Für sie wird er zum politischen Flüchtling; aber nicht ohne seine Wirrungen zum romantischen Paria zu stilisieren. Er ist im Leben mehr als in seinem Roman ein romantischer Held. Gleichwohl hat er viel von seinem problematischen Bewußtsein seinem 'alter ego' Ortis mitgeteilt. Doch dieses Defizit zwischen den Erwartungen an die Revolution und ihrer geschichtlichen Realität wird in den *Ultime lettere*, und das macht ihre modernistische Kompetenz aus, in der Perspektive von Literatur ausgetragen. Foscolo und Ortis sind Sprachmenschen. Leben bedeutet für sie vor allem anderen schreiben. Zwar greift der eine zu der Waffe; denkt der andere in politischen Doktrinen. Aber nur, weil sie

²² Dieser Aspekt ist materiell erarbeitet bei E. A. Miliar, *Napoleon in Italian Literature (1796-1821)* (Quaderni di cultura francese. 16), Roma 1977.

²³ N. Mineo geht einerseits angemessen auf diese zeitgeschichtliche Bedingtheit Foscolos ein; andererseits wird sie allzu schematisch einer tiefenpsychologisch-literarsoziologischen Erklärung unterworfen ("Ugo Foscolo", in *Da Foscolo all'età della restaurazione* §13-17). Zum größeren Zusammenhang vgl. ders., *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica* (Letteratura Italiana Laterza. 39), Roma/Bari 1977. Ihm voraus ging die historisch-soziologische "Interpretazione dell'Ortis" von L. Derla (in *Convivium* 35 [1967] S. 556-576), der mit Lukács auf eine - unhaltbare - "apologia di quella realtà" (S. 576) schließt.

an der Ohnmacht ihres – literarischen – Sprechens leiden. Denn hinter der unglücklichen Liebesgeschichte, die zugleich die Geschichte einer unglücklichen Vaterlandsliebe ist, findet der wahre Konflikt eher lautlos statt: Kampf zweier Dichtungssysteme. Der Held geht auf eine revolutionär umgestoßene Lebenswelt mit einer überkommenen klassizistischen Sprechweise ein. Er macht dabei die 'moderne' Erfahrung, daß er nicht mehr so schreiben kann wie bisher; und noch nicht so, wie er müßte.²⁴ Sein Fall weitet sich zur historischen Parabel, insofern seine literarische Darstellung der Revolution eine Revolution der literarischen Darstellung auslöst. Auf höherer Ebene erzählen die *Ultime lettere* also die Geschichte vom literarischen Diskurswechsel der Moderne. Sie sind eines der seltenen Dokumente, wo der Umschlag von der Spätzeit normativer Ästhetik zur Frühzeit der Autonomieästhetik dargestelltes Ereignis wird.

Daß dieses Werk bisher nicht systematisch in dieser Verbindung gewürdigt wurde, hat nicht nur mit seinen früh verfestigten Zugangstraditionen zu tun. Die Gründe liegen auch im Text selber: Seine literarischen Entfaltungsmuster werden zugleich angewandt und aufgehoben. So konnten sie weitgehend verdeckt bleiben. Genau besehen folgt der Roman, obwohl so kunstvoll auf seine Kunstlosigkeit bedacht, einer erstaunlich stimmigen Doppelinszenierung. Er hat zwei deutlich markierte Teile. Der erste befaßt sich mit der Suche nach dem persönlichen Glück (*felicità*), personifiziert in Teresa, jener Frau, die Ortis liebt. Der zweite gilt der Suche nach dem öffentlichen Glück, gebunden an den Begriff des Vaterlandes (*patria*). Um diese Themen literarisch durchzuführen, zieht Foscolo genau die diskursiven Register, die eine am Vorbild der Antike sich schulende Stilordnung dafür bereithält: für Liebesdinge und ihren empfindsamen Blick ins Innenleben ein im weitesten Sinn pastorales bzw. idyllisches Schema,²⁵ für den Einsatz eines Mannes im Namen hehrer Ideale

²⁴ Daß dabei dennoch Literatur entsteht - die *Ultime lettere* -, bleibt hier ausgeklammert. Es bedarf einer eigenen Untersuchung, inwieweit die *Ultime lettere* im Rahmen des Briefromans eine gattungspoetische Erneuerung darstellen. Hilfreiche Ansätze dazu bei P. Fasano, *L'Utile e il bello - Le Transizioni delle forme letterarie alle soglie dell'era borghese* (Teorie e oggetti. 22), Napoli 1984.

²⁵ Dieses auf die 'Arcadia' sich stützende Fundament hat G. Carducci, aus zeitlicher Nähe, noch sehr bestimmt bezeichnet: " (...) i quali modi tutti erano la moda poetica dell'Arcadia tramutantesi al filosofismo sentimentale." ("Adoles-

hingegen ein episch-heroisches Schema. Der Autor zeigt, daß er die Grammatik klassizistischer Diskurse beherrscht. Sie bestätigen ihm zugleich seine Verbundenheit mit der bedeutendsten literarischen 'Schule' Italiens, der Akademie der Arcadia,²⁶ die diese Tradition als eine Art Nationalitätsersatz pflegt.

Erst wenn diese Modellvorgaben des Textes aufgenommen und damit seine zugrundeliegenden Ideographien aufgedeckt werden, lassen sich Gründe angeben, warum sie ins Modellversagen geführt haben – darauf vor allem kommt es an. Denn wesentlich nur als ein Gescheiterter nimmt der Schriftsteller Ortis schon erste Konfigurationen eines 'modernen' Ausdrucks wahr.

Der erste Teil des Romans also steht in der Tradition pastoraler bzw. idyllischer Literatur. Bereits der unmittelbare Beginn kommt einem arkadischen Initiationsritus gleich: wer ins Land der Schäfer will, muß aus der Stadt fliehen. Ortis verläßt Venedig und sucht Zuflucht in der Idylle der Euganeischen Hügel, südlich von Padua. Foscolo hat die Ideallandschaft Arkadiens historisch und geographisch konkretisiert. Anders war sie wohl nicht mehr mit dem zeitgenössischen Kunstgeschmack eines "vero reale" (S. 510) zu vereinbaren. Genauestens auch wendet er die arkadische Opposition von Stadt und Land an, um darin Natur und Kultur, Empfindung und Berechnung einander gegenüberzustellen. Ein Besuch in der Universitätsstadt Padua wird zur Bilanz dessen, was raffinierte Lebenskunst unterdrückt. Um seine besten, genialischen Anlagen zu aktivieren, muß der Mensch zur unverfälschten Natur zurückkehren (S. 165). Besonders anschaulich macht dies die literarische Wallfahrt der arkadischen Gemeinde zum Petrarca-Haus im benachbarten Arquà (S. 146 ff.).

Traditionsgerecht auch leidet Ortis an 'gekränktem Herzen' ("anima esulcerata", S. 332). Und so erhofft er sich auch von seinem Arkadien die Heilung seiner inneren Wunden. Dessen Lebensbedingungen kommen dem bestens entgegen. All die Verwicklungen, die dem Einzelnen in Gesellschaft erwachsen, sind dort weitgehend suspendiert. Ortis und Teresa, ihre Schwester Isabellina, deren Vater

cenza" S. 157).

²⁶ Vgl. dazu A. Franceschetti, "Foscolo e l'Arcadia", in *Quaderni d'Italianistica* 4 (1983) S. 1-25.

sowie Teresas Pflichtverlobter Odoardo sind im Grund müßige Einzelgänger. Zu ihrer Freiheit trägt maßgeblich ihre Freiheit von Arbeit bei. Wenn sie sich dann treffen, können sie sich ganz ihren Herzensangelegenheiten widmen und ihre Wünsche zur wichtigsten Sache der Welt erheben.

Arkadische Natürlichkeit geht aber vor allem im Liebenden und Künstler auf. 'Amor', ruft Ortis, einer uralten Verbindung folgend, aus: 'die schönen Künste sind deine Töchter' (S. 201). Entsprechend hat der Autor seine Hauptfiguren ausgestattet. Jacopo ist sensibler Stürmer und Dränger und Poeta doctus in einem. Teresa, empfindsame Natur wie er, malt Selbstportraits, singt, spielt Harfe. Sogar Odoardo, der Verlobte Teresas, wurde in der ersten Fassung noch als Maler geboren (S. 10). Allen eignet jene ästhetische Identität, wie sie in Arkadien seit Sannazaro heimisch ist. Doch ihr ureigenstes Handlungsmotiv ist, bis hin zur Gartenlaube des 20. Jahrhunderts, die innige Liebe. Und Jacopo erliegt, nach allen Regeln pastoraler Liebeskunst, diesem genius loci. Bereits im siebten Brief (S. 141) sieht er Teresa, und sein Gemüt ist enthusiastisch erhoben. "(...) lo spettacolo della bellezza (= Teresa) basta forse ad addormentare a' mortali tutti i dolori?" (S. 142) Jacopo hat sie, nach Art des Landes, sofort als Seelenverwandte erkannt. Die Liebe zwischen den beiden nimmt ihren arkadischen Lauf. Teresas Geständnis "Non sono felice" (S. 148, vgl. S. 306) verwandelt sich auch noch bei Foscolo in eine Liebeserklärung an die erste, göttliche Natur im Menschen: 'Du (= der 'Eterno Iddio') hast sie mir zudedacht, weil du mich mit einem Herzen begabt hast, das sie ewig und unermeßlich zu lieben vermag.' (S. 195) Und das arkadische Wunder geschieht. Die von Natur aus füreinander bestimmt sind, finden sich in einer Umarmung, mit der in Arkadien gewöhnlich der Vorhang über das Glück der Liebe fällt. Selbst Nymphen, Najaden, Amor und die Musen kommen dem Arkadier noch einmal in den Sinn und erinnern diskursgerecht an das Goldene Zeitalter (S. 202). Es scheint, als ob dem ursprünglich Liebenden der Sprung aus der sentimentalischen Zerrüttung zurück in naive Naturidentität noch gelingt - Kultur noch auf Natur rückführbar ist.

Genau dieses naturrechtliche Glück aber löst hier eine Katastrophe aus: Sinecwegen wird Ortis aus Arkadien vertrieben! Was jahrhundertlang als Fluchtort aller Weltmüden gegolten hatte, wird

jetzt seinerseits zum Anlaß einer Flucht. Krasser konnte der Zusammenbruch des arkadischen Lebensideals nicht vor Augen geführt werden. Das Ende des ersten Teiles kommt einer endgültigen Vertreibung aus dem vormodernen Paradies gleich. Jacopo und Teresa hatten eine arkadische Gemeinschaft des Gefühls gegründet. Der Vater Teresas aber, obwohl selbst Teil dieser Idylle, investiert seine Tochter in eine Ehe mit Odoardo, um seiner Familie Wohlstand und adligen Namen zu erhalten. Das Recht des wahren Gefühls wird von der Berechnung der Zivilisation gebeugt. Jacopo muß gehen, weil seine natürliche Vernunft des Herzens die gesellschaftliche Vernunft der Interessen durchkreuzt. Eine Aussöhnung der beiden Ansprüche scheint nicht mehr möglich. Am Ende sind alle unglücklich: Jacopo - er bringt sich um; Teresa - sie geht daran zugrunde (zumindest in den frühen Fassungen); ihre Mutter - sie hatte ihren Mann schon zuvor verlassen; der Vater selbst, der seine Tochter abgöttisch liebt, aber ihr dennoch Liebe nicht zugestehen will. Die Frage nach dem Glück kann zu Beginn des 19. Jahrhunderts definitiv nicht mehr arkadisch, auch nicht mehr im aufklärerisch erneuerten Vertrauen in die gute Natur des Menschen gestellt werden.

Warum aber akzeptiert Ortis seine Vertreibung überhaupt? Wahre Hirten hätten, gegen jede Vernunft, bis in den Liebestod auf ihrem Naturrecht beharrt. Und die Ritter im angrenzenden Raum würden unerschütterlich versucht haben, um ihre Geliebte zu kämpfen, gegebenenfalls heroisch-galant mit ihr zu fliehen. Ortis erwägt beides (S. 211), verwirft aber beide Lösungen. Er stößt dabei auf zwei stillschweigende Reduktionen der arkadischen Wunschwelt. Zum einen: wenn er seine Liebe hätte behaupten können, wovon hätte das Paar leben sollen? Jacopo verzehrte das letzte Vermögen seiner Mutter; Teresa hatte kein eigenes. Im 'locus amoenus' hingegen lebte eine vergleichsweise klassenlose Gesellschaft. Alle waren am selben Gemeinsinn ausgerichtet: Jeder sollte nur verlangen, was die Natur ihm gab; und die Natur bot ihm, wonach er verlangte. Wer die Kunstwelt Arkadiens jedoch für eine geschichtliche Verheißung hielt, der mußte, wie Ortis, erfahren, daß sie nur Wünsche, nicht Wirklichkeiten vorbrachte. Ortis' Naturglück lebt wie selbstverständlich von einem Landhaus, von Gütern, Bediensteten, Gärtnern, Kutscher und Landarbeitern. Sein Dilemma ist, daß er, um ein arkadi-

sches Ideal zu realisieren, ganz von der Realität absehen muß; daß es ohne sie aber ganz unrealistisch bleibt. Seine Vertreibung trägt daher zurecht Züge einer Flucht: Natur und Wirklichkeit haben sich ihm unüberbrückbar entzweit. Es hat ihn auf der Rückkehr nach Arkadien in die Moderne verschlagen.

Diese Erfahrung bleibt nicht einmalig. Zwar war Ortis, als er sich an die Natur wandte, in bester pastoraler Manier unglücklich verliebt - aber in sein Vaterland. Er brachte dadurch ein Problem mit, für das dieser Ort und der Briefroman nicht eingerichtet war.²⁷ Der Held mochte wohl persönlich-sentimental leiden; aber sein Unglück war öffentlich-politisch verursacht. Selbst wenn seine heilige Liebe gegen alle Widerstände gesiegt hätte, sie müßte gleichwohl eine private und in diesem Sinne privative Lösung bleiben. Die beiden wären zwar füreinander da, aber gegen die Gesellschaft. Ortis mußte sich dies selbst eingestehen. Seine politischen und gesellschaftlichen Ideale sind dort also nicht zu befriedigen. Im Gegenteil: Der sentimentale Unfrieden potenziert den politischen soweit, daß sein jugendlicher Idealismus in gotteslästerlichen Nihilismus umschlägt. Abermals sah er sein arkadisches Modell bis auf den Grund entkräftet. Dessen letztlich ausschlaggebende Demontage findet jedoch an und in ihm selbst statt. Die Liebe zu Teresa zeigt ihm, daß in der Tiefe des menschlichen Gemüts noch ein Weg zurück über die Gräben der Kultur bekannt, eine Einswerdung des Menschen mit der Natur noch möglich ist ("[...] tutta la natura mi sembra mia." - S. 201). Doch gerade diese 'ingenuità', diese Naivität, auf der alle rousseauistischen Hoffnungen des Ortis ruhten, läßt sich nicht in den Grenzen halten, die ihr Arkadien gesetzt hatte.

In der ersten Fassung von 1798 wird Ortis durch dieses unbedingte Gefühl zu einem fatalen Versuch der Vergewaltigung fortgerissen (S. 84). Fassungslos lernt er am eigenen Leibe eine menschliche Triebnatur kennen, die jede arkadische Idealität zuschanden macht. Zwar vermeiden die späteren Fassungen diese krasse Peripe-

²⁷ Vgl. P. Fasano, *L'Utile e il bello* S. 106 ff. Der Einbruch des Öffentlichen in eine Form der Intimität erzwingt eine neue - bürgerliche - Funktion des Romans, der nicht mehr eine allen gemeinsame Moral didaktisiert, sondern sich aus der Zeugenschaft des Autors beglaubigt. Vgl. dazu bes. W. Theile, "Poetologisches Erzählen. Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* zwischen 'romanzo' und 'vero'", in *Romanistisches Jahrbuch* 39 (1988) S. 99-113.

tie. Aber das - für ihn tödliche - Erschrecken über sich selbst bleibt. Ortis macht die abgründige Erfahrung, daß Gutes und Böses aus der *einen* Quelle der menschlichen Natur kommen. Ein Begriff des Menschen nach dem Bilde Arkadiens ist danach nicht mehr denkbar. Zahlreich sind die Stellen, wo der Held diesen Bruch gedanklich einzuholen versucht. Der Landgeistliche nennt ihn ein 'edles und zugleich wildes Tier' (S. 298). Er selbst sieht seine 'Seele ständigen Stürmen ausgesetzt', in der ein 'Dämon brennt, der sie schüttelt und zerreißt' (S. 300). So und nicht arkadisch anders ist er aus den Händen der Natur hervorgegangen (S. 324). Am Ende erzwingt dies die Einsicht, daß der Mensch eine Doppelnatur ist. Er besitzt einerseits einen "cieco istinto prepotente" (S. 331), einen urwüchsigen Instinkt brutaler Selbstbehauptung. Dem steht andererseits ein "istinto ispirato dall'alto" (S. 325), eine Bestrebung zu apollinischer Selbstüberschreitung gegenüber. Natur ist, aus menschlicher Sicht, lediglich ein Spielraum von Möglichkeiten. Es hängt von uns selbst ab, ob wir sie gut oder schlecht ausüben. Ortis erhebt diese Einsicht zu einem Weltprinzip. So wie er den Menschen als zugleich sublim ("generoso") und grotesk ("vile") erkennt, ist auch die ganze Naturordnung disponiert: "madre" und "madrigna", anders gesagt, nach Art Rousseaus und nach Art von Hobbes.²⁸ Gegen Ende des Romans verfestigt sich schließlich der Verdacht, daß der Mensch zwar im Plan der Natur vorgesehen ist, ohne jedoch ihren und damit von ihr her seinen Zweck ausmachen zu können (S. 263). Ein Aufgehen des Helden in der Natur als einem bergenden Ideal ist damit unwiderruflich vereitelt.

Für Ortis bricht eine Welt zusammen. Und er zögert nicht, seinen persönlichen Fall als eine geradezu mythische 'Aussetzung des Menschen aus der Natur' zu verallgemeinern ("L'uomo destituito da tutta natura (...)") - S. 263). Menschliche Vollkommenheit ist fortan in ihrem Begriff nicht mehr zu denken; sie hat den Rang eines Ideals

²⁸ Vgl. F.-R. Hausmann, der diese 'bipolare Struktur' der *Ultime lettere* (und ihres Naturbegriffs) "aus dem Sosein des Melancholikers resultieren" läßt. Diese Erschließung nach der Temperamentenlehre hat den Vorteil, daß sie das Künstlertum des Ortis integral miterfaßt. Die historischen Modi seiner künstlerischen Selbstverwirklichung bleiben davon allerdings unberührt ("Jacopo Ortis, Teresa T^{xxx} und die Melancholie-Themen und Strukturen der *Ultime lettere di Jacopo Ortis* von Ugo Foscolo", in Hgg. P. Wunderli/W. Müller, *Romania historica et Romania hodierna - Festschrift für Olaf Deutschmann*, Frankfurt a. M./Bern 1982, S. 369-383, hier: S. 374 und passim).

verloren. "Tutto, tutto quello ch'esiste per gli uomini non è che la lor fantasia" (S. 372). Das Glück, das wir aus ihrer Betrachtung ziehen, beruhe nur auf dem hohlen Anschein der Dinge. Wenn die Welt einen Sinn hat, hängt er nicht von der Natur, sondern vom Menschen ab! "Ci fabbrichiamo la realtà a nostro modo (...)" (S. 205) Denn "Io sono un mondo in me stesso" (S. 432), ruft Ortis fast wortgleich mit Werther aus (Brief vom 22. Mai). Was dort jedoch als Befreiung zu einer 'paradiesischen Natur' gefeiert werden konnte - bei ihm bedeutet es den endgültigen Zusammenbruch eines idyllischen Glücksversprechens.²⁹ Er erzwingt die - epochale - Entdeckung, daß das Subjekt der Moderne subjektiv ist. Die Natur hat die Bedeutung, die dieses in sie hineinsieht. Glück ist nicht länger im Bezug auf die Natur, also naturidentisch, sondern allein im Bezug auf das Subjekt, selbstidentisch zu haben. Für Ortis kommt dies einer erkenntnistheoretischen Vertreibung aus dem Paradies natürlichen Glücks gleich.³⁰

Dessen ideelle Haltlosigkeit zieht jedoch einen nicht minder spektakulären literarischen Zusammenbruch nach sich. Denn Ortis war nicht nur Liebender, sondern, nach bester bukolischer Tradition, auch Künstler. Wie die Beschäftigung der Hirten sich erst in ihren Hirtengesängen erfüllte, so auch das Leben des Ortis erst im Schreiben. Beides bildet eine Wechseleinheit. Durchgehend bezeugt ihm der Text einen schriftstellerischen 'ingenio' (S. 211), allem voran in dem in den Roman selbst integrierten Auszug aus seinem sentimentalen Roman *Storia di Lauretta* (S. 185 ff.). Außerdem übersetzt er für Teresa Lieder der Sappho, studiert Plutarch, Alfieri, zitiert vielfach die großen Autoren der italienischen Vergangenheit. Im Übrigen sind die *Ultime lettere* ein 'Mosaik' (S. 249) in dem ganz materiellen Sinne, daß sie aus unzähligen Zitaten und Wendungen fremder und eigener Schriften zusammengesetzt sind.³¹ Diese üppige Intertextua-

²⁹ Diese destruktive Inanspruchnahme des idyllischen Kulturmodells hat nicht verhindert, daß spätere Autoren des Ottocento es zur Identifizierung moderner Lebensverhältnisse eingesetzt haben. Vgl. R. Schwaderer, *Idillio campestre - Ein Kulturmodell in der italienischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, München 1987, S. 78 f.

³⁰ Mineo sieht darin zugleich das Ende des geschichtsphilosophischen Fortschrittsprinzips. Die poetologischen Konsequenzen zieht er allerdings nicht ("Ugo Foscolo", S. 36).

³¹ Anschaulich gemacht in der minutiösen quellengeschichtlichen Untersuchung

lität ließ sich offenbar ohne weiteres noch mit der Ehre eines genialischen Autors vereinbaren. Dieser Widerspruch löst sich in Foscolos Literaturbegriff. Er hat seine literarische Bildung im bedeutendsten Kulturkreis seiner Zeit, der Akademie der Arcadia erhalten. Sie vertrat zwar einen aufgeklärten Klassizismus, blieb aber einer normativen Stillehre verpflichtet.³² Der Verkehr mit Vorbildern und Gattungsmustern blieb ihr nach wie vor verbindlich, weil er durch die Nachahmungslehre theoretisch gedeckt war. Sie konnte die Dichtkunst noch immer für eine Regelkunst halten, weil ihr das Ziel unangefochten schien 'il bello', 'la belle nature'.³³ Sie wußte, wie die Natur, namentlich die des Menschen sein sollte. Ihre ästhetische Schönheit stand im Bewußtsein, ein anschauliches Korrelat ihres moralisch guten Prinzips zu schaffen. Diese schöne, weil gute Natur aber gab der Kunst nicht zuletzt deshalb ein Vorbild, weil die Kunst ihrerseits bereits große Vorbilder in der Darstellung einer solchen Natur hervorgebracht hatte: die klassischen Musterautoren.³⁴

Dies bildet den ästhetischen Horizont des Autors Foscolo ebenso wie seines Helden Ortis. Als dieser sich zur Flucht gedrängt sah, war sein Arkadien deshalb doppelt zerstört: dem Liebenden als poetisches Lebensideal und dem Schreibenden als akademisches Dichtungsideal. Das naturrechtlich entworfene Individuum der Aufklärung wurde in der Revolution von der geschichtlichen Natur des Menschen eines schlechteren belehrt - auch in Italien. Dort war die von den Intellektuellen erhoffte Erneuerung unterblieben. Ortis warf deshalb seinen Zeitgenossen Feigheit, Käuflichkeit und Eigennutz vor (S. 239 f.). Wo aber die von der Idee her gute Natur mora-

von M. Martello, "La Parte del Sassoli", in *Studi di filologia italiana* 28 (1970) S. 177-250 sowie in zahlreichen Beiträgen, die den Textaustausch zwischen der Korrespondenz Foscolos und den Briefen des Ortis nachvollziehen.

³² Exemplarisch dafür C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770), in *Opere*, hg. S. Romagnoli, 2 Bde (I Classici italiani. Superbiblioteca Sansoni), Firenze 1971, Bd 1, S. 193 ff.

³³ Eine gedrängte Zusammenschau der ästhetischen Entwicklung vom 18. zum 19. Jahrhundert in Italien gibt C. Calcaterrain der Einleitung der von ihm herausgegebenen *Manifesti romantici e altri scritti della polemica* (Classici italiani. 79), Torino ²1979 (¹1951), S. 9-61, hier: S. 20 ff.

³⁴ Vgl. dazu den Überblick von E. Leube, "Die italienische Literatur in der Wende vom Sette- zum Ottocento", in Hg. K. Heitmann, *Europäische Romantik*

lich so versagt, ist das Ideal von einer 'belle nature' auch ästhetisch nicht mehr haltbar. Sie hatte den Anspruch verspielt, nachahmenswert zu sein. Dies mußte eine klassizistische Mimesis im Kern treffen. Sie kann nicht halten, was ihr Diderot emphatisch noch zugesprochen hatte: 'Natur, alles was gut ist, ist in dir beschlossen. Du bist der Quell aller Wahrheiten'.³⁵ Ihre Objektivität ist nur Leihgabe des betrachtenden Subjekts und insofern lediglich dessen Objektivierung. Einer mimetisch begründeten Kunst war damit ein Gehalt im Realen entzogen. Die Flucht des Ortis hat daher ein starkes Motiv in der Vertreibung des Schriftstellers Ortis aus seiner dichtungstheoretischen Heimat.

Ortis also geht. Was aber geschieht mit dem, der gedanklich und sprachlich Arkadien verläßt? Er betritt ein Draußen. Dort herrschen freilich ganz andere moralische und diskursive Gesetze. Sie erschließen sich vornehmlich jedoch nur dem, der es wie Ortis von Arkadien aus angeht. Ihm zufolge gerät, wer aus seiner friedlichen Natur heraustritt, in ihr feindliches Gegenbild. Reißende Tiere und der geile Satyr sind seine konventionellen Repräsentanten. Der Ort ist unwegsam, verwildert, zerklüftet, von schroffen Felsen überragt. Um es mit der klassizistischen Landschaftsrhetorik zu sagen: Der sympathische 'locus amoenus' da ist eine Insel in einem aggressiven 'locus horribilis' dort. Seine Welt ist chaotisch aufgebracht. Sie gesteht dem Menschen nur zu, was er ihr im Kampf abringt. Mit arkadischer Naturfrömmigkeit, pietä, käme man hier nicht weit. Dennoch kennt auch sie ein Glücksversprechen: das Glück des Siegers; und ein eigenständiges Tugendprogramm: die virtü, die Religiosität des Helden. Der Aufenthalt des Menschen in dieser romanesken Kampfwelt gibt ihm Gelegenheit, seine idealen Lebensvorstellungen heroisch zu behaupten.³⁶

II S. 265-290, hier: S. 265-269.

³⁵ D. Diderot, *Œuvres esthétiques* (Classiques Garnier), Paris 1965, S. 98. - Obwohl er ästhetische Fragen von der nationalen Frage nicht trennt, ist dieser erkenntnistheoretische Primat der Natur auch der späten Aufklärung in Italien noch verbindlicher Fluchtpunkt. Vgl. etwa M. Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (1762), in *Opere scelte*, hg. G. Ortolani, Firenze 1945-1946, Bd 1, S. 243.

³⁶ Mit Blick auf den Autor, und meist ununterschieden von seinen Helden Ortis, vollzieht Mineo diese Wendung nach; allerdings sozial- bzw. tiefenpsycho-

Genau nach diesem heroischen Modell aber wird der zweite Teil der *Ultime lettere* entfaltet. Die erste, noch halbfertige Fassung des Romans kündigt diesen Diskurswechsel eigens mit der berühmten epischen Formel aus Ariosts *Orlando furioso* an: 'cantare l'arme e gli amori' (S. 94). Auffällig verändert zeigt sich zunächst die Blicknahme des Helden. Mit der Flucht aus seiner Idylle geht sein Interesse von der intimen Natur des Menschen auf seine öffentliche Natur über. Zwei neue Leitbegriffe beherrschen nun sein Denken und Handeln: *virtù* und *patria*. Sein Irrweg draußen verwandelt sich dadurch in eine Art Quête. Sie erlaubt ihm, seine Leiden, Verfolgungen und Empörungen als Herausforderungen an sein hochgemutes Menschentum anzunehmen. Dementsprechend mißt er alles an den von Alfieri bekräftigten Kriterien von "gloria", "eroismo", "valore", "forza", "coraggio" und "onore".³⁷ Doch er wird darüber zum 'modernen' Ritter: Er tritt mit heldenepischem Eros gegen die 'Konvulsionen' der Revolutionsära an (S. 492). Wie schon sein arkadisches Selbstverständnis ist auch dieses heroische literarisch gestiftet. Wieder will er seine problematische Natur im Lichte eines traditionsreichen literarischen Diskurses aufklären. Das Ende dieser Quête ist vorhersehbar. "Lorenzo", fragt Ortis seinen Briefpartner gegen Ende, "sai tu dove vive ancora la vera virtù?" Seine Antwort kommt einem zweiten ideellen Zusammenbruch gleich: "in noi deboli e sventurati (...) Tu, o compassione, sei la sola virtù!" (S. 262) Sie aber ist geradezu eine Perversion des heroischen Ausnahmemenschen. Die Tugend der Moderne nimmt an Verlierern, an Verlorenen Maß. Der zweite Teil des Romans vertieft damit den Konflikt des ersten unter anderer Perspektive: Ortis tritt als epischer Held an und endet als moderner Anti-Held. Wieder bricht angesichts neuer Lebensverhältnisse ein alter Diskurs über ihm zusammen. Doch an seinem Scheitern treten die Ursachen heraus, die den Klassizismus endgültig entmachteten und eine ästhetische Moderne erzwungen haben.

Den wohl verhängnisvollsten Ordnungsverlust erleidet der Begriff von 'virtù', weil für Ortis das Draußen mit 'patria' zusammenfällt. Als er sein Arkadien hinter sich ließ, betrat er, literarisch

logisch orientiert als "Vatermord" ("Ugo Foscolo" S. 12).

³⁷ Im Stile dieses neoklassizistischen Sturm und Drang geht auch Foscolos Ju-

gesehen, Feindesland. Politisch gesehen war es jedoch sein Vaterland. Das gefährliche Draußen nahm dadurch zwei Gesichter an. Es verlangte von ihm, es gleichermaßen zu bekämpfen und zu verteidigen. Das ist das bewegende Dilemma des zweiten Teils der *Ultime lettere*. Die Idee des Vaterlandes lieben konnte um 1800 in Italien jedoch nur heißen, seine geschichtlichen Zustände hassen. Napoleon hatte dem Land zwar die Revolution gebracht; aber sie wurde ihm mit Feuer und Schwert aufgezwungen. Den Italienern war damit jede Initiative zu einer eigenen Volkserhebung erstickt, bevor sie sich noch hatte bilden können. Der zweite Teil des Romans ist in dieser Hinsicht eine einzige Suche nach den Gründen für diese ausgebliebene, nationale 'virtù'. Gewiß, Napoleon und die Habsburger hatten im Vertrag von Campoformio die Identität Italiens abermals machtpolitisch gedemütigt. Den entscheidenden Grund sieht Ortis allerdings bei den eigenen Landsleuten:³⁸ Vaterlandsliebe ist eine Kollektivtugend. Italien kann sich darin nur finden, wenn alle eines Sinnes sind. Warum aber wollen sie nicht? Ortis kommt zu der Einsicht, daß nicht nur der Einzelne, sondern auch die menschliche Gemeinschaft eine Doppelnatur hat. Auf der einen Seite die vulgäre Masse (S. 323). In ihren niederen, käuflichen Instinkten verkörpert sich die chthonisch böse Natur des Menschen, die keine Ideale kennt. Ihr gegenüber stehen die 'schönen Seelen' (S. 321) wie Ortis. Ihr idealistisches Bestreben bringt sie in einen 'natürlichen' Gegensatz zur Menge,³⁹ die sie an die Kette ihrer gemeinen Denkungsart legen oder als Paria aus sich ausgrenzen will. In solchen Verhältnissen

genddrama *Tieste* (1797) vor.

³⁸ Vgl. ergänzend die Litanei der nationalen Untugenden in seiner *Orazione a Bonaparte* (1802), hg. G. Gambarin (Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. 6), Firenze 1972, S. 207-237.

³⁹ Zugleich eines der Felder, auf dem sich der Unterschied zwischen Foscolo und der Romantik Manzonis besonders anschaulich machen läßt. Foscolo zeigt sich noch ganz dem Individualismus des 18. Jahrhunderts verpflichtet - auch erzähltechnisch. Der zweite Teil des Romans spielt nicht selten inmitten volkreicher Städte. Ortis spricht dann zwar von der Masse, kann sie aber nicht darstellen. Den innovativen Fortschritt Manzonis hat W. Hempel typologisch zur Geltung gebracht in *Manzoni und die Darstellung der Menschenmenge als erzähltechnisches Problem in den Promessi sposi, bei Scott und in den historischen Romanen der französischen Romantik* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln. 26), Krefeld 1974.

heroisch sein zu wollen kann nur heißen, dem Gemeinen zu widerstehen, sich selbst treu zu bleiben - notfalls bis zum Einsatz des Lebens. Der Selbsttod erscheint Ortis deshalb als einzig authentische Heldentat in einer unheroischen Zeit. Im Grunde hat aber auch dieses Leiden an der Gegenwart die Literatur verursacht. Ortis hat die Rolle eines 'Paladins aus dem Romanzo' eingenommen. Im Gegensatz zu Don Quijote wird er sich jedoch seiner Fehlanpassung schmerzlich bewußt ("la nullità di potere").⁴⁰

So auch wird verständlich, wenn er sich seiner ohnmächtigen virtù dort zu vergewissern sucht, wo sie sich rein erhalten hat: bei den Heroen des Denkens und Dichtens, bei den Klassikern des italienischen Geisteslebens. Wenn überhaupt, dann sind sie es, allen voran die *Viten* des Plutarch, die seinen Irrweg durch die 'Wüste' Italiens in die Ordnung einer 'Pilgerreise' ("pellegrinaggio", S. 253) umzudenken erlauben. An den Gedenkstätten Galileis, Machiavellis und Michelangelos, aus der *Vita* Cellinis erhofft er sich Mut zur Größe - doch mit den Augen Ossians und Youngs sieht er nur ihre Gräber. Als einzigen unter den Sterblichen will er den damals noch lebenden Alfieri, Italiens bedeutendsten - klassizistischen - Dramatiker besuchen. Doch dieser hat den Kontakt mit seiner Gegenwart abgebrochen. Dann Bertòla, Aufklärer, Dichter und Mentor Foscolos: Er ist inzwischen tot. Schließlich G. Parini, ein Vorkämpfer des Risorgimento. Das fingierte Gespräch endet in schwärzestem, geschichtsphilosophischem Nihilismus. Mit virtù meint die Welt von heute, so Parini, das nützliche Verbrechen (S. 242). Am Grab Dantes bricht Ortis seine sinnlos gewordene Suche nach dem Heroischen ab und kehrt in sein enteignetes Paradies der Euganeischen Hügel zurück - aber nur, um zu sterben.

Ortis wollte seiner in Unordnung geratenen Gegenwart als Held entgegentreten. Doch die Revolutionsära war mit der Beschwörung der alten virtù nicht mehr zu kulturieren. Indem er an sie das Tugendmaß der Vergangenheit anlegen will, kommt ihm diese selbst als fatal vergangen zu Bewußtsein. Die Antworten der Tradition haben aufgehört, Fragen der Gegenwart zu beantworten. Fortan müßte Ortis seine ohnehin subjektive Identität allein am historischen

⁴⁰ So in der Ausgabe von 1817 (in der Ausgabe von Gambarin: S. 338).

Moment ausrichten - für ihn eine häßliche, verlogene, flüchtige Welt der Uneigentlichkeit: Der Held hat abermals eine Grunderfahrung von Modernität erlitten.

Als Dichter aber trägt Ortis an dieser Pathogenese des modernen Bewußtseins doppelt. Mit der Enteignung seiner rückwärts gewandten Ideale ist auch ihre poetische Besprechungsordnung entwertet. In einer Welt ohne virtù kann man nicht mehr episch dichten.⁴¹ Die Besuche des Ortis bei lebenden und toten Leitbildern seines Schreibens verkehren sich dadurch in einen Abschied von seiner eigenen literarischen Herkunft. Literarhistorisch gesprochen: Sie entziehen ihm die zweite Stütze der Nachahmungsästhetik. Sie hatten die Übertragung von ontologischem Sein in ästhetischen Schein vorbildlich ins Werk gesetzt. Wer sich bisher einerseits an die stetige Natur, andererseits an die überzeitlichen Werke der Kunst hielt, konnte sein Dichten im Dienst am Zeitlos-Gültigen der Schöpfung wissen. In letzter Konsequenz geht dem Dichter Ortis deshalb diese ästhetische Definiertheit verloren.

Darin aber liegt der historische Aufschlußwert seines Falles. Er steht vor den Ruinen des mimetischen Dichtungsgebäudes. Dessen Voraussetzung: die prinzipielle Wesenseinheit von Natur und 'belle nature' wird von der 'Natur' der Revolution eklatant zum 'hohlen Schein' (S. 170) degradiert. Damit war einer Kunst der Boden entzogen, die sich als Nachschöpfung und insofern als Re-Präsentation eines Sinnes verstand, der in der Natur als der Urschöpfung stets präsent ist. Ortis hat dieses Ende einer ästhetischen Ära geradezu rituell begangen: Kurz vor seinem Tod vernichtet er alle seine schriftstellerischen Arbeiten (S. 276 ff.). Dazu zählte u. a. sein Kommentar zu einer - republikanischen - Verfassung Venedigs sowie seine 'Geschichte der Lauretta', eine Art 'mise en abyme' seiner eigenen Liebesgeschichte.⁴² "Non perdonò nè a questi nè a verun

⁴¹ Gedrängt hat U. Schulz-Buschhaus eine Verfallsgeschichte für das Settecento und Italiens Sonderweg abgesteckt ("Parinis *Giorno* und das Epos im Settecento", in Hgg. S. Knaller/E. Mara, *Das Epos in der Romania - Festschrift für D. Kremers zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1986, S. 357-372).

⁴² Diese *Storia di Lauretta* des Ortis soll Bezug nehmen auf eine - nicht (mehr) vorhandene - *Laura - Lettere Foscolos*, meist als 'Proto-Ortis' angesehen. Die nicht verifizierbaren textuellen und obendrein autobiographischen Wechselwirkungen sind, ohne neue Textfunde, nicht entscheidbar, trotz aller nicht enden

altro suo scritto" (S. 277). Demonstrativer hätte er kaum sagen können, daß sein traditionsgebundenes Schreiben seine Existenz authentisch nicht mehr zur Rede zu stellen vermochte. Schreibpraxis und Lebenswelt sind unvereinbar geworden.⁴³ Dieser diskursive Zusammenbruch hat ihn elementar sprachlos gemacht. Doch im Ansatz enthalten seine Briefe bereits die rettende Reflexion der Späteren. Schon sie machen im Grunde das Nicht-schreiben-Können zu einem Gegenstand des Schreibens, wenn Ortis nicht nur sich, sondern auch sein Werk, das Projekt seiner selbst, vernichtet.

III

Diese zugleich moralische und diskursive Entwurzelung könnte das Ende dieser wie so vieler anderer Geschichten der Zeit sein. Ihr Held geriet, wie der Rene Chateaubriands, wie Senancours Oberman, wie Hölderlins Hyperion zwischen zwei vorderhand unversöhnliche Lesarten von Natur. Sie alle wollten ihren idealen Möglichkeiten dienen, hatten als Unterpfand aber nur deren Entstellungen in der Geschichte zur Hand. Dadurch bedeuteten sie jedoch mehr als nur Verkörperungen der 'noia', des 'Mal du siècle', von Weltschmerz. Im Grunde sind sie Grenzgänger zwischen zwei ästhetischen Systemen. Die Verfallsgeschichte der *imitatio naturae* in den *Ultime lettere* ist nicht zuletzt so bedeutsam, weil sie zumindest in Hohlform schon etwas von dem erfaßt, was man das 'älteste Systemprogramm einer literarischen Modernität' nennen könnte. Sterbend hinterläßt Ortis einen ersten Begriff von einer Sprachkunst jenseits der Mimesis. Wie dichten ohne nachzuahmen, ist eine ihrer Kardinalfragen. Die *Ultime lettere* geben darauf eine Doppelantwort, die weit über ihren Fall hinausreicht.

wollender Spekulation. Zur Übersicht vgl. P. Fasano, *Stratigrafie foscolane* (L'Analisi letteraria. 12), Roma 1974, S. 13-52.

⁴³ In der Binnenperspektive des Ortis haben seine Briefe keinen Anspruch auf Literarizität, höchstens auf Authentizität. Erst der fingierte Herausgeber Lorenzo Alderani macht daraus ein 'Werk'. In der Autorenperspektive Foscolos darf dies jedoch gerade als Bemühung im Hinblick auf eine neue Poetik des 'vero' verstanden werden.

Das Gespräch von Ortis mit dem greisen Dichter Parini hat für beide die Bedeutung eines Vermächtnisses. Wie soll sich, da *virtù* entrechtet ist, ein jugendlich-enthusiastisches Gemüt unter diesen Bedingungen noch unbedingt entäußern können? Ortis entwirft ein Modell, das sich geradezu als eine Grundsprechweise der Moderne bestätigen wird. Es sei, mit einer terminologischen Anleihe aus Frankreich, als ein 'Art pour la société', als eine Kunst um der Gesellschaft willen bezeichnet.

Der desillusionierte Held ruft die "sublimi animi" (S. 244), die Geistbegabten seiner Zeit auf, wenn schon nicht mit Taten, so doch wenigstens im Wort heldenhaft zu sein. Der Schriftsteller soll der Heros der Moderne sein. Das aber heißt, er muß das Verhältnis von Kunst und Natur grundlegend neu bestimmen. Heroisch kann sich das Schreiben in der Moderne vor allem dann wähen, wenn es seine nicht mehr nachahmenswerte Lebenswelt gerade als eine nicht mehr nachahmenswerte darstellt. "Perseguitate con la verità i vostri persecutori" (ebd.), ist eine von Ortis' neuen schriftstellerischen Maximen. Kunst und Natur bilden keine Vollzugsgemeinschaft mehr. Statt sich gegenseitig zu identifizieren, schließen sie sich jetzt gegenseitig aus. Das dichterisch verfaßte Wort verkehrt nur noch im Modus der Negation mit der Natur, die ihm solange semantisches Obdach gewährt hatte. Die neue Kunst soll sagen, wie es wirklich ist. Das bedeutet historisch: sie muß zur Geschichtsschreibung der betrogenen Illusionen von 1789 werden. Statt edle *virtù* zu illustrieren, hat sie nun 'humana viltà' (ebd.), ihre Kehrseite, zu denunzieren. Diese Nichtübereinstimmung von Darstellendem und Dargestelltem wird zur neuen Grundlage ästhetischen Handelns. Seine Stimme soll in Zukunft literarisch nur noch erheben dürfen, wer die geschichtlich korrumpierte Natur des Menschen ästhetisch als Abstandserlebnis von den hohen Idealen erfahrbar macht, die die Öffentlichkeit bloß im Munde führt. Im Prinzip hat schon Ortis die Kunst als ein im weitesten Sinne kulturelles Gewissen der Moderne begriffen.

Die Frage ist, wie sie dieses erkenntniskritische Amt auszuüben vermag, ohne nicht ihrerseits einer bequemen Anpassungsmoral zu verfallen. Das Verhalten des Ortis ist auch hierin zukunftsweisend: Ein Tugendanspruch moderner Art läßt sich daran bemessen, ob der Schriftsteller bereit ist, die Realität, in der er lebt,

das Vertraute gerade als das Fremde, Lebensfeindliche auszuweisen. Formelhaft gesprochen: wenn er das Negative negativ bespricht. Die moderne Beziehung der Kunst auf Natur ist damit gewissermaßen gegenpositiv geworden. Wer aber könnte für dieses Amt besser geeignet sein als eine dieser stürmischen Seelen wie Ortis? Die Unbedingtheit ihres Fühlens, Denkens und Wollens hat sie ohnehin schon in einen Gegensatz zu den unheiligen Interessen ihrer Zeit gebracht. Was Ortis vom modernen Dichter fordert, ist im Grunde nichts anderes als daß er seine gesellschaftliche Not in ästhetische Tugend umwandelt. Schon die *Ultime lettere* geben damit eine Rolle des Dichters in der modernen Gesellschaft zu erkennen, die die Dichter selbst wenig später als solche ausdrücklich annehmen werden: als Paria, als Bohémien, als Scapigliato, als Dandy oder poète maudit.

Dennoch: Wie soll sich Schreiben organisieren, da die Wirklichkeit, wie Ortis sagt, eine "immagine della Distruzione divoratrice di tutte le cose" (S. 206), also nur Anlaß zu ästhetischer Distanzierung bietet? Für den nachmimetischen Poeten heißt dies, daß er sozial *und* poetologisch auf sich allein gestellt ist. Gerade darin aber liegt zugleich seine Chance. Da die 'ideale Wahrheit', auf die Ortis ihn beharrlich verpflichtet (S. 515), nicht natürlich, also objektiv, vorliegt, muß er sie selbst im Kunstwerk herstellen. Bereits die *Ultime lettere* von 1802 treten damit unmittelbar in die Subjektwendung der modernen Ästhetik ein. Schon sie stehen der Einsicht nahe, daß Kunst, traditionell nur eine Welt der Uneigentlichkeit, ihr Täuschungsgeschäft in der Moderne auf den Kopf stellt, wenn sie die Realität als den wahren Ort der Uneigentlichkeit entlarvt. Keiner aber eignet sich für diese Richtigstellung besser als der Dichter. Er vor allem ist, wie Ortis, "un mondo in (sè) stesso": Wenn es noch eine Wahrhaftigkeit gibt, dann trägt er sie in sich; und wenn es noch einen Weg dahin gibt, findet ihn allenfalls sein "ingegno", und allein die Dichtkunst vermag ihn zu kartographieren.

Foscolos scharfsichtige Vorwegnahme eines 'Art pour la société' ist bemerkenswert. Umso überraschender aber ist, daß er seinen Helden diesen Weg gleichwohl *nicht* beschreiten läßt. Sein Tod ist Absage auch an diesen veristisch-realistischen Kunsttypus. Offenbar hatte er eine andere nachmimetische Sprachkunst im Blick, der er

näher stand. Es ist allerdings nicht einfach, sie zu fassen, da er sie kaum konzeptualisiert hat.

Auf seine Spur führen jedoch Motive und Umstände seines Todes. Nach dem Bankrott seiner Leitideen zieht sein Tod zwar die Konsequenz aus der Unvereinbarkeit seiner Lebensideale mit seiner Lebenswirklichkeit. Aber er will ihn zugleich als einen Opfertod verstanden wissen. "Io moro incontaminato, e padrone di me stesso" (S. 243, vgl. S. 288), sagt er kurz vor seinem Ende. Wo Weiterleben sich beschmutzen, sich erniedrigen, sich bestreiten hieße, darf einzig das Sterben einen Anspruch auf authentische Selbsterfahrung erheben. Radikaler konnte er seine hohe Gesinnung nicht beweisen, als daß er sie jeglicher Berührung mit dem Realen entzog. Wo Leben zum Inbegriff des Nicht-Lebenswerten geworden ist, kann nur eine rückhaltlose Überschreitung der Natur Bedingungen herstellen, um sie sich noch vollkommen zu denken. Ortis tut diesen Schritt jedoch als Dichter. Seine Selbstvernichtung ist mithin eine am Subjekt des Dichtens vollstreckte Weise der Distanzierung von Wirklichkeit. Er selbst vermochte dies poetisch noch nicht umzusetzen. Doch sein Tod ist schon eine ästhetische Handlung der neuen Art und damit ein verschlüsseltes Projekt moderner Kunst.

Deren Grundriß hat Ortis nicht weiter ausgeführt. Aber genau besehen wird es ihm zumindest emblematisch schon ein Begriff. Als er seine Existenz abbrach, hatte er *ein* Kunstwerk ausdrücklich von der Vernichtung ausgenommen: Es ist das Portrait Teresas, das sie ihm geschenkt hatte. "(...) attaccato al mio petto verrà con me nel sepolcro" (S. 279). Im schauerromantischen Finale heißt es abermals unüberhörbar: "Gli pendevo dal collo il ritratto di Teresa tutto nero di sangue, se non che era alquanto polito nel mezzo (...)" (S. 289, vgl. S. 474) Nichts liegt ihm im Tod mehr am Herzen. Dieses Medaillon schließt mithin alles ein, was Ortis war und sein wollte. Es stiftet im höchsten Maße Identität. In ihm erkennt Ortis ein anschauliches Korrelat seiner idealen Bestrebungen.

Was er damit verband, hängt unmittelbar von dem ab, was ihm Teresa bedeutet. Vom zweiten Teil des Romans an war dem Flüchtling die reale Gegenwart Teresas versagt. Da begann er, sie sich memorial zu vergegenwärtigen. Zwischen erster Begegnung (S. 141) und letztem Gedenken (S. 288) ereignet sich so eine innere Hand-

lung, die aus dem sinnlichen Bild der Teresa ein Sinnbild macht. Ortis begreift zunehmend, daß diese Frau für ihn all das verkörpert, was ihm heilig ist ("mi sono reputato persona sacra", S. 287). Das Erlebnis ihrer Person wird zur Erlebnisform seiner Ideale. Aus ihrer Schönheit spricht für ihn die Vollkommenheit einer mit sich versöhnten Natur ("Il mio ingegno è tutto bellezza e armonia." - S. 201). In der Umarmung mit ihr wird ursprüngliches Glück, 'felicità', zum Ereignis in einer Welt, die sich ihm jeden Tag weiter kulturell entfremdet. Selbst die Idee des Vaterlandes wird in ihr konkret: In einem revolutionär wiedererstandenen Italien wären Jacopo und Teresa frei, um ihre Liebe in einer Heirat zu vergesellschaften.⁴⁴ In Teresa also wird die theoretische Form seiner Ideale praktische Erfahrung. Doch sie lassen sich so historisch nicht verallgemeinern. Nur in ästhetischer Form, als Bildnis, sind sie überlebensfähig. "O amore! le arti belle sono tue figlie (...)"- (ebd.), kommentiert er. Wahres Leben gibt es allein als Kunst.

Sollte dem Dichter Ortis die poetische Dimension von Teresas Portrait verborgen geblieben sein? Er hatte wohl noch keine Worte, um deren Modernität zu sagen. Doch den Schlüssel dazu besaß er: Ihr Portrait ist ein Selbstbildnis. Darauf hat der Text höchsten Wert gelegt: Teresa tritt in das Leben des Ortis ein, "miniando il proprio ritratto" (S. 141). Ihre Beziehung steht damit von allem Anfang an im Zeichen der Kunst. Teresa wird für ihn zur ästhetischen Initiation, auch wenn er eine ganze Leidensgeschichte lang braucht, um dies zu begreifen. Doch welche Kunst konnte sie ihm bedeuten? Dichtungstheoretisch gesehen stellt die sich selbst Malende eine extreme Abbildrelation dar: Traditionelles Subjekt und Objekt der Nachahmung fallen zusammen. Dies begründet eine *imitatio naturae*, die ihre Vorbildlichkeit nicht eigentlich mehr aus der Natur, sondern aus dem Darstellenden schöpft. Die Wahrhaftigkeit, die Foscolo/Ortis von einer Kunst der Moderne mehr denn je erwarten, kann deshalb nur von einer wahrhaftigen Objektivierung des sich über die Natur gerade hinwegsetzenden Subjekts herkommen. Doch dieses 'moderne', ganz auf sich selbst angewiesene Individuum - die sich malende Teresa - darf durchaus auf eine Gewißheit eigener Art vertrauen.

⁴⁴ Wie Hausmann ("Jacopo Ortis" S. 370, 375) schlüssig interpretiert.

Ortis bestimmt sie mit einer programmatischen 'figura etymologica': das künstlerische "ingenio" habe seine Wurzeln in der "ingenuità" (S. 316), in den Tiefen des unverfälschten Gemüts. Wenn Teresa, die 'schöne Seele', sich malt, stellt ihr Bildnis - für Ortis - ästhetisch eine Verbindung zu ihrem ursprünglichen Wesen her. Diese Kunst erwirbt sich Authentizität, indem sie ihre Wahrheit gerade nicht fremdsinnig aus einer garantierten Natur ableitet, sondern eigensinnig sich an sich selbst vergewissert.

Äußert sich in dieser Selbstbezüglichkeit aber nicht bereits eines der vitalsten Grundbestimmungsmerkmale ästhetischer Modernität? Ihr liegt ein generell anderes Verhältnis von Natur und Kunst zugrunde als in klassizistischer Abbildtheorie, von der Foscolo/Ortis ausgegangen waren. Da wahre Natur auf dem normativen Wege der Nachahmung nicht mehr zu erreichen ist, bleibt ihr nur der kreative Weg einer subjektiven Hervorbringung. Nur so auch vermag sie sich von einer moralisch entarteten Welt loszusagen, in der sie gleichwohl entsteht. Nicht als ob sie mit ihr nichts mehr zu tun haben wollte. Doch was sie darüber zu sagen hat, soll eine Wirklichkeit nach ihrem Bild und Gleichnis sein. Bereits in Foscolos *Ultime lettere* von 1802, und das macht ihre dichtungsgeschichtliche Bedeutung aus, ist Kunst also ins Zeichen moderner Autonomieästhetik getreten. Von der Nachahmungsdoktrin aus gesehen läuft dies auf einen 'Art pour l'Art' hinaus. In der strikten Ablösung von Wirklichkeit als einer konsequenten Selbstzuwendung scheint sich ein neuer Ausdruck genuiner Kunst begründen zu lassen.

Je entschiedener sie sich dabei aus den Verstrickungen des geschichtlichen Alltags heraushält, desto gewisser kann sie sein, der Falle des Utilitarismus zu entgehen. Im Leiden an der Wirklichkeit verfügt sie deshalb über den härtesten Prüfstein ihrer lebensweltlichen Unangefochtenheit. Adornos ästhetische Theorie hat hierin ihre historischen Wurzeln. Solche Dichtung um der Interessen der Dichtung willen muß deswegen jedoch nicht 'zwecklos' sein. Gerade die *Ultime lettere* können belegen, daß die im 19., aber auch im 20. Jahrhundert so beharrliche Herausforderung einer 'poesie absolue' nicht eine absolute Negation der Realität meint. Sie geht zwar von der Ablehnung dessen aus, was im 19. Jahrhundert 'positiv' im Sinne der erfolgreichen positivistischen Zivilisationskünste galt. Sie bleibt

jedoch zu keinem Zeitpunkt bei dieser Verweigerung stehen - nicht einmal im Dadaismus. Sie widersetzt sich hartnäckig allem Realen, weil sie in ihrer Welt ein - und sei es auch noch so flüchtiges - Ideales beheimaten will. Man könnte das ihre ästhetische Moral nennen. Ihr liegt eine Verbesserung der Gesellschaft wie dem 'Art pour la société' fern. Wenn sie Einfluß nehmen will, dann auf den Erhalt einer Welt über der Welt.

Diese dichtungstheoretische Erschließung der *Ultime lettere* mutet dem Selbstportrait Teresas zweifellos eine große Beweislast auf. Doch hatte Ortis darüber abschließend nicht geurteilt: "mi narra tutta la storia dei nostri amori"(S. 279)? Wäre diese Liebe vollständig ("tutta") gesagt, ohne ihrer beider Liebe zur Kunst, unter deren Patronat sie sich zum ersten Mal begegnet sind (S. 141, vgl. S. 278)? Was dem Helden Ortis nur unbegrifflich aufgegangen war, hat sein Autor Foscolo jedoch später reflexiv und poetisch eingeholt.⁴⁵ Um 1814, als er den *Ultime lettere* die letzte Fassung gab, schuf er gleichzeitig wesentliche Teile seines großen, unvollendet gebliebenen Gedichts *Le Grazie*.⁴⁶ Genaugenommen handelt es sich um ein Kunstwerk über ein Kunstwerk: Es besingt die drei antiken Grazien, aber in der Gestalt einer Marmorskulptur des zeitgenössischen Bildhauers A. Canova.⁴⁷ Foscolo nimmt zwar seinerseits auf den antiken Motivvorrat Bezug. Aber er wird nicht mehr um der Gesinnung der Antike willen ergriffen. So entsteht ein Klassizismus ohne antike Klassizität, narzißtisch selbst genügsam.⁴⁸ Antikes Bildungsgut streckt nurmehr

⁴⁵ Vgl. dazu die geistesgeschichtlich orientierte Synthese von G. Marzot, "Ugo Foscolo", in *Letteratura italiana*, 5 Bde, Milano 1969-1976, Bd 2: *I Maggiori*, S. 775-927, hier: S. 820 ff.

⁴⁶ Zur Einschätzung seiner Modernität vgl. F. Flora, *Ugo Foscolo*, Milano 1940.

⁴⁷ Obwohl G. Natali die historischen Beziehungsmöglichkeiten eher ungewiß läßt, "Canova e Foscolo", in *Orpheus* 5 (1950) S. 31-34.

⁴⁸ Schon F. de Sanctis hatte diesen Zug zur Künstlichkeit hervorgehoben, ohne jedoch schon seine Modernität unterscheiden zu können ("Ugo Foscolo", in *Saggi critici*, hg. L. Russo, 3 Bde [Opere di Francesco de Sanctis. 3—5], Bari 1957, Bd 3, S. 76—111). Erst B. Croce betont den besonderen Lyrismus der *Grazien* (*Poesia antica e moderna*, Bari 1941), und M. Fubinis grundlegende Studie würdigt Foscolos - moderne - lyrische Reflexibilität (*Ugo Foscolo*, Firenze 1928). H. Helbling hebt diese Modernität schon an den *Sepolcri* (1807) hervor ("Nachwort" zu U. Foscolo, *Letzte Briefe des Jacopo Ortis - Von den Gräbern*, hg. H. H., München 1989, S. 236).

das bildbare Material für eine schöpferische Verarbeitung - im Gedicht - vor, die wiederum auf eine schöpferische Verarbeitung - in der Skulptur - antwortet. In der ersten Hymne heißt es programmatisch vom Dichter: "Anch'io/ pingo e spiro a' fantasmi anima eterna" (V. 23 f.) - auch ich bin Maler, sagt der Poet; erst ich hauche den - mythologischen - Kunstgestalten eine ewige Seele ein. Was zählt, ist nicht mehr der 'Einklang' ("suona") der Gegenwart mit der Antike, sondern Aufhebung der Antike in der Vergegenwärtigung idealer Unbedingtheit ("anima eterna"): "sdegno il verso che suona e che non crea" (V. 25).

Etwa zur selben Zeit hat Foscolo der Sache nach den l'Art pour l'Art-Standpunkt auch als Literaturkritiker eingenommen. In seiner 114-seitigen *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere* (1814), sowie später, im Essay *Della nuova scuola drammatica italiana*, hat er seine poetisch erfaßten Grundunterscheidungen begrifflich nachvollzogen. Abermals fixiert er eine dem gesellschaftlichen Wohl ergebene Auffassung von Dichtkunst - und verwirft sie, um sich ganz auf die Seite einer 'idealistischen' zu stellen (S. 509, vgl. S. 565). Seine Devise ist: hin zu einer Literatur, die sich ihrer poetischen Identität autonomistisch vergewissert; weg von der Natur und klassizistischer Schematik. Sie sind Fremdbestimmungen ästhetischen Handelns, die uns die Gabe eigenen Verstehens ruinieren ("ci logorano l'intelletto", S. 494). In der Intention berührt sich Foscolo darin auffällig mit den *Pensieri* und den *Canti* seines Zeitgenossen Leopardi. In Frankreich nähern sich V. Hugo (mit seinen *Orientales*), H. Heine oder Th. Gautier (mit seinem Manifest-Gedicht *L'Art*) einem solchen Projekt der 'poesie pure'. Die deutsche Sprache hat bedeutende Zeugnisse in Hölderlins Lyrik wie im Dinggedicht E. Mörikes oder C. F. Meyers.

IV

Nach alledem: Foscolos *Ultime lettere* sind ein Schwellenwerk der Moderne. Es dramatisiert den Abschied von 'alten', im klassizistischen Bildungshorizont aufbewahrten Lebensbegriffen. Leidend nimmt es jedoch zugleich schon die Gestalten des Neuen auf. Darin äußert sich allerdings mehr als nur kultureller Trennungsschmerz.

Recht besehen hat seitdem jede 'neue' Kunstanstrengung der Moderne einen pathogenen Anfang. Stets wenn die Nichtübereinstimmung des historisch Möglichen mit dem faktisch Ermöglichten unerträglich wurde, hat sie mit ihren Mitteln die Mauern des einen einzureißen versucht, um dem anderen Platz zu schaffen. So haben schon die *Ultime lettere* gehandelt. Doch bereits sie reflektieren auf die Ablösung eines patriarchalischen durch ein paternalistisches, 'brüderliches' Modell des Zusammenlebens im Lichte *der* Macht, die Literatur auszuüben vermag. Der moralische 'Mal du siècle', den Ortis durchleidet, geht deshalb in letzter Konsequenz auf einen ästhetischen Systemübergang zurück. Er darf als der bedeutendste Horizont gelten, in dem die *Ultime lettere* stehen.

Die beiden Grundeinstellungen einer neuen Kunst, die sie zu unterscheiden wissen - ein 'realisierendes' und 'idealisierendes' Schreibprinzip -, beziehen sich auf die geschichtliche Natur nur noch, um sich von ihr zu distanzieren.⁴⁹ Die eine geht abweisend auf ihre wahren Verhältnisse ein, die andere desillusioniert über sie hinweg. Fortan ließ sich ein Wahrheitsanspruch der Kunst im Grunde nur noch an der Entgegensetzung zur vorfindlichen Natur erhärten.⁵⁰ Teresa hatte diesen Grundsatz naiv so erfaßt: 'Muß man denn, um die Tugend zu lieben, im Schmerz leben?' (S. 182) Foscolo löst ihn dichtungstheoretisch auf: "(...) invece d'imitare l'oggetto tale quale la madre natura lo ha creato per gli occhi dell'uomo, tentiamo tutti i mezzi di guastarne la forma per arrivare sino al midollo (...)"⁵¹ 'Natur', wie wir sie wahrnehmen, zeigt sich uns von der Seite ihrer Uneigentlichkeit. Ihre natürliche Erscheinungsform ästhetisch nachzuahmen hieße daher, den Trug der Sinne im Kunstwerk nur zu verdoppeln. 'Wahre Natur' ("midollo") war damit vor allem klassizistisch nicht mehr zu erreichen. Wozu auch von ihren unwesentlichen

⁴⁹ In der Nachfolge Croces, etwa in *Poesia e non poesia - Note sulla letteratura europea del secolo decimonono* (Scritti di storia letteraria e politica. 18), Bari ⁶1955 (¹1923), S. 72-86. In Italien erst spät als romantisches Kriterium diskutabel, so etwa bei U. Spirito, *La Vita come arte*, Firenze 1943.

⁵⁰ Mit dieser Perspektive beschließt Fasano seine gattungsgeschichtlich angelegte Studie zu Foscolo. Er sieht darin zu Recht schon einen Ansatz zur bürgerlichen Lebensordnung (*L'Utile e il bello* S. 120).

⁵¹ *Notizia bibliografica*, in *Ultime lettere* S. 494.

Einzelheiten mit Hilfe der Prinzipien von Auswahl, Verdichtung und Verschönerung zu ihrem Wesen aufsteigen wollen, wenn es doch erst über eine 'Zerstörung' ("guastare") ihrer Erscheinungsformen zugänglich werden kann? Foscolo dringt auf seine Weise zu einer grundlegenden Einsicht in den Charakter von Modernität vor: Wahre Natur ist nicht mehr *in* der Natur, vielmehr erst *über sie* erfahrbar. Will Kunst sich in ihren Dienst stellen, dann gerade in der Überwindung alles Natürlichen. Der klassizistischen Abbildtheorie galten die Natur der Schöpfung und die des ästhetisch Geschaffenen als gleichgesinnt. In der Moderne dagegen begegnen sie sich im Zeichen von Difformität. In diesem Sinne sagt Foscolo von seinen *Ultime lettere*, ihre Komposition werde von einer 'Harmonie der Dissonanzen' zusammengehalten (S. 496). Wo Kunst aber als Gegensatz zur Natur, modern gesprochen: zur Wirklichkeit aufgefaßt wird, ist jede traditionelle Naturebenbildlichkeit überholt. Novalis: "Ja keine Nachahmung der Natur: Poesie ist durchaus das Gegenteil."⁵²

Subjekt und Objekt des Kunstschaffens haben ihre Identität in bezug auf Natur gekündigt. Beide werden dadurch aus ihrer mimetischen Wechselbezüglichkeit freigesetzt. Autonomie wird ihnen nun zur Bestimmung des ästhetischen Umgangs miteinander. Für den Dichter und Künstler heißt dies: Will er die alten Vollkommenheitsideale weitervertreten, so ist er ganz auf sich allein gestellt. Sie haben keine endgültigere Gewähr als seine unbedingte Zeugenschaft. Er kann sie nicht mehr ableiten, sondern nur hervorbringen. Deshalb auch stellt er seine Tätigkeit unter das Patronat des Genies, denn "il *Genio coglie l'Ideale*" (S. 509).⁵³ Später wird er sein Sonderwissen in Anlehnung an den erfolgreichen Positivismus 'wissenschaftlich' beglaubigen. Das Erhabene in der Welt der Moderne erscheint dadurch in bislang unerhörter Weise als etwas, was der Mensch aus

⁵² Die Debatte in Deutschland hat W. Preisendanz bestens nachvollzogen: "Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung", in Hg. H. Steffen, *Die deutsche Romantik - Poetik, Formen und Motive* (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 250), Göttingen ²1970 (¹1967), S. 54-74.

⁵³ E. Leube hat diesem Aspekt die verdiente Aufmerksamkeit geschenkt in "Die Unüberschaubarkeit der Welt - Zur Herausbildung eines 'modernen' literarischen Selbstverständnisses bei Foscolo und di Breme", in *Gestaltung - Umgestaltung. Festschrift für Margot Kruse*, hg. B. König u. J. Lietz, Tübingen 1990, S. 151-161. Vgl. dazu ebenfalls seinen Beitrag in diesem Band u. S. 401-423.

sich heraus erschafft. An die Stelle der Vorbildlichkeit der Natur ist die Originalität des Genies getreten ("la propria originalità", ebd.).

Für die Natur heißt dies ihrerseits, sie wird sich selbst überlassen. Wenn aber der Künstler - gleiches gälte für den Philosophen und Moralisten - an Natur sich wendet, um auszuarbeiten nicht, was in *ihr*, vielmehr was in *ihm* liegt, dann hat die beste aller Welten einen tiefen Fall getan: Solche Autonomie entblößt nicht ihr Wesen, sondern ihre Materialität. Während sie der 'alten' Kunst als das schlechthin Objektive galt, kommt sie einer modernen zunehmend als objektal zu Bewußtsein. Ihre Erfüllung kann dann nurmehr jenseits ihrer Gegebenheiten liegen: im Reich der Kunst. Gleichwohl bleibt sie, so sieht es schon Foscolo, auch künftig unumgänglich. Wenn sich der Dichter in der Natur schon nicht mehr das "vero ideale" vorzustellen vermag, auf das "vero reale", die Realität kann er doch nicht verzichten (S. 510). Zumindest als Durchgangsmedium bleibt das eine auf das andere angewiesen. Anders gesagt: das poetisch Wesentliche muß sich durch das real Unwesentliche hindurch äußern. Es bleibt also zumindest dessen Interpretament. Es kommt mithin auf das Natürliche als dem Wirklichen immerhin soweit noch an, als sich durch es hindurch ästhetisch etwas bezeichnen läßt. Der Bezug auf die Natur wird dadurch an der Schwelle zur Moderne neu aufgenommen: Stand sie bisher, klassizistisch wie empfindsam, für das Ziel poetischen Darstellens, für das Bezeichnete ein, tritt nun ihre Bezeichnungsfunktion in den Vordergrund. Sie wird immer unverkennbarer Mittel zu einem Zweck, der sich nicht mehr mit ihrem fixierten Denotat deckt.⁵⁴ Foscolos Umgang mit erzählter Landschaft, verwandt dem in Chateaubriands *René*, gibt ausschnitthaft zu erkennen, was Senancour in Obermans Briefen ausdrücklich reflektiert:⁵⁵ daß im Prinzip alle Realien unseres

⁵⁴ Daß bisher noch kein Versuch gemacht wurde, eine Sprachtheorie Foscolos zu entwerfen, obwohl er durchaus eine zu erkennen gibt, hängt wohl damit zusammen, daß die italienische Sprachwissenschaft erst seit Croce eine Auffassung entwickelt hat, um idealistisch-kreative Ansätze, etwa schon bei Foscolo zu würdigen. Zu diesem Zusammenhang vgl. den Problemaufriß bei H. H. Christmann, *Idealistische Philologie und moderne Sprachwissenschaft* (Internationale Bibliothek für allgemeine Linguistik. 19), München 1974, bes. S. 11 ff., 22 ff.

⁵⁵ "De l'expression romantique", in E. P. de Senancour, *Obermann - Lettres*, hg. A. Monglond, 2 Bde, Paris 1947; Nachdruck: Paris 1979, Bd 1, S. 161.

Weltwissens in ästhetischer Hinsicht nur Zeichen für den 'Maler' der Sprache sind. Die Entsubstantialisierung des Naturbegriffs hat die in ihm gebundenen Substanzen in semiotische Autonomie entlassen. Je stärker sich aber die Bezeichnungsfunktion gegen das Bezeichnete durchsetzt, desto hinfalliger wird die alte Unterscheidung von kunstfähigen und kunstfremden Gegenständen. Da alles Zeichen sein kann, darfauch alles, was in der Natur ist, in der Kunst sein.⁵⁶ Sie selbst mußte auf diesem Wege allerdings vom Zeitalter der Schönen Künste Abschied nehmen und ins philosophische der Wahren über-treten.⁵⁷

Wie aber soll sie diesem neuen Anspruch gerecht werden, da sie nicht mehr *nach* der Natur, höchstens noch *mittels* der Natur vorgehen kann? Oder: was soll einer solchermaßen entmachteten Mimesis folgen?

Die theoretische Romantik wird genauer auseinanderlegen, was die *Ultime lettere* bloß erahnt haben. Einer ihrer Wortführer in Italien ist di Breme. Mit Bezug auf den Kreis um Madame de Stael und damit im Einflußbereich der deutschen Frühromantik und der idealistischen Philosophie behauptet er, die Natur, auf die sich nachahmende Kunst beziehe, sei vom - ungenannten - Schöpfer aller Dinge aus gesehen lediglich eine 'natura naturata'.⁵⁸ Dies wiederum aber hieße: "anche tu sei la natura" - mit gleichem Recht bist auch du, der Mensch, von dieser Natur. Warum sie also nachahmen? Dies würde doch bedeuten, daß ein Abbild - der Mensch - ein anderes Abbild - die Natur - abermals abbildet. Das Ergebnis wäre der Inbegriff von platonischer Uneigentlichkeit. Etwas über die Welt an sich ist auf der Spur der geschaffenen Natur also nicht zu erfahren

⁵⁶ Von der programmatisdien Romantik ausdrücklich gefordert. Vgl. V. Hugo, "Préface de Cromwell", in *Théâtre complet*, hgg. J.-J. Thierry und J. Méléze, 2 Bde. (Bibliothèque de la Pléiade. 166. 170), Paris 1963-1964, Bd 1, S. 425. So radikal wird in Italien erst die Scapigliatura sein. Vgl. etwa G. Rovani, "Preludio" zu *Cento anni* (1857), Milano 1948, Bd 1, S. 13.

⁵⁷ Von Foscolo eigens in den *Uliime leitere* im Kontrast von Land (Idylle) und Stadt (Padua), von Intellekt und Herz, von "ingenuità" und "bello stile" (S. 156 f.) herausgestellt.

⁵⁸ Der *Grand commentaire sur un petit article* (Genf 1817, wieder in *Manifesti romantici* S. 153 f.) nimmt wesentliche Gedanken aus *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterarj italiani* (1816) (ebd., bes. S. 131 ff.) wieder auf.

("permette la conoscenza dell'universo in assoluto"). Wohl aber vermögen wir, wenn wir uns auf die Welt einlassen, zu begreifen, was sie *uns* bedeutet ("ma certamente di ciò che per noi è l'universo"). Denn, wie Schopenhauer zur selben Zeit behauptet, "kein Objekt ohne Subjekt".⁵⁹ Entsprechend bildet sich Kunst erst dann einen angemessenen Begriff von Nachahmung, wenn sie die Wirkungen der Natur auf den Menschen darstellt ("gli affetti che [gli oggetti, W. W.] hanno prodotto in noi", S. 494); wenn wir in unseren Werken uns selbst übersetzen ("che tu *traduca te stesso* nelle opere tue"⁶⁰). Denn im Vergleich zu einer stetigen Natur ist namentlich die Künstlernatur wahrhaft eine 'natura naturans'. Hat sie dazu aber nicht, als "mondo in se stesso", wie Foscolo/Ortis betonen, die besten Voraussetzungen?

Worunter Ortis jedoch noch gelitten hatte - di Breme deutet die Autonomie des modernen Subjekts bereits in einen Akt der Befreiung um: 'Versuchen wir die Weite dieses (in uns liegenden) Horizontes zu ermessen; wir wollen uns seiner Unermeßlichkeit hingeben und mutig die Regionen des *Unendlichen* aufsuchen, die uns eingeräumt sind'.⁶¹ Auf Literatur bezogen: Statt mimetisch das Geschaffene nachzuschaffen, hat die neue Kunst die Aufgabe, es als das Endliche hinter sich zu lassen und es selbstschaffend ins Unendliche zu entgrenzen. Über Jahrhunderte hat das Gebot der *imitatio naturae* - der Mensch nach dem Bilde der Natur - dem ästhetisch bewegenden Moment, der *imaginatio* - und d. h. die Natur nach dem Bilde des Menschen - die Flügel gebunden und sie in die Schranken schlechter Erfahrungen verwiesen. An der Schwelle der Moderne aber schlägt sich das Selbstverständnis des Menschen definitiv auf die Seite seiner schöpferischen Vorstellungskraft.

Man darf darin einen Angelpunkt der ästhetischen Systemwende zur Moderne sehen. Durch die politische, später wissenschaftliche

⁵⁹ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hg. W. Frhr. v. Löhneysen, 2 Bde (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 661. 662), Frankfurt a. M. 1986, Bd 1, S. 586.

⁶⁰ *Intorno all'ingiustizia*, in *Manifesti romantici* S. 132. So hatte sich auch Foscolo selbst brieflich geäußert; vgl. Brief vom 10. Juni 1813, in *Epistolario IV*, hg. P. Carli (Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. 17), Firenze 1954, S. 275.

und industrielle Entzauberung der Natur seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hat eine nachahmende Kunst ihre ideelle Gewähr verloren. Ohne Garantie von außen sah sie sich vor die Aufgabe gestellt, die Welten, die sie schuf, aus sich selbst sinnvoll zu machen. Dazu blieb ihr nur das Vertrauen in die menschliche Macht zu machen. In dem Maße aber, wie das mimetische Prinzip des Darstellens entkräftet wurde, brachte es sein *politisches* Pendant in Position. Es verlegt das Schwergewicht von einem zeigenden, illustrativen Nachmachen der klassizistischen Ästhetik auf das originelle Machen einer Produktionsästhetik. Die *imitatio naturae* konnte sich damit zufrieden geben, wenn ihre Darstellungen 'wahrscheinlich' waren, weil das Wahre ohnehin in der Natur verbürgt war. Poetisch bestimmtes Schreiben hingegen - Oris bekräftigt es stets erneut - muß 'wahr' sein, weil es sich einer Wahrheit allein als ästhetisch hergestellter vergewissern kann. Wo aber das Machen solchermaßen das Darstellen regiert, hat die Moderne ein ganz neues Kapitel in der ungeschriebenen Ideengeschichte des schöpferischen Menschen begonnen.⁶² Um diesen Anspruch einer neuen Kunstperiode mit den alten Begriffen zu sagen: Die Nachahmung der Natur ist von einer Nachahmung des Schöpfers der Natur abgelöst worden. Kunst geht dann nicht mehr heteronom, sondern autonom ins Werk.

Gerade das erste, das romantische Projekt der ästhetischen Moderne war von der ihm abverlangten Novität selbst am meisten betroffen. Es hat sie deshalb nicht nur poetisch und theoretisch, sondern auch mythologisch einzunehmen versucht. Solange sich die Wortkunst am Merkmal der gebundenen Sprache befestigen ließ, war Orpheus, der Sänger, ihr Sinnbild. Nun, da sie über Gegenstand und Formgesetz frei verfügen und alles dem machenden Subjekt anheimstellen soll, tritt Prometheus vor ihn.⁶³ Seine mächtige

⁶¹ *Intorno all'ingiustizia*, in *Manifesti romantici* S. 132.

⁶² Einen bedeutenden Baustein davon gibt H. Blumenberg, "Nachahmung der Natur - Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen", in *Studium generale* 10 (1957) S. 266-283. Vgl. auch Verf., "Die französische Lyrik im Zeitalter der Avantgarde - Die Entstehung einer 'ganz neuen Ästhetik' zu Jahrhundertbeginn", in Hg. D. Janik, *Grundriß der Literaturgeschichte nach Gattungen*, Darmstadt 1987, S. 408-480, bes. S. 411 ff.

⁶³ Motivgeschichtlich aufgearbeitet von R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 Bde (Histoire des idées et critique littéraire.

Wiederkehr zu Beginn des 19. Jahrhunderts identifiziert ihn als Symbolfigur dieser modernen *TÉXUN*). Er konnte die schöpferische Selbstermächtigung des Subjekts der Moderne als etwas ihm ursprünglich Zustehendes legitimieren. Zugleich zeigt er an, daß Archaisches geschah: Der poetische Mensch war im Begriff, erneut vom Baume der Erkenntnis zu essen. Wer sich jedoch zum "nachahmenden Gott" (Herder)⁶⁴ erhöhte, mußte dafür die Allvernunft im selben Maße herabsetzen. Dies bedeutete vor allem: Was man tat und plante, durfte sich länger nicht vorbedacht wähnen von einer alles umschließenden Garantie des Ganzen. Wie das Handeln hatte sich damit auch das Erkennen neu zu organisieren. Denn seiner selbst gewiß werden kann sich das prometheische Subjekt im Grunde nur im Bezug auf das, was es tut. Kaum einem ist diese Bedingung von ästhetischer Erkenntnis in der Moderne so schlagartig aufgegangen wie F. Schlegel. In einigen seiner genialischen *Aperçus* hat er, was auf poetischem Wege erschlossen werden kann, als "chemische Erkenntnis" metaphorisch eingekreist. Die Moderne gilt ihm als das "chemische Zeitalter" schlechthin.⁶⁵ Er bringt sie damit in einen konstitutiven Gegensatz zu einem organologischen Modell des Erkennens. Dieses baute auf das Gesetz der langen Erfahrung und das im Wandel konstant sich Durchhaltende. 'Chemisch' behauptet dagegen: Mensch und Natur haben sich zu Subjekt und Objekt entzweit. Sinn ist dann nichts Natürliches mehr. Er muß in der Moderne aus "dem großen Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen, Philosophischen" gewonnen werden. Dabei "zerrüttet er die Natur" und löst "ihre schöne Organisation in gleichsam elementarische Masse" auf. Diese "willkürliche Scheidung und Mischung" ergreift in Natur einen Stoff, den sie "künstlichen Zusammensetzungen" unterwerfen muß, damit er einen Sinn bekommt. Er ist synthetisch hergestellt, nicht organisch gewachsen. Er vertraut einem - experimentellen - Machen, das wissen will, was sich machen läßt.

53), Genève 1976.

⁶⁴ Vgl. H. Riefner, "Homo secundus Deus", in *Philosophisches Jahrbuch* 63 (1955) S. 248-298, hier: S. 282.

⁶⁵ Athenäums-Fragmente Nr. 404, 426, in *Schriften zur Literatur*, hg. W. Rasch (Dtv. 2148), München ²1985, S. 71, 77 f., systematischer in "Über das Studium der griechischen Poesie", ebd. S. 107 f.

Die Einsichten, die auf diesem 'chemischen' Wege anzubahnen sind, lassen sich erst im Laufe poetischen Handelns selbst aufdecken.

Solchem 'Verstehen durch Hervorbringen' kommt es, zumal ästhetisch, nicht in erster Linie darauf an, was der Kunstschaffende macht. Wichtiger wird, *daß* er - immer aufs Neue, immer Neues - macht. Will sich moderne Kunst aber tatsächlich zur Entgrenzung des Natürlichen verstehen - und damit meint *sie* insbesondere die kulturellen Selbstverständlichkeiten, die uns zur zweiten Natur werden - setzt auch sie sich dem Systemrisiko alles Modernen aus: daß Ab-richtung, Überschreitung, Entgrenzung der Natur letztlich im Horizont von Zerstörung liegen. Schon A. Comte, einer der philosophischen Gründer moderner Zivilisationskunst, hatte in seinem *Discours sur l'esprit positif* von vornherein die erstaunliche Einsicht zu integrieren versucht, daß jeder neue Sieg des 'positiven' Denkens einer 'radikalen Zersetzung' ("décomposition") dessen abgerungen ist, was sich als Erfahrungsgut verfestigt hat.⁶⁶ Im Übrigen bestätigt er darin die Fortschrittszweifel von G. B. Vicos *Scienza nuova*.⁶⁷

Daß auch 'moderne' Kunst einen latenten Gewalkern in Kauf nahm, konnte bereits die Leidensgeschichte des Dichters Jacopo Ortis exemplarisch bezeugen. Die Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts haben also nur expliziert, was von Anfang an ins Konzept von Modernität eingestellt war. Im Grunde lebt es durchgehend unter einer poetisch bedingten Paradoxie: daß die Interessen wahren Lebens nur *gegen* reales Leben zu verfechten sind. Dies konnte jedoch solange belanglos bleiben, wie die 'schrackenlose Produktionskraft' des modernen Subjekts (Schelling) den Mindestsinn von Natur nicht verletzte: die Erhaltung des Lebens. An der Schwelle zur Moderne war Ortis, wie viele Geistbegabte seiner Zeit, ihrer systemischen Unnatürlichkeit *noch nicht*, auch nicht ästhetisch gewachsen. Deshalb glaubte er sein Leben im Namen seiner verratenen Naturgläubigkeit auslöschen zu müssen. Hätten aber postmoderne Katastrophenängste recht, würde sich die Moderne dieser tödlichen Grenze heute von der anderen Seite nähern, weil sie der Macht ihrer politischen 'Chemie'

⁶⁶ *Discours sur l'esprit positif/Rede über den Geist des Positivismus*, hg. I. Fetscher (Philosophische Bibliothek. 244), Hamburg³1979, S. 107 ff., 120 f.

⁶⁷ Maßgebliche Würdigung durch F. Fellmann, *Das Vico-Axiom - Der Mensch macht die Geschichte*, Freiburg/München 1976.

nicht mehr gewachsen scheint. Dann aber hätte auch 'moderne' Kunst, als dem kulturellen Gewissen dieser Moderne, den dieser innewohnenden Hang zur Unnatur nicht aufhalten können. Hat Ortis diese Ohnmacht ebenfalls schon geahnt, als er seine Ideale lieber dem Tod als einem Leben in der Kunst anvertraute?