

Leopardis Unendlichkeiten

Zur Pathogenese einer *poesia non poesia*
("L'Infinito" / "A se stesso")

Kopfüber in die Moderne

Die Moderne kam in der Französischen Revolution zur Welt. Zwar wurde ihr Protagonist, das moderne Subjekt, in langer gedanklicher und gesellschaftlicher Zeugung vorgebildet. Dennoch fiel dieses Kind der menschlichen Selbstbemächtigung keineswegs so aus, wie es sich seine aufklärerischen Väter gedacht hatten. Nur die wenigsten glaubten so daran wie Condorcet, der an seinem geistigen Erbe auch dann noch festhielt, als es im Begriff stand, ihn tödlich zu widerlegen. Für die meisten blieb nach der Revolution nichts so, wie es zuvor war oder sein sollte; selbst die Revolution nicht.¹ Ihre Freiheit der Selbstbestimmung wollte erst gelernt sein. Nicht nur, um sich der Fesseln aller traditionsschweren Bevormundungen zu entledigen; die Zügelung der aufgewühlten Energien erwies sich als nicht minderes Problem. Wozu sie ausarten können, hat die Terreur offenbart. Von daher die neue, unvergleichliche Aufgabe: wer einen Sinn im Leben haben, eine Rolle in der Welt spielen, sich eine Form geben wollte – er hatte es selbst, in freier Selbstvereinbarung auszuarbeiten. Früher sollte man Vorschriften gehorchen. Die Modernität aber macht jeden grundlegend zu einem Projekt seiner selbst.

Entsprechend heftig hat dieses Subjekt reagiert. Denn woran konnte es sich, und verlässlich, noch halten? Wie glücklich werden und dabei ganz auf sich angewiesen sein? Es hatte sein Menschenbild von Grund auf neu anzulegen. Und in dem Maße, wie es sich von aller metaphysischen Behütung entblößt sah, hieß dies, sich von einem objektiven auf einen subjektiven Begriff von sich selbst umzustellen. Da keine fremden Götter mehr über es verfügen sollten, hatte es sein Heil aus seinen unmittelbaren Gegebenheiten abzuleiten. "Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung *von mir selbst*", dekretiert deshalb das sog. *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*.² Anthropologie wird, ohne mythisches Hinterland, radikal reflexiv.³ Um es mit den Begriffsstürmern von 1795/96, Hegel, Hölderlin, Schelling zu sagen: "die ganze Metaphysik [fällt] künftig in die Moral".

Nicht alle sahen sich in der Entzauberung ihrer Herkunftswelten jedoch auf dem besten Wege zu diesem modernen Weltgeist. Vor allem wer die Revolution mit eigenen Augen, am eigenen Leibe erfuhr, dem bereitete seine neue Identität große Schmerzen - Weltschmerz; 'ennui'; 'mal de siècle'; 'noia'. Ihm fügte sie das Geburtstrauma der Negation zu. Wer unter ihrem Eindruck zu sich finden wollte, dem war jeder 'natürliche', organische Ausgleich mit sich und der Welt verwehrt. "Chemische Erkenntnis" hatte ihm Friedrich Schlegel deshalb ans Herz gelegt.⁴ Ganz auf der Höhe der Zeittendenz zu sein und ihr dennoch ganz unzugehörig zu bleiben: diese Kunst der Differenz war ihm abverlangt. Wie schwer ihm dieser neue Verkehr mit sich fiel, zeigte sich an den Zwittern, Hermaphroditen,

Doppelgängern, Kentauern, in denen er sich ein Bild von sich machte. Bemerkenswert genug: vor allem in den Künsten, in der Literatur zuerst, richtete er eine seiner bevorzugten Stätten der Selbsterfahrung ein. Dort wurde nicht zuletzt Prometheus aufgerufen, um ihm – Napoleon war sein Zeuge – die Macht seines weltverändernden Tatenmenschentums vor Augen zu führen.⁵ Auf der anderen Seite: der *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis rettet sich vor faustischer Selbstentäußerung gerade nach innen, um in der heiligen Gewißheit des Gemüts zu sich zu kommen. Foscolos *Jacopo Ortis* oder der *René* von Chateaubriand wiederum geben ein Exempel, wie ein von Innen her geführtes Leben tödliche Leere erzeugt. So oder so: dieses moderne Subjekt muß sich enthusiastisch hier, verzweifelt oder herrisch dort seine Freiheit erst aneignen. Bisher war es gewohnt, sich von großen Zusammenhängen her zu ordnen: Gott, Natur, Vernunft, Geschichte. Fortan war jedoch seine Partialität das Gegebene⁶ und das große Ganze das je freibleibend zu Suchende. Modernität verwandelte seine Identität, geradezu systematisch, zu einem fortwährenden Prozeß der Bildung.

In der Kunst vor allem fand es dabei die geeignete Schule. Denn sein höchster Begriff, so wurde ihm prophetisch im *Ältesten Systemprogramm* mitgeteilt, sei ein "ästhetischer Akt".⁷ Baudelaires "art philosophique" trägt diese Gesinnung weiter. Spätere erklären Kunst zur Philosophie der Moderne schlechthin. Ihrer ästhetischen Anthropologie sollte jene freie Humanität zu verdanken sein, die mit noch so großer Anstrengung der Vernunft allein nicht zu erreichen war. Wer Augen hatte, um die Zeichen der Revolution zu lesen, dem konnte nicht verborgen bleiben, daß ihre Aufklärung ihrerseits dringend der Aufklärung bedurfte.

Wo aber kein Gott mehr, auch nicht der des Fortschritts, das menschliche Wesen unangefochten zu führen berufen war, hatte es sich zum ersten Mal ganz auf das zu beziehen, was es für sich selbst war: ein Forum unterschiedlicher Bedürfnisse, die im Denken, Fühlen und Wollen ihre Beweggründe haben. Von D'Alembert, über Kant, Victor Cousin, Auguste Comte, Max Weber bis zu Habermas wurde der Gang der Moderne von der Frage bewegt, wie sie den Ansprüchen von Kopf, Herz und Bauch jeweils zu ihrem Recht verhelfen soll. Denn jedes darf sich berechnete Vorstellungen vom Menschen machen. Doch dann wird deren Vermittlung zum eigentlichen Lebensproblem dieses modernen Subjekts. Max Weber sah in ihm einen "unlöslichen Kampf".⁸ Darin äußert sich gewiß die Entzauberung früherer Versöhnungsmodelle: des Bildungsstaates, den Schiller und Schlegel kommen sahen; des romantischen Weges durch die "unendliche Reflexion" (Kleist)⁹ zurück ins Paradies oder des 'positiven' Fortschritts, der auf einen besseren Menschen zuführen wollte. Es konnte also nur gut gehen, wenn jedes dieser menschlichen Grundvermögen angemessen zur Geltung, aber keines allein zur Macht kommt. Gesucht war die schwierigste aller Lösungen: Hermeneutik. Sie verlangt von jedem, sich im

anderen zu reflektieren. Der jeweilige Eigen-Sinn müßte sich so durch die anderen verfremden lassen. Nicht schöne Harmonie, Kritik wäre dann die wahre Geisteshaltung eines solchen Subjekts. Hier bereits bahnt sich also die späte Lust an, die sich – Barthes, Derrida – dekonstruktivisch aus einer solchen differentiellen Identität ziehen läßt.

Der Weg bis dahin ist allerdings weit. In seiner ersten Zeit hatte das Subjekt der Moderne andere Sorgen. Es galt, nachdem alle Mythen und Götter gestürzt waren, sich seiner ideenbildenden Habseligkeiten zu versichern. Schon die aufklärerische Streitfrage, womit dem Glück des Menschen besser gedient wäre, mit seiner rationalen oder seiner natürlichen Vernunft, verhieß seiner Zukunft wenig Eintracht. Die Revolution hat ihn dann unmißverständlich auf seine anthropologischen Gegebenheiten zurückgeführt. Mit der Trennarbeit der Guillotine hat sie Kopf und Körper, Geist und Natur kompromißlos darauf hingewiesen, daß sie einen Gegensatzzusammenhang bilden. Insofern erteilte sie spektakulären Unterricht in der Tugend des Differenzierens. Wer 'modern' zu sich kommen wollte, hatte sich also vor allem in der Widersprüchlichkeit von Denken und Begehren einzurichten. Sein Selbstverständnis sollte aus beiden zugleich hervorgehen. Zum anthropologischen Leidtragenden wurde dadurch das 'Herz'. Bisher galt, daß sich in ihm das echte 'Gefühl' für das Gemeinsame, das Teilnehmende, Moralische, für Alterität verkörpert. Doch der Demiurg der Selbstbestimmung stellte diese humane Mitte in Frage, die Standpunkte von Weisheit, Tugend und Sittlichkeit, des Normativen. Sie geriet zur Konkursmasse zwischen Positivismus und Subjektivismus.¹⁰ Die ganze Welt dieser 'Memoria'¹¹ sollte nun offen sein für Projekte der Selbstbestimmung. Zwar war dieses Subjekt der Moderne auf seine Grenzen, auf Sinnlichkeit und Verstand, elementar festgelegt. In seiner Mitte sollten jedoch keine doktrinären Festungen der Metaphysik und der Moral mehr bestehen können.

Wie aber kann es geteilt sein und dennoch eins mit sich werden? Diese Frage treibt im Grunde seine moderne Biographie an, bis heute. Sie fordert es letztlich dazu auf, seine Bestimmung in seiner Unbestimmtheit zu suchen. Entsprechend groß waren seine Nöte, sich einer solch paradox anmutenden Lebensaufgabe zu stellen. Wie seine romantischen Selbstzeugnisse bekennen, verlangte dies große Konversionen, schmerzliche Initiationen, riskante Wiedergeburten. Einen "salto" (Z. 103) nannte Giacomo Leopardi seine abrupte Verstoßung ins Fremdland der Moderne.¹² Sie traf den Zwanzigjährigen allerdings unter seinen besonderen Voraussetzungen. Sie erklären, warum gerade er in seiner Weltabgeschiedenheit, ganz auf sich bezogen, zu einem geradezu ungelebten Leben verurteilt, an seinem eigenen kulturellen Krankheitsbild sofort, geradezu visionär, die Entstehung einer neuen Welt abzulesen wußte.¹³ Auf der anderen Seite half ihm diese scharfsinnige Diagnose seines Falles nur wenig: er hatte sich, gleichsam in einer Urwahl, dem antiken Maß des Menschen verschrieben. Selbst in den düstersten Stunden seines

Lebens wollte er sich davon nicht völlig lossagen. So wurde er nach vorne gedrängt, während seine Blicke zurückgingen - ein Orpheus klassischer Ideale. Deshalb trägt seine Dichtung selbst in ihren kühnsten Momenten stets den Flor der Ausweglosigkeit.

Sein Zusammenbruch um 1819 hat also, so sehr er physisch in Erscheinung trat, zuletzt meta-physische Gründe. Die Gefährdung seines Augenlichts erscheint wie eine Allegorie jener Verdunkelung, die damals über seine Vorstellungen kam. Die Ursache war ebenso eindeutig wie unheilbar: er hat vom Baum der Erkenntnis gegessen - und dafür den Preis aller Aufklärung bezahlen müssen.¹⁴ Die *mutazione totale* (Z. 144) dieser Zeit – sie geht auf die erschütternde Einsicht zurück, daß sein persönlichster Lebensplan mit den großen Tendenzen der Zeit prinzipiell unvereinbar sein würde: kaum ein anderer dürfte in dieser Zeit die Antike lebhafter mit der Seele gesucht haben als er. 'Damals war mein Zustand ganz und gar der der Alten' (Z.143). Mit ungeheurer Hingabe hatte das Wunderkind begonnen, über alle Brücken der Gelehrsamkeit zu ihnen zurückzukehren. Doch der ruhmreiche Philologe, zu dem ihn diese klassischen Studien machen sollten, erweckte in ihm zuletzt den – klassizistischen – Poeten.

Die andere Quelle seiner Bildung war aufklärerisches Gedankengut. Antike und neuzeitliche Vernunft konnten aber nur solange nebeneinander bestehen, wie sie die Illusion nährten, daß die Welt um des Menschen willen da ist. Die aufklärerische Vernunft aber hat ihn endgültig von diesem anthropozentrischen Sockel gestoßen. Für Leopardi brach, vor allem mit der Französischen Revolution, eine Gedankenwelt zusammen.¹⁵ Als er sich anschickte, Dichter zu werden, mußte er einsehen, daß hinter diesem Beruf keine Berufung von höherer Stelle stand. Er hatte eine Begründung allein aus sich selbst zu nehmen. Und das hieß: er mußte, um noch Dichter sein zu können, zum Denker werden – für ihn eine unerhörte Verkehrung seiner bisherigen 'ragion poetica'. Wie sollte ausgerechnet der Verstand die Phantasie beflügeln, Poesie von Philosophie ausgehen können, menschliches Glück sich der Einsicht in menschliche Bedingtheit verdanken?

In der Lebenskrise von 1819 wurde Leopardi klar, daß er nur mit den Mitteln von Reflexion noch retten konnte, was durch Reflexion gerade verloren gegangen ist: das gedankenlose Glück der paradisischen Anfänge. In dieses Dilemma blieb er lebenslang verstrickt. Daß auch die Bildungsantike, seine Wahlheimat, ihrerseits bereits ein nostalgisches, dem Nach-Denken entsprungenes Bild war – diese letzte Desillusion wollte Leopardi allerdings nicht zulassen. Es scheint, als habe gerade sie ihn zurückgehalten, endgültig in die Moderne überzutreten. Dadurch blieb ihm verwehrt, die Enteignung der poetischen Tradition in eine ästhetische Revolution umzukehren. Mehr noch als Hölderlin, Lamartine oder Shelley wird er darüber zum unschlüssigen Sänger der Schwelle.

Leere Mitte

Kunst hatte dadurch keinen Rückhalt mehr in der Lehre von der Nachahmung. Sie mußte ihre Zuständigkeiten nun ihrerseits selbst bestimmen. Darüber ist sie selbstreflexiv geworden. Wenn sie etwas sagen will, hat sie es mit der Überlegung zu begleiten, wie es zu tun wäre. Leopardi hat diesem nach-mimetischen Bedürfnis nach Selbstvergewisserung vor allem in seinem Gedankenbuch *Zibaldone* Rechnung getragen. Dort hat der Philosoph, 'der er sein mußte', dem Poeten, 'der er nicht mehr sein konnte', Ursache und Folgen seiner Vertreibung aus dem schönen Schein der Vormoderne erklärt. Die Gründe dafür fügen sich zu einer Dekadenztheorie, wie sie vor allem das 18. Jahrhundert entwickelt hatte.¹⁶ Sie steht Rousseau nahe.¹⁷ In ihrem Rahmen stellt sich der geistig Entwurzelte seinerseits der Ursprungsfrage.¹⁸ Sein eigenes *System von den Dingen und Menschen* geht von einem bemerkenswerten Genesiskommentar aus (Z. 393 - 420).¹⁹ Vor dem Sündenfall, heißt es da, waren die ersten Menschen unbewußt glücklich. Als sie aber vom Baum der Erkenntnis aßen, wurden sie bewußt unglücklich. Sie lernten sich dadurch zwar selbst kennen, doch unter einer doppelten Verleugnung. Jetzt, wo sie das Paradies nicht mehr hatten, wußten sie, was es ihnen bedeutete. Geblieben war ihnen davon nur die Erfahrung des Verlustes – und ihre Umkehrung: glückverheißende Wunschbilder. Weil Adam, betont Leopardi, seine Naivität verwirkt hat, muß er seine Identität nun im Streit mit sich, zwischen dem, was er ist und dem, was er (wieder) sein möchte, ausmachen: ein Leben in die Differenz ist sein nachparadiesisches Schicksal. Der Moderne hat seiner kulturellen Vertreibung damit eine mythische Vorgeschichte gesichert. Entsprechend biblisch fällt auch die Schuldfrage aus. Sich den Apfel einzuverleiben trägt, wie Leopardi es sieht, im Grunde alle Anzeichen eines erkenntnistheoretischen Aufstandes der Kreatur gegen den Kreator. Um sein zu können wie er, hat der Mensch seine ungebrochene Identität verworfen, um nun sein Glück erkennend, mit den Mitteln des Verstandes zu machen. Im Sündenfall ist er mithin von seiner ersten Natur abgefallen. Dieser Schritt aber sollte sich als unumkehrbar erweisen. Er zwang ihm eine fatale kulturgeschichtliche Logik auf. Je ferner er sich seiner natürlichen Bedürfnisse fühlte, desto mehr mußte er seinen Verstand bemühen und kam dadurch nur noch weiter von seinem Naturzustand ab. Seine Geschichte nach dem Paradies strebt im Grunde nach einer dialektischen Antinomie auseinander: was der Verstand als fortschreitende Perfektionierung anpreist, erleidet die Natur als zunehmendes Elend. Je länger ihrer beider Kulturkampf anhielt, desto weiter mußten sie sich entfremden. In seiner Zeit, für ihn, so schien es Leopardi, war er jedoch entschieden. Die Moderne hatte alles fest im Griff des Rationalismus.

Dennoch hat er früh und entschieden dagegen Stellung bezogen. Sei es, daß der Schwache, der er war, sich instinktiv auf die Seite der unterdrückten Natur schlug; sei es,

daß seine 'anima candida' sich nur in der (vorgeblichen) Einfalt der Natur sympathetisch würde angenommen fühlen: er schließt einen Bund mit der 'Natur'. Sie ist, so sein erster, von Spinoza geprägter Glaubenssatz, 'dasselbe wie Gott' (Z. 393). In ihr liegt das wahre Glück des Menschen. Doch jetzt, unter dem Druck der Aufklärung, der Französischen Revolution, des romantischen Umsturzes, einer spekulativen Philosophie, namentlich in Deutschland, wird alle Naturidentität epochal ausgesetzt.²⁰ Diese Zeitenwende äußert sich darin, daß sie keine rückwärtsgewandten Illusionen mehr ernst nimmt. Gerade in ihnen aber, behauptet Leopardi, bringt die menschliche Natur ihre ureigensten Anliegen vor. Sie erzeugten hohes Lustempfinden, weil sie tiefsten Bedürfnissen entsprachen. Der kritische Verstand trifft deshalb, anthropologisch gesprochen, die Natur an ihrer empfindlichsten Stelle, an der Imagination, dem Vermögen zur Erzeugung erfreulicher Vorstellungen. In ihnen teilt sich natürliches Begehren mit. Die Wunschbilder der Phantasie, das ist die ureigenste Sprache unserer Natur. Das Denkvermögen macht die Natur deshalb sprachlos. Denn sein Interesse geht auf die Natur nicht um ihrer selbst willen ein, allenfalls von ihr aus. Analytisch, experimentell, kombinatorisch, deduktiv (Z. 446f.) überschreitet es gerade den Sinn dessen, worauf sie sich von sich aus beschränkt.²¹ Je mehr sie aber gedanklich durchdrungen und gewußt wird, desto mehr verliert sie ihre Innigkeit: man kann nicht mehr glauben (*credenze*), daß sie Liebe und Glück spendet. Am Ende ist der Mensch gänzlich aus ihr herausgetreten (*si altera lo stato naturale dell' uomo*). Was ihn gegenüber der bewußtlosen Kreatur auszeichnen sollte, sein Verstand, hat seinen kreatürlichen Lebenszusammenhang zerstört. Leopardis Versuchung, Selbstmord zu verüben (Z. 66), beglaubigt auf bedrückende Weise seine Ängste vor dieser denaturierten Zivilisation.

Effektiv hat er ihr einen geradezu mythischen Widerstand geleistet. Der findet seinen Grund in eben dem Weltschmerz, mit dem eine ganze Generation um 1800 auf das unheilbare Zerwürfnis zwischen Wunsch und Wissen, Illusion und Wirklichkeit reagiert hat. Wer davon befallen war, wollte von der Zukunft nicht erwarten, daß am menschlichen Verstandesvermögen die Welt genesen würde. Für sie hatte sich in der Revolution das höchste aufklärerische Projekt selbst widerlegt: daß im Fortgang der Zivilisation ein Fortschritt an (moralischer) Vernünftigkeit eintrete. Wenn der Verstand überhaupt noch etwas Sinnvolles vermag, dann dieses: 'sein eigenes Ungenügen zu erkennen' (Z. 407). Leopardi spricht ihm mithin jede 'ultima ratio' ab. Wenn der Mensch denkt, weiß er sich nicht in einer höheren Vernunft aufgehoben. Und so sieht er sich zuletzt, in der Moderne, einer doppelten *Destitution*²² ausgesetzt: von Gott *und* der Natur verlassen; metaphysisch ohne Dach über dem Kopf und, als Denaturierter, ohne Boden unter den Füßen. Muß er sich nicht wie in einem geistigen Niemandsland vorkommen? Leopardi hat ihm den Namen "nulla" gegeben. Zurück zur Natur ist nicht mehr möglich; voran in die Reflexion macht keinen Sinn. Was ihm bleibt, ist die Grunderfahrung der Unzugehörigkeit, eine

Existenz zwischen zwei Abgründen. Nichts an ihr ist mehr repräsentativ. Sie steht nicht mehr im Zusammenhang, und das gilt auch für das Verhältnis von Wort und Sache. Ihr altes Einvernehmen hat abgedankt, wie das Ancien Régime. Von seiner Herkunft her gesehen hat dieses Subjekt die Form einer *absence* angenommen.²³ Sein Glück besteht im Leiden an seinem Mangel. Mit *infelicità* und *noia*, den melancholischen Inbegriffen für abgerissene Beziehungen zwischen Denken und Wollen, Ich und Welt, kennzeichnet Leopardi seine neue Mentalität: *la discordanza assoluta degli elementi de' quali è formata la presente condizione umana* (Z. 66). Die Literatur kennt sie nur zu gut: die vielen Unbehausten, Ungeborgenen, Vertriebenen, Exilierten, Fremden, die durch ihre Geschichten irren und dieser Entzweiung Gestalt geben.

Das 'nulla' weist sich dadurch als die wahre Herkunft eines modernen Subjekts aus. Dessen Mißversöhnung mit der Welt identifiziert die Nöte, die es befielen, als es seine bisherigen Wertmaßstäbe preisgeben mußte. Nicht alle Betroffenen haben diesen Umschlag so zu feiern gewußt, wie die jungen Leute, die, kaum zwanzigjährig, im *Ältesten Systemprogramm* die Moderne in *einem* genialischen Ansturm glaubten umarmen zu können und den Menschen als absolut freies, selbstbewußtes und schöpferisches Wesen proklamierten.²⁴ Leopardi empfand diese Freisetzung als erzwungen, weil sie das antike Maß des Menschen verwarf. Gerade deshalb aber trieb er, schärfer als andere, den wunden Punkt dieses modernen Subjekts hervor: die Leere in seiner Mitte.²⁵

Wo Natur und Verstand es nicht mehr eindeutig anleiten, *tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione*, bilanziert Leopardi, *lasciandomi in un vòto universale*. (Z.72) Das Individuum hat die klassische Position geräumt, die in ihm, trotz aller Vorbehalte, den Sinn und Zweck der Welt anerkannt hatte. Weder das Empfinden, noch das Denken stehen für "garantierte Wirklichkeiten"²⁶ ein. Leopardis Reaktion: *Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla*. Diese Mitte kann nur noch negativ bestimmt werden: als Selbstüberlassenheit. Wie nie zuvor wird der Einzelne dadurch auf sich selbst als seiner letzten, verbliebenen Gewißheit festgelegt. Dort muß er jedoch die bestürzende Entdeckung machen, daß sein Wesen geradezu einer 'tabula rasa' gleicht: *[io] senti un vuoto nell'anima* (Z. 166), 'ich' bin ein *nulla io medesimo*. So empfindet Leopardi die Freiheit eines modernen Subjekts. Von daher rührt auch dessen moderne Nervosität: es steht vor der unabsehbaren Anstrengung, einen 'modus vivendi' zu finden, um dieser Bestimmung im Unbestimmten gerecht zu werden.

Er für sich gerät darüber in tiefe Lebensnot; ihm bedeutet es Verlust. Dementsprechend faßt er die Aufgabe in Begriffe, die ihn unmittelbar an die Seite von Chateaubriands *René* oder *Die Nachtwachen des Bonaventura* stellen. Wie sie glaubt er sich von der aufklärerischen Annahme getäuscht, alles auf einen letzten, sinnvollen Grund zurückführen zu können. An dessen Stelle setzt er, mit der bitteren Logik eines

Desillusionierten, das genaue Gegenteil: *La discordanza assoluta de gli elementi di' quali è formata la presente condizione umana* (Z. 66). Ein Riß geht durch die Welt. Er prägt ihr modernes Bild. Jede weitere Suche nach Ganzheit, heiler Welt, endet auf den vielen Friedhöfen der damaligen Literatur. Kulturgeschichtlich heißt das, diese Diskordanz auszuhalten, ja sich zu eigen zu machen. Deshalb hat sie Leopardi auch so gewissenhaft ausgearbeitet. Zuerst auf höchster Ebene, zwischen Gott und Mensch. Da Gott identisch ist mit Natur (*la natura è lo stesso che Dio*), gerät der Mensch, wenn er aus der ersten Natur heraustritt, in einen fundamentalen Gegensatz zu dem, was die Natur, und dem, was er will. Dies hat sich aber auch seiner abendländischen Kulturgeschichte mitgeteilt. Die Moderne, wo Wahrheit, Verstand und Philosophie regieren, mußte dafür die Antike opfern. *Non si tratta di piccole differenze, si tratta di contrarietà sostanziali* (Z. 163). Die Alten wahrten noch eine Nähe zur Natur, die sie zu einer Kultur der Schönheit, Größe und des maßvollen Glücks inspirierte. Die Modernen hingegen, losgelöst von Göttern und Mythen, haben nur noch sich selbst. Ihnen fehlt mithin ein 'Anderes', das die widerstreitenden Interessen von Geist und Leib hätte versöhnen können. So stehen sich ihr Bedürfnis nach Vollkommenheit und Glück und das 'erbärmliche', 'barbarische', 'nichtige' Leben der Zeit unvereinbar gegenüber. Die Wirklichkeit: sie ist vollkommen nicht in der Erfüllung, vielmehr in der Enttäuschung aller schönen Wünsche.

Diese differentielle Identität prägt, nach Leopardi, den Charakter der Modernen. Über die Ursache besteht kein Zweifel: die Gedanklichkeit zehrt die Empfindsamkeit aus; der Geist tötet das Gemüt ab. Das moderne Subjekt krankt an der 'absoluten Diskordanz' von Denk- und Vorstellungsvermögen. *Sie* hat das Individuum auf den Zustand eines 'Dividuums' (F. Schlegel) reduziert. Ohne Rückweg in den Paradiesgarten der Natur oder den babylonischen Turm der Erkenntnis muß es mit dieser Doppelnatur auskommen. Das aber heißt: so widerstreitend wie es ist, hat es sich gleichwohl als eines zusammenzuhalten. Kaum zufällig begann Schleiermacher damals, ihm dafür die Hermeneutik ans Herz zu legen.²⁷ Sie sollte ihm einen Ausweg aus der quälenden Unbestimmtheit in seiner Mitte weisen, um es nicht in Versuchung zu führen, in totalisierenden, totalitären Ideen Zuflucht zu suchen. Sie würden diesem Subjekt seine moderne Wendung ins Positive verwehren: indem es das eigene Selbst als einen Ort der Selbst-Deutung begreift.²⁸ Auf diese Weise ließe sich das Leiden an der leeren Mitte als eine Anstrengung zur wahren Freiheit heiligen.

Untergang im Ungewissen

Leopardi hat zeitlebens mit diesem Projekt gerungen. Sein vorgeblicher Pessimismus mag jedoch viel damit zu tun haben, daß er den neuartigen Befund der Subjektivität zwar scharfsinnig zu erheben wußte, ihn aber auf traditionelle Weise behandeln wollte.

Seiner Auffassung nach ging alle menschliche Aussicht auf Glück verloren, weil der Verstand es zu seiner Sache gemacht hatte. Falls es noch etwas zu retten gab – dies scheint der junge Leopardi gehofft zu haben – mußte dessen Interessenwahrnehmung in andere Hände. Dafür aber kam nur die andere, vernunftferne Seite des menschlichen Doppelwesens in Frage, die menschliche Einbildungskraft, die anthropologisch unserer Natur nahesteht. Und konsequent macht er sie, im Umkehrschluß, zum letzten Refugium von Glück in der Moderne. Wenn wir davon noch etwas spüren, dann *contraria direttam[ente] alla ragione*. Er nennt, lange vor Futuristen und Dadaisten, dies die *pazzia la più ragionevole della terra* (Z. 104). Der Jünger Rousseaus hat damit die Spur des Lehrmeisters in einer Weise zu Ende verfolgt, die diesem fremd gewesen wäre. Denn sie führt in das verhängnisvolle Dilemma, daß auch noch die leidenschaftlichste Unvernunft zuletzt doch die Kultur der Vernunft braucht, um sich gegen sie aufzulehnen. Eine 'reale' Rückkehr zu natürlichem Empfinden ist damit ausgeschlossen, *il reale essendo un nulla* (Z. 101ff.). Die Wirklichkeit ist kein Ort, um Ideale zu erleben. Die Hoffnung richtet sich daher auf *die* menschliche Begabung, wo Natur sich einen letzten Reflex erhalten hat, aufs menschliche Vorstellungsvermögen. Deswegen hat Baudelaire, im *Salon von 1859*, die Imagination zur "Königin aller Vermögen" erhoben.

Gravina, Muratori, die Accademia dell'Arcadia und Vico hatten dieser 'vis imaginativa' in Italien zu Ansehen verholfen. Mit ihr wuchs neben dem Denken und dem Fühlen auch dem Begehren eine eigene Erkenntniskraft zu. Vor allem verfügte sie, wie Leopardi immer wieder betont, über eine eigene Sprache; es ist die Bildersprache unserer 'illusioni': *Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana* (Z. 51). Wenn wir in Bildern denken, teilt sich uns also unsere Natur mit. Deshalb reichen sie an *il primo fonte della felicità umana* (Z. 168) heran.

Die wachsende Macht der Vernunft aber hat die menschlichen Illusionen nach und nach als illusionär aufgeklärt. Zwar sind elementare Wünsche (*desideri*) noch geblieben; sie haben jedoch ihre Naivität, d.h. die Hoffnung auf Erfüllbarkeit eingebüßt. Um wieder zu sich selbst zu finden, müßte der Mensch sich also ein neues Bild von sich machen. Da außerhalb seiner selbst aber keines mehr verbindlich vorgegeben ist, steht er vor der Aufgabe, sich im Grunde selbst zu erfinden. Seine moderne Identität steht und fällt also mit seiner Fähigkeit, sich mit sich selbst zu verständigen. Er ist zu einem Sprachproblem

geworden.²⁹ Von Leopardi her stellt es sich so dar: wie kann einer, den die Herrschaft des Verstandes in eine Welt der Begriffe vertrieben hat, seine Einbildungskraft so einsetzen, daß sie, obwohl ihre Bilder 'nichts' mehr bedeuten, zumindest einen Ausweg aus den Zwangsvorstellungen moderner Zivilisation eröffnet. Natürliches Empfinden läßt sich damit zwar nicht mehr wecken. Aber reflexiv bewußt halten, indem künstlich – mit den Mitteln der Kunst – erzeugt wird, was das Leben verloren hat. Das wäre für ihn das letzte Naturglück, das dem modernen Subjekt noch zustünde: der Mensch gedenkt in der Kunst seines wahren Menschseins.

Leopardi hat sich dieser paradoxen Selbstbewahrung von verschiedenen Seiten her genähert: im *Zibaldone* vor allem, aber auch schon im *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* und in den *Operette morali*. Ihren höchsten Ausdruck aber hat sie in seinem Gedicht "L'Infinito" gefunden. Von der Krise her gesehen, aus der es geboren wurde, ist es ein Manifest. Wie ein konzentrischer Spiegel führt es die Momente seiner Modernität zusammen und stellt ihnen eine Lösung in Aussicht, die sich gleichwohl nicht erfüllen konnte.

1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
3 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
5 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
7 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
9 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
11 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Das anmutige Gewand des Idylls, mit dem sich dieses Gedicht kleidet, darf nicht täuschen. Gewiß zeugt es von der Zuneigung des Autors zur antiken Bildung (*sempre caro mi fu*, 1). Von ihr her trat es – jeder Gebildete wußte es – für das 'naive' Glück ein, das Kultur müde von jeher im einfachen Leben nahe bei der Natur angesiedelt haben. Leopardi kommt also unmittelbar zu seinem Problem. Umso irritierender muß es daher wirken, daß er die vertraute Gattung gerade gegen ihre Erwartung wendet. Er macht, wie sich zeigen wird, den Diskursbruch zu seinem Diskursprinzip.³⁰ Das Ich, in dessen Blick alles gelegt wird, nimmt den idyllischen Raum von erhabener Perspektive ("colle", 1) aus ins Auge: es ist ganz auf der Höhe der Tradition.³¹ Doch statt darin ein natürliches Glücksversprechen

wahrzunehmen, beginnt es, ihm radikal auf den Grund zu gehen. Am Ende ist es restlos entkräftet. Nichts zeigt dies besser an als der Umschlag von der sanften Anhöhe (*colle*, 1) zur letzten, räumlichen Vorstellung, dem abgründigen Meer (*mare*, 15). Die Wahrnehmung hat eine Wendung ins Gegenteil vollzogen. Lyrische Räume aber haben keinen Selbstzweck; sie sind psychische Ortsangaben.³² So gesehen verzeichnet der metaphorische Abstieg von der Höhe in die Tiefe die Preisgabe des Ausgangspunktes, der heiterbesänftigten Weltsicht des Idylls. Das Ich wollte sich auf dem festen Grund dieser Tradition niederlassen und hat sich am Ende im offenen Meer – der Moderne wiedergefunden.

Sein Gedankenweg ist von einer Strenge und Transparenz, die einer abschließenden Bilanz gleichkommt. Zweimal bricht es meditierend (4) aus dem Horizont des Idylls auf, von dem es bisher eingenommen war (*sempre caro mi fu*, 1): das eine Mal in V. 1/2, *quest'ermo colle / e questa siepe*; das zweite Mal in V. 8/9: *e come il vento odo stormir tra queste piante*, d.h. *questa siepe*, (2). In beiden Fällen stellt sich die Hecke der Wahrnehmung als Hindernis entgegen. Sie setzt dem Blick ins Weite eine Grenze und zwingt ihn, seine Richtung zu ändern. Das idyllische Sehen (*il guardo*, 3) wendet sich nach innen und öffnet das "Auge der Seele" (*mirando*);³³ *nel pensier mi fingo*, 4/7; bzw. *e mi sovviem* (11).³⁴ Jedesmal dringt das Ich dabei bis an die äußersten Horizonte seines Weltinnenraumes vor: zu den *interminati spazi di là da quella [siepe]* (4/5) beim ersten und zu *l'eterno* (11) beim zweiten Aufbruch. Beide Male macht es eine unerhörte Erfahrung der Entgrenzung. Die Räume des Innern enden im Unabsehbaren (*interminati*, 4 bzw. *immensità*, 14). Der Titel des Gedichts hat sein Recht: Unendlichkeiten. Doch in beiden Fällen – eine dramatische Peripetie – tritt das Ich dabei an einen Abgrund. Daraufhin bricht es diese Gedankengänge ab, und in einem paradoxen Salto sucht es Zuflucht in jenem offensichtlichen Abgrund, den das Meer ins Bild setzt (14). Warum dort? Woher rührt das Glück (*dolce*, 15)³⁵ das ausgerechnet dieser Untergang (*naufragar*, 15) ins Ungewisse gewähren soll? Denn das hieße ja: das Rettende liegt gerade in der Verneinung des Idyllischen. Die Antwort ist in den erschütternden Blicken enthalten, die das Ich in die Tiefen seines Gemüts getan hat. Was immer es in dieser Richtung gesucht hat – gefunden hat es nichts, was es beruhigt. Im Gegenteil: es muß sich einem schmerzlichen Initiationsritus unterziehen. Erst nach einer Reihe von schweren Prüfungen, wie in Märchen und Mythen, kann es eine neue Identität annehmen. Die Prüfungen, die ihm *hier* abverlangt werden, sie sind die seiner Modernität.

Die erste geht seinem geistigen Sehvermögen auf den Grund. Sie deckt sich mit dem ersten Teil des Gedichtes (1-8). Das sinnliche Sehen (*il guardo*, 3) bleibt selbst im besten Falle (*colle*, 1) auf das Vordergründige (*siepe*, 2) beschränkt; ein letzter, 'umfassender Horizont' ist ihm verwehrt (3). Es kann ihn nur nachdenkend (*nel pensier*, 7)

vergegenwärtigen. Was kommt dabei zum Vorschein? *Interminati spazi di là* (5). Die begrenzte sinnliche Anschauung vor der Hecke erscheint damit wie ein Versprechen für eine geistige Unbegrenztheit, die jenseits ihrer Schwelle anhebt. Sinnlichkeit hier und Gedanklichkeit dort aber verhalten sich offenkundig zueinander wie Diesseits und Jenseits. In der räumlichen Angabe *di là* (5) läßt sich noch deutlich ein Echo von einem 'aldilà' vernehmen. Es nimmt die Vorstellung auf, daß sich hinter der Welt der Erscheinungen ein 'infinito' auftut. Leopardi hat ein 'infinito' aber unmittelbar als Spur zu menschlichem Glück verstanden. 'Das menschliche Bedürfnis nach Glück kennt keine Grenzen; es ist uns ein- oder angeboren; deshalb kann es nicht in dieser oder jener Befriedigung sein Ende finden, sondern nur, wenn es unendlich ist' (Z.165). Doch welches Glück käme uns aus einem Aufflug der Gedanken zu? Es ist das der *sovrumani silenzi* und *profondissima quiete* (5/6). Diskret aber planvoll hat Leopardi in diesen Angaben eine gewaltige Vertikalität errichtet. Sie reicht von einer im Übermenschlichen (*sovrumano*, 5) sich verlierenden Höhe bis in eine unergründliche Tiefe (*profondissima*, 6). Nimmt man diese Raumzeichen, wie sie gemeint sind, als geistigen Fluchtpunkte, geben sie dem menschlichen Bedürfnis Ausdruck, die eigene, sinnliche Begrenztheit nach oben und unten zu überschreiten. Daraus haben sich zwei große Weltvorstellungen gebildet: sie behaupten über uns das metaphysische Reich einer letzten Vernunft; unter uns die Unerschöpflichkeit einer heiligen Natur. Man darf in ihnen die abstrakten Lustorte sehen, welche zuletzt die aufklärerische und klassizistische Vernunft dem Glückssucher Mensch in Aussicht gestellt hatte. So wie Leopardi diese Richtungen aufnimmt, erscheinen sie wie die unmittelbare Umsetzung seiner kulturkritischen Überlegungen im *Zibaldone* und anderswo.

Entsprechend fällt ihre Bewertung aus. Was können sie dem lyrischen Ich hier noch bedeuten? *Silenzi* und *quiete* – absolute Stille, Reglosigkeit. Mag aus ihnen noch ein Absolutes sprechen – es ist in absolutes Schweigen gehüllt. Die Götter der Spekulation geben keine Antworten mehr auf die Fragen nach menschlichem Glück. Die großen 'Illusionen', die in ihrem Namen begründet wurden, sind, wie ihre räumlichen Statthalter zeigen, 'grundlos' geworden.³⁶ Die Reaktion des Ich sagt alles: *per poco / Il cor non si spaura* (7/8). Die Furcht (*si spaura*) seines 'Herzens' gibt zu verstehen, daß sich ihm dort, wo es ankommen wollte, schauernde Abgründe nach beiden Seiten öffnen. 'Herz' meint in der bildlichen Sprache alter Anthropologie Leben. Wer die Interessen des Lebens, sagt das Gedicht also, mit dem Verstand verfolgt, läuft Gefahr, es zu verlieren. Mit diesen 'furchtbaren' Blicken ins Bodenlose macht das Ich mithin die moderne Erfahrung des *Nulla*.³⁷ Sie nötigen ihm einen beängstigend fremden Rückzug auf sich selbst ab. Ohne haltbare Bindungen über oder unter sich findet es sich in der Mitte zwischen zwei verlorenen 'Illusionen' wieder. Zwar Mitte noch immer, aber unbesetzt; nichts hält es mehr außerhalb seiner selbst. Es hat die Form einer 'absence' angenommen. Seine Existenz nach

'oben' oder 'unten' hin zu entwerfen, macht deshalb keinen Sinn mehr. Einzig introvertiert, indem es sich auf sich selbst zurücknimmt, könnte es noch eine Bestimmung seiner selbst finden. Rückblickend auf die Sinngarantien der Denktradition wird ihm daher zunächst Ungeheures zugemutet: sich als Subjekt ausarbeiten zu müssen, gleicht einer Ortsbildung im 'Nichts'. Genau in der Mitte (!) des Gedichts (8) setzt das Ich diesem 'Tour d'horizon' (3) deshalb ein Ende. Es kehrt zum idyllischen Ausgangspunkt, zu Hecke (*queste piante*, 9) und Hügel zurück. Aber nur, um erneut unter ihrem Zeichen aufzubrechen: sein zweiter Anlauf, zweiter Teil des Gedichts, seine zweite Prüfung. Abermals wird das Idyllische zum Ausgangspunkt eines erregenden Sinnenwandels. Denn der verstellte Blick des Ich löst hier einen bedeutsamen Übergang der Wahrnehmung aus: er macht einem hörenden (*odo*, 9) Innewerden seiner Situation Platz. Dadurch kann ein anderes Wahrzeichen der idyllischen Welt in den Vordergrund treten: *il vento* (8). Es ist – wie *stormir* (9) zu verstehen gibt - der Zephir, der Geist, der aus Arkadien weht.³⁸ Und wie zuvor der Blick bricht auch er sich an der Hecke. An diesem Widerstand bildet sich jedoch eine 'Stimme' (9), die mitteilt, was ihn bewegt.

Und in strenger Parallele zum ersten Aufbruch löst das Geräusch des Windes einen Vorgang im Innern des Ich aus: *mi sovvien* (11). Hörend setzt sich jetzt ein Gedanke in Bewegung, so als ob das Ich sich selbst lauschte. Es nimmt, abermals, eine besinnliche Haltung ein. Auch sie hat eine lange Tradition. Auf sie setzten all die Kulturmüden, die sich von einer bukolischen, arkadischen oder eben idyllischen Weltabwendung kontemplative Sammlung erhofften. Denn auch ihr taten sich, wie den Schauräumen des Denkens, große 'Illusionen' auf. Bildungsgerecht 'überkommen' (*sovvenire*) sie auch das Ich. Und sie äußern sich umso deutlicher, als alles um das Ich ja in unendliches Schweigen (*infinito silenzio*, 10) verfallen ist. Auch sie nehmen 'letzte Horizonte' (3) auf. Sie melden sich allerdings im Medium der Erinnerung, d.h. sie haben die Urgestalten des menschlichen Zeitbewußtseins angenommen; also Ewigkeit, Vergangenheit und Gegenwart: *l'eterno / le morte stagioni / la presente e viva* (11-13). Eine gewaltige Horizontalität ist hierin ausgespannt. Sie berührt die Gegenwart als Vollzug des Lebens (*viva*). Sie grenzt andererseits an die Ewigkeit (*eterno*), wo es keine Zeit mehr gibt und sie sich dem Leben als ein unaufhörlich Bleibendes gegenüberstellt. Als solche lehrt sie den Menschen die Übel des Endlichen und die Sehnsucht nach einem Unendlichen: ein 'infinito' auch sie, den erlösenden Zeitlosigkeiten von Religion und Mythos gleich.

Dazwischen aber liegt die Zeit der Vergangenheit. Mit *einem* Wort – *morte stagioni* (12) – zerstört Leopardi alle Hoffnungen, im Blick zurück würde sich noch eine bergende und beglückende Aussicht finden lassen. Was war, bewahrt nichts von dem, was es lebendig gewesen ist. Das Vergangene schärft vielmehr das Bewußtsein für Vergänglichkeit in ihrer leblosesten Form: den Tod (*morte*, 12). Die Gegenwart hat also keine Anbin-

dung mehr an einen Anfang. Das Band der Zeit ist gerissen, das uns an eine durchlaufende Vernunft der Zeit, der Geschichte, des Fortschritts glauben ließ. Was in die Geschichte eingeht, versinkt in einem Zeitengrab. Die Unermeßlichkeit, die uns die Erinnerung jenseits unserer Endlichkeit als ein anderes 'infinito' vorstellt: auch sie ist ein bodenloser Abgrund, ganz wie die *interminati spazi di là* (4/5), in die das Denken mündet. Die einzige Gewißheit des Lebens liegt im Vollzug seiner Gegenwart (*la presente e viva*). Doch auch sie verklingt rasch wie ein Ton (*suon*, 13). Der Ursprung des Menschen in der Zeit bietet ihm gleichfalls keine feste gedankliche Unterkunft. Auch von daher entdeckt er sich als ein 'nulla'. Das einzige, was von dieser Illusion bleibt, ist die leidvolle Einsicht, daß eine Rückkehr zu den Ursprüngen definitiv ausgeschlossen ist. Das 'Ich' erfährt seine Vertreibung aus einer Kulturtheorie, die keinem der Jünger Rousseaus erspart geblieben ist.

Als 'Illusion' aber stand sie für Leopardi ihrerseits mit einem elementaren Glücksbedürfnis in Verbindung. Das Ich äußert sich dazu jedoch nicht ausdrücklich. Gleichwohl hat es einen Anhaltspunkt in der Tiefe des Textes. Seine Spur läßt sich auch hier, wie sonst, am idyllischen Vorwurf des Gedichts aufnehmen, dem 'locus amoenus'. Aus ihm hatte sich, am Beginn der Neuzeit, das mächtige Wunschland Arkadiens entfaltet. Es wurde den Zivilisationskranken so 'lieb', weil das beschauliche Sonntagsleben seiner Gemeinde weithin von aller bedrängenden Realität absah und ihnen damit die Augen öffnete für einen mythischen Menschheitstraum: das Goldene Zeitalter. Einer bereits antiken Lehre zufolge ließ sich die historische Gegenwart jeweils als das heruntergekommene Ende dieses glücklichen Anfangs verstehen. Das war auch schon den Arkadiern der Renaissance klar. Doch erhielten sie sich zumindest eine Denkmöglichkeit ihres verlorenen Paradieses. Im Eisernen oder gar Bleiernen Zeitalter – Blei für Kugeln – ist diese unbeschwerte Kindheit des Menschengeschlechts hoffnungslos dahin. Die literarischen Schäfer haben es vorgemacht: nur wer die Fesseln der 'scienza civile' zu lösen bereit ist und sich in das einfache Leben in der Nähe der Natur zurückversetzt, ahnt noch etwas davon. Schon damals aber war der Preis hoch: dies verlangte Kulturverzicht, und so blieb die einzig 'wirkliche' Chance dafür der schöne Schein der Kunst.

Aus Gründen, die das Gedicht nicht, wohl aber der Autor auseinandergelegt hat, ging der Moderne selbst diese ästhetische Anmutung verloren.³⁹ Sie muß deshalb mit einer dreifachen, endgültigen Enteignung leben: längst hat sie die hohe Illusion von einem 'ewigen' Paradies eingebüßt, das im Einvernehmen mit der Natur liegt. Dann die Illusion von einer Wiederkehr der *Vergangenheit* in der 'goldenen' Gestalt der Antike. Und zuletzt den Wert auch des Gegenwärtigen. Ohne einen naiven Sinn für Unmittelbarkeit, wie ihn Kinder, Einfältige oder Landleute noch haben (Z. 56), ist es nichts als immer schon bevorstehende Vergangenheit. Und wer so, wie Leopardi, das ideale Leben am Anfang der Geschichte sucht, hat dadurch von vornherein auch die Zukunft verspielt. Glück kann

einzig noch im Bewußtsein seiner Abwesenheit vergegenwärtigt werden. Das Ich macht auch von der Seite seiner Zeitnatur her die 'moderne' Erfahrung des 'Nulla'. Also weder von seinem Denkvermögen her, in der Tradition metaphysischer Letztbegründung, noch von seinem Gefühl her, das ihm naturphilosophische Sicherheit geben sollte, kommt es noch zu sich. Gewißheit findet es allein im Bewußtsein dessen, was ihm fehlt, in seiner 'absence'. Es ist 'etwas', das in herkömmlichem Sinne 'nichts' mehr ist

Die Stimme des Windes

Was tun? Es ist ausgesetzt zwischen zwei Unendlichkeiten, zwei Unzugehörigkeiten. Über beiden stehen die lebensfeindlichen Zeichen des Todes. Angesichts dieser Verleugnungen tut das Ich das einzig Mögliche. Es wendet die Not seiner Differenzerfahrung ins Positive und macht daraus die moderne Tugend des Differenzierens: *io quello infinito silenzio a questa voce 'vo comparando'* (9-11). Es 'vergleicht' die beiden abhanden gekommenen Unendlichkeiten. Und es muß dabei eine Einsicht gewonnen haben, die einen dramatischen Umsturz des Gedichtes auslöst, seine Peripetie. Der Verstand (*il pensier mio*, 14/7) ist den Unergründlichkeiten (*immensità*, 14) nicht gewachsen, die sich ihm auftun, und geht darin unter (*s'annega*, 14). Dem Ich aber ist es ein Glück und eine Lust (*dolce*, 15). Es hat entdeckt, daß es dem Verstand, der es annulliert, nur entgehen kann, wenn es den Verstand annulliert; so als wolle es den 'contrappasso' der *Divina Comedia* auf sich selbst anwenden. Dem Denken zu entsagen bedeutet aber umgekehrt, sich auf die Seite des Nicht-Rationalen, der Natur zu schlagen, obwohl es auch dort nichts Endgültiges mehr zu erwarten hat. Eine erstaunliche Konsequenz. Sie wird im *Zibaldone* so aufgelöst: *col prevaler della ragione e del sapere [in der Moderne], l'uomo non potendo più credere quello che credeva naturalmente, bisognava ch' egli tornasse a crederlo mediante questa medesima ragione e questo sapere che non si poteva più estinguere* (Z. 463). Offenbar hat das Ich in dieser Verneinung seiner Verneinung noch einmal eine letzte Verbindung zur Natürlichkeit als Quelle allen Glücks aufgespürt.

Ihm gilt ein dritter Aufbruch dieses Gedichtes. Das Problem ist: der Text spricht darüber nur in höchst verschlüsselter Weise. Offensichtlich ist lediglich der Ausgangspunkt. Dieses 'moderne' Glück setzt den 'Untergang' des Denkens voraus. Zweimal, im Bild von *annegarsi* (14) und, umfassender noch, in *naufragare* (15) wird er beschworen. Wo immer, so müßte seine erste moderne Lebensregel also lauten, der Ratio ein 'Schiffbruch' bereitet wird, hat, wenn überhaupt, der denaturierte Mensch eine Aussicht, noch einmal auf die Seite seiner Natürlichkeit zu kommen. Leopardi zieht damit auf seine sehr persönliche Weise eine elementare Bestimmungslinie moderner Kunst: ihre negative Ästhetik.⁴⁰ Nur im Widerstand, in der Ablehnung, in der "Negativität" gegenüber

den eingetretenen Verhältnissen "ist der Inbegriff des von der etablierten Kultur Verdrängten" zu fassen.⁴¹ Wie für andere Modernisten erfüllt Wirklichkeit für ihn den Tatbestand des Verwirkten. Sie ist höchstens noch in Gestalten der Disparität denkbar, wie dem Exilierten, dem Paria, Dandy, Bohémien, Scapigliato, Flaneur, Lebemann, der Kokotte, dem Verbrecher oder 'poète maudit'. Erst diese Nicht-Übereinstimmung verschafft – oder erzwingt – eine Freiheit, dabei zu sein, ohne dazuzugehören. So wie sich das Ich Leopardis aus seiner Kulturnot befreit, befindet es sich also auf dem besten Wege in eine differentielle Identität.

Das Bild des Schiffbruchs, in das es seinen Wandel einträgt, war zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer Signatur der großen, geschichtlichen Zeitenwende erhoben worden. Maler wie Delacroix, Géricault, C.D. Friedrich und zuvor Joseph Vernet, der Meister des 'idealen Schiffbruchs', hatten sich darin das moderne Bewußtsein ebenso angeeignet wie etwa die Dichter Coleridge, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Byron, Heinrich Heine, E.A. Poe oder Baudelaire. Auch danach blieb es eine Ikone der Moderne als einer Pathogenese. Doch sie enthielt zugleich eine ebenfalls historische Verheißung. Namentlich die üppigen Robinsonaden sahen darin eine Chance des Neuanfangs: in eigener, freier Lebensbewältigung das wilde Land in einen schönen Garten zu verwandeln. Diese reproduktive Kehrseite scheint auch Leopardis Untergangsvision in Betracht zu ziehen. Das *dolce* (15) ist ihr altes und neues Projekt, das 'nulla' der dazugehörige Schiffbruch.

Rettung kann dem Ich nur von der einzig namhaften Initiative zukommen, die es ergreift: vom *vo comparando* (11). Sie geht den Unterschieden in den beiden verworfenen Unendlichkeiten nach. Und hier zeigt sich, daß eine ferne, schwache Verbindung nach Arkadien selbst ihm noch denkbar scheint. Auch sie hat, wie die anderen, einen idyllischen Anhaltspunkt im Text.

5

5

1	Sempre caro mi fu quest'ermo colle,	
	E questa siepe, che da tanta parte	
3	Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.	
	Ma sedendo e mirando, interminati	6
5	Spazi di là da quella, e sovrumani	
	Silenzi, e profondissima quiete	
7	io nel pensier mi fingo; ove per poco	
	Il cor non si spaura. E come il <i>vento</i>	
9	Odo stormir tra queste piante, io quello	
	Infinito silenzio a questa <i>voce</i>	
11	Vo comparando: e mi <i>sovvien</i> l'eterno,	6
	E le morte stagioni, e la presente	
13	E viva, e il <i>suon</i> di lei. Così tra questa	
	Immensità s'annega il pensier mio:	
15	E il naufragar m'è <i>dolce</i> in questo <i>mare</i> .	

5

5

Alles deutet dabei auf den *vento*, (8) den Zephir hin. Er ist das, was den ersten vom zweiten Aufbruch des Ich unterscheidet, die 'differentia specifica'. Ihn stellt das Gedicht als sein Zentrum heraus, strukturell und topologisch. In Vers 8, dem Wendepunkt, steht er an höchster Stelle, in der Reimposition. Überdies ist er gleichweit entfernt – jeweils 6 Verse – vom ersten und letzten Vers und nimmt damit genau die Mitte *zwischen* den Extremen von 'Berg' und 'Meer' ein. In ihm, sagt die Form des Gedichts, regt sich mithin etwas, das herausführt aus den Abwegigkeiten des Ich.⁴² In ihm zeichnet sich ein dritter, moderner Begriff des 'infinito' ab.

Wie 'Hügel' und die 'Hecke' (1/2) wird auch dieses idyllische Element bedeutungsvoll ins Metaphorische überschrieben. Bereits der erste Eintrag kommt auch hier einer Horizontstiftung gleich. Er eröffnet im Wehen des Windes eine eigene Welt. Sie liegt bezeichnenderweise außerhalb der Raumordnung des Denkens und der Natur der Zeit: es ist eine Welt des Hörens, der Stimmen und Laute. Von *Vento* (8) läßt sich eine klangliche Linie durchs Gedicht legen. Sie bindet zunächst *voce* (11), den zur Sprache verdichteten Wind. Sie wiederum erweckt die Stimme der Erinnerung ('sovvenire') als dem Echo vergangener Zeiten. Dieses aber weist zurück zu seiner Quelle, den Verlautbarungen (*suoni*, 13) der Gegenwart. Wieviel Leopardi an diesem Zusammenhang lag, belegt nicht nur die Einheit des Hörsinnes. Die einzelnen Bezüge sind auch poetisch aufeinander eingestimmt. Ihre Konsonanten, die -v- Laute, vor allem aber die -o- und -e- Laute (vento, voce, sovvien, suon) bilden eine Klangspur, die ihr Ziel assonantisch preisgibt: das *dolce* (15) und damit den letzten Vers. Auf ihm liegt mithin der Schlußakkord. Glück (*dolce*), so gibt er zu verstehen, wäre – noch – erfahrbar, wenn man auf die Stimme des Windes hört.

Alles hängt also davon ab, sie zu verstehen. Schwierig ist dies, weil die Modernen den Sinn für jene Ursprachlichkeit des Goldenen Zeitalters verloren haben, als Götter, Menschen und Kreaturen noch miteinander sprechen konnten. Doch Leopardi muß offenbar eine Ersatzverständigung entdeckt haben, die davon etwas in die erschreckend mitteilungslose Gegenwart hinüberzuretten vermag. Insofern steht der Windhauch für ein Sprachereignis. So kannte ihn schon die christliche Lehre im Pfingstwunder; die antike Erkenntnislehre im Pneuma. Wenn das moderne Subjekt noch Kontakt zu einem ursprünglichen Lebensbegriff halten kann, dann verbal. Die Wortwahl des Textes gleicht deshalb einer Leseanleitung: *vento* (8) – *voce* (10). Was sie zu sagen hat, ist allerdings so leise und undeutlich geworden, weil es von einer unerreichbaren Ewigkeit (*eterno*, 11) herkommt. Auch in Gestalt von Erinnerungen (11 ff) ist sie der Vergänglichkeit des Vergessens ausgeliefert. Sie hinterläßt nur ein stummes Echo. Einzig im Augenblick der Gegenwart wird noch etwas von dem 'laut' (*suoni*, 13), was Leben (*viva*) ist. So lassen sich von 'vento' her die 'suoni' zwar als ein Hauch von Natürlichkeit sichern. Aber sie haben keine 'Stimme' mehr. Zwischen dem leisen Wind und der 'lauten' Gegenwart liegt

gewissermaßen das Verstummen der Natur im Gang der Zivilisation. Alles kommt – im Sinne Leopardis – darauf an, wenigstens diese letzte, schwache Verbindung zur heilen Natur zu halten.

Dichtung als Schiffbruch

Wie dies geschehen könnte – auch das hat er schon ins "Infinito" eingetragen. Um es mit einem Wort zu sagen: diese Brücke schlägt die Poesie. Und wie um sich selbst zu bewahrheiten, äußert sich der Text darüber nur mit hoher poetischer Diskretion, so als habe Leopardi unsicher, zweifelnd sein Wagnis hinter seiner Metaphorik und Anagrammatik in Schutz nehmen wollen.⁴³ Seinem dichterischen Verfahren bleibt er jedoch auch hier treu: der anknüpfenden Abwendung von der idyllischen Tradition. Abermals bietet er dazu – wie könnte es anders sein – einen Topos seiner antiken Bildung auf. Zugleich weiß er ihn auf subtilste Weise in die bestehenden Beziehungen aufzunehmen. *Vento* (8), der Eingang zu diesem dritten Plan des Gedichts, hat nicht nur eine klangliche, sondern auch eine bildliche Seite mit hohem Bedeutungsvorschub. Der 'Wind', verbunden mit 'Meer' und 'Untergang', fügt sich zum Bild einer gewagten Seefahrt. Lange bevor Leopardis Epoche darin ihren revolutionären Umbruch reflektierte, hatte es in klassischer Umgebung, der Bildungsheimat des Dichters, eine feste Repräsentation: in ihm bedachte sich der Dichter und sein Dichten.⁴⁴ Dichten bedeutet die Segel setzen zur Fahrt übers Meer. Der Geist des Dichters ist die schützende Barke, die durch die Gefährdungen einer klippenreichen und hohen See hindurchführt. Sein Ingenium hat den aufgewühlten Wogen, d.h. den Leidenschaften zu gebieten; sein Kunstwerk der wilden Natur – poetischen – Verstand beizubringen. Ein Schiffbruch hieße,⁴⁵ in dieser antikisierenden Umgebung, daß die poetische Vergeistigung und Bildung des Menschen einen schweren Rückfall in die Niederungen seiner Triebnatur erlitten hat.⁴⁶

Erst vor diesem Hintergrund tritt die Botschaft des letzten Verses heraus. So wie Leopardi mit dem Gleichnis umgeht, ist es nur noch verabschiedetes Zitat, Erinnerung an verlorene Traditionen (*morte stagioni*). Entsprechend uneigentlich setzt er es ein. Das "Infinito" verkehrt die überlieferte Lesart ins genaue Gegenteil. Der Dichter nimmt zwar zu Beginn auf der 'Höhe' des Geistes (*colle*, 1) traditionsgerecht Platz – eine Reminiszenz an den Parnaß, wo die Musen weilen? Am Ende aber geht alles – lustvoll – im Gegenbild des 'Meeres' (15), in den gefährlichen Leidenschaften unter. Von der 'gegenwärtigen', 'lebendigen' Zeit (12/13) aus gesehen wird der klassizistische Bildungsanspruch dadurch zeichenhaft dem Untergang (*naufregar*, 15) geweiht. Er kann Dichten allenfalls noch abwehrend anleiten: wie es nicht mehr möglich ist. Das antike Erbe ist enteignet. Die neue Bestimmung von Poesie liegt am anderen Ende der Welt, die mit den Mitteln der

Gelehrsamkeit, der Nachahmung und der Berufung auf – göttliche – Eingebung gelingen sollte. Den Untergang dieses Kanons setzt das *naufragar* des letzten Verses ins Bild. Denn wie das Denken die Natürlichkeit tötet, muß im Grunde auch eine poetische Lehre versagen, die eine angemessene Nachahmung der *Natur* ausgerechnet einem hohen Kunstverstand anvertraut. Leopardi berührt damit eine latente Paradoxie, die einem klassizistischen Schönheitsideal immer schon, im Widerstreit von 'verosimile' und 'maraviglioso' innewohnte. Je weiter der zivilisierte Mensch von seiner ursprünglichen Natur abgebracht wird, desto weniger kann auf ihn noch eine Nachahmung *der* Natur zutreffen, selbst wenn sie ihm 'lieb und wert' ist (*sempre caro*, 1) wie früher. Ihre Zeit, sagt das Gedicht mit allem metrischen und stilistischen Nachdruck, ist abgelaufen: *fu*, sechste Silbe und damit genau Mitte des ersten Verses, bekräftigt, zumal als 'passato remoto', die Unwiederbringlichkeit liebgewordener Denkgewohnheiten (*sempre*). Mit anderen Worten: klassische Dichtkunst wird mit der Würde eines Totengedenkens (*fu*, lat. defunctus) in die Vergangenheit verabschiedet. Ohne diese *cultura mezzana*, deren Maß die Antike gab,⁴⁷ ist die 'Mitte' auch ästhetisch leer.

Die Faszination, die von "L'Infinito" ausgeht, liegt aber nicht zuletzt darin, daß Leopardi, wie kaum irgendwo sonst, zugleich auch zu einem Vorgriff auf eine nachklassische Kunst angesetzt hat. Dieses Gedicht ist insofern einer der modernsten Momente seiner Poesie. Ihre Möglichkeiten liegen, bildlich gesprochen im 'Meer'. Aber auch sie erschließen sich, wie alles bei Leopardi, bildungsgerecht. Bereits die im Geiste der Alten erzogene Malerei und Literatur der Renaissance kennt solche mythischen Neugeburten aus dem Wasser. Botticellis Venus etwa hat ihnen ein allegorisches Manifest gewidmet. Wenn sie dem Meer entsteigt, dann feiert ihr schöner Körper die Energie des Lebens in ihrer höchsten Form. Leopardi sagt in "Amore e morte" im Grunde noch immer das gleiche: aus dem elementaren Antrieb der Liebe *Nasce il piacer maggiore / Che per lo mar dell' essere si trova* (V. 6/7). Das Leben, das aus dem Meer kommt, ist in seiner beglückendsten Ursprünglichkeit Liebe (*dolce*, 15). In ihrer Urform aber ist sie vom Selbsterhaltungstrieb des *amor proprio* bewegt, wie Leopardi in Übereinstimmung mit Poliziano, Bembo und anderen Theoretikern festhält.⁴⁸ In ihm müßte sich demnach eine eigene vitale Ordnung fassen lassen, die den Verwüstungen des Verstandesprinzips 'natürlichen' Widerstand leistet. Denn auch sie hat, wie die Ratio, einen mentalen Anwalt im Menschen, die Imagination, die ihm mithin die Interessen der Natur verständlich machen könnte.

Hier setzt Leopardi an. Der Untergang des Denkens wäre (14), nach klassisch-aufklärerischer Vorstellung, eine kulturelle Katastrophe. Aus der Sicht menschlicher Einbildungskraft aber würde es dadurch befreit und ermöglichte eine Wiedergeburt aus dem Geist kreatürlicher Lebenslust. Denn deren kostbarstes Vermögen ist, daß sie eine

eigene Sprache spricht: die Bildersprache unserer Sehnsüchte, Wünsche, Ängste und Nöte. Mit ihr läßt sich der Verstand und seine Begriffe verwirren, beunruhigen und verunsichern. Gewiß, die Modernen haben es so gut wie ganz verlernt, ihre verwünschten Zeichen zu lesen und zu deuten. Doch mit feiner, ferner 'Stimme' (*voce*) bittet sie noch immer um Gehör. Um sie von den flüchtigen Lauten (*suoni*, 13) der Gegenwart zu unterscheiden (*vo comparando*), bedarf es jemanden, der ihre Stimme zu seiner Bestimmung macht. Es ist der Dichter. Sein neues, 'kritisches' Amt bestünde darin, der Imagination zu ihrem Recht zu verhelfen. Mit ihrer Hilfe allein könnte es noch gelingen, die begrifflichen Befestigungen zu überwinden, die der Verstand auf dem Gebiet der Natur errichtet, indem sie gegen ihn die subversive Macht der Bilder ins Feld führt. Die herrschende Kultur des Kopfes unterliefe sie so mit einem Diskurs von unten. Eine solche Poesie stünde der Tradition allerdings ebenso fern wie die lichte Anhöhe Arkadiens dem unergründlichen Meer: zwischen beiden hat sich der Sturz eines Paradigmas ereignet. Ihn setzt die Fallhöhe vom Ende des ersten zum letzten Verswort (*mare*) ins Bild.

Ein Ausgleich zwischen Natur und Verstand und damit eine Rückkehr zur *mezzana civiltà degli antichi* scheint damit ausgeschlossen. Die neue Zeit, die Moderne, setzt unwiderruflich den Untergang der alten Welt voraus. Was eine Kunst im Namen von Imagination noch vollbringen kann, bleibt deshalb stets mit diesem Gründungsakt der Negation verhaftet: sich gegen alles Vernünftige zu wenden, es in allen seinen Erscheinungsformen zu leugnen. Nutzen kann sie sich nur dann zusprechen, wenn sie dem Nützlichkeitsdenken zuwiderhandelt. Wirklichkeit avanciert dadurch, als das 'Objektive', zum Lebens- und Naturfeindlichen. Umgekehrt macht das zugleich ihre geradezu paradoxe Aufgabe klar. Sie soll mit ihrer 'Lüge', artifiziell also, ein Empfinden für etwas erzeugen, das im Leben selbst, mithin natürlich nicht mehr zu haben ist. Dichtung hat damit ihre Bedingung, Fiktionalität, zum eigentlichen Zweck erhoben: statt Imitation betreibt sie Dis-Simulation. Wenn dies ein 'Glück' der Moderne sein kann, dann höchstens ein mittelbares, uneigentliches. Da es ästhetisch erst erzeugt werden muß, bleibt es, nach Leopardi, ans Grundübel aller Modernen gebunden, an Reflexivität. Kunst kann daher das Leben nicht, höchstens das Denken noch ändern. Ein irdisches Paradies bleibt ihr verschlossen. Bestenfalls wird sie ihrer Entfremdung gerecht und legt befremdliche Diskursgärten an. Unter ihrem Schutz ließe sich verlorene Natürlichkeit jedoch zumindest künstlich, ästhetisch noch veranstalten. Leopardi im "Discorso": *[il poeta] deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei primi tempi, e quella natura che ci è sparita dagli occhi (...) svelarcela ancora presente.*⁴⁹ Aus Gründen wie diesen konnte sich die Moderne nicht länger im repräsentablen Gebäude humanistischer Bildung aufgehoben wissen. Sie hatte auszuziehen aufs offene Meer subjektiver Reflexivität. Die Sprache war ihr als neue flexible Behausung zugewiesen. Das Glück, das Leopardi darin noch zu erkennen vermochte, ist

dementsprechend: es hat im Grunde eine antinomische Natur. Es kann immer erst dann in Aussicht kommen, wenn die Kunst die – sprachlich – verfaßte Vernunft ins Leere – *nulla* – laufen läßt. Dem Vorstellungsvermögen kann dies höchstens noch ein sekundäres Vergnügen verschaffen. Es setzt ja das von der Vernunft entstellte Bild des Menschen voraus, um es in der Kunst lustbringend versenken zu können. Leopardi hat es so nicht ausdrücklich formuliert. Aber bereits das *Infinito* steht unter dem Eindruck, daß die – kommende – Kunst der Moderne sich als Gegenspielerin einer sie leugnenden Kultur begrifflich gehärteter Worte verstehen muß. Und *dolce*, Mittelpunkt des letzten Verses, sagt es auf seine Weise. Sein Lustprinzip korrespondiert sichtbar mit einem Akt der Entsagung, dem *fu* in der Mitte des ersten Verses. Ein Entkommen in Werte der Tradition gibt es nicht mehr.

Poetik des Nulla

Das postnaturale 'Glück' der Moderne lebt demnach unmittelbar aus dem Bewußtsein von verabschiedeter Tradition. Obwohl Leopardi sich im *Discorso* vehement von der Spekulation der Romantiker absetzt⁵⁰ – diese ihm abverlangte, von ihnen gefeierte Autonomie teilt er mit ihnen. Wie sie hat er begriffen, daß man nicht mehr dichten kann wie bisher, d.h. den Weg der Nachahmung beschreiten. Im Gegensatz zu ihnen hat er den Bruch mit einem klassisch bereinigten Schönheitssinn als Verlust erlitten. Ihm galt er entschieden mehr als Ende denn als ein Anfang. Deshalb hat er verzweifelt versucht, zwar dem Neuen gerecht, dem Alten aber treu zu sein.

So scheint er bereits früh, um 1820 schon, in Umrissen erahnt zu haben, daß sich ein modernes Subjekt zwischen einem Übermaß an Reflektiertheit und dem Mangel an Natürlichkeit einzurichten hat. Seine höchste moderne 'Illusion' darüber, wie sich diese Disparität beheben ließe, läuft auf eine Ästhetik der 'Absence' hinaus. Die Modernen sind reflexiv verdorben. Um den Verrat an ihrem Gemüt zu sühnen, bleibt ihnen nur ein adäquates Mittel: *vincere la propria riflessione* (Z. 2610) – ein Denken gegen das Denken. Das wirksamste Mittel dafür aber bietet die Kunst. Wenn sie, wie Leopardi im "Infinito" programmatisch anzeigt, auf die Bildersprache der Imagination eingeht, dann grenzt sie inmitten der geschlossenen Welten von Wahrheit, Folgerichtigkeit, Berechenbarkeit ein Reservat aus, wo eine schlechthin andere Sprache geführt werden kann als außerhalb. Mag sie sich auch dem Widerstand gegen schauderhafte (*spaura*, 8) Lebensverhältnisse verdanken; sie macht gleichwohl das Beste daraus: sie leugnet gezielt die Verleugnungen, mit denen das Denkvermögen sich an der Natur versündigt hat. Im *naufragar in questo mare* erfaßt Leopardi damit eine aus der Negation geborene Grundfigur der ästhetischen Moderne. Sie versucht den Anspruch eines anderen Lebens zu retten, indem sie eine

'bestimmte' Sprache von der Welt mit der unbestimmten der Poesie zu durchkreuzen versucht. Dadurch, so seine verschwiegene Hoffnung, würde sich inmitten des zivilisatorischen Dranges über die Natur hinaus eine denkfremde Zone auftun, wo zumindest deren Abwesenheit fühlbar wäre.

Der Bann des Nulla, unter dem das 'Ich' aus seiner antiken Geborgenheit weichen mußte, ließe dadurch, konstruktiv gegen seine Ursache ins Feld geführt, eine letzte Ausflucht offen: eine Poetik des Nulla.⁵¹ Sie geht auf die denaturierte Wirklichkeit ein, um sie mit höchster poetischer Absicht zu annullieren. Hier bricht die – romantische – Abneigung gegen alles Wirkliche durch, die Wahrhaftigkeit nur einer gezielten ästhetischen Verfälschung zugesteht.⁵² Bei Proust, Apollinaire und den Avantgardisten wird sie zum eigentlichen Prüfstein von Kunst aufsteigen. Die leere Mitte, in die das Subjekt der Moderne sich gebracht hat, nähme so die Würde einer Gedenkstätte an, wo es seines entschwundenen Glücks wie einer abwesenden Gottheit inne werden kann.

Wunschhaft wirkt diese letzte 'Illusion' nicht mehr. Sie ist dem Bedürfnis des Nachdenkens, Verstehens und Aufklärens entsprungen. Dieses setzt in alles, was fern, dunkel und unbekannt ist, den Geist der Analyse und der Scheidekunst. Er trennt das Unentschiedene, er bestimmt das Bestimmte und begrenzt, was unbegrenzt erscheint. Er übt die Macht der Definition aus. Die Krankheit der Moderne besteht nach Leopardi darin, den Menschen immer weiter zu definieren – bis er sich selbst ganz objektiviert hat. Dann findet er sich in einer restlos finiten Welt wieder, in der es kein 'infinito' und mit ihm keine 'felicità' mehr gibt. Diese fatale Verlustrechnung hat die Kunst aufzustellen. In dieser Absicht soll sie eine genaue Gegenbewegung gegen den Geist der Zeit bilden. Ihre stärkste Waffe, das war Leopardi sehr früh klar, würde eine Poetik des *indefinito* sein.⁵³ Mit ihrer Hilfe soll die Poesie lösen, was der Verstand bindet; befreien, wo er Festsetzungen trifft und auf diese Weise, mit Bedacht, eben ihrerseits reflexiv, jene Einfalt, *ignoranza*, erzeugen, die die Naiven im Geiste glücklich gemacht hat. Im "indefinito" besteht die letzte, der Moderne verbliebene Verbindung zu einem "infinito". Ob Leopardi darin aber so spekulativ weit geht wie Kleist und im Durchgang durch die unendliche Reflexion sich auf dem Heimweg zur Unendlichkeit selbst glaubt, mag zu bezweifeln sein. Zu genau schon sieht er Verstandes- und Kunstwelt in einer unaufhebbaren Gegnerschaft (Z. 3383f.). Kunst hat sich daher der Gangart des Verstandes anzupassen. Wenn er unabsehbar voranschreitet, so hat sie ihm prozessual zu begegnen: mit dem ganzen Ernst ihres Wortes ein 'indefinire' in der Welt zu veranstalten und so den fortgesetzten Definitionsbewegungen der Lebenswelt in den Rücken zu fallen, die, indem sie differenzieren, nur die Differenzen in der Welt mehren.

Leopardis *Infinito* hat den Kulturschock des Autors in ebenso faszinierender wie durchdringender Weise in ein Gedicht gefaßt. Doch nicht allein dadurch wird es zu einem

Manifest moderner Kunst. Seine Gestalt hat zugleich schon auf sich angewandt, was es programmatisch sagt. Die nicht enden wollenden Interpretationen, die das Gedicht hervorruft – was sind sie anderes als die Folge einer 'glücklichen' Anwendung des 'indefinito' auf den Text des Gedichtes selbst? Dazu tragen etwa die vernünftig nicht zu erklärenden Pluralformen (*sovrumani silenzi; spazi interminati*) bei, die rhapsodische Syntax (die vor allem den elf *e*-Verbindungen zuzuschreiben ist), die reiche klangliche Fügung über einer dissonanten Aussage, die einzige Metapher im letzten Vers, die alle beängstigende Meditation unterbricht (Doppelpunkt am Ende von V. 14): dies sind Zeichen einer konzertierten poetischen Unbestimmtheit.⁵⁴ Ihren höchsten Anspruch aber findet sie darin, daß sich die idyllischen Grundeinträge des Gedichts mehrfach überschreiben lassen und dadurch ein kunstvolles Palimpsest bilden. Sie übersteigen ihre mitgebrachten Bedeutungen und geben sich einer Lust der Pluralisierung hin, die ins Meer der lebendigen Möglichkeiten führt. So läßt das Gedicht ästhetisch wieder vernehmen, was sein Wortlaut als Verlust beklagt.

Das *Infinito* glaubte, aus den Verneinungen des Nulla, die ein Moderner zu durchleiden hat, aus der alten Welt eine letzte 'Illusion' in die neue hinüberzuretten: wenn schon das Glück der Natur nicht mehr zu haben ist, dann zumindest eine intellektuelle Reminiszenz an der Stelle, wo sie sich noch eine Spur erhalten hat, in der "Muttersprache der Natur" (Herder), der Poesie. Ein höchst mittelbares, reflektiertes Glück. Aber Leopardis erzwungene Modernität trifft gleichwohl Wesentliches. Sie weiß selbst dem Nulla noch ein Positives abzugewinnen, dann nämlich, wenn es zum Grundsatz einer neuen Kunst gemacht und in Gestalt einer Ästhetik der Annullierung gegen die "Fortschritte" der Zivilisation aufgeboten wird.

II.

Der Ursprung allen Übels

Je länger Leopardis kurzes Leben jedoch währte, desto unvereinbarer mit seiner Umgebung schien ihm selbst diese ästhetische Notlösung. Weder als sensible Natur, noch als kritischer Geist wußte er sich in ein erträgliches Verhältnis zu seiner Gegenwart zu setzen.⁵⁵ In zahlreichen Fragmenten seiner geplanten Lebenserinnerungen ("Memoria di mia vita"), mit denen der *Zibaldone* durchsetzt ist, führt er seine 'noia' auf diese doppelte Unzugehörigkeit zurück. Sich anders zu fühlen als die anderen, nötigte ihn bis zuletzt, nach einer Begründung zu suchen, die seinem entzweiten Leben hätte eine biographische Stimmigkeit im Sinne seiner 'praktischen Philosophie' geben können. Doch so viel er seinem Außenseitertum auch heroische Größe, herrischen Widerstand, ja eine ästhetische Ethik abgewinnen zu können glaubte – es war stets aus dem Leiden an der Welt geboren. Auf die Idee, ein Leben wie die anderen zu führen, ist er nie gekommen. Ihm ging es nur darum, sich philosophisch zu rüsten, um die 'noia', sein Existential, auszuhalten. Seine Abwendungen von Recanati, nach Rom, Mailand, Bologna, Pisa, Florenz oder Neapel änderten nichts. Sie forderten seine prekäre Gedanken- und Gefühlsordnung eher noch mehr heraus. Distanz und Ungenügen, die er seiner Umgebung gegenüber empfand, steigerten sich zunehmend zu dem Eindruck, daß man ihm auch von außen regelmäßig mit Ablehnung begegnete (Z. 4438). Dadurch sah er sich auf einen 'Zustand allgemeiner Verächtlichkeit' festgelegt. Mit der Folge, daß er sich nicht allein philosophisch, sondern auch persönlich als nichtig anzunehmen hatte: *io (...) che da tutti son tenuto p[er] uom da nulla* (Z. 4492).⁵⁶

Daß er sich in seinen letzten Jahren so gut wie ganz auf die Seite dieses *disprezzo* verbannt glaubte, hat aber nicht zuletzt auch viel mit seiner Liebe zu Fanny Targioni-Tozzetti zu tun. Wie jede andere zuvor blieb auch sie unerwidert. Sie hat ihn endgültig jeder illusionären Ausflucht beraubt, die Erniedrigungen durch sein Äußeres mit seiner Geisteshöhe ausgleichen zu können. Die Gedichte des Aspasia-Zyklus legen über diesen Zusammenbruch lyrische Rechenschaft ab. Sie bezeugen, wie Leopardi sich dadurch abermals zu einem inneren Übergang eines Denkens und Dichtens gedrängt sah. Er gelangte dabei an die Schwelle eines dritten Stadiums in seiner intellektuellen Biographie,⁵⁷ nach dem klassisch-antiken Geisteskind, das er sein wollte, und dem Modernen, der es nicht mehr sein durfte. Darin nur einen 'zweiten Klassizismus'⁵⁸ zu sehen, würde zu sehr das verlorene Erbe betonen. Vieles spricht dafür, daß Leopardi jedoch gerade eine avancierte Modernität einzunehmen wagt, die über den zurückgenommenen Klassizismus des *Infinito* hinausgeht – indem sie ihn annulliert.

Der sentimentale Anlaß – die unglückliche Liebe – darf nicht täuschen. Leopardi wird auch von Fanny keine – gar erotische – Erfüllung erwartet haben. Erschütternd wurde das Erlebnis vielmehr auf eine ihm gemäße Weise: wie das Gedicht "Aspasia" bekundet, kam dadurch das prekäre Gedankengebäude zum Einsturz, in dem er bisher moralisch Schutz gesucht hatte. 'Liebe' war ihm, gezwungenermaßen oder nicht, ein grundlegend geistiges Problem. Er wollte wissen, was aus dieser 'anmutigsten, ansprechendsten, menschlichsten, mächtigsten und universellsten aller Leidenschaften' spricht (Z. 3611). Sie ist, mit philosophischen Worten, das 'belebende Prinzip der Natur' (Z. 59). Wenn überhaupt, dann müßte sie noch am ehesten etwas von dem erfahren, was den Menschen ursprünglich bewegt hatte, als die Zivilisation ihn noch nicht der Natur entfremdet hatte. Je 'natürlicher' er also auf Fanny reagierte, desto verheerender mußte die Reflexion auf die Natur ausfallen, als sie ihn abwies.

Seit dem Bologna-Aufenthalt hatten sich überdies seine Erfahrungen mit der Gesellschaft weiter verschlechtert. Beherrschend wurde der Widerspruch, daß es dem Menschengeschlecht offenbar eigentümlich und wesentlich sei, durch Barbarei, Korruption und Unglück gehen zu müssen, um sich überhaupt eine Idee von Vollkommenheit machen zu können (Z. 3799 ff.).⁵⁹ Wie der *Zibaldone* belegt, hatte Leopardi inzwischen Anlaß, selbst diese Negativumkehr noch einmal in Frage zu stellen. Damit aber würde sogar seine Rückzugsposition bedroht, die er zur Zeit des *Infinito* noch glaubte halten zu können, d.h., daß das große Leiden an der Welt die Gewähr für eine Existenz im Glück bietet. Jetzt erscheint ihm auch diese letzte Illusion aufgeklärt. Das ganze 'System' seines Denkens, 'das die Natur vergöttlicht' hatte (Z. 411), wozu dient es noch? Bestenfalls um festzustellen, daß das höchste der Gefühle in einer *mancanza d'infelicità* (Z. 3848) besteht: Glück als Abwesenheit von Unglück.

Was Leopardi für das *assoluto naturale* hielt (Z. 3805), ist damit restlos depotenziert. Sein früherer Ansatz hatte zu sehr vereinfacht, als er alles Wohl der Natur, dem 'Verstand' aber alle Empfindungsarmut zuschrieb. So konnte er sich nicht länger der Frage verschließen, was denn die Natur für sich genommen und von sich aus ist und will. Abgründiges kam dadurch zum Vorschein. Er sah sich gezwungen, definitiv zwischen einer allgemeinen Natur und der Natur des Menschen zu unterscheiden (Z. 4128 ff.).⁶⁰ Der Grund: die organische Natur hat keine besondere Absicht auf den Menschen. Sie garantiert für 'nichts' (nulla) in Bezug auf ihn. Wenn er glücklich werden will, ist das seine, nicht ihre Sache: *l'universo [è] di propria natura incapace della felicità, la quale viene a essere un ente di ragione e una pura immaginazione degli uomini* (Z. 4137). Nur weil sie schlecht und sterblich leben, kommen sie auf die Idee des Gegenteils. Diese gehört also keiner ewigen Ordnung der Dinge an (Z. 4133). Das wahre Seinsmerkmal des Menschen ist deshalb seine Selbstüberlassenheit – Subjektivität.

Leopardi blickte in einen erkenntnistheoretischen Abgrund, 'furchtbarer' (Z. 4129) als zur Zeit seiner ersten Lebenskrise um 1819. Dieses zweite "nulla" machte auch die letzten Illusionen zunichte, die das erste glaubte sich noch offen halten zu können. Von der Höhe moderner Reflektiertheit herab besehen zeigt sich, daß sich aus der Natur nichts ableiten läßt, was seiner Existenz einen letzten Sinn gäbe. Sie ist nur für sich, nicht für ihn da. Es gibt kein Einvernehmen zwischen dem, was die Natur, und dem, was die Natur des Menschen will (Z. 4169f.). Unser Begehren hat nichts 'Objektives'. 'Ein Lebewesen erlangt nie und wird nie das Objekt seines Verlangens erhalten' (Z. 3847f.). Die Natur ist dadurch als bergender Mythos restlos erledigt. Ihre sinnproduzierende Aufgabe hat das 'nulla' übernommen. Kommt ihm deshalb nicht der Rang eines negativen Mythos zu? Mit ihm läßt sich allerdings weder moralisch, noch philosophisch ein Unterschied zwischen 'wahr' und 'falsch' machen (Z. 4129). Wer auf ihn, wie Leopardi, angewiesen ist, um sein eigenes Ungenügen zu heilen, sieht sich am Ende heillos mit sich selbst allein gelassen. An diesem existentiellen Notstand geht ihm schließlich auf, daß er im Grunde immer nur Opfer und in diesem Sinne 'Objekt' seiner eigenen Wünsche und Bedürfnisse war.

Leopardis Denken ist darüber, in umfassender Weise, aussichtslos geworden. Eine 'perfekte', 'unsterbliche', göttliche' Natur (Z. 371) war ihrerseits nur eine Illusion, wengleich seine heiligste. In Momenten tiefer Depression verwirft er sie daher als Inbegriff des Übels in der Welt schlechthin.⁶¹ Sie stünde für eine 'Ordnung, in der das Böse essentiell ist' (Z. 4511). Empfindungslos läßt sie es zu, daß das einzelne Wesen der Gattung (Z. 4169) geopfert; daß eine ganze Gattung wieder einem undurchschaubaren Lebensprinzip (Z. 4129ff.) unterworfen wird. Dieses ist sich selbst genug. Welchen Sinn sollte es da noch machen, zu einem innigen Urzustand des Lebens zurückzukehren? Nicht allein die Verstandestätigkeit des Menschen hat die beglückende Einfalt des Gemüts zerstört. Schlimmer als sie, so zeigt sich zuletzt, ist im Grunde die Natur selbst: sie hatte der gekränkten 'Physik' des Menschen nie eine begütigende 'Metaphysik' angeboten. Sie war sein Trugbild, mit dem er sich vor der modernen Paradoxie zu schützen suchte, daß das Subjekt keine andere Objektivität kennt als seine Subjektivität.

Wie soll man unter diesen Voraussetzungen noch authentisch existieren? In düstersten Augenblicken antwortet Leopardi darauf mit radikaler Selbstverneinung. Im Tod, Suizid nicht ausgenommen, erkennt er mehr und mehr den Fixpunkt einer Denkbewegung, die keine ideale Abkunft mehr hinter sich und vor sich keine wünschenswerte Zukunft weiß. Leben hat daher keinen anderen Sinn als dieses Leben auszuhalten. Wo aber 'alles schlecht ist, kann das Gute nur in dem liegen, was nicht ist, im Nicht-Sein' (Z. 4174). 'Solange man lebendig ist, lebt man nicht' (Z. 3848), lautet eine seiner trostlosen Sentenzen. Nichts Wesentliches sonst bleibt daher diesem Subjekt Leopardis, als das ungute Leben zu mindern. Dies gelingt aber allenfalls an dessen

äußersten Grenzen, im Schlaf, in tiefer Lethargie, bei Bewußtlosigkeit (ebda.), in den Vorhöfen des Todes also. Weit von dem entfernt scheint das nicht, was Baudelaire später als 'Perversität der Natur' anklagen wird.⁶² Angesichts dessen zieht Leopardi gar etwas für ihn eigentlich Undenkbares in Erwägung: daß die zivilen Einrichtungen des Menschen jetzt, nach seinem Abfall von der Natur, sogar 'Medizin' sein könnten, um in seinem naturlosen Zustand zurecht zu kommen (Z. 4135 f.). Zum letzten, prometheischen Schritt in die Moderne konnte er sich dennoch niemals verstehen: sich von der Natur, da sie doch kein humanes Projekt enthält, gedanklich gänzlich zu lösen und sich in einer entsprechend 'absoluten' Bestimmung des Menschen über sie hinwegzusetzen, diese selbst 'feindliche Natur'⁶³ dem umwandelnden Feuer des Prometheus, d.h. einer wissenschaftlichen, technischen, sozialen, aber auch ästhetischen Überarbeitung zu unterwerfen. Wenn sie dem Menschen schon keinen Sinn gibt, ihr seinen eigenen aufzutragen. 'Supernaturalismus' wurde diese moderne Gesinnung in Frankreich genannt.⁶⁴ Sie vertraut auf die 'übernatürlichen' Fähigkeiten der Einbildungskraft, sich der Kontingenz des Realen zu entwinden.

"poesia non poesia"

Diesen Weg ist Leopardi jedoch nie gegangen. Der vorletzte Eintrag seines *Zibaldone* faßt sein philosophisches Credo geradezu testamentarisch zusammen: 'daß man nichts wissen kann; nichts ist und, nach dem Tode, nichts zu erhoffen hat' (Z.4525)⁶⁵ – eine 'tabula rasa'. Er erkennt sich als einen, an dem alle Wertsetzungen versagen. Etwas Gutes kann er darin nicht entdecken. Seine neue Identität gründet für ihn wesentlich in einer enterbten Welt. Sie gewährt ihm nur ein gleichsam posthumes Leben. Weiter als bis zu dieser halbierten Modernität konnte er deshalb nicht vordringen.

Diese zweite, auswegslose Nulla-Erfahrung war vernichtend. Als größte Gewißheit des Lebens blieb nur der Tod. Doch selbst er ließ ihn nicht ruhen. War nicht er zumindest eine natürliche Erfahrung, die letzte, zu der sich auch ein Moderner bekennen mußte? Enthielt er dadurch nicht seinerseits ein unwiderruflich letztes Projekt ursprünglicher Erkenntnis? Seine klassische Weltanschauung mußte wohl erst bis auf diesen Endpunkt reduziert sein, um einsehen zu können, was die Natur mit ihrem Prinzip des Todes im Sinn hat. Solange er in ihr eigentlich nur sich selbst gesucht hat, mußte dies verdeckt bleiben. Abermals, so scheint es, hat der pathogene Scharfsinn des Melancholikers dabei eine Epochensignatur aufgespürt. Er leidet, so seine Diagnose der späteren Jahre, mehr als die anderen an seiner Zeit, weil er, sensibler als sie, die Antinomien der menschlichen Natur bewußter auszutragen hatte. In letzter Hinsicht, so seine Folgerung, besteht das Wesen der Natur nicht in Einvernehmlichkeit, sondern, grundlegend, in Widersprüchlichkeit

(*contrarietà*).⁶⁶ Das ist die ihr eigene Wahrheit,⁶⁷ jenseits aller natürlichen Zuschreibungen, mit denen der Mensch in seiner Bedürftigkeit sie bedrängt. Vom niedrigsten bis zum höchsten Lebewesen walte ein durchgehendes 'System' (Z. 1089f.), daß jedes, um sich selbst zu erhalten, bereit ist, die Tötung des anderen in Kauf zu nehmen. Kann eine solche Ordnung von einer Idee der Vollkommenheit beseelt sein? Tatsächlich herrschen, wohin man sieht, unzählige solcher Widersprüche, metaphysisch, rational oder auch nur materiell (Z. 4204).

Dieses 'Stirb und Werde' des Lebens ist das bewegende Interesse der Natur. Nur dieses und nichts anderes an ihr ist wahrhaft 'unendlich' (*infinito*), denn es 'umfaßt jedes Gebiet, jedes Element und das ganze System'. Wenn sie der Welt etwas zu sagen hat, dann höchstens, daß für sie allein die Einheit des Gegensätzlichen ("coincidentia oppositorum") zählt. Deshalb kann sie auf die Frage nach 'Sinn und Zweck des Menschen, nach seinem höchsten Gut, seinem Glück' nur antworten: 'es gibt sie nicht' (Z. 4168). Sie hat von sich aus keine anderen als kreatürliche Absichten. Schelling huldigt ihr aus eben diesem Grund als einer "schrakenlosen Produktionskraft". Leopardi, der Dichter, sah hingegen darin einzig einen seelenlosen Betrieb. Dementsprechend reduziert er sie auf ein materialistisches Hin und Her von *distruzione* und *produzione* (Z. 4130). Immer wieder kehrt er zu diesem energetischen Grundgesetz zurück. Die Natur genügt sich, wenn sie schaffen und wieder abschaffen kann. Das gilt auch für "Amor", der Leben generiert und "Morte", die es annulliert. Sie gehören, wie das gleichnamige Gedicht des Aspasias-Zyklus bedenkt, auf diese illusionslose Weise zusammen.⁶⁸ Das Einzelne, der Einzelne, die individuelle Ausprägung, gilt nichts – ein "nulla". Natur will nur, daß das Leben weitergeht. Der Glückssucher Mensch befindet sich lediglich in einem Übergang vom Leben zum Tode. Das poetische Vermächtnis Leopardis, *La Ginestra*, verlegt seinen Aufenthalt daher in die 'Wüste'. Was er dort an *piacere* und *dolore* (Z. 4505) empfindet, ist von der Natur her gesehen 'gleich-gültig'. Seine Gefühle zu befragen hat ebenso wenig Sinn (*vanità*) wie das Denken, das sich in purer 'Logomachie' (Z. 4233) erschöpft. Das ist die – moderne – Wahrheit über die Natur des Menschen. Deshalb kann das moderne Subjekt von keiner Seite her mehr glücklich werden.

Leopardi hat jedoch zu keiner Zeit, auch nicht in seinem letzten Stadium, als Philosoph, sondern als Dichter philosophiert. Wie ihm das antike Bildungsideal geistige Heimat war (Z. 144), so die Nachahmung der Natur verpflichtendes Erbe der Sprachkunst: 'es ist die Natur der Poesie, der Natur zu folgen' (Z. 3615). Die Frage nach dem Glück richtete sich daher immer auch an die Poesie als einem 'göttlichen Vermögen' (Z. 4373). Wenigstens diese 'letzte Illusion' glaubte er aus dem Niedergang seines ersten, 'antiken' Lebensstadiums in seine zweite, sentimentalische Existenz hinüberretten zu können (Z. 145). Dafür stand *L'Infinito*.

Seit er jedoch Ende der zwanziger Jahre der Natur nach und nach jede humane Gesinnung absprach, mußte dies zugleich die Kunst als Stimme der Natur treffen. Leopardi stand damit auch poetisch vor einem "nulla". Wie dichten ohne nachzuahmen? Das war die große, post-mimetische Frage. Sie brachte ihn auf die Seite der Romantiker. Deren Weg in die ästhetische Autonomie wollte er jedoch nicht begehen. Wohin sich also wenden? Leopardi war sich der Richtung wohl bewußt. Wie seine späte Philosophie, die Leben nur als Lebensenthaltung noch zuließ,⁶⁹ hatte sich auch seine Dichtung nicht anders denn im ästhetischen Selbstopfer zu erhalten. Was das bedeutete, war ihm vollkommen klar: das Ende von Dichtung, wie er sie verstand, der Gang in eine *poesia non poesia* (Z. 4497). Sie wagt eine äußerste Vorstellung von Kunst. Sie muß den poetischen Funken aus der Leugnung dessen schlagen, was ihr poetisch heilig war. Zwar wird auch sie 'etwas' darstellen; sie kann nicht anders. Aber sie hat es so zu tun, daß dadurch zugleich 'nichts', seine Nichtigkeit mit dargestellt wird, weil sie sich auf 'etwas' Unendliches, Endgültiges, Ewiges nicht (mehr) berufen kann. Ihre Rede hätte dem, was sie sagt, ineins damit zugleich zu entsagen. Dies wäre die einzige Chance, um noch authentisch zu sein: das öffentliche Eingeständnis ihrer Inauthentizität. Eine beschließende Synthesis, wie bei Hegel, steht ihr nicht mehr zu. Statt in einer Dialektik hat sie sich an einer 'unendlichen' Antinomie abzarbeiten. Sie erlaubt ihr zwar eine ständige Bewegung des Sagens; doch in eine beständige Aussage mündet sie nicht.⁷⁰

Ob Leopardi sich der Kühnheit und Konsequenz seines Konzepts schon ganz bewußt war, mag fraglich sein. Erst die Dadaisten werden sich, von den Vernichtungsschlachten des Ersten Weltkrieges herausgefordert, zum Äußersten entschließen, zu einer 'Kunst als Anti-Kunst'. Erheblicher scheint jedoch, daß selbst ein so traditionswilliger Dichter wie Leopardi sich damals schon an die Grenzen seines Kunstverständnisses gedrängt fühlte. Er zeigt, mit welcher Wucht ihn die Modernität getroffen hat. Seine Untergangsvision von einer *poesia non poesia* ist im Grunde das ästhetische Spiegelbild der entgötterten Natur. Handelt der Dichter, der seine Rede zugleich erzeugt und aufhebt, nicht wie die bare Natur, die Leben gibt und zugleich nimmt? Mit einer klassischen Kunstperiode ist dies allerdings nicht mehr vereinbar. Eine Natur, der nichts Schönes, Gutes und Wahres mehr zugute gehalten werden kann, wofür sollte sie noch Vorbild sein? Die ehemals göttliche Schöpfung sieht sich in der Götterdämmerung der Moderne zu einem universellen 'Betrieb' (*fabbrica*; Z. 4248) herabgestuft. Nichts Unendliches, auch nicht das des *Infinito*, hat sie zu bieten, nur Vitalität.

Und doch hat sich Leopardis neuartige *poesia non poesia* nicht völlig von seiner alten, antikisierenden Kunstlehre verabschiedet. Ist ihre Gegenläufigkeit am Ende nicht noch einmal die äußerste Konsequenz der 'imitatio naturae' selbst? Aus deren Perspektive

erschiene sie als wahrheitsgetreue Nachahmung einer Natur, die nicht mehr nachahmenswert ist. Obwohl sie Leopardis poetischen Vorstellungen zutiefst widerstrebte, fühlte er sich verpflichtet, sich selbst von dem einen Begriff zu machen, was ihn ruiniert. Dichtung mußte für ihn sein; sie war sein Leben. Wenn nicht alles täuscht, hat er deshalb einen unerhörten Versuch gewagt, um sich auch poetisch eine Vorstellung von einer "poesia non poesia" zu machen. Es ist das Gedicht *A se stesso*:

1 Or poserai per sempre,
stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
3 ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
in noi di cari inganni,
5 non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
7 palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
9 la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
11 T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. Al gener nostro il fato
13 non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
15 poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

Entzweiungen

Die dürre, knappe Sprache wollte Benedetto Croce als Beweis für seine Kunsttheorie nehmen, daß sich bereits an den Worten selbst das Maß des Poetischen abnehmen ließe. Dementsprechend rückte er es an den Rand des Unpoetischen, der 'non poesia'. Dennoch hat er ihm die Würde eines 'Epitaphs' nicht versagt.⁷¹ Lange, bis heute nachwirkend, lag auf diesem späten Gedicht von 1835 die Last dieser ästhetischen Anfechtung. Andererseits hat es Wiedergutmachungen erfahren, die in ihm etwas Außergewöhnliches sehen. So oder so konnte sich kaum jemand dem befremdlichen Zauber dieses kleinen Textes entziehen. Croce hat recht: hier spricht einer, dem es die vertraute Sprache verschlagen hat, und der nun versucht, eine poetische Fremdsprache zu erlernen. Denn Croces Theorie hatte keinen Blick dafür, daß das Gedicht genau diese Enteignung zum Gegenstand seines Sprechens macht. Das Unpoetische an ihm ist Programm: poetischer Ausdruck einer prosaischen Welt. Ob gelungen oder nicht, viel schwerer wiegt, daß Leopardi mit ihm ein Experiment zu den Grenzen seiner Lyrik eingegangen ist, das kühnste vielleicht, das er je gewagt hat. In den *Canti* erhebt es sich damit zum dunklen Widerpart von *L'Infinito*.⁷² Dafür sprechen im übrigen auch andere, verschwiegene Korrespondenzen. Beide sind ebenso kurz wie grundsätzlich. Jedes geht von einem existentiellen Absturz im Leben und Denken des

Autors aus und zieht daraus einen geradezu weltanschaulichen Beschluß. Hier wie dort eine Absage an eine unhaltbar gewordene Naturidee, aber doch so, daß sie noch als negativer Horizont nachwirkte. *L'Infinito* glaubte ihr mit einer bestimmten Sprache nahe zu bleiben. Die großen Idyllen haben diesen Ansatz ausgearbeitet. *A se stesso* hingegen sieht sich gezwungen, auch diese künstlich erhaltene Naturverbundenheit noch zu kassieren. Insofern nimmt es einen – kongenialen – Widerruf des *Infinito* vor. Das Ich, das hier seine Stimme erhebt, verwirft das ästhetische Glück dort – ohne noch einen anderen Rückhalt zu kennen. Ihm bleibt nur Aussichtslosigkeit.⁷³ Das frühe und das späte Gedicht verhalten sich damit zueinander wie der schönste und der radikalste Aspekt in Leopardis Modernität. Sie stellen sich vor, was von der Natur, im Zeitalter der Unnatur, im besten und im schlimmsten Falle zu erwarten ist.

Doch wie eine *ultima disperazione* (11/12) poetisch auffassen, da sie doch den Untergang aller 'Poesie des Herzens' (Hegel) voraussetzt? Leopardi tut etwas Faszinierendes. Es ist zugleich von hohem modernem Interesse. Er nimmt seine vertrauten lyrischen Sprachmittel und versucht, in ihnen selbst auch noch abzubilden, was sie untauglich macht. Kein Wort des späten Gedichtes ist wirklich neu; und doch macht das Ganze eine außergewöhnliche Aussage. Zuzuschreiben ist dies zunächst einer kunstvollen Dramaturgie des Sprechens. Sie stellt seinen Grundwortschatz gleichsam neu zur Rede. Leopardis Einfall: er hat seine Rede geteilt. Das Ich des Gedichts nimmt in seine Rede den Angeredeten mit auf. Dieses Du hat eine lange Tradition. Es gehört der Lyrik seit den Troubadours, dem 'dolce stil' an, wo die Liebenden sich, auch sprachlich, eng verbunden zeigten. Es lebt fort in der – petrarkistischen – Zwiesprache mit der Natur, in bukolischer, arkadischer und idyllischer Dichtung. Leopardis *Canti* sind dieser diskursiven Doppelung zutiefst verpflichtet. Die *Operette morali* scheinen sie geradezu szenisch ausgebaut zu haben. Und *A se stesso*? Als Teil des sog. Aspasia-Zyklus steht es, wenn auch höchst vermittelt, unter dem Eindruck eines erschütternden Amor-Geschehens (s.o.).⁷⁴ Das 'Ich' wendet sich an sein 'alter ego', das 'Herz'. Nehmen die beiden damit nicht, diskret, noch immer die Haltung der Liebeslyrik ein, wo der eine, nicht erhört, unglücklich, darüber nachsinnt, daß ihm seine Herzensangelegenheiten nichts als Enttäuschung und Elend gebracht haben – eine rauhe Liebesklage?

Die Rollen, die sie im Gedicht ausführen, sprechen eine eindeutige Sprache. Einerseits gehören sie, wie zwei Seelen in einer Brust, wie Liebender und Geliebte in petrarkistischer Lyrik, innig zusammen. Und sie sind, durchaus vergleichbar, in höchstem Maße entzweit.⁷⁵ Dem 'Ich' (3) kommt der Part des 'pensoso' zu: es hat in seiner Liebesnot die spröde Sprache des *Zibaldone* angenommen. Mit letzter Entschiedenheit setzt es sich gegen die Trugbilder (*cari inganni*, 4) zur Wehr, die ihm das 'Herz' und sein liebendes Begehren unablässig vorgemacht hat. Gerade weil das 'Ich' dafür so elementar

einzunehmen war (*cari, sento* 3; *credei* 3, *speme, desiderio* 5), nimmt seine Entsagung jetzt die Zeichen einer Apokalypse an; es richtet – abschließend (*ultima volta*) – den Blick auf seine letzten Lebenshorizonte: *terra* (9), *vita, mondo* (10), kurz *tutto* (16). Im Grunde aber beweist das 'Ich' damit doch nur den alles überwältigenden 'Zauber' (*inganno*), den die Herrin seines 'Herzens' auf es ausgeübt hat. Wieder, so scheint es, geht Leopardi von einem klassischen Vorbild aus. Doch als 'Moderner' kann er sich ihm nur noch als einem verlorenen Erbe anschließen: er trägt in die poetische Liebes-Paarung der Tradition einen ihr fremden Sinn ein. Statt um Himmelsleitern der Vergeistigung geht es ihm um eine Lebens- und Kunsttheorie. Die Liebe, Aspasia, Fanny, die Anlässe des Nachsinnens, liegen eine 'Ewigkeit' weit hinter ihm (*peri*). Geblieben ist nur noch ihr verhängnisvoller Effekt, der *inganno estremo* (2). Die 'anmutigen Illusionen' (*cari inganni*), die ein bewegtes Herz entwirft, sind als Trugbilder verworfen. Sie verletzen zutiefst, ja 'tödlich' (13), das Verstandesvermögen. Der philosophische Poet trägt den vertrauten lyrischen Darstellern von 'Ich' und 'Herz' also seinen Kulturkonflikt von Ratio und Natur auf.⁷⁶ Jetzt und hier scheint der alte Streit jedoch entschieden; zum Ende seines Denkweges sind die Verhältnisse klar: allein das 'Ich' führt noch das Wort; das 'Herz' bleibt stumm, vom Denken dreifach beharrend (1, 6, 11) zum Schweigen aufgefordert. Wenn je, wie das *Infinito* glaubte, ein Einvernehmen zwischen beiden möglich schien, dann ist ihr Verhältnis jetzt – extrem – zerrüttet. Ihr Dialog ist an ein monodisches Ende gekommen, wo nur noch einer spricht und der andere nichts mehr zu sagen hat.

Vom Projekt ihrer 'liebenden' Beziehung (*cari; noi*, 4), noch einmal angesprochen, ist ihnen einzig die 'fatale' Unerfüllbarkeit geblieben (*il fato/non donò che il morire*, 12/13). Das 'Herz', durch seine Bewegtheit (*palpitare*, 7; *moti*, 8) eigentlich Inbegriff von Leben, muß, wenn ihm jetzt Stillstand befohlen wird (*posare; acquitare*; 1, 6, 11) für das 'Ich' bereits so gut wie gestorben sein. In seiner Gestalt geleitet es die Idee von einer Natur zur letzten Ruhe, die geglaubt hatte, die zivilisatorischen Wunden der Vernunft noch heilen zu können. Es ist also, als ob ein Lebender bereits posthume Rechenschaft ablegte – *Mémoires d'outre-tombe*, an denen Chateaubriand in dieser Zeit arbeitete. Die Wortführerschaft des 'Ich', in den Imperativen nachdrücklich ausgeübt (1; 6; 11;), verdankt sich mithin nicht eigentlich einem Sieg, sondern dem Verlust seines 'alter ego'. Nicht lange und es steht, als Hinterbliebener, am Grab seiner letzten Illusionen.

Was tun, da keine Aussicht mehr besteht, noch einmal ganz mit sich eins zu werden? Leopardi läßt diesem einseitigen, wider willen autonomen Denken nur noch eine, ihm gemäße Arbeit: das zu bedenken, was ihm verloren gegangen ist. Auch dazu bezieht das Gedicht Stellung, auf seine Weise. Zwar hat sich das 'Ich' jetzt ganz zum Herrn der Rede gemacht. Und doch spricht es über kein anderes Thema als über sein 'Herz' und dessen Beweggründe. Dieses bleibt, soviel ihm auch Schweigen geboten wird, dennoch

ausschließlicher Inhalt seiner Gedanken. Nimmt es darin nicht abermals, von Ferne, noch die Haltung eines petrarkistisch Liebenden ein, der sich die Folgen ausmalt, wenn ihm die Geliebte im Tod endgültig entzogen sein wird? Von ihrer 'lieben' Gegenwart zeugt dann nur eine 'wertlose' (7), 'menschenverachtende' (13), 'endlose' (16) Leere. Hier endet allerdings eine liebeslyrische Teilhabe. Früher gab die Unerreichbare Anlaß zu – vergeistigender – Klage. Jetzt wird sie angeklagt: das 'Ich' weist alle von seinem 'Herzen' ausgehenden Anspielungen auf etwas Letztes und 'Ewiges' (*eterno*) tief enttäuscht als liebgewordene Gedankenspiele zurück. Denn die Geliebte *seiner* Gedanken, die Natur, hat nicht gehalten, was es sich von ihr versprochen hatte. Von daher das Ausmaß seiner Enttäuschung; die Heftigkeit seiner Ablehnung; der stockende Stil. Zur Zeit des *Infinito* verband die beiden zumindest noch eine intakte Antinomie: aus dem Leiden an *infelicità* ließ sich, im Umkehrschluß, an 'felicità' wenigstens in Gestalt ihres Mangels noch rühren. So einseitig wie ihr Verhältnis jedoch in *A se stesso* geworden ist, hat sich auch diese letzte, rein negative Verbindung zerschlagen. Das 'Ich', menschliche Gedankentätigkeit, herrscht inzwischen so sehr über natürliches Empfinden, daß 'Herz', sein anthropologisches Gegenüber, sich ganz in die Rolle eines Untergebenen weggedrängt sieht. Mit anderen Worten: was affektiv als Wahrheit angeboten wird, daran ist nichts Objektives. In der Rollenverteilung des späten Gedichts spiegelt sich daher die endgültige Erschöpfung dessen, was man als Leopardis negative Theologie der Natur bezeichnen darf. Dieser vernichtende Sieg des Denkvermögens in der Moderne rückt damit in die Nähe jener desillusionierenden Naturvorstellung, die *distruzione* durchaus als naturgemäß hatte einräumen müssen. Die Natur, die dem Verstand nicht standhalten kann, garantiert in letzter Konsequenz also für 'nichts'.

Antibiographie der Natur

Die Größe dieses Textes zeigt sich aber darin, daß er nicht nur den Tiefpunkt in Leopardis poetischem Weltinnenraum fixiert. Er denkt zugleich auch darüber nach, wie es soweit hat kommen können. *A se stesso* blickt, poetisch verdichtet, auf die Verlustgeschichte seiner Naturidee insgesamt zurück. Insofern nimmt es, in ferner Verschränkung, auch den Widerruf von *L'Infinito* vor. Nicht zuletzt deshalb bilden beide einen kongenialen Kontrapunkt in den *Canti*.

Dreimal,⁷⁷ wie eine Beschwörungsformel und entschieden wie ein Ultimatum (*Or*, 1; *ultima volta*, 12), setzt das Denken an und gebietet dem Empfinden Ruhe (*poserai*, 1; *posa per sempre*, 6; *t'acquieta*, 11). Was es ihm in der Sache mitzuteilen hat, gleicht einer dichtgefaßten Biographie der Natur. Sie spiegelt sich an den drei wesentlichen Stadien – die drei 'Strophen' –, die dieses innere Leben durchlitten hat. Aus ihr erklärt sich, wie es zu

dieser endgültigen Entzweiung hat kommen können. In der Rückschau des 'Ich' fügen sich ihre Etappen zu einer unerbittlichen Logik der Entfremdung. Sie nimmt jedoch nur die Dekadenlehre Leopardis wieder auf, wie sie schon das *Infinito* bemüht hatte. Hier allerdings verfolgt er sie bis zu ihrer letzten, 'fatalen' (12) Konsequenz.

Um ihr Ausmaß zu begreifen, ruft sich das 'Ich' zunächst noch einmal das Glück der Anfänge (*cari*, 4) in Erinnerung, die 'Illusionen' (*inganni*; 4, 2). So sehr hat das Ende jedoch den Blick auf den Ursprung 'getrübt' (*noia*), daß er sie nur noch demaskiert, im Namen von *inganni* (2; 4) ansprechen kann.⁷⁸ Das Ich sagt sich von ihrer Wunschhaftigkeit (*speme; desiderio*, 5) los und schlägt sie ein für allemal (*per sempre*, 1) der Vergangenheit (*perì*; 2, 3) zu. Nur unter den Bedingungen einer Absage scheint es möglich, sich noch einmal auf das einlassen zu können, wofür sich das 'Herz' – vergeblich – (*stanco*, 2) verzehrt (*spento*, 5): daß sein unstillbares Verlangen den Glauben nähren konnte (*io mi credei*, 3), es sei von etwas Endgültigem, 'Ewigem' (*eterno*, 3) bewegt. Von dieser Illusion muß es sich hier verabschieden. Nach Leopardis Verständnis kann es damit kein Glück mehr geben. Mit einer raffinierten Doppeldeutigkeit von Vers drei gibt er zu erkennen, daß damit zugleich auch sein eigenes, intimstes Lebensprojekt ruiniert ist: die Vorstellung, sich selbst verewigen zu können ('*io mi credei eterno*', 3). Es war der Wunsch und die Hoffnung, die ihn als Dichter getragen hatte. Der Nachruhm sollte der Lohn für ein ungelebtes Leben sein. Noch einmal kehrt er damit knapp und abwehrend in seine Gedankenheimat, die Antike, zurück. Diesen Rückweg über die antike Kultur zur Natur, dem 'höchsten Gut' des Menschen (*sommo bene*, Z. 2344), gilt es endgültig zu verwerfen. Sie war der höchste Punkt in Leopardis Welt.

Das *Posa per sempre* (6) setzt, anaphorisch eindringlich, allem Eingedenken ein Ende. Energischer als bei der ersten Zurechtweisung (*poserai*, 1) verlangt die Gegenwart (*posa*, 6) Geltung. Das 'Herz' hat sich damit abzufinden, daß die Himmelsausflüge der Imagination zu nichts geführt haben. Es ist die zweite Epoche seiner inneren Biographie; zugleich die zweite 'Strophe' des Gedichts (6-10). Das wortführende Ich hat sich ganz hinter seine Rede zurückgezogen. Einzig das 'Du' entgeht dieser fortschreitenden Distanzierung (*posa, palpitasti, tuoi*). Die Sprache wird härter; der Tonfall der Klage in der ersten Strophe verschärft sich zur Anklage. In der Sache selbst geht es um nichts Geringeres als um einen weltanschaulichen Schadensbericht. Das 'Ich' führt dem 'Herzen' vor, was seine 'Beweggründe' (*moti tuoi*, 8) 'wert' (*val*, 7) waren: 'nichts' (*cosa nessuna*, 7; *nulla*, 10). Wem durch die Enttäuschung seiner Wünsche die Augen objektiv aufgegangen sind, muß feststellen, daß sie nichts als subjektive Bedürfnisse angemeldet haben. Die Bewußtseinsgeschichte des Ich hat das Stadium des *Nulla* erreicht.

Wie ein Schatten hatte es sein Leben seit der Krise des *Infinito* begleitet. Der *Zibaldone* hielt es seither unter ständiger Aufsicht der Reflexion. Damals glaubte Leopardi

eine letzte Verbindung zurück zum verlorenen Paradies noch halten zu können: über die Poesie. In *A se stesso* dagegen verbietet sich diese Ausflucht. Mit der Konsequenz, daß es das 'Nulla' unausweichlich ins Zentrum des Lebens (10) stellen muß. Die *sospiri* (8) – früher noch leidgeprüfte Boten aus einer besseren Welt – sind nichtswürdig. *Nulla*, metrische Mitte des Schlußverses dieser 'Strophe', stellt das Leiden an der Welt (*amaro e noia*, 9) als die Quintessenz des Lebens heraus (*vita*, 10). Auch hier wird, wie im *Infinito*, auf einen Untergang – *fango* (10) – angespielt. Ihm fehlt jedoch alles Glückverheißende. Ein nahestehender Text, *Sopra il ritratto di una bella donna*, öffnet dessen Konnotation. *Fango* ist Staub (V. 1ff.) und Schatten des Grabes (V. 52). Wer in seinem Bild steht, gleitet abwärts nicht ins lebendige Meer des Lebens, sondern ins Element des Todes (vgl. 13). Nichts ist geblieben von der *heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht*, in der die Welt wie in einer *tiefen Gruft versenkt* ist und den *Flügel des Gemüts* hebt. (Novalis, *Hymnen an die Nacht*).⁷⁹ In genauer Entgegnung zum *Infinito* widerruft *A se stesso* solche 'romantischen' Vorstellungen, daß, wer dem Denken poetisch einen Untergang bereiten würde, noch ein letztes Mal auf den Grund der Natur käme. An der Realität zu leiden hat, auf fatale Weise, 'Nichts' zu bedeuten. Dies ist, entschädigungslos, der eigentliche Kern aller menschlichen Welterfahrungen. Dem wahren Bild des Lebens, wie *La Ginestra* es malt, entspricht deshalb der Unort der 'Wüste'.⁸⁰

Leopardi begräbt in *A se stesso* also seine Ideale und wird darüber weltanschauungslos. Wie radikal er mit ihnen abrechnet, hebt das Gedicht sowohl begrifflich wie formal hervor. Unterschiedslos werden alle Horizonte außer Kraft gesetzt, die menschliches Leben in einen großen Zusammenhang nehmen: die Begriffe von 'Erde' (*terra*, 9); 'Leben' (*vita*, 10) und 'Welt' (*mondo*, 10). Dabei geht er, wieder dem *Infinito* vergleichbar, höchst bewußt vor. *Terra* ist im *Zibaldone* nicht, wohl aber in den *Operette morali* und den *Canti* ein bedeutender semantischer Stützpunkt. Hier wird der Begriff eingesetzt, um geradezu systematisch einen Unterschied zu *vita* und *mondo* wahrzunehmen. *Terra* erfaßt die Erde als eine dem Menschen uranfänglich gesetzte Weltgröße. Insofern meint sie eine von Menschen unabhängige und in diesem Sinne objektive Größe. Umso auffälliger, daß ihr jedoch gerade jene höhere Verbindung abgeht, die ihr sonst aus ihrer Paarung mit 'Himmel' zukam.⁸¹ Sie ist verwitwet, eine bindungslose Gegebenheit. *Mondo* hingegen, vielfach bedacht,⁸² lebt von der Vorstellung, die Welt sei um des Menschen willen da und ist insofern Inbegriff dessen, was er aus ihr macht: Hervorbringung seiner zivilisatorischen Vernunft, mit den bekannten Folgen. *Vita* aber meint das Reich der Natur; ist *quasi tutt'uno colla stessa natura*. Dadurch, glaubte Leopardi lange Zeit, müßte ihm auch die höchste Erfüllung des Lebens, die *felicità*, zustehen (Z. 3814), das Glück des kreatürlichen Zu-sich-Selbstkommens.

Knapp, aber ebenso grundsätzlich wie im *Infinito*, mustert er seine drei grundlegenden Weltbegriffe: einen transzendenten, einen kulturellen sowie den natürlichen. Nichts kann seinem prüfenden Blick jedoch mehr standhalten. Die Vorstellungen von *terra* und *mondo* waren im übrigen längst angefochten. Jetzt wird auch *vita*, Ordnungsbegriff von *cor* (2), also die Teilhabe des Menschen an der Göttlichkeit der Natur (Z. 371) verworfen. Diskret macht der Text darauf aufmerksam, daß damit – *vita* steht zwischen *terra* und *mondo* – das Herz von Leopardis Weltanschauung getroffen ist. Das 'Ich' hat noch einmal alle großen Möglichkeiten der Beheimatung bedacht und dabei nur ihre Nichtigkeit totalisiert. 'Die Welt ist (tatsächlich) so, wie sie einem beschrieben wurde, wie man sie schon kennt und wofür sie auch in der Theorie gehalten wird', lautet der letzte (!) Eintrag des *Zibaldone* vom 4.12.1832. Der Mensch ist in letzter Hinsicht ganz auf sich selbst, "a se stesso", auf seinen 'amor proprio', verwiesen.⁸³ Es bleibt ihm nur, seine Pathogenese als totales Subjekt auf sich zu nehmen. Der Abfall des Menschen von der Natur ist damit vollendet. Das 'Ich' findet sich unausweichlich in der Moderne wieder, für immer vertrieben aus seiner geistigen Wahlheimat der Antike. Die schwerwiegendste Folge ist Sprachverlust: mit einer 'bedeutungslosen' Natur (*non val cosa nessuna i moti tuoi*, 7/8) lassen sich keine bedeutenden Werke im Sinne der 'imitatio naturae' schaffen. Orpheus' Leier ist zerbrochen.

Vollendete Unnatur

A se stesso hält sich dabei jedoch, wie im übrigen auch *La Ginestra*, nicht auf. Dieser absolute Nullpunkt ist seinerseits nur Durchgangsstadium. Erst diese 'tabula rasa' aller Vorurteile befreit den Blick für einen dritten Begriff von Natur. Was ist, was will die Natur von sich aus, unvoreingenommen von allen Sehnsüchten, mit denen menschliche Bedürfnisse sie umarmen? Auf diese Frage antwortet die dritte 'Strophe' (11-16). Mit ihr wagt Leopardi ein Äußerstes: er stellt sich poetisch vor, was eine Poesie – in seinem Sinne – gerade unmöglich macht. Dieses letzte Stadium seiner inneren Biographie erneuert zwar die Zurechtweisung des Herzens: *T'acqueta omai* (11). Doch schon im abgewandelten Wortlaut klingt an, wie diese Beruhigung enden wird: *T'acqueta* ist Echo der poetischen Meditation, die *La quiete dopo la tempesta* (1829) geführt hat. Dem Herzen (25) höchstes Vergnügen, heißt es dort (27), spendet der Tod. Nur er, nichts 'Ewiges' (51), 'heilt' von den Leiden der Welt (53/54). Der Tod als Erfüllung des Lebens? Er kennt Vollkommenheit nur als vollkommene Annullierung: zu begehren, was einen vernichtet. Diese Paradoxie beherrscht das dritte Stadium. Sie verleiht der irritierenden Aufforderung in *A se stesso*, 'verzweifle ein letztes Mal' (11/12), erst Tragweite. Das *disperare* ist, nach dieser Logik der Selbstverleugnung, die einzig noch mögliche Weise von *sperare*. Dem entspricht der

Gegenstand dieser letzten Hoffnung: das 'Geschenk des Todes' (13). Im Zentrum der 'Strophe' (und in der Mitte des Verses) wird er als der wahre Lebensinhalt in Stellung gebracht. Die einzige 'Ewigkeit' (3), die dem Menschen in Aussicht gestellt ist, erlangt er mithin in der 'ewigen Ruhe' des Todes. Daß dieses *morire* gleichwohl eine 'fatale' (12) Idee bildet, läßt Leopardi selbst hier noch, seinem feinen semantischen Gehör gemäß, in *gener nostro* (12) vernehmen. Denn der Sinn des Menschen-'geschlechts' besteht, etymologisch, darin, Leben zu 'generieren', nicht, es 'auszulöschen' (5).

Damit ist alles für den endgültigen Umschwung dieser Rückschau vorbereitet. Sie hat jetzt, von den Anfängen aus gesehen, die Gegenwart (*omai*, 11; 13) eingeholt. Ihr aber bleibt keine geringere Enttäuschung vorbehalten, als daß die Natur, desillusioniert betrachtet, ein Feind des Menschen ist. Diesen Bruch mit dem Naturideal hat sich das Gedicht auf seine Weise zu eigen gemacht – mit raffiniertem Stilbruch. Das auffälligste Signal: *Omai disprezza / te, la natura, il brutto / poter* (etc. 13ff.). Wer dem 'Ich' bis hierher gefolgt ist, wird *disprezza* (13)⁸⁴ an *poserai* (1), *posa* (4), *t'acquieta* (11), *dispera* (11) anschließen und seinen Imperativ an allem – sich selbst, der Natur und der unendlichen Sinnlosigkeit (16) – vollstrecken. Leopardi geht seinen eingeschlagenen Gedankenweg zu Ende. Aber: liebe, wo alles sinnlos ist, soviel Konsequenz und Eindeutigkeit, soviel Logik nicht erneut auf eine, wenn auch finstere Weltanschauung hinaus? Wenn nichts Eindeutiges bestehen kann, wäre dann die wahre Sprache der Moderne nicht die Sprache der Uneindeutigkeit? Es scheint, als habe sein Gedicht genau diese Wahrheit beherzigen wollen. Zunächst werfen sich Fragen auf. Warum sollte das 'Herz' seine 'liebenswerten Illusionen' (4) verdammen? Nicht sie sind 'übel' (*brutto*, 14), sondern die Natur, die ihnen keine Wirklichkeit garantiert. Allenfalls die Natur selbst (14/15) also könnte die Verachtung des Herzens treffen. Aber wäre es, als Verkörperung der Natur im Menschen, dazu fähig, solange es schlägt – und noch immer schlägt es? Könnte es, als der Anwalt des Kreatürlichen und Gegenspieler des Verstandes, dieser Natur widerstehen? Herrscht nicht insgeheim *sie* (*ascoso*, 15) mit den eigentlichen Imperativen der Macht (*impera*, 15)? Und wie ist es mit der *infinita vanità del tutto* (16)? Verachtung verlangt Distanzierung, Bewußtheit eines Standorts. Von welchem intellektuellen Punkt aus ließe sich aber eine 'grenzenlos allumfassende Sinnlosigkeit' ignorieren? Aus der Perspektive des 'Herzens' - dieses ist gemeint - wohl kaum.

Vieles spricht dafür, daß die Abrechnung des 'Ich' zwar eindeutig gemeint ist, die Wendung des Gedichts ihr jedoch eine zweite, alternative Lesart einräumt, die die Strenge der ersten durchkreuzt und ihr damit jede weltanschauliche Entschiedenheit entzieht. *Disprezza* – gäbe es nicht auch, ja mehr Sinn, es als ein Präsens zu nehmen, das der Kette der Imperative angehört und sich ihnen doch zugleich verwehrt? Dann würde alles anders aussehen. Die Natur, die restlos entzauberte, wäre dann Subjekt des Satzes und der

Moderne. Sie gebietet jetzt über die Gegenwart. Und sie ist es, die, ihrer Allmacht gemäß (*a comun danno impera*, 15), auch das Verb regiert: *sie* ist es, die alle schönen Hoffnungen 'verachtet', die die Zivilisationskranken in sie gesetzt haben. 'Die Natur', so die andere Wahrheit, jenseits der alten, 'verachtet von nun an dich (mein Herz)'. Du bist ihr (Akkusativ-)Objekt; dich trifft ineins damit (*e*, 16) das ganze, gleichgültige Wesen, die *infinita vanità del tutto* (16), das ihr eigen ist. Was das 'Ich' dem 'Herzen' erklärt, ist, in der zweiten Hinsicht der Worte, radikale Aufklärung. Aus dem Imperativ spricht enttäuschte Liebe zur Natur (und zur Frau). Das Präsens hingegen nennt den Grund: jetzt, in der Moderne, zeigt die Natur ihr wahres Gesicht. Sie ist nichts als ein *brutto poter* (14/15). Eine klassische Welt- und Menschenlehre wird dadurch undenkbar, in der sich, den drei Grazien in Botticellis Programmbild "Primavera" vergleichbar, das Schöne, Gute und Wahre die Hände reichte. Und hieran, und erst jetzt gibt Leopardi seine höhere Absicht zu verstehen. Was das 'Ich', der Verstand also, dem 'Herzen', seiner Natur, vorwirft - ist es in letzter Hinsicht nicht das Resultat eben der Aufklärung, die es selbst, und immer zudringlicher, bis zur völligen Entzauberung der Natur ausgeübt hat? Die Bilanz des 'Ich' beschreibt mithin sein eigenes Werk der Zerstörung. Daß es seine Anklage jedoch an die Natur richtet, offenbart zugleich ein Moment verhängnisvoller (*il fato*, 12) Blindheit, das diesen 'Schaden' (*danno*, 15) erst zuließ: es fehlt ihm an Selbstkritik, an Aufklärung seiner selbst. In diesem Stadium ist, nach Auffassung Leopardis, die Moderne befangen. Sein Gedicht übt daher 'äußerste, verzweifelte' (*dispera l'ultima volta*, 11/12) Kritik der herrschenden Vernunft.

Dennoch hat er selbst ihr nicht die Würde sprachlicher Form verweigert. Ihr dient der letzte Vers. Er fällt aus der eingetragenen Strophenordnung (drei mal fünf Verse) heraus. Dadurch kommt er, in deutlicher Verwandtschaft zum *Infinito* (V. 15), in die Stellung einer letzten Aussage, einer Sentenz. Leopardi hat diesen herausgehobenen Ort des Gedichts als ein ideographisches Triptychon eingerichtet. Es bildet den Dreischritt seines Gedankenweges in höchster Verkürzung noch einmal in sich ab. *Vanità*, die Nichtswürdigkeit als Quintessenz aller menschlichen Weltbemühungen, beherrscht, doppelt markiert, die Mitte des Schlußverses. Sie bildet das Subjekt dieses Teilsatzes, dem sich die anderen Glieder grammatisch beugen. Das Metrum betont es mit dem Gewicht der sechsten, zentralen Silbe. Abgewertet (zum Adjektiv) und marginalisiert sieht sich das 'infinito'. Im gleichnamigen Gedicht war es noch Titel und Inbegriff einer letzten Illusion. *Tutto*, auf der anderen Seite, steht, begrifflich gesehen, für all die Fragen nach dem Menschen, die ihn mit einem Ganzen, Einen, Allumfassenden in Verbindung bringen. Es sind dies, wie der *Zibaldone* sehr früh entschieden hat, Vorstellungen der denkenden, einer zerstörerischen Vernunft. Das 'Ich' sieht das Schicksal des Menschengeschlechts daher zwischen zwei Vollkommenheitsprojekte gestellt, von denen es vollkommen

ausgeschlossen ist. Im Zeichen dieser 'grenzenlosen' Unzugehörigkeit muß es nun zu sich selbst, *a se stesso*, kommen.

"riproduzione"

Moderne Subjektivität, so zumindest deutet Leopardi sie, ist erlitten, Ausdruck völliger Selbstunausweichlichkeit. *A se stesso* vollzieht diese Pathogenese nach. Der Kürze des Gedichts entspricht dabei seine bündige Logik. Beides macht es zu einem Muster an makelloser Gedankenlyrik. Die Gegenwart der Moderne erscheint als das 'fatale' Ende einer unumkehrbaren Zerstörung der Natur. Die einstige Himmelsmacht zeigt in letzter Hinsicht, wie es im *Zibaldone* heißt, das Gesicht des Bösen: *la natura è ordine, ma ordine ove il male è essenziale* (Z. 4511f.). Dies ist die wahre Geschichte der menschlichen Naturfrömmigkeit – wie das räsonnierende 'Ich' sie sieht. Aber nur für den, der, wie Leopardi, in ihr das Heil der Welt gesucht hat. Noch in der tiefsten Enttäuschung seiner 'nichtigen' Illusionen bekennt er sich also zu seiner ideellen Herkunft. Andere wurden zu begeisterten Jüngern des Fortschritts. Ihnen bedeutet jeder Schritt über den Naturzustand hinaus ein Stück mehr Freiheit der Selbstbemächtigung. Soweit wollte Leopardi nicht gehen. In *A se stesso* trägt er deshalb ein Weltbild zu Grabe. Selbst der negative Dialog mit dem Idealen, wie ihn *L'Infinito* glaubte retten zu können, hat jetzt ein Ende. Weder der Verstand – das stand von Anfang an fest –, aber auch nicht das Gefühl bieten dem Fremdling Mensch einen Halt, der ihn seiner Unzugehörigkeit entheben könnte.

Was bleibt aus Sicht der Natur, Leopardis Urbindung? Ein unlösbares Dilemma. Auf der einen Seite ein uns allen natürliches Verlangen nach Glück; auf der anderen ein Begehren, das, uneinholbar, allen nur Unglück bereitet. So sieht sich das moderne Bewußtsein der Wahrheit ausgesetzt, daß das Wesen des Menschen unter einem unversöhnlichen Zusammenhang von *parte occulta* und *parte manifesta*, von Gemüt und Verstand steht. Wer deshalb seine Hoffnungen auf die Natur richtet, findet dort keine Rettung, sondern zuletzt – sein Ebenbild. Denn dies war Leopardis grausame Erkenntnis seiner späteren Jahre: ohne die Beschönigungen der menschlichen Vorstellungskraft ist die Natur selbst nichts anderes als ein Gegensatzzusammenhang von *distruzione* und *riproduzione* (Z. 4129f.). Damit war ihr Zauber als mythische Himmelsmacht gebrochen. Ihr ureigener Sinn beschränkt sich auf das organische Werden und Vergehen. Selbsterhaltung beherrscht ihren Lebenswillen, mehr nicht. Glück ist eine schöne Erfindung des Menschen. Damit ist Leopardis "Heimwelt" (Husserl) aber auch poetisch ruiniert. Was an dieser blindlings vorgehenden Natur wäre noch nachahmenswert, erst recht im Sinne der Alten?

Und doch hat er versucht, selbst diese poetische Enteignung als Poet zu begreifen: nach dem Ende *seiner* Kunst sich auf eine Kunst einzulassen, die nicht mehr die seine ist. Ihr gibt das Gedicht *A se stesso* Gestalt. Darin besteht sein außerordentlicher Rang: gerade jene kritische Haltung auszuarbeiten, die Friedrich Schlegel als produktiven Grund der (ästhetischen) Moderne ansieht.⁸⁵ Für Leopardi hieß dies: Nachahmung einer nicht mehr nachahmenswerten Natur; d.h. in das 'wirkliche' Gesetz der Natur einzutreten, in ihr Widerspiel von *distruzione* und *riproduzione*, und es zum Prinzip der Poesie zu machen. Der Part der Zerstörung – daran hat Leopardis Zivilisationskritik nie einen Zweifel gelassen – kommt dabei menschlicher Denktätigkeit zu. Vor ihren Begriffen können die alten Bilder der Poesie nicht mehr bestehen. Das Wunschhafte an ihnen geht ins Leere: *il desiderio è spento* (5). Wie viele romantische und realistische Romane haben daraus nicht den Stoff ihrer Desillusionsgeschichten gezogen. Der Part der *riproduzione* aber, das regenerative Vermögen der Natur, hat, nach klassischer Vorstellung, seinen Sitz in menschlicher "vis imaginativa".⁸⁶ Leopardi hält – natürlich – daran fest. Aber wie ist das unter den Bedingungen von Moderne möglich, in der nach seiner Ansicht der Verstand allein herrscht? Eben nur noch modern, d.h. reflektiert, also ihrerseits bewußt vom Verstand selbst ins Feld geführt. Das mimetische Paradox Leopardis kehrt dadurch in anderer Weise wieder. Der Dichter, von alters her Anwalt der Bilder, die zum Herzen sprechen, hat mit Hilfe des Verstandes die gegenläufige Vorstellungskraft zu mobilisieren. Nicht als ob er verlorene Natürlichkeit wieder zurückbringen könnte. Doch seine *riproduzione* hätte inmitten einer 'fortschrittlichen' Bewegung über die Natur hinaus einen Sinn dafür zu wahren, daß auch der Mensch sich das Leben nur dann erhält, sofern er das Naturgesetz von Zerstörung und Erneuerung achtet. Wenn schon das Denken die Natur begrifflich entmachtet, muß es sich zugleich auch wieder in den Bildern der Kunst regenerieren. Das ist die neue Aufgabe des Verstandes, wenn er aus sich eine Kunst machen will. In einem langen, quälenden Abschied von der Tradition hat sich Leopardi ihr anzunähern versucht. *A se stesso* ist das Experiment, in dem er den natürlichen Gegensatzzusammenhang von gedanklicher *distruzione* und poetischer *riproduzione* als Maxime ästhetischen Handelns erprobt.⁸⁷ Es wäre dann nicht nur Poesie nach dem Ende der Natur. Seine Gestalt hätte sich vielmehr als Einheit eines inneren Widerstreits zu erweisen, die, wie die nackte Natur, wie er selbst, in einem erhält, was sie vernichtet.

Der rauhe Zauber, den dieses Gedicht ausübt, gründet nicht nur darin, daß Leopardi es als ein 'idillio' konzipiert hat⁸⁸, das gerade seine Unmöglichkeit mitteilt – ein Idyll 'in absentia' also?⁸⁹ Daß es mehr im Sinn hatte als nur Absage und Auflösung, verraten seine Akte der Formgebung. Wenn man so will, gehen sie auf wohlbedachte Umkehrungen, Kontrafakturen einer idyllischen Sprechweise zurück. Sie scheinen gewollt, sorgfältig inszeniert durch einen umfassenden Bildernotstand. Bilder, sie sind die Muttersprache der

illusioni, Repräsentanten des menschlichen Begehrvormögens. *A se stesso* aber hat keine Bilder mehr. Das Verstummen des 'Herzens' findet darin seine ikonologische Entsprechung. Es ist ein Gedicht, dem die Anschaulichkeit verloren gegangen ist.⁹⁰ Wieviel hatte der junge Leopardi gerade von ihr erwartet. Ihre Abwesenheit ist deshalb Programm. Dadurch vor allem teilt der Text mit, daß das 'Ich' wunschlos unglücklich, d.h. radikal modern ist. Unabsehbar weit ist seine Wüste der Reflexion inzwischen geworden. Man vergleiche es nur mit seiner Standortbestimmung im *Infinito*. Dort konnte es, trotz seiner Gedanklichkeit, noch Zugehörigkeit anmelden. Seine idyllische Basis schien, erinnernd, an eine Grundwelt zu rühren. Selbst das Denken hatte einen letzten Gehhalt: das Dichten. Nichts könnte die eingetretene Zerrüttung fühlbarer machen als der letzte idyllische Anklang in *A se stesso*, das 'caro' in *cari inganni* (sieht man von *eterno* ab). 'Lieb und wert' aber schien ihm früher der 'Hügel' (*sempre caro mi fu questo ermo colle, Infinito*, 1), fester Anhaltspunkt angesichts 'unendlicher' Gedankenfluchten. Von ihm aus ließ sich ein Oben, Unten, ein Damals ermessen. Wie leer, wie beziehungslos – eine 'Todeslandschaft'⁹¹ - ist dagegen die Situation in *A se stesso*. Die Lieblingsvorstellungen von einst müssen als liebgewordene Trugbilder (4) abgestoßen werden. Sie sind nurmehr Ausweise für Unzugehörigkeit. Entsprechend abstrakt, abgezogen von jeder Anmutung kommen sie daher. Alles Konkrete ist getilgt; Welthaltigkeit fehlt. Geblieben ist dem 'Ich' nur die Denkform von Welt: Begriffe. Natur kommt in ihnen allenfalls noch als restlos durchdachte vor. Jede unmittelbare, emphatische, naive Verbindung zwischen Außen und Innen, Subjekt und Objekt ist ausgesetzt. Um es mit einem Bild Leopardis zu sagen: es ist, als ob dem Jahreslauf der Frühling genommen wäre (Z. 4469).

Selbst die Syntax läßt diesen Mangel spüren. Im *Infinito* blieben die gefährlichen Grenzüberschreitungen des Denkens noch mit dem gefährdeten Idyll verknüpft: *nel pensiero mi fingo* (7). Hier ist die Welt verändert. Feindlich, abgelöst, beherrschend (*impera*) richtet sie sich einem ohnmächtigen Objekt gegenüber auf. Subjekt ist ein anonymes Es, ein Anderes (*peri l'inganno estremo*, 2; *il desiderio è spento*, 5). Zuletzt gibt es sich als 'Fatum' (12) zu erkennen. Diese Welt ist unverfügbar geworden und unzugänglich. Keine Orte tun sich auf; sie ist weglos, ausweglos, hat keine Situation. Das 'Ich' sieht sich umgeben von ungeheueren Weiten, aber sie befinden sich gleichsam noch jenseits der Leere des *Infinito*. Was ihre Unabsehbarkeit so 'brutal', ja todesbringend macht, ist ihre Beziehungslosigkeit; sie hat das Bewußtsein von einer Grenze, eines 'finito' verloren. Deshalb auch die lastende Gegenwärtigkeit. Das bedrängende Präsens kennt keine Veränderlichkeit mehr. Es sanktioniert einen Zustand, der den vergänglichen Menschen gänzlich ausgrenzt und ihn sich selbst überläßt. Sterben (*morire*, 13) ist daher der einzige Fixpunkt, der diesem modernen Subjekt bleibt. Die Bildlosigkeit des Textes ist so gesehen geradezu Veranschaulichung des zerstörten Menschenbildes.

Konzertierte Disharmonie

Anderes kommt hinzu. Die Anrede des Ich an sein Herz: ist sie nicht letzter Reflex jenes naiven Einvernehmens, wie es einst bukolische, arkadische Sitte war, wo jeder jedem zuhörte? Daran erst läßt sich wirklich ablesen, was *A se stesso* nicht mehr ist. Verletzt zeigt sich insbesondere die idyllische Gesinnung der Gegenseitigkeit, der "pietà". Das 'Ich' hier kündigt Gemeinsamkeit gerade auf. Es verlangt vom Herzen Ruhe; d.h. es erteilt ihm Sprechverbot. Das einseitig redende Ich hat de facto deshalb bereits die (postidyllische) Position bezogen, die es in der Sache erst darlegt. Es ist selbst schon Abbild einer zerstörten Kommunikation.

Dafür sollen wohl auch die beharrlichen Imperative demonstrieren. Genau genommen sind sie die Perversion einer Zwiesprache. 'Ich' und 'Herz' führen einen Dialog, der das Dialogische gerade aufkündigt. Der Text zeigt, was ihm fehlt: *Poesia*, die Rede, die 'aus dem innersten Gefühl' kommt (Z. 4358). Wie anders war die Situation des 'Ich' noch zu Zeiten des *Infinito*. Dort schuf eine übermenschliche Stille (*profondissima quiete*, 6; *infinito silenzio*, 10) die Voraussetzung, um noch einmal die 'Stimme' (11) der Natur zu vernehmen – eine poetische Epiphanie. Hier aber soll nur noch Schweigen herrschen. Die einzige sprachliche Äußerung des 'Herzens' sind seine *sospiri* (8). Ihnen wußte petrakistische Liebesdichtung einst hohe Gedanken zu entnehmen. Wollte nicht auch das 'Ich' sich so verewigen (*ch'eterno io mi credei*, 3)? Jetzt werden sie als nichts-würdig (8/10) verworfen. Sie haben nichts mehr zu sagen. Wirkt deshalb der Redevortrag des 'Ich' so gebrochen, stockend, angespannt, weil er sein Gegenüber verloren hat? Sind das nicht Zeichen von *distruzione*? Jedenfalls stimmen sie bemerkenswert konsequent überein. Alle Satzgebilde fassen sich kurz, bis hin zum Einwortsatz *Perì* (3). Trotz ihrer Knappheit werden sie in sich noch einmal intensiv zerteilt. Keine syntaktische Einheit, die nicht von kleineren oder größeren Pausen durchsetzt, zertrennt und damit hart gefügt würde - außer dem ersten und letzten Vers, so als ob alles, was *zwischen* Anfang und Ende ist, nur Diskontinuität – *distruzione* – kennt. Und selbst diesen umschließenden Gliedern haftet noch etwas Unebenes an: dem einen (1) fehlt der Aufschluß über den Satzgegenstand (er wird erst im zweiten Vers als 'rejet' nachgetragen); dem anderen (16) die Satzaussage (sie muß über allerlei Uneindeutigkeiten erschlossen werden, 13).

Dieser Eindruck steigert sich durch den Streit, den Satz und Vers miteinander austragen.⁹² Leopardi hat *A se stesso* insofern ausgezeichnet, als das Metrum der Verse (alles Sieben- oder Elfsilbler) sowie ihre Abfolge (7/11/11/7/11) in jeder Strophe (plus die Schlußsentenz mit 11 Silben) eine geradezu klassische Regelmäßigkeit und Symmetrie einhält - ein einmaliger Fall innerhalb der *Canti*. Die Syntax dagegen verstößt ebenso regelmäßig gegen diese metrischen und rhythmischen Begradigungen der Sprache. Außer

im ersten und letzten Vers deckt sich keine Satz- mit ihrer Verseinheit. Mehr noch: es ist, als ob die Desillusion, die aus dem redenden 'Ich' spricht, so sehr auf seine Sätze übergegriffen hätte, daß sie sich konsequent über die bedeutendste poetische Raumordnung, das Versende, hinweg setzen, und – die Strophenschlüsse 5/10/15 ausgenommen – mit Hilfe von Enjambements aus der Versdisziplin ausbrechen. Spektakulär das *disprezza / te* (13/14) am Wendepunkt der letzten Strophe. Wird hier nicht der klassizistische Kunstverstand kunstvoll destruiert? Innerhalb des Verses geschieht im übrigen Ähnliches. Wann fallen schon syntaktische Einschnitte mit den Zäsuren der Verse zusammen. Und umgekehrt, wo Satzzeichen Einschnitte wollen, ab der zweiten Strophe vermehrt, werden sie durch Elisionen überspielt (5, 9, 10, 12, 13, 14, 15).

Alle diese Maßnahmen scheinen der gleichen Absicht zu gehorchen; sie sind postidyllisch in dem Sinne, daß sie gezielt eine Stilerwartung vereiteln, die dem Sujet des Gedichts gattungsgerecht zugestanden hätte: den 'stilus humilis'. Er war eine der großen ästhetischen Errungenschaften der Renaissance. Vergil, so wie ihn die Bukolik kannte, hatte dem einfachen Leben eine eigene Stilwürde eingeräumt. Sie ließ eine Sprachlandschaft entstehen, in der Natürlichkeit schön, anmutig und lebenswert sein durfte: Arkadien. Dort stimmten Land, Leute und Sprache überein. Ihr Einklang war anthropologisches Programm. Die Dissoziation aber, die hier zwischen 'Herz' und 'Ich' besiegelt wird, rechnet mit dieser poetischen Schönmalerei ab. Das 'Ich' hat die idyllische Sprachlandschaft geräumt. Geblieben ist ihr nur noch konzertierte Disharmonie.

Wer jedoch idyllische Erwartungen auf so fatale Weise stimmig vereitelt, kann nicht nur Destruktion im Sinn haben; er muß einem Konzept folgen. Der Stilwille, den Leopardi in *A se stesso* zeigt, scheint daher zuletzt Überlegungen Rechnung zu tragen, denen er im *Zibaldone* nachgegangen ist und die den Charakter einer postnaturalen Poesie als 'dramatisch' bezeichnen. Wieweit er hier Victor Hugo und, hinter ihn zurück, Mme de Staël und A.W. Schlegel folgt, läßt sich nicht ohne weiteres nachweisen. Wahrscheinlich erschließt er sich diesen Grundzug von Moderne abermals auf seine Weise: indem der Schüler Rousseaus auch die 'Naturformen der Poesie' (Goethe) – Lyrik, Epik, Dramatik – gemäß seiner Verfallstheorie herunterkommen läßt. Victor Hugo hingegen wird, nur zwei Jahre später, genau den umgekehrten Schluß ziehen. Für beide aber gilt: am Anfang war, ganz wie es in Arkadien geheißen hatte, die Lyrik. Sie ist die unverfälschte Stimme der menschlichen Natur (Z. 4234 ff.). Damals erklang sie in der hochgestimmten Sprache des Gesangs. Aus ihr ging, auf dem Wege der Weltvermehrung, oder sollte man sagen: der Differenzierung, das Heldenlied hervor. Der späteste, jüngste Dialekt der Poesie aber sei der dramatische, 'Abkömmling' nicht mehr der Natur, sondern der Zivilisation, damit eine nachgeordnete 'Erfindung' des Verstandes, der für originale 'Eingebungen' (*ispirazione*) der Natur kein Organ mehr hat. Wohin seine Kopfgeburten führen, zeigt der französische

Klassizismus: zu Uniformität, Regelmäßigkeit, kurz Unnatürlichkeit (Z. 2067 ff.). Dies meint 'dramatisch': sich 'natürlich', d.h. poetisch, nur noch in Gestalten der Unnatürlichkeit äußern zu können, eben wie es das dramatische Mißverhältnis von 'Ich' und 'Herz' vormacht. *A se stesso* führt daher Leopardis Vorstellung von dem aus, was Lyrik in der Moderne noch sein kann: 'poesia non poesia'. In ihr ist alles Lyrische ausgelöscht; aber gerade dies macht sie zum Stilprojekt der Lyrik. Von einer heilen Welt des Ursprungs her beurteilt, nimmt dies Züge einer Endzeitpoesie an. Das Zeitalter der 'Destruktion' verlangt seinen Tribut.

Poesie, Mutter der Unordnung

Aber, und darin besteht die aus dem Leiden geborene Größe Leopardis: so sehr sein Gedicht auf der einen Seite ein Bild zerstörter Poesie bietet - auf der anderen betreibt es nicht minder deren Erhaltung. Dies zumindest läßt sich einer Reihe von poetischen Akten zuschreiben, die dem rauhen, harten Stil entgegenlaufen. Sie erzeugen jene *contrarietà*, nach der auch die bare Natur lebt. Leopardis Verfahren ist von höchster Modernität. Denn was tut er anderes, als daß er, ein Moderner wider willen, auf das Stilbild der enteigneten Natur genau das Prinzip anwendet, das die Poesie gerade zerstört hat: den zerstörerischen Verstand. Eine solch vorsätzliche Kunsttat kann gewiß kein Glück gewähren. Die rettende Vision des *Infinito* hat sich aufgelöst – die idyllischen Bilder der Phantasie haben dem Druck des Denkens nicht standgehalten. Welchen Sinn sollte es dann noch haben, poetisch dennoch anders sprechen zu wollen, das dichterische Wort zu erheben, obwohl es nichts gibt, in dessen Namen es sich ermächtigt wüßte? Denn das Dichten bleibt, über alle sentimental und intellektuellen Schiffbrüche hinweg, der einzige, niemals losgelassene Halt in Leopardis Dasein, geradezu ein Existenzial, wie Heidegger es aufgestellt hat. Worin aber läge das Rettende selbst dann noch, wenn es wie *A se stesso* einsehen mußte, daß es keinen Wert mehr hat (*non val cosa nessuna / i moti tuoi*, 7/8)? Einzig übrig bleibt, was auch einer entgötterten Natur eigen ist, der kreatürliche Lebenswille, poetisch gesprochen: kreatives Handeln um seiner selbst willen. Selbst wenn sich nicht mehr angeben läßt, worauf es hinaus will, hat es zumindest die vegetative Gewißheit, daß, wo sich kreatürlich und, in der Perspektive Leopardis, poetisch etwas bewegt, es noch Leben gibt. Mit hohen Gedankenflügen hat dies nichts mehr zu tun. Dieses lyrische Ich Leopardis taugt weder als Hüter abendländischer Humanität, noch als romantischer Seher und Prophet, der Wege in die Zukunft weist. Allenfalls zivilisatorische Schadensregulierung wäre ihm zuzumuten. Seine Kunst, so wird absehbar, könnte höchstens noch heidnische, apotropäische Aufgaben übernehmen: angesichts einer entzauberten Natur den Mythos der Verstandeskultur zu entzaubern.

Wie sie dies bewirken soll? Die Antwort findet Leopardi in der *riproduzione* der primitiven Natur. Schon um 1820 scheint er sich der klassischen und aufklärerischen Ansicht anzuschließen, die in der Welt der Erscheinungen zwischen einer ersten und einer zweiten Natur, einem überzeitlich Gleichbleibenden und einem geschichtlich sich Abwandelnden unterscheidet. Unter dieses Verhältnis hat er auch die Sprache gestellt (Z. 933ff.). In Urzeiten der Menschheit gab es nur eine; sie hat sich in unendlich viele Idiome vereinzelt. Diese babylonische Sprachverwirrung war aber keineswegs eine Strafe Gottes. Die – göttliche – Natur habe vielmehr auf diese Weise versucht, den Prozeß der Vergesellschaftung des Menschen, seine Zivilisierung und den mit ihr einhergehenden 'esprit de système' zu 'verwirren'. Denn Glück, sprachlich gesehen, war einst möglich, weil Götter, Menschen und Tiere noch eine gemeinsame, die emphatische Sprache der Natur sprachen.

Hierin gründet der Gedanke, der später in *A se stesso* aufgehen sollte. Sprache würde demnach ihrer wahren Natur gerecht, wenn sie die begrifflichen Turmbauten der Zivilisation stört. Am besten aber vermag dies die Poesie. Verglichen mit lebensweltlichen Disziplinierungen ist sie die 'Mutter der Unordnung' und insofern die 'natürliche' Gegenspielerin des Verstandes (Z. 252). Dessen Herrschaft läßt sich zwar nicht mehr rückgängig machen. Doch der Dichter kann die entmachtete Natur stilistisch noch ins Feld führen und die Freiheiten der Poesie als *riproduzione* ausüben, die allem, was bestimmt, definiert, systemisch ist, den Bann der Eindeutigkeit nimmt. Er würde dadurch zum Anwalt der ästhetischen Abweichung von allen Normierungen. Sein Wort träte für das Recht des ungeraden Weges ein. Er stellte sich auf die Seite der Ausnahme von der Regel, weil sie lebensnotwendiger Bestandteil der Regel selbst ist. Sein Gedicht muß pluralisieren, wo sonst nur uniformiert wird. Eine Poesie dieser regenerativen Art lebt gerade von der Liebe zum Unvollkommenen, Nachlässigen, zur *confusione* (Z. 3050f.). Perfektion, zumal als moralischer Fortschritt gedacht, ist eine Großidee der Aufklärung. Was ihr als wahr gilt, ist in den Augen der Natur geradezu falsch (Z. 1436 f.) - ein Grund mehr also, in der Kunst die Falschheit zu pflegen. Fiktionalität, die geschmähte, verdächtige, wird zum eigentlichen Ausweis von Wahrhaftigkeit. Die Moderne zwingt zur Umwertung der Werte. In ihrem Zeitalter kommt es also darauf an, auf das Wechselhafte, Flüchtige, Individuelle zu achten (Z. 1530), dem Akzidentiellen, Ungenauen, der *familiarità* (Z. 1809) einen Platz freizuhalten in der Zwangsbewirtschaftung des Denkens. In *riproduzione* beginnt sich bereits das Andere der Vernunft zu sammeln, das die entwickelte Moderne selbstkritisch aus sich heraussetzen wird. Hier schon deutet sich an, daß 'wildes Denken' die heimliche Philosophie moderner Kunst ist.⁹³

Im Verständnis Leopardis nimmt diese Heilung *riproduzione* wahr. Auf ihr ruhen alle Aussichten einer *poesia non poesia*. Verlangt ist grundlegend Widerspruchsgeist:

contraddizione, contrarietà (Z. 4202). Dieser kann sich doppelt artikulieren. *La natura ha (...) principii armonici a un tempo e contrarii, anzi armonizzanti e sostenentisi scambievolmente in virtù della loro contrarietà* (Z. 2046). Wo demnach Verstandeskultur Natur zerstört, indem sie positive, positivistische Ordnung oder artifizielle Schönheit schafft (Z. 2045), muß Kunst kreatürlich Unordnung stiften. Andererseits, wo die Begriffswelt nur noch Trübsinn hinterläßt, hätte Poesie im Gegenzug die Aufgabe, über die unzweideutigen Zeichen hinweg 'harmonische' Verbindungen herzustellen, die die Eindeutigkeiten dementieren.

Stil gegen Aussage

Die wirkungsvollen Ungereimtheiten von *A se stesso* sind, so gesehen, absichtsvoll: sie haben Stil. Im Einzelnen. Wie bereits gesagt, so konsequent der Mensch aus seinem Naturgegenstand herausgetreten ist – die Sprache selbst, die das 'Ich' stellvertretend führt, hat gerade nichts von dieser Folgerichtigkeit. Mit kurzen Satzstößen zeigt der Sprechende, wie erregt er ist. Seine Rede begründet auch nicht, was sie behauptet und unterläßt entsprechende Konjunktionen. Mehr als einmal blieben seine Aussagen in der Schweben.

Dieses Gegenspiel von Aussage und Sageweise wiederholt sich im Verhältnis von Syntax und Versmaß. Wie kaum in einem anderen Gedicht fügen sich Sieben- und Elfsilbler zu einer strengen Sequenz (7/11/11/7/11). Ihr Inhalt – alle Weltvorstellungen sind nichtig – wird gleichwohl in einen festen strophischen Rahmen gestellt. Soviel poetische Disziplin? Setzt hier nicht der Verstand seinen Ordnungswillen durch? Leopardi hat deshalb zugleich *riproduzione* walten lassen. In ihren Dienst stellt sich der letzte Vers. Er bringt ins strophische Gleichmaß (3 x 5 V.) ein Ungleichgewicht, ganz wie schon das *Infinito* auf ein Sonett anspielt und es zugleich übertritt (14 + 1 V.). Sieht man nur aufs Metrum der Verse, dann allerdings scheint, einem Palimpsest gleich, hinter der ersten eine andere, archaischere Gestalt durch, die Kanzonenstrophe. Zwei Stollen (1 - 5 und 6 - 10) als Aufgesang, zwei Volten (11 - 13 und 14 - 16) als Abgesang tragen in das Gedicht eine Konfiguration ein (5/5/3/3 Verse), die sich, anders als das *Infinito*, aber doch ihrerseits vor dem hohen Stilgesetz des Sonetts (4/4/3/3 Verse) verneigt.⁹⁴

Leopardi knüpft abermals an die traditionelle Formensprache der Lyrik an. Da sie jedoch nichts mehr bedeutet, deutet er sie gänzlich um. Es ist, als ob er ihre formale Ordnung vor allem deshalb zitiert, um sie ins Unordentliche und damit Lebensspendende zu verkehren. Die Darstellung von *distruzione* gibt dem Dichter Anlaß, sie in einem poetischen Akt der Entstellung (*riproduzione; disordine*) zu entmachten. Natürlichkeit läßt sich auf diese Weise zwar nicht mehr gewinnen. Doch zumindest das Gedicht wahrt die Form der Natur: es handelt *wie* sie. Andere Merkmale ergänzen dies. Auffallen muß,

gerade in einem Idyll 'in absentia', das einzig verbliebene Bild: *fango* (10). Es steht für eine Welt, in der jeder lebenswerte Zusammenhang erstorben ist und mit ihm alle Redemacht der Bilder. Doch genau diese Unanschaulichkeit bezeichnet er bildlich. Wendet er darin nicht, demonstrativ, seine neue Poetik der *contrarietà* an? Indem er dem prosaischen Zustand, in dem er sich befindet, einen urpoetischen Ausdruck, eine Metapher widmet? Dieser Stilwille bezeugt seinen letzten Dichtungsbegriff, eine *poesia non poesia*. Auch der letzte Vers scheint ihr zu dienen. Rhythmus, Versmaß, Satzbau machen ihn zum perfektesten des ganzen Gedichts. Andererseits geht diesem Altarbild der Moderne gerade alles Verbale ab: das ganze Lebendige ist aus ihm gewichen (13). Aber erst dadurch gibt dieser Vers ein 'wahres' Abbild dessen, was er sagt: eine Welt von starrender Begrifflichkeit, der mit dem Zeitwort gleichsam die Beweglichkeit genommen ist. Diese von allen Geistern der Natur verlassene Welt muß für Leopardi das Ende der Kunst bedeuten (*distruzione*). Doch genau dieses vernichtende Fazit wird in vollkommener poetischer Form vorgetragen. Läßt der Autor hier nicht einen schönen Stil gegen eine bitterböse Aussage laufen? Hat er seinen Kunstverstand nicht abermals höchst bewußt aufgeboten, um, im Sinne der *contrarietà*, vom Schlimmsten zu entlasten (*riproduzione*)?

Es gibt mehr Zeichen dieser Art. Die abschließende 'Strophe' (11-16) insgesamt scheint für diesen letzten Dichtungsbegriff eintreten zu wollen. Auf der einen Seite die Verurteilung der Natur als eines menschenverachtenden 'deus absconditus' (15). Auf der anderen jedoch: welch subtile, alle zerstörerischen Gedanken Lügen strafende Liebe zur Form. Wo dem Leben nur noch der Zerfall (*fango*) im Tod (*morire*, 13) in Aussicht steht, setzt ihm der Dichter wider alle Logik der *infelicità* das kunstvoll gearbeitete Grabmal des Gedichts. "Tombeau" nennt, nicht ohne diesen Grund, die Lyrik des 19. Jahrhunderts Texte, in denen sie ihres Eigenrechtes gedenkt und Kunst um keines anderen Zweckes willen für nötig hält als den, daß es sie zweckfrei gibt. Mit höchstem Bedacht hat Leopardi so dem unwiderruflichen Zusammenbruch seiner Glücksvorstellungen (den diese letzte Strophe besiegelt) einen klanglichen Aufbau abgewonnen, der seinesgleichen in den *Canti* sucht.

- 11 T'acqueta omai. *Dispera*
l'ultima volta. Al gener nostro il *fato*
13 non donò che il morire. Omai **disprezza**
te, la natura, il *brutto*
15 poter che, ascoso, a comun danno *impera*,
e l'infinita vanità del tutto.

Bis auf eine sinnreiche Ausnahme - die Durchbrechung des Regelhaften gehört zur Regel seiner letzten Poesie - schließen sich alle Versenden zu einer umfassenden Reimpartitur zusammen. Dabei wird *disprezza* (13) von *fato* (12) und *brutto* (14) sowie *dispera* (11) und

impera (15) doppelt reimend umarmt. Zwar klingt in ihm das -a (von *dispera* und *impera*) an, doch bleibt es wesentlich ungebunden. Es bildet so einerseits die Achse (a b | c | b a) der Grundstrophe, um die sich alles dreht – Mitte einer leblosen Welt. Andererseits aber bleibt es zugleich als Fremdkörper ausgegrenzt. Die Reimworte erzeugen dadurch eine formale Gegenläufigkeit, die seiner grammatischen und semantischen Zweideutigkeit entspricht und sie bestätigt. Eine aussichtslose Existenz, sagen die Reime deshalb, hat keine andere Mitte mehr als das zwiespältige *disprezzare*: der Mensch hat die Welt zu verachten, so wie die Welt ihn verachtet – moderne Unliebe auf Gegenseitigkeit.

Doch wie um gegen diese verhängnisvolle Zwangsläufigkeit aufzubegehren, durchbricht der überzählige Vers (16) den strengen Bau dieser 'Strophe'. Ihre Symmetrie um eine leere Mitte geht durch das letzte Reimwort auf eine andere über, die zwischen *fato* (12) und *tutto* (16) das *brutto* (14) zum Mittelpunkt der Welt macht. Es gibt, wie man es auch wendet, kein Entkommen aus der Trostlosigkeit, von der diese 'Strophe' Mitteilung macht. Nur der Dichter enthebt sich ihr, indem er sie einer stimmigen Unstimmigkeit unterwirft. Er wendet auf diese Erfahrungen von Modernität das Prinzip von Setzung und Aufhebung an, das wiederum seinem letzten Naturbegriff entspricht, in dem *distruzione* und *riproduzione* philosophisch – und poetisch seine 'ultima ratio' bilden.

Und selbst der Titel, der so unzweideutig das Ich auf sich verweist, damit es sich als Objekt seiner selbst ausarbeitet und sich damit zu sich selbst verhält wie das *io* im Text zum *se* des Titels – sogar dort könnte Leopardi, auf der Suche nach Ausflüchten aus dieser Zwangsläufigkeit, noch eine salvatorische Klausel gefunden haben: dem Bildungspetrarkisten, der er war, wird nicht entgangen sein, wie das Vorbild den Zauber seiner Poesie beschworen hat. Und eines seiner tragenden Stilmittel war die Paronomasie. Sollte er, der mit soviel Musikalität schrieb, nicht den subversiven Klang in "A se stesso" herausgehört haben: "assess'esso"? Mit seinen auflösenden, befreienden Nebentönen: 'stelle das richtig!'; 'bring' das in Ordnung!' – poetisch; d.h. durchkreuze als Dichter, was dir philosophisch zugemutet wird.

Noch ein letztes Signal. Es könnte dazu angetan sein, *A se stesso* zu einem der zartesten und verzweifeltsten Liebesgedichte in einem zu machen. Das 'Ich' ist am Ende; es hat alle schönen Gedanken verworfen, die das 'Herz' ihm eingegeben hat. Der Ruin seines Lebenstraumes, den der dritte Teil seiner Rede besiegelt, ist vollkommen. Denken und Empfinden sind 'unendlich' verstimmt. Und doch übersteigt der Dichter diese Auslöschung allen Lebensglücks (*spento*, 5) und läßt, wider alle Vernunft und ungebeugt wie der sinnreiche Ginster inmitten der 'Verwüstung' (*deserto*), aus dem Grab seiner Illusionen noch einmal ein feines, kaum hörbares Echo des Verlorenen aufsteigen. Es verdichtet sich nicht mehr, wie einst der Zephir (8 - 10) des *Infinito* zu einer 'Stimme'. Es bleibt bei einem bloßen Anklang. Aber er enthält doch eine der bewegendsten poetischen

Leugnungen – *riproduzione* – dessen, was eine aufgeklärte Lebenswelt einem empfindsamen Gemüt zumutet. Über alle Diskordanzen der Schlußstrophe hinweg webt ein Akkord eine klangliche Konkordanz,⁹⁵ wie sie nur der Poesie zusteht: der reine, offenbar durch nichts zu trübende Wechselgesang der -a und -o Laute am Ende der Verse (11 - 16)! Vielfältig sind die Reminiszenzen, die er aufruft. Haben sich so, dialogisch versöhnt, nicht die Arkadier das Glück gedacht? Hat das Idyll nicht ihr Erbe poetisch verwaltet? Es wäre ein Beweis mehr dafür, daß *A se stesso* ein 'idillio' - 'in absentia' - ist. Bezogen auf die Sprechsituation (des Gedichts): hatte das 'Ich' dem 'Herzen' nicht dreifach insistierend befohlen, stillzuhalten und zu schweigen? Auf dem Höhepunkt seiner Abrechnung (11 - 16) aber, wo alle naiven Ansprüche hätten ein für alle Mal ('infinito', 16) erledigt sein sollen, widerspricht ihm das 'Herz' in *seiner* Sprache. Die Welt der Worte hat es hinter sich gelassen, in der das 'Ich' steht. An eine Verständigung ist auch von seiner Seite aus nicht mehr zu denken. Deshalb radikalisiert es seinen Ausdruck. Statt in Worten antwortet es nur noch mit Vokalen, nicht mehr semantisch, sondern musikalisch. Auch wenn es in der Sache - *felicità* - nichts mehr zu sagen hat: das Gedicht weist sich zuletzt als der Ort aus, wo sie sich zumindest noch künstlich am Leben erhalten läßt. Der Wechsel von -a und -o: bilden sie nicht einen ästhetisch geretteten Einklang von Systole und Diastole? Dieser poetisch erzeugte Herzschlag berührt damit jenen postmimetischen Punkt, von dem aus es zunehmend weniger darauf ankommt, *was*, vielmehr *wie* etwas poetisch zur Sprache gebracht wird.

Dazu gehört wohl noch eine andere Anspielung, die intimste. Ergänzen sich nicht, im schönen, rhythmischen Gleichmaß, männliche und weibliche Endungen? Es käme einem Versäumnis gleich, darin keinen verschwiegene Reflex auf die Kränkung der Gefühle aufzuspüren, die Fanny Targioni-Tozzetti dem Poeten zugefügt hat. Leopardi verarbeitet diese letzte seiner sentimentalern Erniedrigungen auf seine Weise: im Stile seiner *poesia non poesia*. Fanny hat ihn endgültig zum Ungeliebten gemacht. Wie später Apollinaire, muß der, der ihrer so sehr bedurft hätte, sich in einer Welt ohne Liebe einrichten. Er hat es poetisch getan: sein Gedicht kann nur noch ihre Abwesenheit präsent machen. Sie ist gegenstandslos, unvorstellbar, abstrakt geworden; beim Namen kann er sie nicht mehr nennen. Doch weiß er selbst ihrem Mangel noch lyrisch recht zu geben. Die -a und -o Laute – appellieren sie nicht, leise und wie von fernher, an die Ungenannte: "a-m-o-re"? *A se stesso* gäbe sich dadurch als ein äußerstes Liebesgedicht, als ein Liebesgedicht ohne Liebe zu erkennen. Ihre einzig erfüllbare Gestalt ist für Leopardi die Poesie. Sie hält zuletzt, ungegenständlich, nur formal noch an etwas fest, was real erstorben ist. Ehrte er sie damit aber nicht doch, noch immer, als den eigentlichen Beweggrund aller lebenserhaltenden *riproduzione*, als das *principio vivificante della natura* (Z. 59), das allein der vernunftgläubigen Zerstörung (*distruzione*) natürlicher Sehnsüchte

zuwiderzuhandeln vermag (*contrarietà*), und sei es nur mit der abstrakten Sinnlichkeit des poetischen Wortes?

Poetische Dekontamination des Realen

Leopardis letzter Dichtungsbegriff ist teuer erkaufte. Er setzt den Verzicht auf ein erfülltes Leben voraus. Gewiß: er gewinnt dadurch die kompensatorische Einsicht, daß die Moderne, wenn überhaupt, einem wahren Leben allein noch durch Kunst, d.h. künstlich verbunden bleibt. Glücklich kann er damit nicht werden. Seine Größe – *maggior mi sento* (*Il pensiero dominante*, 65) – bezog er daraus, daß er, auch um diesen Preis der Entsagung, an der Poesie festgehalten hat, die nach zeitgenössischen Maßstäben 'nutzlos' ist (59 - 64). Sie legt aber zugleich auch das Ausmaß seiner Tragik fest. Denn dichterisch sich zu verwirklichen hieß, für ihn, bis zuletzt, an der wahren 'Quelle aller Poesie' (Z. 15) festzuhalten, an der Natur (Z. 3615). Sie war die mütterliche Urverbindung seines Denkens. Jede Veränderung in ihrem Verständnis mußte deshalb eine tiefe Revision seines Dichtens nach sich ziehen. Ihr ideeller Absturz aber ging weiter als nur bis zu einer Götterdämmerung: vom höchsten menschlichen Prinzip (*la natura è lo stesso che Dio*, Z. 393 f.) fällt sie bis ins Gegenteil ab und wird zum Despoten allen Übels in der Welt (*il brutto poter*, 14/15). Leopardi gerät, als Dichter, dadurch in eine 'brutale' Paradoxie: er hat Poesie als Nachahmung einer nicht mehr nachahmenswerten Natur auszuüben. Den kühnsten Versuch dazu hat er in *A se stesso* unternommen. Dieses späte Gedicht verkörpert die äußerste Modernität, die ein Wahlantiker sich abzurufen vermochte. Vielleicht sollte es in seiner Sicht sogar die Aufgabe haben, sich selbst ein abschreckendes Beispiel zu statuieren? Wie auch immer – danach ist der Autor soweit nicht mehr gegangen. Nach dem "secondo classicismo" (G. Contini) der 'großen Idyllen' hat Leopardi sich, hier zumindest, zu einem dritten Dichtungsbegriff vorgewagt, einer *poesia non poesia*.

Seine sentimentale Erniedrigung (Fanny), die ideologische Enttäuschung über die fortschrittliche Gesinnung des Florentiner-Kreises (wie in der *Palinodia al Marchese Gino Capponi* oder den *Paralipomeni della Batracomiomachia* verarbeitet) sowie der ideelle Zerfall seines Naturbegriffs (über den der *Zibaldone* Buch führt) haben sein ursprüngliches Gedankenleben zerstört. Welchen Sinn sollte es jetzt noch haben, die Natur mit der Frage nach dem Menschen zu bedrängen? Sie geht rigoros ihren eigenen Interessen nach: sie kennt nur das Selbsterhaltungsprinzip. Ihm zuliebe ist sie bereit, Einzelnes, ja ganze Gattungen zugrunde gehen zu lassen, damit der Organismus als Ganzes lebe. Ein poetisches Abbild kann ihr deshalb nicht länger unterstellen, daß sie auf 'etwas' hinaus will; sie hat ihre Zuständigkeit für Wirklichkeit verloren. Damit ist der produktive Gegensatz von Sein und Schein aufgelöst. Stattdessen sieht sich der Mensch einem

Verhältnis zur Welt ausgesetzt, das nur noch mit selbstgemachten Bildern zu tun hat. Und alles, was er über seine Verhältnisse hinaus sich vorstellt, läuft dann auf eine bloße Transzendenz der Bilder hinaus. Liegt, was Baudrillard "Hyperrealität" nennt, nicht in dieser Fluchtlinie?

Dem Dichter bleibt lediglich, mit seinem Werkstoff, der Sprache, ebenso zu verfahren, *wie* die Natur mit ihrem. Dies bedeutet, die Mittel der Kunst so einzusetzen, daß das Leben dem Prinzip nach erhalten bleibt. Das kann unter diesen Umständen nur heißen, sich abstrakt auf die Natur des Menschen zu beziehen; seine erste, ursprüngliche hat er ja hinter sich gelassen. Dichtung darf daher bestenfalls noch hoffen, ihn alternativ denkend zu machen, ihn zu geistiger Beweglichkeit anzuhalten. Denn damit vor allem stellt sie sich gegen den Zeitgeist, der das Heil des Menschen in einer eindeutig fortschrittlichen Richtung sucht, die nur ein Ziel kennt: die Fessel der natürlichen Abhängigkeiten zu lösen. Auch Leopardis *poesia non poesia* kann diese Entwicklung zu einem indirekten Menschen nicht aufhalten. Selbst wo sie *riproduzione* ausübt, haftet auch ihr der Sündenfall der Moderne an; sie ahmt nur eine 'häßliche Natur' nach, wird Baudelaire sagen, die lediglich das Interesse hat, daß das Leben weitergeht. Eine *poesia non poesia* kennt keine Illusion, die den rationalistischen Gang der Welt hätte aufhalten können. Denn auch sie muß, wie die entgötterte Natur, ihr Ebenbild, ohne ein Bewegungsziel auskommen. Beide sind 'unendlich' nur, weil es nichts 'Ewiges' gibt. Die Natur der Poesie aber hätte immerhin die Chance, die Sprache der Gegebenheiten so zu wenden, daß sie die Erfahrung aufrecht hält, es ginge immer auch anders.

Mit *A se stesso* hat Leopardi die Aspirationen von *L'Infinito* kassiert. Dem 'Unendlichen' dort hing noch etwas von einer Aura des Ewigen an; es appellierte an verschüttete, abgestorbene Naturfrömmigkeit, so als ob es noch einmal 'etwas' substantialistisch erreichen könnte, über alle kulturelle Entfernung hinweg. *A se stesso* hat diese letzte Brücke zu einer guten Natur abgebrochen. Um bei der Sprache Leopardis zu bleiben: das Unergründliche des *Infinito* hat sich als völlig grundlos erwiesen. Der zivilisatorische Fortschritt verwandelt mit jeder Errungenschaft das 'infinito' mehr in ein 'definito'. Dieses gibt all dem recht, was sich analysieren, systematisieren, 'definieren' läßt: der Verstandesform der Natur. Für Leopardi bedeutete sie deren 'definitive' Annullierung.

Gegen diesen Positivismus kommt die leise, feine Stimme der Poesie nicht mehr an. Auch die erhabenen Gedenkstätten der großen 'idilli' konnten, nicht einmal für Leopardi selbst, etwas aufhalten. Seine Lebensnot rang ihm eine grundlegend neue Poesie ab. Ihr Anspruch war von vornherein depotenziert. Alle weiteren Opfer am Tempel eines 'infinito' waren sinnlos geworden; eine ganz andere Welt zu beschwören, aussichtslos. So blieb ihr lediglich der Ausweg, diese hier heroisch zu ignorieren, wie in *La Ginestra*, oder poetisch zu entmachten, wie in *A se stesso*. Dazu mußte er sich allerdings an die Grenzen

dessen wagen, was er unter Poesie verstand, aufs Ödland einer Nicht-Poesie. Genau genommen überschreitet er die Schwelle jedoch nicht. Er nimmt, mit *La Ginestra*, seinem Vermächtnis, die totale Verneinung seiner Existenz als seine geistige Bleibe an. Sie auszuhalten, ohne jede Ausflucht nach unten (*non piegato ... al futuro oppressor*, 307 - 309) oder nach oben (*non eretto ... inver le stelle*, 309 - 310) oder nach vorne (*né sul deserto*, 311), beläßt ihm jedoch nur einen Heroismus des Besiegten. Wenn er schon in keiner bergenden Idee mehr unterkommen kann, hält er zumindest seinem Weltschmerz die Treue. Bei allen Unterschieden: ist dies nicht die negative Auszeichnung eines Romantikers, wie ihr etwa auch Lamartine (*Isolement*), Vigny (*La Maison du Berger*) oder Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*) Ausdruck verliehen haben?

Wenn eine Bild-Verbindung zu einem beglückenden Lebensgefühl – *mare*, die Schlußperspektive des *Infinito* (15) – endgültig versagt ist, was bleibt? Die Antwort von *A se stesso*. Es versucht sich genau an jenem poetischen Umgang mit der Sprache, die keine positiven Aussagen mehr gelten läßt. Denn 'positiv', im Wortsinn der Zeit, ist der des Positivismus. Er aber leugnet ausdrücklich alles Metaphysische, um ganz unbenommen auf das eingehen zu können, was unterhalb aller Spekulation zu erfassen ist, das Physische.⁹⁶ Leopardi sieht sich so aufs fremde Gebiet negativer Ästhetik gedrängt. Was könnte eine Dichtung damit noch ausrichten? Sie hätte sich an der Aufhebung von Positionen der Eindeutigkeit zu bewähren; außer Kraft zu setzen, was außerhalb ihrer Sprachschule als Feststellung gelehrt wird; aus Kausalitäten ausbrechen, die über Sachzwänge ausgeübt werden. Dann könnte sie Zeichen von Konkordanz geben in einer Umgebung, wo ein empfindsames 'Herz' von Diskordanzen niedergehalten wird. Mit einem Wort: poetische Dekontamination des Realen betreiben.

Der Stil: Sprache vor der Sprache

Was Leopardi dazu erwogen hat, läuft im Konzept von *indefinito* zusammen. Nirgends hat er es wohl so entschieden auf die Probe gestellt, wie in *A se stesso*. Hier zeigt es sein weitreichendes 'modernes' Profil, denn es ist das, was übrig blieb, als das 'infinito' ideell obdachlos geworden war. Einer Kunst des 'indefinito' steht daher kein "anywhere out of the world" (Baudelaire) mehr offen. Sie hat sich mit dem schäbigen Bodensatz der Zivilisation abzufinden. Doch ihre progressive Sinnrichtung, die einzig verbliebene, hat Leopardi vehement abgelehnt; für ihn führt ihre Zukunft in die Entropie aller liebenden Zusammenhänge. Dadurch wird Lebenswirklichkeit unhintergebar und auswegslos präsentisch in einem, eben völlige Einschließung ins Nulla von Hier und Jetzt. Es gibt nichts Objektives mehr, auf das sich dieses Ich richten könnte – außer auf sich selbst. Dies aber ließe ihm keine andere Wahl als die Objektivation seiner unendlichen Selbstüberlassenheit.

Und doch, so restlos sich selbst ausgeliefert wie es ist, ein Mittel, ein Palliativ scheint sich ihm nicht völlig zu versagen. Es ist die Kunst. Sie erlaubt ihm, poetisch Notwehr zu leisten. Wenn sie die mißbrauchte, abgetötete Sprache der modernen Lebenswelt 'indefinit' ins Feld führt, gemahnt sie daran, daß auch ein noch so grenzenloser Fortschritt sich doch der Natur verdankt. Denn ihre verschwiegene 'Unendlichkeit' ist es, aus der auch er sein Pathos der 'unbegrenzten' Möglichkeiten zieht. Der Poet hätte an diese unterschlagene Bedingung der Moderne zu erinnern. Er hätte das Amt des Rufers in ihrer 'Wüste' einzunehmen und ihre Welt als bloßen Stoff einer poetischen Umschrift zu behandeln – ganz so wie der Fortschritt in der Natur nur den Rohstoff seiner analytisch-synthetischen Aufarbeitung sieht. So ist *A se stesso* vorgegangen. Es breitet einerseits die eingetretene Unnatürlichkeit aus – das 'Ich' hat ja nichts anderes mehr. Aber es tut dies nur, um sie andererseits gerade stilvoll *als* unnatürlich erfahrbar zu machen. Ein höheres, letztes, ewiges Ziel läßt sich mit dieser poetischen Gegenbewegung nicht mehr verfolgen. Leopardi ist sich mit Mme de Staël bewußt, daß nichts ein Werk der Vorstellungskraft mehr denaturieren würde, als ihm noch ein bestimmtes Ziel zu setzen (Z. 79f./4500). Nur durch selbstbewußte Zweckfreiheit also würde Kunst sich als unabhängiges Organ erhalten. Anders als durch diese *contrarietà* wären die erklärten Ziele der Lebenswelt ästhetisch nicht zu verunklaren. Deren Fortschritte sind, für Leopardi, in Wahrheit nicht unendlich, allenfalls endlos (*infinita vanità*, 16) und damit zwanghaft. Deshalb muß ihnen poetisch negativ, mit der zwanglosen Sprache des 'indefinito', begegnet werden. Das Höchste, was damit zu erreichen wäre: daß sie einem unaufhaltsamen System der Aussage, das nichts Letztes, Unsagbares respektiert und nicht ruht, ehe nicht alles Natürliche an die Kette fester Begriffe gelegt ist – daß sie gegen diesen begrifflichen Totalitarismus einen Diskurs der 'Ent-sagung' anstrengt und die Welt in einen Zustand des 'indefinito' versetzt. Ihm stünde immerhin eine Lust der Spätzeit zu, ein *piacere dell'incertezza* (Z.1746).

Aber würde sie, wie 'piacere' es bei Leopardi soll, bei soviel Uneigentlichkeit noch wirklich etwas von dem spüren lassen, was so vollkommen abwesend ist? Würde eine Poesie des 'indefinito' noch einem Unausgesprochenen Platz machen? Denn das wäre ihre letzte Hoffnung, daß, da alle Rede zuletzt von etwas Ungesagtem, ja Unsagbarem umgeben ist, ihre von *distruzione* und *riproduzione* bewegte Sprache noch von etwas wüßte, das sich als Unerlöstes hinter ihrem Streit verbirgt. In diesem Zwischenreich hat Leopardi sein Gedicht *A se stesso* aufgestellt. Es greift auf der einen Seite die Wirklichkeit als verwirkte Natur auf; was bliebe ihm sonst zu sagen. Auf der anderen aber versucht es, dieses Ausgeliefertsein zu diskreditieren, indem es anders spricht als was es sagt. Diese Gegenläufigkeit entspricht seiner modernen Natur. Sie verlangt eine Poesie, die einer semantischen Homöopathie gleicht: die krankmachende Sprache der Realität ihrerseits zu kränken, um sie so poetisch am Leben zu erhalten. Es ist – noch immer – ein wenn auch

verzweifelter idyllischer Versuch, den Turmbau zu Babel zu verhindern, indem man die Sprache der Menschen verwirrt (Gen. 11, 7-9). Nur daß sich jetzt der Dichter um die Erhaltung der Schöpfung sorgt. In dieser Absicht liegt es, daß er sein Gedicht nicht mehr zur Ruhe einer bestimmten Bedeutung kommen läßt. Dessen innere Strittigkeit liegt im Interesse seiner Poetik des 'indefinito'. Mit *A se stesso* riskiert Leopardi ein Gedicht, das gewissermaßen die Palinodie seiner selbst ist.⁹⁷ Es bleibt unabgeschlossen, ein offenes Kunstwerk. Jeder, der es textgemäß begehen will, hat eine Deutungsarbeit zu leisten, die, auf der Höhe ihrer modernen Entfaltung, sich als Dekonstruktivismus einen Namen machen wird. Denn was will Leopardis *poesia non poesia* anderes, als daß die Differenz zwischen Wunsch und Wirklichkeit zumindest als solche, in Gestalt einer – indefiniten – Pluralität positiv im Bewußtsein gehalten wird.

Strenggenommen kommt es bereits bei ihm nicht mehr auf die Aussage, sondern auf die Sageweise an. Was er in dieser Hinsicht bereits an Modernität aufzunehmen wußte, hat er sich deshalb konsequent im Begriff von 'Stil' zurechtgelegt. Er meint die von inhaltlichen Dingen unberührte formale Gestaltung der Sprache, *lo stile separato dalle cose* (Z. 2050). Sie kann für sich allein Poesie begründen. Hatte er sich selbst nicht früh Mut gemacht mit dem Vorbild von Horaz, 'daß einer auch Dichter, ein großer sogar, sein könne, der keine anderen poetischen Mittel hat als den Stil' (Z. 2050)? Seine Einsicht von damals enthielt den Ausweg aus der Not der Moderne: eine *poesia di stile* (Z. 4440).⁹⁸ Alles, was *A se stesso* an 'destruktiven' und 'reproduktiven' Stilmitteln eingezeichnet ist, zielt darauf, den Text der Wirklichkeit zu verwirren. Zwar sind solche formalen Maßnahmen auf die erste, eingelebte Sprache angewiesen, aber lediglich so wie die Form auf den Stoff. Sie müssen deshalb die zugrundeliegenden Wortverläufe nicht entscheidend verändern, können ihnen gleichwohl andere, sekundäre Effekte abgewinnen, die das Gesagte gleichsam neu zur Rede stellen. Eine im Stil gebundene Sprache macht sich weithin resistent gegen Beschlagnahmungen durch den Zeitgeist. Sie ist vergleichsweise ungegenständlich, abstrakter, weil indefiniter noch als die Metapher.⁹⁹ Eine Herrschaft des rational Nachvollziehbaren ist damit zwar nicht zu brechen. Wer jedoch auf den Stilverlauf solcher Poesie eingeht, dem könnte er zumindest einen Lohn in Aussicht stellen, den die Zeit sich von einer Kunst der Arabeske erhofft hat:¹⁰⁰ eine feine, leichte Abgehobenheit von der Schwere des Gedankens. So ließe sich mit Hilfe des (Kunst-)Verstandes auf eine Naturform des Verstandes kommen.

Leopardi hat sich die Reflexe einer solchen *poesia di stile* so gedacht: sie führen in die 'Uniformität', die jede Sprache und Literatur nach sich zieht (Z. 2058), eine andere Lebensart des Denkens ein. Ihr Gegenspiel versetzt den Geist *in continuo e vivissimo moto ed azione*. In seiner geistigen Beweglichkeit aber besteht sein ihm eigenes 'Leben' (Z. 2049ff.). Je energischer sich also der Stil über einen finiten Sprachgebrauch hinwegsetzt,

desto wirksamer wird sein *ordine figuratissimo delle parole* (Z. 2051). Der Imagination ist dies eine Lust (Z. 2053). Nicht als ob sich ihr dadurch wieder paradiesische Glücksbilder einflößten. Sie wird jedoch beschäftigt und kann insofern zumindest ihre Tätigkeit frei als solche genießen. Es ist ein reflexives Vergnügen, ganz auf sich selbst, 'a se stesso' bezogen, wie es einem modernen Subjekt zukommt. *L'immaginazione in gran parte non si diversifica dalla ragione, che per lo stile, o modo dicendo le stesse cose* (Z. 2057) – eine sekundäre Abtragung eines grundlegenden Mißstandes. Arkadische, selbst idyllische Lebenslust ist in der Moderne zu einem abstrakten Kunstwerk entrückt. Poesie und Malerei der Avantgarden werden diesen Ansatz entwickeln und schließlich behaupten, "das Geistige in der Kunst" (Kandinsky) lasse sich den Sinnen nur ganz und gar abstrakt mitteilen.

Der anderen Seite dieser *poesia di stile* - klanglich zu überformen, was inhaltlich festgehalten wird - hat Leopardi ihrerseits aufwendige Überlegungen gewidmet. Früh begann er mit poetischen Materialstudien. Wie die Farben der Malerei den bildnerischen Stoff geben, was der Marmor für den Bildhauer ist - das stellen die Töne für die Musik dar (155). Es hatte der Natur gefallen, im Menschen, wie in anderen Lebewesen auch, dieses sinnliche Organ einzurichten. Da es also zur menschlichen Grundausstattung gehört, ist es als solches von allem menschlichen Zutun gänzlich unabhängig und insofern in einem unhintergehbaren Sinne natürlich. Gewiß hat sich menschliche Verstandestätigkeit auch dieser elementaren Wahrnehmung bemächtigt und ihr die Kunst der Musik abgewonnen. Aber, und auf diese Unterscheidung kam es Leopardi an, diese naturalen Töne und Laute erzeugen bereits für sich selbst, vor jeder kunstfertigen Zubereitung, ein unmittelbares sinnliches Vergnügen, wie Düfte im Geruchs-, Speisen im Geschmackssinn (Z. 158). Ja unter den sinnlichen Anmutungen des Menschen sind Klänge sogar die 'geistigsten', weil unkörperlichsten (Z. 157). Dadurch kommt ihnen eine eigene Sprachmächtigkeit zu, unterhalb der ausgebildeten Sprachen der Kultur. Denn da ihre Töne und Klänge unartikulierte, 'wild' sind, werden sie vor kulturellen Deformationen gerade durch das geschützt, was Saussure später als "arbitraire du signe" bezeichnet. Sie sind also zugleich ursprünglich und dem Menschen zugetan und erregen, unter Umgehung aller Geistestätigkeit, unmittelbar die Einbildungskraft (Z. 159). Da sie aber für Glücksempfindungen zuständig ist, ließen sie sich mithin auch ohne bestimmte Worte und Bilder, ohne semantische 'Illusionen' auslösen? Insgeheim scheint Leopardi einen Ausweg aus seinem Dilemma in dieser Sprache gesucht zu haben, die der anderen vorausliegt. Sie müßte nicht sagen, *was* sie meint; sie spricht für sich selbst: mit der Musik der *primitiva natura* (Z. 3229).

Das Moderne: ein Nachruf auf das Klassische

Hierin hat das Klangbild von *A se stesso*, wie die Sprachmusik Leopardis insgesamt, ihren letzten Rückhalt. Das Tönen, Klingen, die Echos, die er in die heruntergekommene Sprache der Zivilisation einträgt, stimmen Untertöne an, die poetisch schon darum sind, weil sie sich jeder bestimmten Aussage enthalten: der Verstand kann sie in dieser indefiniten Form nicht einholen. Umgekehrt haben sie ihm aber auch 'nichts' mehr zu sagen, wie das 'Herz' dem 'Ich' in *A se stesso*. Vom Einklang, der sie ursprünglich verband, ist nur klangvolle Disharmonie geblieben. Dennoch hat selbst diese 'verwirrende' und 'abgründige' Gemütsregung Musikalität: sie ist, wie Leopardi nahelegt, Effekt eben einer Musik des *indefinito* (Z. 1782f.)!¹⁰¹

A se stesso verkörpert so gesehen ein letztes Stadium des Dichtens. Der Sprache der Moderne ist alle orphische Sangesmacht ausgetrieben. Nichts davon ist ihr geblieben als ihre poetische Materialität. Wenn Leopardis Stil- und Klangkünste ihr dennoch die Treue bewahren, dann nicht mehr imitierend, sondern als Dissimilation.¹⁰² Positiv läßt sich ihnen nichts mehr entnehmen. Ihr entlastendes Moment verdankt sich lediglich ihrer Negativität: sie bleiben bewußt undeutlich, aber damit für Deutungen beweglich. Der Preis ist hoch. Die rekreativen Gesten des Gedichtes zeigen, daß eine Poetik des *indefinito* die Poesie zu einem gleichsam verschwiegenen Selbstgespräch nötigt. Ist das 'Herz' in *A se stesso* nicht geradezu dessen Sinnbild? Das 'Ich' verurteilt es zum Schweigen. Doch es redet, unausgesprochen, weiter: in der weltfernen Sprache des Stils.

Daß ihm dies höchstens noch ein betrübtes Vergnügen verschafft, hat sich Leopardi selbst unnachsichtig eingestanden. Dieser indefinite Diskurs ist Ausdruck eines 'großen Schmerzes', welcher *non ha linguaggio esterno*, noch *interno*. Er hat einen semantischen Tod erlitten, weil er nicht mehr fähig ist, *di circoscrivere, di determinare a se stesso nessuna idea*. Ein Mensch in dieser Lage *tra se non dice nulla*. Aber gerade diese Unsäglichkeit poetisch auszutragen, das zeichnet die größten Dichter, Shakespeare nicht ausgenommen, aus (Z. 4418 ff.). Dieser Schweigelinie hat Leopardi sich theoretisch genähert mit dem Begriff einer *poesia non poesia*, d.h. *poesia di stile*; poetisch mit *A se stesso*.

Seine persönliche *contrarietà* besteht darin, daß er als Philosoph der Natur scheitern mußte, um Dichter der Moderne sein zu können. Andere haben die Schwelle zu einer nicht-mehr-schönen Kunst vorsätzlich überschritten und die zugefügte Modernität in eine programmatische verwandelt. Er blieb bei seinem gestürzten Ideal und errichtet in der Leere, die es hinterließ, poetische Epitaphien. Dennoch halten sie gerade deshalb eine Seite von Modernität im Bewußtsein, die der Fortschrittsoptimismus in einer nicht nachlassenden Anstrengung vergessen zu machen versucht: daß er ein Kind der 'noia' ist,

geboren aus dem Leiden an der *Auflösung der klassischen Kunst* und ihres Menschenbildes. So hatte ihre Pathogenese ein Zeitgenosse Leopardis gewürdigt, der im selben Jahr, 1835, als dieser sein Gedicht *A se stesso* verfaßte, seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* ihre definitive Fassung gab und, ohne daß einer den anderen gekannt hätte, ein Portrait des (modernen) Subjekts anfertigte, das verblüffende Ähnlichkeiten aufweist: Friedrich Hegel. Auch ihm galt die *klassische Kunst* als *die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden.*¹⁰³ Im Gegensatz zu Leopardi wußte er jedoch deren Zerstörung durch die romantische Kunstform philosophisch zu retten. Erst in ihr erhebe der Geist sich ganz *zu sich*. Das Subjekt wird sich selbst zur höchsten Objektivität. *Die Auflösung der alten Gesinnung* stellt es unter den *Gegensatz des subjektiven Inneren und der äußeren Realität*. In dieser *neuen Kunstform* wird deshalb *die Wirklichkeit in Torheit ihres Verderbens selber (...) in der Weise zur Darstellung gebracht, daß sie sich in sich selbst zerstört, damit eben in dieser Selbstzerstörung des Richtigen, das Wahre sich als feste bleibende Macht aus diesem Widerscheine zeigen könne.*¹⁰⁴ Hegel weiß auch aus dieser Zerstörung noch eine Vollendung des Geistes zu machen, weil er in der *unendlichen Negativität* des Romantischen die moderne Würde der Freiheit zu sich selbst erfaßt.¹⁰⁵ Leopardi hingegen hat sich früh, in seinem *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* gegen die metaphysischen Weltumarmen in Deutschland gewandt. Dabei ist er geblieben. Ihm eröffnet die Moderne nur das getrübe Vergnügen eines *indefinito*. Er kennt Freiheit ausschließlich negativ – als poetische Vergegenwärtigung eines Abwesenden und als stilvolle Auflösung des Wirklichen. Zurückschauen wollte er, wie Orpheus. Am Ende muß er die prometheische Wahrheit der Moderne zur Kenntnis nehmen, daß der Mensch Mensch wird nicht mehr durch Natur, sondern durch Kunst.

Anmerkungen:

1. Vgl. die begriffsgeschichtliche Darstellung von R. Koselleck, die den Vorteil hat, das französische Ereignis in deutscher Brechung zu porträtieren ("Revolution, Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg"; in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hg. O. Brunner/W. Conze/R. Koselleck; Bd. V, Stuttgart 1984, bes. S. 725 ff.).
2. In: *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, hg. R. Bubner, Bonn ²1982, S. 263, Z. 5.
3. Vgl. H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. ⁵1990, S. 543ff., obwohl er mehr das Versagen und die Verdrängung mythischer Vorstellungen als die – ästhetische – Wende der Anthropologie vorführt.
4. *Schriften zur Literatur*, hg. W. Rasch, München ²1985 (dtv 2148), S. 71f.
5. Vgl. R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 Bde., Genf 1976
6. Vgl. dazu D. Henrich, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart"; in: W. Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion*, München 1966 (Poetik und Hermeneutik II), S. 11-32.
7. op.cit., S. 264.
8. *Wissenschaft als Beruf*, Berlin ⁷1984, S. 37.
9. "Über das Marionettentheater"; in: ders., *Sämtliche Werke*, Einf. E. Laaths, München 1957 u.ö.; S. 830f.
10. Zur Rekonstruktion dieses modernen Dilemmas vgl. P. Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts*, Tübingen 1997 (mimesis 29), hier S. 4.
11. Im Verständnis des 18. Jh., wie es d'Alembert in der Einleitung zur *Encyclopédie* entwickelt (ed. Alembert, Jean L. de, Einleitung zur Enzyklopädie von 1751, hg. Erich Köhler, Hamburg ²1975).
12. *Zibaldone di Pensieri*; ed. crit. e annot a.c. G. Pacella, 3 vol., Milano 1991. Zitiert als Z. mit der Seitenzahl Leopardis.
13. Z. 143f.: "Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale".
14. Zum Verhältnis von Poesia und – aufklärerischer – Wissenschaft vgl. bes. A. Frattini, "Letteratura e scienza in Leopardi"; in: *Letteratura e Scienza nella storia della cultura italiana*, a.c. V. Branca et al., Palermo 1978, S. 663-675; sowie anschließend A. Sole, "Note sul valore della scienza in Leopardi", S. 676-699.
15. Die "legislatori francesi (...) credevano di conservare (...) l'andamento (...) della rivoluzione, col ridur tutto alla pura ragione (...) e pretendere (...) di geometrizzare tutta la vita. (...) impossibile a riuscire (...) perchè dirittamente contraria alla natura dell'uomo e del mondo" (Z. 160; 357). Dazu die Würdigung von E. Sanguineti, "Leopardi e la rivoluzione"; in: *Leopardi – poeta e pensatore*, a.c. S. Neumeister/R. Sirri, Napoli 1997, S. 489-496 sowie R. Damiani, "Leopardi e la rivoluzione francese"; in: *Lettere Italiane*, 41/1989, S. 532-553.

16. Leopardis kulturgeschichtliche Situierung hat verschiedene Quellen. Eine davon ist sein von P. Giordani beeinflusster Klassizismus, der die "identitätsstiftende Funktion des Anfangs" für eine literarische Erneuerung im humanistisch-klassizistischen Paradigma sah und damit die 'Moderne' nach einem "Schema des Sündenfalls" beurteilte. Vgl. dazu die typologische Untersuchung von F. Wolfzettel, "Literaturgeschichtliche Modelle als mythische Konstruktion im italienischen Risorgimento"; in: ders./P. Ihring, *Literarische Tradition und nationale Identität*, Tübingen 1991, S. 1-72. Zum Einfluß ideengeschichtlichen, namentlich aufklärerischen Denkens auf Leopardi vgl. *Leopardi e il settecento*, Firenze 1964.
17. Vgl. V. Steinkamp, *G. Leopardis Zibaldone*, Frankfurt/M. 1991, S. 64ff.
18. Daß dieses Bedürfnis seinerseits eine Konsequenz aufklärerischen Denkens ist, scheint L. unbewußt geblieben zu sein. Vgl. dazu allg. H.R. Jauß, "Mythen des Anfangs: eine geheime Sehnsucht der Aufklärung"; in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M. 1989, S. 24-66.
19. Systematisiert in der ersten der *Operette morali*, "Storia del genere umano"; ed. crit. O. Besomi, Milano 1979; S. 5-40; bes. S. 21ff.; wieder aufgenommen im "Inno ai Patriarchi". Vgl. dazu M. Föcking: "Jean-Giacomo liest die Genesis"; in: *Leopardi in seiner Zeit*, hg. S. Neumeister, Tübingen 1995, S. 147-174.
20. Eine Grundüberzeugung, seit dem *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, zweispr. Ausg. v. F. Janowski, Tübingen 1991 (Ital. Bibliothek). Vgl. die Einleitung der Hg. sowie ebenfalls die geistesgeschichtliche Positionsbestimmung von F. Flora, "Saggio introduttivo" zur Ausg. des *Discorso* von E. Mazzali, ²1970; S. IX-LXIII. Zuletzt K. Stierle, "Poesia, industria e modernità. La polemica di Leopardi contro Lodovico di Breme"; in: *Letteratura e industria*, a.c. G. Barbéri-Squarotti/C. Ossola, Firenze 1997; S. 163-175, wo er, ausgehend vom *Discorso di un italiano*, die Abkehr von einer idyllischen Welt als das eigentliche Interesse der 'anti-idyllischen' Dichtungen herausstellt (S. 172f.).
21. Dazu M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen zur Neuen Mythologie*, Frankfurt/M. 1982, S. 192 u.ö.
22. Begriff mit U. Foscolo, den L. intensiv aufgenommen hat. Dessen *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* (1814/16) haben L. wohl weit mehr, bis in einzelne Formulierungen, beeinflusst als bislang in Rechnung gestellt. Zur ästhetischen Problemverwandtschaft Foscolos vgl. W. Wehle, "Italienische Modernität – Foscolos *Ultime Lettere*"; in: K. Maurer/W. Wehle (Hg.), *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, München 1991 (Romanistisches Kolloquium V., S. 235-272).
23. *Tutte le Opere*, ed. W. Binni/E. Ghidetti, Florenz ⁴1985; Bd. I, S. 1242f. – Dazu A. Dolfi, "Le lettere di Leopardi: L'absence e i diletti del cuore"; in: *Frammenti di un discorso amoroso*, a.c. A. Dolfi, Roma 1992; S. 109ff.
24. *Ältestes Systemprogramm*, op.cit.; S. 264. Für Hegel geht, später, aus dem "Tode der Natur" der Geist als "eine schönere Natur" hervor (*Enzyklopädie der phil. Wissenschaften im Grundrisse*; in: G.W. Hegel, *Theorie-Werk-Ausg.*, hg.v. E. Moldenhauer/K.M. Michel, Frankfurt/M. ¹1970; Bd. 9, S. 537).
25. Möglicherweise unmittelbar von Chateaubriand beeinflusst, den er früh kannte. Dazu W. Wehle, "Kunst und Subjekt. Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität (Chateaubriand, Nodier)"; in: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, hg. R. Fetz/R. Hagenbüchle/P. Schulz, Berlin 1998; Bd. II, S. 901ff.

26. Mit H. Blumenberg, "Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen"; in: *Studium Generale* 10/1987; S. 266-283.
27. Schleiermacher, Friedrich, *Hermeneutik und Kritik*, hg. u. eingel. v. Manfred Frank, Frankfurt/M. 1977 (Suhrkamp).
28. Diese subjektivistische Konsequenz konnte L. nicht verborgen geblieben sein. Bei Ludovico di Breme hatte er die – romantische – These kennen (und verwerfen) gelernt, daß "la ricerca più solida, estesa e importante, che l'uomo possa proporsi, è quella relativa alle proprie facoltà", und weiter: "noi siamo *la natura naturans*, al meno in rapporto a noi stessi". So in di Bremes *Grand Commentaire sur un petit article*, Genf 1817, Kap. XIII. In der Ablehnung der Vernunft waren sie sich allerdings einig.
29. Nicht nur in dem Sinne, daß Sprache dadurch der Ort wird, wo Sinnlichkeit und Verstand sich durchdringen, sondern zugleich Möglichkeit einer – immer offenen, von sich aus unbestimmten – Synthesis. Das ist die Dichtung als sprachliche Kunst. So hat sie Wilhelm von Humboldt entworfen und ihr dadurch die Freiheit eingeräumt, "diesen Widerspruch (..) nicht etwa (zu) lösen, so dass *nichts* [!] an die Stelle trete, sondern *vereinigen*, daß aus beiden ein *Etwas* werde, was mehr sey, als jedes einzeln für sich war" (Vgl. J. Trabant, *Apeliötes oder der Sinn der Sprache*, München 1986, bes. S. 24ff.). Weil Leopardi nicht bereit war, seine Einsicht in das "arbitraire du signe" bis zu einer Theorie der 'techné' durchzuführen, sondern der magischen Auffassung verbunden blieb, daß den Wörtern von Natur aus Bedeutung zukommt, kann er Poesie nicht als rettenden, höchstens als nostalgischen Kanon in Dienst nehmen.
30. Auf dieses Traditionsverhältnis ist maßgeblich K. Maurer eingegangen: *G. Leopardis "Canti" und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt 1957 (Analecta Romanica 5). Nach den großen Idyllen hat sich diese Tendenz jedoch erweitert, insofern der Abbau der generischen Tradition zugleich als eine Möglichkeit wahrgenommen wurde, darin Modernität zu rekonstruieren. Diesen Grundzug einer "costante autodistruzione dell' idillio" betont ihrerseits A. Dolfi, nimmt aber gerade "L'Infinito" aus, obwohl es formal, als verfehltes Sonett, bereits das künftige 'indefinito' vorwegnimmt, das keine – idyllische – Ruhe mehr zuläßt. Vgl. A. Dolfi, *Leopardi tra negazione e utopia*, Padova 1973, S. 43ff.
31. In einem Vortrag, der den ganzen, gelehrten Anspielungsreichtum Leopardis sichtbar werden läßt, hat F.-R. Hausmann insbesondere diesen traditionsschweren Standort des Ich gewürdigt und dabei zugleich veranschaulicht, warum dieses Gedicht eine geradezu 'unendliche' Interpretationstätigkeit herausgefordert hat ("Giacomo Leopardi", Vortrag Freiburg/Br., Mai 1998 u.ö.).
32. Vergleichbar der psychoanalytischen Theoriebildung Freuds, die das Seelenleben als metaphorischen Raum anlegt. Von "Schauplatz" ist die Rede, "Lokalisation", "psychischen Provinzen", "Bezirk", "Über-Ich" etc. (vgl. S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1953 (Fischer-Bücherei 47), S. 9ff.). Dezidiert L. Binswanger, "Das Raumproblem in der Psychopathologie"; in: *Zeitschrift f.d.ges.Neurol.u.Psychiatrie* 145/1933; S. 598-647, sowie ders., *Über Ideenflucht*, Zürich 1933.
33. Diesen der Mystik und höfischen Liebeslyrik vertraute Gestus der Kontemplation und Introspektion hat D. Janik bis zu Proust im Wandel seiner Anwendungen rekonstruiert. Vgl. ders., "Das Auge der Seele: erkenntnistheoretische, religiöse, moralische und ästhetische Funktionen einer topischen Metapher"; in: *Texte, Kontexte, Strukturen*. FS K.-A. Blüher; hg. A. de Toro, Tübingen 1987; S. 371-385.

34. "Del rimanente, alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell' infinito, perchè allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede" (Z.171).
35. D. de Robertis verweist auf einen beziehungsreichen Vorgang bei Petrarca (*Canzoniere*, ed. G. Contini, Torino 1982, LXXVII, S. 233), wo es in V. 5 heißt "Dolce m'è sol senz'arme esser stato ivi" (*Leopardi La Poesia*, Bologna/Roma 1996, S. 11). Eine vergleichbare Substitution enthält auch Canzone XXVI (ed. Contini S. 167ff.). V. 1 bezeichnet die Rückkehr des Minneliebenden an den Ort, wo er Laura zum ersten Mal gesehen hat: so wie sie damals ins Wasser eingetaucht war, entsteht die Abwesende jetzt aus dem Blick in die "Chiare, fresche et dolci acque" (V.1) als Bild dessen, der sich rememorierend in die Quelle versenkt und erst dadurch die wahre Liebe erkennt ("Qui regna Amore", V. 52), deren Ursprung im Paradies (!) liegt (V.55) – das Schema eines Bilderglücks, das nur die – poetische – Imagination spenden kann. Auf einen anderen Vorgang ist höchst beziehungsreich B. König eingegangen, das Sonett LXVII: "Der Liebende im Wasser. Ein höfisches Motiv in einem Sonett Petrarcas" (in: *Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte*. FS H. Petriconi, Hamburg 1965; S. 43-73). Der Liebende fällt, nach dem Vorbild Lancelots, ins Wasser und empfindet – petrarkistisches – Vergnügen ("Piacemi almen d'aver cangiato stile", V. 12) an diesem 'naufragar'. Ursache war nicht die Geliebte selbst, sondern das Vorstellungsbild, das der Liebende in die 'Haare' eines Baumes hineinsah. Sinnliches Entzücken ist nur in der abstrakten Form der Bilder möglich.
36. K. Ley hat in der Zusammenschau des "Infinito" mit dem folgenden Idyll "La sera del dì di festa" den Charakter der gegenseitigen Aufhebung herausgestellt, so daß sie im Grunde nicht für oder gegen etwas Absolutes, sondern für die melancholische Verfassung des Künstlers zeugen. Vgl. "Italien 1825. G. Leopardi: La sera del dì di festa"; in: *Europalyrik 1775 bis heute*, hg. K. Lindemann, Paderborn/München 1982; S. 131ff.
37. Zur Tradition vgl. K. Guthke, *Die Mythologie der entgötterten Welt*. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Göttingen 1971; S. 210ff.
38. Geradezu als nicht-rationales Erkenntnismittel gewürdigt in Z. 30f.
39. Mit einer Begrifflichkeit, die über Mme de Staël (*De la littérature; De l'Allemagne*) auf den deutschen Idealismus zurückgeht, hebt er die moderne Dichtung als "poesia sentimentale" gegen eine "poesia immaginativa" ab – die Schillersche Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtkunst. Vgl. Z. 734f.
40. Der Fall Leopardi eignet sich, obwohl direkt nicht zuständig, zur historischen Erklärung für eine ästhetische Theorie, wie sie namentlich Th.W. Adorno entwickelt hat. Daß vieles, was er darüber sagt – "fraglos (...) sind die Kunstwerke nur, in dem sie ihren Ursprung negierten, zu Kunstwerken geworden" – geradezu auf Leopardi bezogen sein könnte, zeigt umgekehrt, wie sehr Adornos Ästhetik von der Moderne des 19. Jh. geprägt ist (vgl. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970 (stw2), etwa S. 12, 35 u.ö).
41. ebda., S. 35.
42. Einzig M. Orsel hat ihm gebührende mythische / erkenntniskritische Beachtung gewidmet. Er verbindet das Numinose als die Stimme des Windes mit mystischer Immersion im letzten Vers; vgl.: "Le son de l'infini"; in: ders., *Langue mortelle*.

Etudes sur la poétique du premier romantisme italien, Paris 1987; S. 100-199.

43. Vgl. dazu die anagrammatische Analyse des Gedichts von G. Sasso (*La mente intralinguistica. L'instabilità del segno: anagrammi e parole dentro le parole*, Genova 1993). Die faszinierende 'Infraschalluntersuchung' vermag zu erklären, warum dieses Gedicht soviel ungreifbaren Zauber ausgeübt hat. Ob seine – psychoanalytische – Erklärung allerdings trägt (wie zuvor schon von G. Amoretti, *Poesia e psicanalisi: Foscolo e Leopardi*, Milano 1979 versucht), hängt vom Grad der Unbewußtheit ab, mit der L. seine Zeichenketten gebildet hat. Anzunehmen ist vor allem ein überaus feines Gehör für Sprachmusik.
44. Curtius hat den Topos umrissen. Vgl. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (u.ö.), S. 138ff. – W. Theile hat, davon ausgehend, den letzten Vers – zurecht – als 'metapoetisch' aufgefaßt; hier werde "die poetologische Aktivität des Dichters" bezeichnet ("Landschaftspoese – Sprachlandschaften. Poetologische Lyrik des 20. Jh."; in: *Poetica* 24/1992, S. 394-442). Er sieht die "Gedächtnisarbeit" als das Thema der Reflexion über Poesie an.
45. Dieselbe autoreflexive Deutungslinie verfolgt F. Janowski, "Dulcedo naufragii. Das Motiv des Schiffbruchs im *Infinito* von G.L."; in: GRM 45/1995; S. 334-348. Sie zieht allerdings den Schluß, L. wolle die divergierenden Auslegungen des Unendlichen miteinander versöhnen (S. 340), da er nicht in den Kategorien einer Antithese zwischen Natur und Geist denke (S. 341).
46. Dies mag G. Ungaretti veranlaßt haben, "L'Infinito" insgesamt und die Schlußverse im Besonderen als ein "idillio di tono ironico" zu deuten. Das Lustvolle im Untergang die Ewigkeit des Todes. (Vgl. *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a.c. M. Diacono/L. Rebay, Milano 1974; "Secondo discorso su Leopardi", S. 472). Dazu die Würdigung der Beziehungen von M. Lentzen, "Ungaretti und Leopardi"; in: *G. Leopardi. Rezeption etc.*, op.cit., S. 183-200.
47. Vgl. V. Steinkamp, *G. Leopardis Zibaldone*, op.cit., S. 101ff.
48. Ein Beweggrund seines Denkens, der ihn von Anfang bis zum Ende beschäftigt hat. Bis zuletzt gilt: "Nessuna dolce e nobile ed alta e forte illusione può stare senza la grande illusione dell'amor proprio" (Z. 4499) – gewissermaßen eine schon in der Triebnatur angelegte Disposition des Menschen zur Subjektivität.
49. *Discorso di un Italiano*, op.cit., S. 92/94.
50. Dennoch bestehen enge Wechselbezüge, namentlich mit Foscolo, wie P. Fasano nachgewiesen hat: "Leopardi controromantico"; in: ders., *L'entusiasmo della ragione*, Roma 1984; S. 13ff.
51. Zum Nichts als einer entleerten Tradition und zugleich Inspiration einer neuen Poesie vgl. P. Gabellone, "Impossible demeure. L'expérience poétique du vide, de Leopardi aux modernes", in: *Critique* (Sondernr. *G. Leopardi*) 90/1990; S. 133-148.
52. "Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall' esperienza, dalla cognizione dell' uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso" (Z. 735).
53. Beziehungsreich gewürdigt, gerade in Bezug auf "L'Infinito", von K.A. Knauth, "Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*"; in: *Romanistisches Jahrbuch* 28/1977; S. 150-174. Die Idee hat L. früh entwickelt; vgl. etwa Z. 472f.

54. Vgl. dazu bes. K.A. Knauths Untersuchung ("Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*", op.cit.). - In einem bemerkenswerten Beitrag hat M. Brose diese Ausrichtung von L's. Denken und Dichten ihrerseits, in der Perspektive Paul de Mans, untersucht und insbesondere das 'infinito/indefinito' mit dem romantischen Konzept des Sublimen zusammengebracht. Sie macht ihrerseits "L'Infinito" zum Exempel für L's. Theorie des Indefiniten, der Kindheit, der Erinnerung und des Sublimen (S. 69). Doch wie die romantische Theorie das Sublime nur in Verbindung mit dem Grotesken gelten läßt (V. Hugo), so kann es auch bei L. nicht ohne Rücksicht auf das Negative, die zerstörerische Vernunft dargestellt werden. Diese 'moderne' Antinomie bleibt, trotz strukturaler, binarischer Ansätze, außer Betracht ("Leopardis *L'Infinito* and the language of the romantic sublime"; in: *Poetics Today* 4/1993, S. 47-71).
55. "la necessità di convivere cogli nomini, di versarmi al die fuori, di agire, di vivere esternamente, mi rese stupido, inetto, morto internamente. Divenni affatto priva e incapace di azione e di vita incerna, senza perciò divenir più atto all' esterna. Io era allora incapace di conciliar l'una vita coll'altra (..). Io giudicava questa riunione impossibile" (Z. 4420; 1. Dez. 1828). Dies gilt auch in poetischer Hinsicht; vgl. Z. 2944f.
56. N. Bellucci hat das Verdienst, in ihrer Kritik der Kritik Leopardis diesen Aspekt als ein Konstituens des ersten Leopardi-Bildes nach seinem Tode einsichtig gemacht zu haben (*G. Leopardi e i contemporanei. Testimonianze d'all Italia e d'all Europa*, Firenze 1996; S. 15; S. 167ff.). Dieser Hang zur 'monstruosità' fällt offensichtlich zusammen mit einer sich in der Moderne bildenden Ästhetik des Grotesken, Häßlichen, Bösen, in die das erste Leopardi-Bild übernommen wurde.
57. Nachdrücklich von W. Binni (*La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1947) vertreten, etwa S. 18ff.
58. So F. Bandini in seiner respektablen Ausgabe der *Canti*, Milano 1988 u.ö., S. XXI.
59. Die Florentiner Erfahrungen Leopardis mit einem unbekümmerten Optimismus in seiner Umgebung hat, ab 1830, die der 'Perfektibilität' definitiv diskreditiert und ihn zur Einsicht in Aporien der Aufklärung geführt, die jeden ideologischen Rückhalt dort entkräfteten. Vgl. dazu S. Neumeister, "La perfettibilità in Leopardi"; in: ders./R. Sirri, *Leopardi: poeta/pensatore*, Napoli 1997, S. 105ff.
60. Diese Diskrepanz hat, mit Bezug auf die Begriffe *natura* und *felicità*, prägnant R. Sirri auseinandergelegt und sie als konstitutiv für den 'letzten Leopardi', namentlich des *Aspasia*-Zyklus, angesetzt. Vgl. R. Sirri/A. Puppino, *Ultimi canti del Leopardi*, Napoli 1988, S. 7-31.
61. Zur Depotenzierung der Natur als Mythos vgl. in diesem Sinne F. Janowski, "Mythos und Skepsis. Leopardis Gratwanderung zwischen Romantik und Aufklärung"; in: *G. Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, hg. Hans Ludwig Scheel, Tübingen 1992, S. 125-140.
62. "Notes nouvelles sur Edgar Poe"; in: *Curiosités esthétiques*, ed. H. Lemaitre, Paris 1962, S. 623.
63. In "La Ginestra" erwägt L. zuletzt, daß die Entstehung einer den Menschen denaturierenden Gesellschaft auf die böse, stiefmütterliche Natur selbst zurückgeht, weil sie glaubten, nur in Gemeinschaft sich gegen ihre Feindschaft schützen zu können. Vgl. V. 118ff., 145ff.; Z. 4428.

64. Vgl. dazu *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, prés. p. Ph. Lacoue - Labarthe / J.-L. Nancy, Paris 1978.
65. Identisch in der letzten der *operette morali*, "Tristano e un amico", ed. Besoni, S. 410.
66. Diesen dritten und letzten Naturbegriff, der sich ab 1824 abzuzeichnen beginnt, hat E. Severino (*Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano 1997, bes. S. 431ff.), philosophisch systematisiert und, über eine Reihe von paradoxen Schlüssen, die begründete Auffassung vertreten, daß dadurch L.s Nihilismus in sich zusammenfällt. Daß er überhaupt angenommen werden konnte, liegt wohl daran, daß man die Poesie, als Produkt dieser philosophischen Haltung, nicht in Rechnung gestellt hat. Ist ein 'schönes' Gedicht, allein schon dadurch, daß es entstehen konnte, nicht die eindrucksvollste Widerlegung von L.s Nihilismus?
67. Vgl. dazu in diesem Sinne S. Natoli, "Natura"; in: S. Natoli/A. Prete, *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, Milano 1998, S. 117-150 – eine Synthese, die den naturphilosophischen Entwicklungsgang und damit seine Konsequenz für einen Wandel der Dichtungsbegriffe allerdings nicht in Rechnung stellt.
68. "Fratelli, a un stesso tempo, Amore e Morte / ingenerò la sorte" (V.1/2).
69. L. Baldacci hat, besonders im Hinblick auf die Funktion des "Zibaldone", diese Gegenläufigkeit als das grundlegende Paradox im Denken L.s entwickelt und darin ein modernes, offenes System der Autogeneration festgehalten, einen "prometeismo di segno negativo". Er verlängert diese philosophische Grundhaltung auch auf den Diskurs, der dementsprechend sich selbst auffrißt. Diese Systemeinheit geht jedoch zu Lasten der Poesie, deren 'regenerative' Funktion so verdunkelt bleibt (*Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano 1998).
70. Es ist einerseits bemerkenswert, in welchem Maße, nach der Analyse von A. Kablitz, die philosophisch-poetische Krise des Klassizismus bei L. der von A. de Lamartine gleicht (*Lamartines Méditations poétiques*, Stuttgart 1985 – Text und Kontext I; S. 148ff., 168ff.). Während L. jedoch versuchte, die Nihilierungen aller trad. Denk- und Dichtungsvorgaben auch seinen – späten – Gedichten als Rezeptionsziel einzuschreiben, scheint sich Lamartine – List der historischen Vernunft? – durchaus mit traditionellen Sinnbesetzungen zu arrangieren, die er gleichwohl durch eine Ablösung vorgängiger epistemologischer Systeme erst ermöglicht hat.
71. Vgl. *Poesia e non poesia, croce*. Deshalb sein Urteil über "A se stesso", es gehe ins Lehrhafte und Rhetorische oder in einen trockenen, epigraphischen Stil über. Dagegen hat sich L. Spitzer entschieden zur Wehr gesetzt ("L'Aspasia di Leopardi"; in: *Cultura neolatina* 23/1963; S. 113-145) und auf die Übereinstimmung von Stil und Inhalt hingewiesen (S. 114f.). Zu den Wurzeln dieser ästhetischen Kritik vgl. N. Bellucci, *G. Leopardi*, op.cit., S. 285.f.
72. Den überzeugendsten Bezug zwischen beiden Gedichten hat M. Brose hergestellt. Sie wertet "A se stesso" als 'exorcism of L's last great illusion', wie sie im "Infinito" repräsentiert war. "Posthumous Poetics: Leopardi's *A se stesso*"; in: *Lingua e Stile*, 24/1989; S. 89-114; hier S. 91. Die Ablösung deutet sie allerdings epistemologisch als eine Umdefinition des (frühen) allegorischen in ein (spätes) ironisches Konzept (93).
73. Nicht nachzuvollziehen die Behauptung von D. u. G. De Robertis, "A se stesso" sei "da una disperazione nera momentanea e passionata" entsprungen, "e dal disprezzo (non erano però i sentimenti veri del Leopardi ...)". Vgl. G. Leopardi, *Canti*, a.c. G. e D. De Robertis, Milano 21987, S. 381f.

74. Vgl. dazu die subtile ideengeschichtliche und sentimentale Situierung des Aspasia-Zyklus von E. Bigi, "Ideologia e passione nei canti di Aspasia"; in: *Saggi di Letteratura italiana in onore di G. Trombatore*, Milano 1973, S. 47-71.
75. Bereits K. Vossler (*Leopardi*, Heidelberg ²1930; S. 333-336) hat dieses Verhältnis einerseits angesprochen, es andererseits gewissermaßen gegen Leopardi gerettet: "Sie sind beisammen und trösten einander in egozentrischer Vertraulichkeit und halten sich, indes alles um sie herum versinkt, nur desto inniger umschlossen" (S. 335).
76. Auf diesen allgemeinen Nenner hat L. Spitzer auch seine Interpretation des Gedichtes "Aspasia" zurückgeführt, "che era il tema di tutta la poesia" (des Zyklus), d.h. "un conflitto intellettuale – emotivo eterno" ("L'Aspasia di Leopardi", op.cit., S. 139f.).
77. Entsprechend der Gliederung von A. Monteverdi ("Scomposizione del canto *A se stesso*"; in: ders., *Frammenti critici leopardiani*, Napoli 1967; S. 125f.), dessen 'strophische' Einteilung des unstrophischen Gedichts (1-5/6-10/11-15/16) überzeugt, weil sie, wie zu zeigen ist, Leopardis Poetik des 'indefinito' entspricht.
78. Zu 'inganno' als Reflexionsform von 'illusione' vgl. Z. 103; 3840f.
79. in: *Schriften*, Bd. 1, "Das dichterische Werk", hg. P. Kluckhohn/R. Samuel, Darmstadt ¹1960, S. 131f.
80. "o il fiore del deserto", Untertitel.
81. Das folgende Gedicht, "Aspasia", dramatisiert diesen Weltverlust. Die Einheit von Himmel und Erde ist Sinnbild liebenden Einvernehmens (V. 26ff.). Der 'Tod' der Liebe (V. 70) macht die 'Erde' beziehungslos, die Existenz lächerlich (vgl. ed. Bandini, S. 261, Anm. 11.).
82. Die Gesamtheit "delle cose o esistenti o possibili o immaginabili" (Z. 3957).
83. 'amor proprio' als "sentimento di se stesso" angesehen (Z. 4488f.; 4492f.).
84. In aller Regel wird "disprezza" ohne weiteres als Imperativ genommen. Um die Schwierigkeiten auszuräumen (sofern sie überhaupt ins Auge fallen), die in Verbindung mit dem letzten Vers entstehen ('verachte ... die unendliche, alles umfassende *vanitas*'), werden meist weitausholende Philosopheme bemüht, namentlich das Fragment "Ad Arimane". Andeutungsweise aber hat Binni auf eine alternative Lesart angespielt, als er die Natur, "brutto poter", zum 'eigentlichen Gegner' des 'Herzens' erklärt (*La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1978, S. 89). Erschließbar wird diese inszenierte Ambiguität erst vor dem Hintergrund des neuen Dichtungsbegriffs der "poesia non poesia", deren Grundzüge L. in immer neuen Anläufen sich vorzustellen versuchte.
85. *Schriften zur Lit.*, op.cit., S. 50.
86. Vgl. etwa L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (1706), a.c. A. Ruschioni (2 vol.), Milano 1971; Bd. I, S. 166ff.
87. In einer weiteren Analogisierung wohl auf die Selbstreflexion Leopardis zu beziehen, in der er sich auf einen übertragbaren Nenner gebracht hat: "Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore già sensibilissimo che più non sente" (Z. 4149).

88. Bereits Vossler hat so angesetzt (*Leopardi*, op.cit., S. 336); spätere haben, mit vermehrten Gründen, diesen Ansatz vertieft, so etwa F. Brioschi, der "A se stesso" im Rahmen des Aspasia-Zyklus prägnant gewürdigt und auf das konstruktive "dissolvimento" des idyllischen Diskurses hingewiesen hat ("Ars amandi, ars moriendi. Il ciclo di Aspasia nella storia dei *Canti*"; in: *Modern Lang. Notes* 91/1976, S. 101-138, hier bes. 129f. (wieder in: ders., *La poesia senza nome*, Milano 1980). Ebenso, dekonstruktivistisch vorgehend M. Brose, "Posthumous Poetics", op.cit., S. 94ff. mit überzeugenden Argumenten.
89. Das Idyll als 'Kulturmodell' hat, über L. hinaus, eine hohe identitätsstiftende Funktion im 19. Jh. in Italien ausgeübt. Vgl. R. Schwaderer, *Idillio campestre*. Ein Kulturmodell in der italienischen Erzählliteratur des 19. Jh., München 1987. Der Abbau des Gattungssystems, mit dem Modernität konstituiert wird, hat sich allerdings wesentlich später als bei L. ereignet – ein Zeichen für seine Frontstellung.
90. Vielfach angemerkt, dezidiert von W. Binni als Charakteristikum festgehalten, *La nuova poetica leopardiana*, op.cit., S. 87-96. Er hat "A se stesso" einen herausgehobenen Rang eingeräumt: "l'esempio più ardito della nuova poetica, l'anti-idillio per eccellenza" (S. 92).
91. G. Getto, *Saggi leopardiani*, Firenze 1966, S. 120.
92. Ihm hat V. Russo eine subtile Untersuchung gewidmet, die sich mit der von A. Monteverdi bestens ergänzt und der "Orchestration" des Textes gerecht wird ("Leopardi: *A se stesso*, o dell'aspra musicalità del disinganno"; in: *MLN* 104/1989, S. 219-225).
93. "il mio sistema (...) considera lo stato selvaggio, l'animo meno sviluppato, il meno sensibile, il meno attivo, come la miglior condizione possibile per la felicità umana" (Z. 4187f.). Lévi-Strauss hat anhand magischer Heilverfahren ein nicht-rationales System offengelegt, das für die Psychoanalyse eine Ergänzung ihres Verfahrens fordert, wie es Leopardi von der Poesia erwartet. 'Dank ihrer sich ergänzenden Unordnungen verkörpert das Paar Zauberer - Kranker (...) einen Antagonismus, der jedem Denken eigen ist (...): der Kranke ist reine Passivität, Selbstentfremdung, so wie das Nichtformulierbare die Krankheit des Denkens ist (...). Das Heilverfahren setzt diese entgegengesetzten Pole miteinander in Verbindung (...)' (*Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt/M. 1967 (st. 15), S. 183ff., hier S. 200f.). Die Wirkung moderner Kunst, schon die Leopardis, apotropäisch zu nennen (s.o.), hat hierin einen wünschenswerten Anhaltspunkt.
94. Vgl. V. Russo "Leopardi: *A se stesso*", op.cit., S. 221.
95. Vgl. dazu F. Brioschi, "Ars amandi, ars moriendi" (op.cit., S. 129 f.), ebenso M. Brose, "Posthumous poetics", op.cit., S. 107ff.
96. Wissenschaftstheoretisch und -gläubig vertreten von Georges Cuvier in seinem an Napoléon gerichteten *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789 et sur leur état actuel*, Paris 1810; Metaphysik sei ein geistiges Verwirrspiel (S. 11).
97. Von den vielfältigen Übereinstimmungen, Analogien, Gemeinsamkeiten, die zwischen Leopardi und seinem Zeitgenossen Schopenhauer hergestellt wurden, hat D. Wellbery auf eine aufmerksam gemacht, in der Leopardi überhaupt nicht erwähnt wird und die dennoch Leopardi und eine mögliche Teilhabe an Schopenhauers Denken zutreffender charakterisiert als ein naheliegender Pessimismus: durch seine "stilistische Leistung". Seine große Wirksamkeit auf Schriftsteller verdankt sich, wie

Wellbery nachweist, der "stilistischen Durchformung einer hoffnungslos düsteren Einsicht: 'Stil' wird dadurch gleichsam zum ethischen Inhalt des Schreibaktes". Durch diese "aushöhlende Negativität des eigenen Schreibens", das sich einer der Erkenntnis entziehenden Autorität verdankt, zeichnet er sich auf seine Weise in eine negative Ästhetik ein, auf die Leopardi seine modernste Dichtung verpflichten zu müssen glaubt. Vgl. *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur* (C.F. von Siemens-Stiftung, Themen Bd. 67), München 1998, Kap. I.

98. Die bedeutendsten Merkmale dazu konzeptuell erörtert von K.A. Knauth ("Leopardis Poetik", bes. S. 156ff.), mit Einbezug von "A se stesso", jedoch ohne entwicklungsgeschichtliche Perspektive, die das vorherrschende Stilmoment zu einem Kriterium für das letzte Dichtungskonzept L.s macht.
99. Hier bereits ist angelegt, was die Literatur des 19. Jh. als ein unmögliches Ideal immer heftiger beschwören wird, das "livre sur rien" (Flaubert), 'le Livre' (Mallarmé) und was dann – Zeichen der Ästhetisierung des Denkens – bei R. Barthes im Begriff der 'écriture' als negative Unabhängigkeit gefaßt wird, in der Schreiben sich als Schweigen erfüllt. Vgl. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953 (dt. *Am Nullpunkt der Literatur*, Hamburg 1959).
100. F. Schlegel hatte in ihr eine Kunst des Übergangs gesehen, bis die Moderne eigene Originale hervorzubringen in der Lage wäre. Vgl. "Athenäumsfragmente", in: *Schriften*, op.cit., S. 74, 76 sowie im "Gespräch über Poesie", ebda., S. 313f.
101. Zu dieser Konsequenz vgl. M. Orcel, "Le son de l'infini", op.cit., bes. 135ff., wo er sie auf den deutschen Idealismus (Wackenroder, Hegel, Schopenhauer) rückbezieht. So überzeugend die Parallele ist, L. hat, wenn man die Entstehung dieses Musikparadigmas verfolgt, auch hier eine aus der Enteignung der Sprache entstandene Theorie der Musik als einer Asemantik selbst nach und nach eingegrenzt. Sie ist konstitutiv erst in seinem dritten Stadium des Dichtens geworden.
102. Auch in philosophischer Hinsicht konnte E. Severini nachweisen, daß L. das Musikparadigma verstanden hat als "la forma estrema della distruzione di ogni divenire e di ogni *epistème*" (*Cosa arcana*, op.cit. S. 497ff.). Es legt andererseits jedoch nur die Grundlage für eine Dichtung, die dies ins Werk setzt: eben eine *poesia non poesia*, die die Theorie zur Erfahrung macht. Nur als solche ist sie aller theoretischen Rationalität enthoben.
103. *Ästhetik*, hg. F. Bassenge, Frankfurt/M., o.J., 2 Bde.; Bd. II, S. 490ff.
104. ebda.; S. 492
105. *Ältestes Systemprogramm*, op.cit., S. 264