

5. Giacomo Leopardi (ausgewählte Texte zur Liebe)¹

5.1 Leopardi als pessimistischer Dichter – ein Oxymoron?

Giacomo Leopardi (1798–1837) ist der jüngste der hier behandelten Autoren. Seine Hauptwerke sind in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden. Dennoch gehören sie thematisch und problemgeschichtlich in den Zusammenhang dieser Untersuchung. Das mag vielleicht auf den ersten Blick erstaunen, weil Leopardi sich von allen anderen untersuchten Autoren durch seinen abgrundtiefen Pessimismus unterscheidet. Man hat ihn deshalb schon im 19. Jahrhundert in die Nähe Schopenhauers gerückt.² Nun sind Pessimismus und Nihilismus Erscheinungen, die ihre Wurzel in der Frühromantik haben. Man denke etwa an die »Rede des toten Christus, daß kein Gott sei« aus Jean Pauls *Siebenkäs*, an die Figur des Roquairol aus dem *Titan* desselben Autors, an Klingemanns *Nachtwachen. Von Bonaventura* oder an Senancours *Obermann*. In solchen Texten werden in radikaler Weise die Konsequenzen aus dem verlorenen Glauben an Gott gezogen, bei Jean Paul hypothetisch, weil die nihilistische Rede des toten Christus in einen Traum eingelagert ist, bei Klingemann und Senancour als Ausdruck einer den Protagonisten zugeschriebenen Überzeugung. Auch Hölderlins Hyperion durchleidet nach der ersten Trennung von Alabanda eine Nihilismus-Krise, die dann allerdings durch die Begegnung mit der göttlichen Diotima beendet wird.

Der Pessimismus ist somit um 1820 kein Novum mehr. Gleichwohl gewinnt er bei Leopardi durch Radikalisierung eine andere Qualität. Leopardi macht aus dem atheistischen Pessimismus ein philosophisches System. Bekanntlich wandelt sich seine Auffassung von der Natur in den zwanziger Jahren.³

1 Dieses Kapitel ist die überarbeitete und erweiterte Fassung meines Aufsatzes »Zur poetologischen Funktion der Liebe bei Leopardi«, in: *Italienisch* 40 (1998), S. 78–91.

2 Vgl. den 1858 erschienenen Dialog von Francesco De Sanctis, »Schopenhauer e Leopardi«, in: *Opere. A cura di Niccolò Galla*, Milano/Napoli o.J., S. 932–975. Vgl. zur Problematik Giuseppe Invernizzi, »Leopardi, Schopenhauer e il pessimismo europeo«, in: *Italienisch* 40 (1998), S. 16–31, der in der Tat wichtige Berührungspunkte zwischen Leopardi und Schopenhauer sieht und diese auf deren gemeinsame Rezeption der Aufklärung zurückführt.

3 Vgl. die prägnante Zusammenfassung von Leopardis diesbezüglicher Entwicklung bei Enrico De Angelis, »Giacomo Leopardi oder: Gibt es eine italienische Romantik?«, in: *Aurora* 53 (1993), S. 47–54.

Zunächst galt ihm die Natur als das höchste Ziel der Dichtung: »[...] il fine dell'arte [...] non è mica l'arte, ma la natura, e il sommo dell'arte è la naturalezza [...].⁴ Dahinter steht ein positives Bild von der Natur in der Tradition Rousseaus. Dass der Mensch leidet, ist ein Resultat seiner Entfernung von dieser positiven Natur. Sein Leiden ist aber kein Naturgesetz, wie es zu Beginn des 1822 entstandenen *Inno ai patriarchi* heißt: »[...] Immediati affanni / Al misero mortal, nascere al pianto, / E dell'etereo lume assai più dolci / Sortir l'opaca tomba e il fato estremo, / Non la pietà, non la diritta impose / Legge del cielo. [...]« (V. 6–11)⁵ Verantwortlich für das Leid ist ein menschlicher Sündenfall, ein »antico / Error che l'uman seme alla tiranna / Possa de' morbi e di sciagura offerse« (V. 11–13). Die Natur an sich ist gut, sie wird in *Alla primavera*⁶ (ebenfalls 1822 entstanden) als »santa« und als »[v]aga natura« (V. 20, 90) apostrophiert. Nur wenige Jahre später, im Jahr 1826, stellt Leopardi jedoch folgende erschütternde Diagnose, über deren provokatives Potential sich der Autor durchaus im klaren ist:

Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, né diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive. Il tutto esistente; il complesso dei tanti mondi che esistono; l'universo; non è che un neo, un bruscolo in metafisica. L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità.⁷

Die Existenz und das Universum sind nicht nur sinnlos, sondern ihre Finalität ist das Übel (»male«). Damit macht Leopardi sich, wie er selbst erkennt, zum Antipoden von Leibniz und Pope; er negiert die Theodizee und die optimistische Vorstellung von der besten aller möglichen Welten, an deren Stelle er gleichwohl nicht kurzerhand ihre Umkehrung setzen will: »Non ardrei però estenderlo a dire che l'universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all'ottimismo il pessimismo. Chi può conos-

⁴ Zitiert wird nach folgender Ausgabe unter der üblichen Angabe der von Leopardi selbst stammenden Paginierung: *Zibaldone di pensieri*. Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, 3 Bände, Milano 1991. Zitat: *Zibaldone*, S. 20.

⁵ Die *Canti* und die *Operette morali* werden nach folgender Ausgabe zitiert: *Poesie e prose*. A cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, 2 Bände, Milano 1987/1988, Bd. 1: *Poesie*, Milano 1998, Bd. 2: *Prose*, Milano 1997. Der *Inno ai patriarchi* findet sich in Bd. I, S. 36–39.

⁶ Bd. I, S. 33–35.

⁷ *Zibaldone*, S. 4174.

cere i limiti della possibilità?«⁸ Hier artikuliert sich eine Skepsis hinsichtlich der Grenzen des Wissbaren, die im Widerspruch zu den zitierten apodiktischen Behauptungen über die negative Finalität der Existenz steht.⁹ Ein grundlegender Widerspruch herrscht auch zwischen der Erkenntnis der Sinnlosigkeit und der Tatsache, daß Leopardi dichtet. Mit gutem Grund fragt Winfried Wehle: »Ist ein ›schönes Gedicht, allein schon dadurch, daß es entstehen konnte, nicht die eindrucksvollste Widerlegung von L[eopardi]s Nihilismus?«¹⁰ Wenn, wie Leopardi sagt, die Nicht-Existenz tatsächlich das einzige vorstellbare Gut wäre, dann müßte die unweigerliche Konsequenz der sofortige Selbstmord sein. Wenn der Autor diese Konsequenz nicht gezogen hat, so legt dies den Rückschluß nahe, daß er mit seinem Leben und vor allem mit seinem Schreiben der Existenz dennoch einen Sinn abzugewinnen versucht hat. Es soll untersucht werden, wie solche Sinngebung bei Leopardi aussieht. Wie bei Rousseau und Hölderlin entsteht dadurch auch bei Leopardi eine für sein Werk charakteristische Grundspannung, die, wie Wehle im Hinblick auf *A se stesso* bemerkt hat, dekonstruktivistisches Denken antizipiert und somit nur durch solches Denken adäquat erfaßt werden kann.¹¹ Rousseau und Hölderlin gehen davon

⁸ Ebd.

⁹ Weitere berühmte Belege für Leopardis radikalen Pessimismus sind der *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824) aus den *Operette morali* und *La Ginestra* (1836) aus den *Canti*. Im *Dialogo* (*Poesie e prose*, Bd. II, S. 76–83) wirft der Isländer der Natur vor, sie sei »nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere [s]ue« (S. 80), worauf die Natur entgegnet, die Welt sei nicht zum Vergnügen des Menschen geschaffen worden, und ihr, der Natur, sei Wohl und Wehe der Menschen völlig gleichgültig. Das Leben des Universums sei »un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegiate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo« (S. 82). Als der Isländer verzweifelt fragt, wem die »vita infelicissima dell'universo« denn gefalle oder nütze, wird er – wie zur Bestätigung für die Sinnlosigkeit der Existenz – von zwei hungrigen Löwen gefressen oder, nach einer anderen Überlieferung, durch einen Sandsturm getötet (S. 82f.). In *La Ginestra* (Bd. I, S. 124–133), dem letzten großen philosophischen Gedicht der *Canti* (danach folgen als Abgesang zwei kurze Texte mit den Titeln *Imitazione* und *Scherzo*), wird im Angesicht des Vesuv und des von ihm ausgehenden tödlichen Vernichtungspotentials eine bittere Anklage gegen die das 19. Jahrhundert beherrschende Ideologie des Fortschritts erhoben (»Dipinte in queste rive / Son dell'umana gente / Le magnifice sorti e progressive.«, V. 49–51; Hervorh. im Text) und die Natur als am Leiden der Menschen schuldige bezeichnet, »[...] che de' mortali / Madre è di parto e di voler matrigna.« (V. 124f.)

¹⁰ Leopardi's Unendlichkeiten. Zur Pathogenese einer poesia non poesia. »L'Infinito«/»A se stesso«, Tübingen 2000, S. 110, Anm. 68.

¹¹ »Mit *A se stesso* riskiert Leopardi ein Gedicht, das gewissermaßen die Palinodie seiner selbst ist. Es bleibt unabgeschlossen, ein offenes Kunstwerk. Jeder, der es textgemäß begehen will, hat eine Deutungsarbeit zu leisten, die, auf der Höhe ihrer modernen Entfal-

aus, daß die Welt prinzipiell gut ist und daß für den Menschen die Aussicht auf Rettung beziehungsweise auf Restitution der verlorenen Einheit durch Erziehung, Philosophie und bei Hölderlin vor allem durch Dichtung besteht, wenngleich sich bei der konkreten Ausgestaltung der Ideen zur Rettung zunehmend die Einsicht in deren Unmöglichkeit durchsetzt. Umgekehrt, aber durchaus analog stellt sich bei Leopardi eine Gegenstrebigkeit zwischen philosophisch begründetem Pessimismus und poetisch formulierter Hoffnung auf Glück und somit auf Sinnhaftigkeit ein. Wie zu zeigen sein wird, spielt die Liebe in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle.

5.2 Die »teoria del piacere« (*Zibaldone*)

In einem Eintrag des *Zibaldone* vom 27. Juni 1820 sagt Leopardi, daß man im Erleben der Liebe, in der Gegenwart der Geliebten, bei ihren Gunstbezeugungen, selbst bei der sexuellen Erfüllung mehr auf der Suche nach dem Glück sei, als daß man es tatsächlich verspüre: »[...] il tuo cuore agitato, sente sempre una gran mancanza, un non so che di meno di quello che sperava, un desiderio di qualche cosa anzi di molto di più.«¹² Mit geradezu psychoanalytischem Scharfsinn *avant la lettre* erkennt Leopardi die grundsätzliche Unerfüllbarkeit des Begehrens, in dessen Zentrum sich eine Leere (»una gran mancanza«) befindet. Da das Begehren selbst dann, wenn es ans Ziel kommt, nicht erfüllbar ist, besteht das höchste Glück der Liebe in einer »quieta e dolce malinconia«, bei der man weint, ohne zu wissen weshalb. In diesem Zustand ist man, anders als bei der Erfüllung, die keine ist, dem Glück am nächsten (»[la tua anima] quasi gusta la felicità«). Paradoxe Weise erfolgt also die größtmögliche Annäherung an das Glück mittels seines Gegenstands, des Schmerzes.

Auf diese Stelle verweist Leopardi später im Kontext einer weitergehenden Ausführung zum Thema Glück.¹³ Seine »teoria del piacere«¹⁴ beruht auf der Annahme, daß das Verlangen nach Glück auf ein sowohl räumlich als auch zeitlich Unendliches gerichtet ist.¹⁵ (»Piacere« und »felicità« werden

tung, sich als Dekonstruktivismus einen Namen machen wird.« (*Leopardis Unendlichkeiten*, S. 93) Nach meiner Auffassung läßt sich dieser Befund für Leopardis Werk im oben erläuterten Sinn verallgemeinern.

¹² *Zibaldone*, S. 142.

¹³ *Zibaldone*, S. 165–182.

¹⁴ *Zibaldone*, S. 181.

¹⁵ *Zibaldone*, S. 165.

hierbei gleichgesetzt.) Da aber jedes konkrete Objekt des Begehrrens, von dem es sich Erfüllung erhofft, endlich und begrenzt ist, kann das prinzipiell unendliche Begehrren niemals erfüllt werden. Es besteht eine konstitutive Diskrepanz zwischen dem Begehrren und seinem Objekt: »Il fatto è che quando l'anima desidera una cosa piacevole, desidera la soddisfazione di un suo desiderio infinito, desidera veram[ente] *il* piacere, e non un tal piacere; ora nel fatto trovando un piacere particolare, e non astratto, e che comprenda tutta l'estensione del piacere, ne segue che il suo desiderio non essendo soddisfatto di gran lunga, il piacere appena è piacere [...]. E perciò tutti i piaceri debbono esser misti di dispiacere [...].«¹⁶

Das Sehnen des Menschen nach dem Unendlichen hängt mit seiner »facoltà immaginativa« zusammen, das heißt mit der Fähigkeit, sich Nicht-Existentes vorstellen zu können. Die Imagination ist zwar prinzipiell unabhängig vom Streben nach Glück, aber sie findet in dessen Bereich eines ihrer wichtigsten Betätigungsfelder. Die Fähigkeit, sich in der Wirklichkeit nicht vorhandene Objekte des Begehrrens vorzustellen, hat für den Menschen kompensatorische Funktion. Sie ist ein Geschenk der – zu diesem Zeitpunkt von Leopardi noch positiv bewerteten – Natur, die zwar weder dem Menschen adäquate, sein Begehrren erfüllende Objekte geben noch ihn von seinem angeborenen Sehnen nach dem Unendlichen befreien kann, weil der »amor del piacere« aus dem Selbsterhaltungstrieb resultiert und somit unhintergehbar ist, aber ihm mit den aus der Imagination geborenen Illusionen ein geeignetes Supplement (»supplire«) zur Verfügung stellt.¹⁷

An diese Theorie der Imagination und der von ihr produzierten Illusionen knüpfen sich im folgenden 1. anthropologische, 2. epistemologische und 3. poetologische Überlegungen. 1. »L'immaginaz[ione] come ho detto è il primo fonte della felicità umana. Quanto più questa regnerà nell'uomo, tanto più l'uomo sarà felice.«¹⁸ Als Beweis dafür, daß die Imagination Quelle des Glücks ist, nennt Leopardi (ebenso wie Hölderlin) das Glück der Kinder, bei denen sich die Herrschaft der Imagination mit einer Unkenntnis der Wahrheit verbindet. Evolutionsgeschichtliches Pendant hierzu sind die Menschen der Antike. 2. »E notate [...] che la natura ha voluto che l'immaginaz[ione] non fosse considerata dall'uomo come tale, cioè non ha voluto che l'uomo la considerasse come facoltà ingannatrice, ma la confondesse colla facoltà conoscitrice, e perciò avesse i sogni dell'immaginaz[ione] p[er] cose reali e quindi fosse animato dall'immaginario come dal vero (anzi

¹⁶ Zibaldone, S. 166f. (Hervorh. im Text).

¹⁷ Zibaldone, S. 167.

¹⁸ Zibaldone, S. 168.

più, perchè l'immaginario ha forze più naturali, e la natura è sempre superiore alla ragione).«¹⁹ Der von der Natur gewünschte Zustand ist demnach die Gleichsetzung von Imagination und Erkenntnisvermögen. Daß es sich dabei um eine Illusion handelt, soll nicht durchschaut werden. Die fehlende Kenntnis der Wahrheit ist Voraussetzung für das menschliche Glück. Dies impliziert den Verzicht auf Erkenntnis. Der Unterschied zwischen Antiken und Modernen ist hieran festzumachen: Während die Alten (wie auch heute noch die Kinder) an die eigenen Illusionen glaubten, werden sie von den Modernen als Illusionen durchschaut. Dies erklärt die »superiorità degli antichi sopra i moderni in ordine alla felicità«.²⁰ Ganz analoge Gedanken finden sich im übrigen, wie gezeigt wurde, bei Hölderlin und Foscolo.

3. Da das Begehr nach Annehmlichkeit (»il desiderio del piacere«)²¹ unendlich ist, erscheinen erstrebenswerte Objekte nur von ferne als schön, nicht aber aus der Nähe, wenn man ihre Endlichkeit erkennt. Dies hat Auswirkungen auf die Dichtung, wo man »il bello aereo, le idee infinite«, das heißt diejenigen Ideen, die man nicht umfassen kann,²² bevorzugt. (Dies entspricht im übrigen dem Mathematisch-Erhabenen bei Kant).²³ Auch diesbezüglich waren die Antiken den Modernen überlegen. Das »bello aereo« wird in der Moderne durch die rationale Durchdringung der Welt zerstört. Als einzige Möglichkeit, dennoch poetische Schönheit zu erfahren, bleibt den Modernen die Melancholie: »La malinconia, il sentimentale moderno ec. perciò appunto sono così dolci, perchè immergono l'anima in un abbisso di pensieri indeterminati de' quali non sa vedere il fondo nè i contorni.«²⁴ Und dies, so heißt es im unmittelbaren Anschluß, ist der Grund dafür, weshalb man in der Liebe dem Glück am nächsten kommt, wenn man leidet. Leopardi weist hier explizit auf jene oben schon zitierte Stelle²⁵ zurück und

19 Ebd.

20 Ebd.

21 *Zibaldone*, S. 169.

22 *Zibaldone*, S. 170.

23 Vgl. hierzu Franca Janowski, »Dulcedo naufragii. Das Motiv des Schiffbruchs im ‚Infinito‘ von Giacomo Leopardi«, in: *GRM*, N. F. 45 (1995), S. 334–348, hier S. 340ff., die vermutet, daß Leopardi zwar nicht Kant, aber Schiller gelesen hat und dadurch mit der Kantschen Theorie des Erhabenen indirekt vertraut war. – Zu Kants Theorie des Erhabenen vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 23–29. Kant unterscheidet das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene. Das Mathematisch-Erhabene resultiert aus der Vorstellung des Unendlichen: »Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.« (§ 26)

24 *Zibaldone*, S. 170.

25 *Zibaldone*, S. 142. Die Stelle sei noch einmal in Erinnerung gerufen: »[...] il tuo cuore agitato, sente sempre una gran mancanza, un non so che di meno di quello che sperava,

führt den Gedanken deshalb nicht weiter aus. Seine »teoria del piacere« liefert nun also nachträglich die Begründung für die dortige Diagnose, wonach man in der Präsenz der geliebten Person niemals glücklich sein kann und sich im Zentrum dieser Präsenz eine »gran mancanza« auftut.

Von zentraler Bedeutung ist ganz offenbar die aufgezeigte Verbindung anthropologischer, epistemologischer und poetologischer Aspekte in Leopardis »teoria del piacere«. Nicht weniger bedeutsam ist die auf der Melancholie beruhende Analogie zwischen Dichtung und Liebe.²⁶ Im folgenden soll gezeigt werden, wie sich dieses Verhältnis im Jahr 1824 im Eingangstext zu den *Operette morali* gestaltet, zu einem Zeitpunkt, da Leopardis Auffassung von der Natur sich schon in Richtung jenes oben beschriebenen radikalen Pessimismus verschoben hat, ohne doch die grundlegenden Ideen bezüglich der Unendlichkeit und der Unerfüllbarkeit des menschlichen Begehrens aufzugeben.

5.3 Liebe und Dichtung als »fantasmi« (*Storia del genere umano*)

In der *Storia del genere umano*²⁷ entwirft Leopardi in mythologischer Einkleidung eine in Parallelle zur Ontogenese gesetzte Entwicklungsgeschichte der Menschheit, in der wiederum die Liebe im Zusammenhang mit der Dichtung eine wichtige Rolle spielt. Diese Phylogenie des Menschengeschlechts besteht aus vier Phasen. In der ersten Phase sind die Menschen mit ihrem Schicksal zufrieden, was sich aus ihrer kindlichen Hoffnung auf eine glückliche Zukunft erklärt. Leopardi knüpft hier an seine »teoria del piacere« an,

un desiderio di qualche cosa anzi di molto di più. I migliori momenti dell'amore sono quelli di una quieta e dolce malinconia dove tu piangi e non sai di che, e quasi ti rassegni riposatamente a una sventura e non sai quale.«

26 Im weiteren Fortgang der Argumentation entwickelt Leopardi dann eine Poetologie des »infinito«, die sehr genau die Zusammenhänge des gleichnamigen berühmten Gedichts aus den *Canti* erfaßt (zur Verdeutlichung der Korrespondenzen zitiere ich die betreffenden Stellen aus *L'infinito*, Bd. I, S. 49, in eckigen Klammern): »Del rimanente alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche [questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude]. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perchè allora in luogo della vista, lavora l'immaginaz[ione] e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede [interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo], che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario.« (*Zibaldone*, S. 171; Hervorh. T.K.)

27 *Poesie e prose*, Bd. II, S. 5–19.

die, wie gezeigt wurde, darauf beruht, daß der Mensch ein angeborenes Verlangen nach dem Unendlichen hat. Obwohl die Erde kleiner und weniger vielfältig als heute ist, erscheint sie den Menschen schön und unendlich groß. Nachdem aber die »*lietissime speranze*« und die darauf gegründete »*opinione di felicità*«²⁸ unerfüllt bleiben, beginnen die Menschen, die Erde zu erkunden, und entdecken deren Einförmigkeit und Begrenztheit. In ihrem Unglück verzweifeln viele an ihrem Schicksal und begehen Selbstmord. Um die drohende Selbstauslöschung der Menschheit zu verhindern, beschließt Jupiter, den Zustand der Menschen mit wirkungsvolleren Mitteln zu verbessern. Das verlorene Glück der Kindheit läßt sich indes nicht restituieren oder gar perpetuieren – dies stünde im Widerspruch zu den universellen Naturgesetzen. Deshalb verändert Jupiter die Gestalt der Erde mit dem Ziel, den Menschen den Schein der Unendlichkeit (»*una viva similitudine dell'immensità*«)²⁹ vor Augen zu stellen. Sein Eingriff in die Schöpfung führt in diese die grundlegende Unterscheidung zwischen Sein und Schein, zwischen »*apparenze*« und »*sostanza*«³⁰ ein. Das Glück der Menschen hat kein *fundamentum in re*, sondern es verdankt sich der Imagination, welche angeregt wird durch die scheinbare Unendlichkeit der Welt. Auch dies steht im Einklang mit der »*teoria del piacere*«, die besagt, daß die Imagination und die von ihr produzierten Illusionen dem Menschen als Supplement für das real unerreichbare Unendliche dienen.

Die Wirkung des Supplements ist jedoch nicht von unbegrenzter Dauer. Denn auch nach dem Eintritt in die relativ lange und glückliche Phase der Scheinhaftigkeit, die zweite Epoche der Menschheitsgeschichte, verfallen die Menschen am Ende wieder in die einstige Unzufriedenheit, schätzen erneut den Tod höher als das Leben und tun sich durch Gottlosigkeit und Niedertracht hervor. Auch kollektive Bestrafungen wie die Sintflut ändern nichts am grundlegenden Problem, weil der Mensch von Natur aus so veranlagt ist, daß er im Unterschied zum Tier nach dem Unmöglichen strebt (»*bramando sempre e in qualunque stato l'impossibile*«),³¹ und zwar um so mehr, je weniger Übeln er ausgesetzt ist. Um den Menschen von seiner konstitutiven Unzufriedenheit abzulenken, schickt Jupiter ihm daher Krankheiten und Unglücksfälle (»*mali veri*«)³² und verwickelt ihn in tausend Mühen und Geschäfte (»*mille negozi e fatiche*«).³³

28 Bd. II, S. 5.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.

Der Übergang in die dritte Phase wird durch die Einführung weiterer Unterschiede eingeleitet. Jupiter lässt Klimazonen und Jahreszeiten entstehen, so daß die Menschen fortan damit beschäftigt sind, sich gegen die Widrigkeiten der Witterung zu schützen. Außerdem befiehlt Jupiter seinem Sohn Merkur, Städte zu gründen, die Menschheit in Völker, Nationen und Sprachgruppen einzuteilen und den Völkern Gesang und Künste zu schenken. Dies ist die Geburtsstunde der menschlichen Kultur und staatlicher Organisationen (»leggi, stati e ordini civili«).³⁴ Die Dominanz des Scheins über das Sein manifestiert sich auf dieser Entwicklungsstufe durch die Entsendung von göttlichen »Gespenstern« mit Namen Gerechtigkeit, Tugend, Ruhm, Liebe usw., die das Leben der Menschen fortan bestimmen (»alcuni fantasmi di sembianze eccellentissime e soprumane, ai quali [Giove] permise in grandissima parte il governo e la potestà di esse genti: e furono chiamati Giustizia, Virtù, Gloria, Amor patrio e con altri sì fatti nomi.«)³⁵ Eines dieser göttlichen »Gespenster«, die im folgenden – in Hervorhebung ihrer Scheinhaftigkeit – auch als Masken (»larve«)³⁶ bezeichnet werden, ist die Liebe. Sie ersetzt den ursprünglich, vor dem Eintritt in den Kulturstand vorhandenen Geschlechtstrieb (»impeto di cupidità«).³⁷ Die »fantasmi« tragen entscheidend dazu bei, daß in der dritten Phase der Menschheitsgeschichte zunächst ein Zustand nie dagewesener Annehmlichkeit (»comodità«, »dolcezza«)³⁸ herrscht. Es ist Aufgabe der Dichter und Künstler, die Menschen zur kulthaften Verehrung der »fantasmi« als Garanten dieses Zustands anzuspornen.

Hier zeigt sich in deutlicher Weise die besondere Funktion der Liebe in Leopardis anthropologischer Konstruktion. Die Liebe ist ein wichtiges Element menschlicher Kultur. Kultur aber ist eine aus der Not geborene Hilfskonstruktion, ein Supplement, das den naturgegebenen Defekt des Menschen, seinen Hang zum Unglücklichsein, reparieren soll. Unterstützt wird sie dabei von den Dichtern und Künstlern. Durch ihre Benennung als »fantasma« wird die Liebe deutlich im Bereich des Scheinhaften, des Imaginären lokalisiert. Liebe und die sie besingende Dichtung stehen zueinander in Korrelation, wobei die Dichtung der Liebe zu dienen hat. Das bedeutet aber, daß auch die Dichtung im Bereich des Scheinhaften angesiedelt ist.

³⁴ Bd. II, S. 11.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

Bei dem erreichten Gleichgewicht bleibt es jedoch nicht. Denn der einmal durch die Götter eingeleitete kulturelle Fortschritt lässt sich nicht aufhalten. Mittlerweile befindet die Menschheit sich in der heute als Antike bezeichneten Phase ihrer Entwicklung, die den Keim ihrer Zerstörung bereits in sich trägt: Dieser Keim ist die Weisheit (»Sapienza«), neben Gerechtigkeit, Tugend, Liebe usw. eine der »larve«, die den Menschen verspricht, sie werde ihnen die Wahrheit zeigen. Diese werde zu den Menschen herabsteigen und ihnen Kenntnisse vermitteln, die sie den Göttern beinahe gleichwerden ließen (»dovere il genere umano venire in sì fatti termini, che di altezza di conoscimento, eccellenza d'instituti e di costumi, e felicità di vita, per poco fosse comparabile al divino«).³⁹ In ihrer Hybris bitten die Menschen Jupiter, ihnen die Wahrheit zumindest vorübergehend herabzuschicken. Der erzürnte Gott beschließt, »di punire in perpetuo la specie umana«,⁴⁰ indem er die Wahrheit für immer auf die Erde schickt und die »vaghi fantasmi« (Gerechtigkeit, Tugend, Vaterlandsliebe usw.) von dort entfernt. Die Wahrheit nämlich wird den Menschen die Augen öffnen über ihr konstitutives und durch nichts zu heilendes Unglück. Um so schmerzlicher werden sie heimgesucht werden von dem ihnen angeborenen Glücksverlangen, als ihnen nunmehr unwiderruflich bewußt sein wird, daß das Glück für sie unerreichbar ist. Auch werden sie der »naturale virtù immaginativa«⁴¹ beraubt sein, die ihnen in der Vergangenheit allein über das Fehlen des Glücks hinwegzuhelfen vermochte. Die menschliche Vereinzelung wird fortschreiten, bis es statt Nationen nur noch verfeindete Individuen geben wird: »[...] ciascheduno odierà tutti gli altri, amando solo, di tutto il suo genere, se medesimo.«⁴²

Als einziger Trost verbleibt den mittlerweile in ihrer vierten Entwicklungsphase befindlichen Menschen einer der »fantasmi«, und zwar der am wenigsten vornehme von allen (»il manco nobile di tutti«):⁴³ die Liebe. Wahrheit und Liebe stehen sich oppaktiv gegenüber und teilen sich die Herrschaft über die Menschheit, weil es der die Liebe bekämpfenden Wahrheit nicht möglich ist, diese zu besiegen. Liebe hat also auch auf dieser Entwicklungsstufe eine kompensatorische Funktion. Denn fortan leben die Menschen zwar unter der Tyrannie der Wahrheit, und das Ende der Geschichte scheint erreicht. Doch ist auch auf dieser Stufe noch Veränderung möglich.

39 Bd. II, S. 13.

40 Bd. II, S. 14.

41 Bd. II, S. 15.

42 Bd. II, S. 16.

43 Ebd.

Einige herausragende Menschen nämlich (»singolari per finezza d'intelletto, congiunta a nobiltà di costumi e integrità di vita«),⁴⁴ erwecken durch ihr unverdientes Leiden das Mitleid der Götter. Deshalb gestatten diese dem Gott Amor (der trotz beider Namensgleichheit im Italienischen nicht identisch ist mit dem »fantasma« Liebe), von Zeit zu Zeit auf die Erde hinabzusteigen und einigen auserwählten Menschen eine bislang unbekannte Erfahrung zuteil werden zu lassen, die der Wahrheit der Glückseligkeit näherkommt als deren Schein: »[...] cosa al tutto nuova nel genere umano, piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine«.⁴⁵ Das von Amor vermittelte Glück wird nur um ein geringes vom göttlichen Glück selbst übertroffen, und es ist besser als der größtmögliche Glückszustand der Menschen in den allerbesten Zeiten (»qualunque più fortunata condizione fosse in alcun uomo ai migliori tempi«).⁴⁶ Diese bisher ungekannte Intensität des Glücks, der *sostanza* näherstehend als der *apparenza*, bewirkt Amor durch die Restitution früherer Entwicklungszustände: zum einen durch die Wiedereinführung der »larve« der dritten Phase, zum anderen gar durch die Erfüllung des alten Menschheitswunsches nach Wiederherstellung der Kindheit, der »infinita speranza« und der »belle e care immaginazioni degli anni teneri«,⁴⁷ die der ersten Phase zugehören. Wie bei Hölderlin ist das Glück also nur denkbar als Restitution der Kindheit. Die »verità [...] di beatitudine« aber wird paradoxerweise bewirkt durch die Wiedereinführung evolutionsgeschichtlich überholter Zustände, die dem Bereich des Scheinhaften und Imaginären und somit auch dem Bereich der Dichtung angehören. Aus der Potenzierung und dem Supplementcharakter des Imaginären⁴⁸ erwächst eine Erfahrung, die einer Partizipation am Sein zumindest sehr nahekommt. Die diese Erfahrung ermöglichte Liebe ist eine sich selbst durchschauende Illusion, deren Bedeutung für die Dichtung Leopardis gar nicht überschätzt werden kann und die ich im folgenden an ausgewählten Beispielen aus den *Canti*, zunächst aber an einer frühen autobiographischen Skizze näher untersuchen möchte.

⁴⁴ Bd. II, S. 17.

⁴⁵ Bd. II, S. 18.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Bd. II, S. 19.

⁴⁸ Der Geschlechtstrieb wird ersetzt durch die Liebe, diese wiederum durch Amor; die eigentlich verschwundenen »fantasmi« kehren zurück, das Imaginäre der Kindheit wird restituiert.

5.4 Liebe als Reflexionsmodell und als Anlaß zum Dichten (*Memorie del primo amore*)

Nicht zu Unrecht gilt Leopardi als philosophischer Dichter,⁴⁹ denn seine poetischen Texte explizieren die ihnen zugrundeliegenden philosophischen, anthropologischen und epistemologischen Basisannahmen. Wie bei Hölderlin gehen Dichtung und Philosophie bei Leopardi eine enge, die Ausdifferenzierung in Spezialdiskurse konterkarierende Verbindung ein. Die Liebe hat dabei die Funktion, das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt als grundsätzlich illusionär darzustellen. Es wird zwar nicht geleugnet, daß Liebe auf der Ebene der Primärerfahrung durchaus ein durch Sinneswahrnehmungen induziertes, reales Gefühl sein kann; das, worum es jedoch eigentlich geht, ist die auf der Ebene der Reflexion erfolgende Verarbeitung des Gefühls. Liebe wird zum Anlaß einer sich vom ursprünglichen Objekt der Liebe lösenden Reflexion, die von einem nach innen gerichteten Erkenntnisinteresse geleitet ist und im Medium schriftlicher Aufzeichnung erfolgt. Dadurch erhält die Liebe sowohl epistemologische als auch poetologische Relevanz. Dies zeigt sich exemplarisch bereits in den zum Jahreswechsel 1817/18 entstandenen *Memorie del primo amore*, einer Art Tagebuch, in dem Leopardi die Wirkungen beschreibt, die die Liebe zu einer entfernten Verwandten in ihm hervorruft. Der zum *innamoramento* führenden Begegnung des Neunzehnjährigen mit der sieben Jahre älteren, verheirateten Cousine seines Vaters, Geltrude Cassi, geht der Wunsch voraus, mit anmutigen Frauen über die Herrschaft der Schönheit (»impero della bellezza«)⁵⁰ zu sprechen. Das heißt, daß der Schreibende hofft, psychische Vorgänge und Wahrnehmungen, die ihm unerklärlich sind, durch Kommunikation verstehen und verarbeiten zu können.⁵¹ Es bedeutet aber auch, daß trotz seines Insistierens

49 Siehe hierzu ausführlich die Beiträge in Sebastian Neumeister/Raffaele Sirri (Hg.), *Leopardi. Poeta e pensatore/Dichter und Denker*, Napoli 1997.

50 *Memorie del primo amore*, in: *Scritti e frammenti autobiografici*. A cura di Franco D'Intino, Roma 1995, S. 3–44, hier S. 3.

51 Nach Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982), Frankfurt a.M. 1995, ist es, wie in Kap. 0.4 gezeigt wurde, Aufgabe des »symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums« Liebe, »kommunikative Behandlung von Individualität zu ermöglichen« (S. 15). Dies ergibt sich aus der Notwendigkeit, im Rahmen der funktional differenzierten Gesellschaft die Extensivierung unpersönlicher Beziehungen durch die Intensivierung persönlicher Beziehungen zu kompensieren. Liebe bedeutet also Kommunikation, und sie hat innerhalb der Gesellschaft eine stabilisierende Funktion. Analog verhält es sich mit der Kunst. Diese, so Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 26 und 33, überwindet die ansonsten unhintergehbar Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation, sie ermöglicht die Kommunikation über Wahrnehmung. Dadurch

auf der eigenen Unerfahrenheit⁵² in ihm bereits vor der Begegnung mit Geltrude eine Erwartungshaltung hinsichtlich derjenigen Affekte bestanden hat, welche unsere Kultur als Liebe bezeichnet. Vermittelt wurde ihm eine solche Erwartungshaltung durch literarische Texte. Die Überzeugung des Verfassers, die eigenen Gefühle aufrichtig und ungefiltert erlebt und aufgezeichnet zu haben, steht somit im Konflikt mit der Tatsache, daß Liebe als literarisch vermitteltes Modell ihm bereits vor der ersten Erfahrung die ›Unschuld‹ geraubt hat. Dieser Konflikt wird durch den Hinweis des Verfassers, daß er, um das eigene Gefühl nicht zu verfälschen, auf jegliche Lektüre von Texten zur Liebe, die Petrarcas eingeschlossen, verzichte, nicht entschärft, sondern im Gegenteil deutlich hervorgehoben: »[...] nè ho pur mai voluto in questi giorni leggere niente d'amoroso, perchè, come ho notato, gli affetti altrui mi stomacavano, ancorchè non ci fosse punto d'affettazione; manco il Petrarca, comechè credessi che ci avrei trovato sentimenti somigliantissimi ai miei.«⁵³ Die damit aufgeworfene Frage lautet: Läßt sich ›Liebe‹ diesseits kultureller Prägung überhaupt als unverfälschtes, originäres Gefühl erleben?

Der Text gibt darauf eine komplexe, tendenziell negative Antwort, denn Liebe erweist sich als vielschichtiges Phänomen: Einerseits ist sie ein kulturelles Affektmodell, »qualcheduno di quegli affetti senza i quali non si può esser grandi«⁵⁴ und zwar deshalb, weil sie, wie es auch in der *Storia del genere umano* heißt, jenseits des Triebhaft-Körperlichen angesiedelt ist. Als Voraussetzung für Größe und Dichterruhm (nichts anderes ist mit »esser grandi« gemeint, s.u.) besitzt Liebe poetologische Funktion. Sie ist ein unentbehrlicher »poetogener« Faktor.⁵⁵ Andererseits bietet sie Anlaß zu introspektiver Reflexion eigenen Erlebens, die sich im Medium schriftlicher Aufzeichnung artikuliert. Das Schreiben hat dabei eine dreifache Funktion: Es dient der reflektierenden Analyse, der bewahrenden Aufzeichnung und der psychischen Entlastung:

hat sie gesellschaftsstabilisierende Funktion (ebd., S. 81). Aus dieser Analogie von Liebe und Kunst/Literatur läßt sich folgern, daß, wenn Liebe zum Gegenstand der Literatur wird, dem stets ein autoreflexives Moment eignet. Daß Liebe bei Leopardi in einem grundlegenden Zusammenhang mit Dichtung steht, hat die obige Analyse der ›teoria del piacere‹ aus dem *Zibaldone* ebenso wie die Untersuchung der *Storia del genere umano* erwiesen.

52 *Memorie del primo amore*, S. 39.

53 *Memorie del primo amore*, S. 43f.

54 *Memorie del primo amore*, S. 42.

55 Den Begriff »poetogen« verwenden Aleida Assmann/Jan Assmann, »Archäologie der literarischen Kommunikation«, in: Miltos Pechlivanos et al. (Hg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1995, S. 200–206, hier S. 204.

Volendo pur dare qualche *alleggiamento al mio cuore*, e non sapendo nè volendo farlo altrimenti che collo *scrivere*, nè potendo oggi scrivere altro, tentato il verso, e trovatolo restio, ho scritto queste righe, anche ad oggetto di *speculare minutamente le viscere dell'amore*, e di *poter sempre riandare* la prima vera entrata nel mio cuore di questa sovrana passione.⁵⁶

Daß Leopardi, wie aus diesem Zitat hervorgeht, gleichzeitig seine Erfahrung auch in Form von Versen zu versprachlichen sucht (es handelt sich um die erste Fassung des später unter dem Titel *Il primo amore* in die *Canti* aufgenommenen Textes),⁵⁷ ist ein deutliches Indiz dafür, welche Art Größe gemeint ist, wenn es heißt: »qualcheduno di quegli affetti senza i quali non si può esser grandi«⁵⁸ – es handelt sich um Dichterruhm, der eines Tages aus der, wie die Liebeserfahrung erwiesen hat, übermäßigen Sensibilität des Herzens erwachsen soll: »[...] forse una volta mi farà fare e scrivere qualche cosa che la memoria n'abbia a durare«.⁵⁹ Das Ziel der Liebeserfahrung ist also von Anfang an die Dichtung. Dementsprechend hat der Verfasser jener Zeilen, wie er zugibt, den eigenen Gefühlszustand künstlich aufrechtzuerhalten versucht (»con ogni cura aiutati e coltivati gli affetti miei«)⁶⁰ – auch dies steht im Widerspruch zu dem Anspruch, das Gefühl ungefiltert zu erleben und aufzuzeichnen. Welcher Art die besagten Affekte sind, geht nun daraus hervor, daß eine reale Beziehung zu der ›Geliebten‹, da diese verheiratet ist und nach kurzem Besuch wieder abreist, weder möglich noch auch – anders als etwa bei *Werther* oder *Jacopo Ortis*, wo ähnliche Hindernisse bestehen – beabsichtigt ist.⁶¹ Sieht man von den durch die Mutter gestörten gemeinsamen Schachabenden ab, so versucht der Liebende erst gar nicht, seinen Affekt in intersubjektive, gar erotisch motivierte Interaktion umzusetzen, sondern er macht diesen Affekt und damit sich selbst insbesondere nach der Abreise der Geliebten zum Objekt erkenntnikritischer Neugier: Der Text liest sich geradezu wie das Protokoll eines wissenschaftlichen Experiments, dessen erklärt Ziel es ist, die Liebe gründlich zu studieren (»di speculare minuta-

⁵⁶ *Memorie del primo amore*, S. 18f. (Hervorh. T. K.)

⁵⁷ Bd. I, S. 43–46. – Zum Verhältnis zwischen den *Memorie* und *Il primo amore* sowie zu der gattungsgeschichtlichen Situierung des frühen Gedichts in der Elegientradition siehe ausführlich Karl Maurer, *Giacomo Leopardis »Canti« und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt a. M. 1957, S. 17–55.

⁵⁸ *Memorie del primo amore*, S. 42.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Zu Leopardis Verhältnis zu Goethe und Foscolo vgl. z. B. Riccardo Massano, »Werther, *Ortis* e *Corinne* in Leopardi (filigrana dei *Canti*)«, in: Centro nazionale di studi leopardiani (Hg.), *Leopardi e il Settecento*, Firenze 1964, S. 415–435.

mente le viscere dell'amore«).⁶² Dabei beobachtet der Liebende an sich zwar Symptome wie »inquietudine indistinta, scontento, malinconia, qualche dolcezza, molto affetto, e desiderio non sapeva nè so di che«,⁶³ »doloretto acerbo«⁶⁴ oder »ricordanza malinconica«,⁶⁵ doch zielt seine Liebe nicht auf die Erlangung des realen Objekts, sondern auf eine bloße Idee, die durch den Kontakt mit der Wirklichkeit nur beschmutzt würde: »[...] il guardare o pensare ad altro aspetto [...] mi par che m'intorbidi e imbruttisca la vaghezza dell'idea che ho in mente, di maniera che lo schivo a tutto potere.«⁶⁶

5.5 Liebe als Gegenstand ausgewählter *Canti*

Wenn das Liebesobjekt zur Idee gemacht wird, so lässt dies an platonisierende Konzepte denken. Doch darf man sich nicht täuschen lassen. Denn anders als bei Platon eignet der Idee bei Leopardi nichts Substanzhaftes, sondern sie ist im Bereich des Scheins und des sich seiner selbst bewußten Imaginären angesiedelt und hat deshalb eine besondere Affinität zur Dichtung (zentraler Bezugsautor ist deshalb nicht Platon, sondern Rousseau).⁶⁷

62 *Memorie del primo amore*, S. 18f.

63 *Memorie del primo amore*, S. 10.

64 *Memorie del primo amore*, S. 13.

65 *Memorie del primo amore*, S. 14.

66 *Memorie del primo amore*, S. 23; ähnlich schon S. 15.

67 Zu Rousseau vgl. Karlheinz Stierle, »Poesia, industria e modernità. La polemica di Leopardi contro Lodovico di Breme«, in: Giorgio Bárberi Squarotti/Carlo Ossola (Hg.), *Letteratura e industria*, 2 Bde, Firenze 1997, Bd. 1, S. 163–175, hier S. 168, Anm. 6, der zu Recht von der »influenza decisiva di Rousseau su Leopardi« spricht. Susanne Koopmann, *Studien zur verborgenen Präsenz Rousseaus im Werk Giacomo Leopardis*, Tübingen 1998, hat Leopardis Rousseau-Rezeption ausführlich untersucht. Leopardis Verhältnis zu Platon wird dargelegt bei Massimo Mandolini Pesaresi, »Platonisches Klima bei Leopardi«, in: Hans-Ludwig Scheel/Manfred Lentzen (Hg.), *Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, Tübingen 1992, S. 249–259, der angesichts der Komplexität der Frage nach Leopardis Platonismus durchaus abwägend und vorsichtig urteilt, allerdings einer Fehllectüre unterliegt, wenn er sagt: »In der ›Storia del genere umano‹ [...] leugnet der italienische Dichter nicht, daß die Liebe – die wahre Göttin, nicht ihr täuschendes Phantom – gelegentlich die Stätte der Sterblichen aufsucht.« (S. 256) Dabei berücksichtigt Mandolini Pesaresi weder die allegorische und ironische Grundstruktur dieses Textes (zur Ironie vgl. Franco Musarra, »Marche ironiche nella *Storia del genere umano*«, in: Hans-Ludwig Scheel/Manfred Lentzen (Hg.), *Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, Tübingen 1992, S. 217–225) noch die expliziten Hinweise darauf, daß eine Substanzhaftigkeit der Liebe im Sinne Platons nicht gemeint ist (siehe dazu die obige Analyse). Infolgedessen kann keine Rede davon sein, daß die Liebe für Leopardi eine »objektive kosmische Macht« (Mandolini Pesaresi, S. 256) wäre. Das komplexe, dialektische Verhältnis zwischen Leopardi und Platon wird von Emanuele Severino, »Leopardi: poesia

Diesen Zusammenhang zwischen Liebe und Dichtung möchte ich im folgenden anhand einiger später, nach 1829 entstandener *Canti* weiter untersuchen. Es wird sich dabei zeigen, daß in diesen Texten einige wichtige, aus der *Storia del genere umano* bekannte Gedanken wiederkehren.

Il pensiero dominante (*Canti*, Nr. XXVI)⁶⁸ ist eine Hymne an die Liebe. Dies wird allerdings erst am Ende des Textes deutlich, ab V. 125, wo von einer weiblichen Person (»colei₁₂₆«) die Rede ist, die im Sprecher »gran diletto₁₂₈« hervorruft, von ihm als »Angelica beltade₁₃₀« und »angelica sembianza₁₄₂« bezeichnet wird und die der Gegenstand seines »pensiero dominante« ist. Bis dahin liest sich der Text wie ein Rätsel. Der von der Geliebten ausgelöste Gedanke der Liebe ist textinterner Adressat des Gedichtes und somit kataphorisch immer schon präsent. Durch diese Gespanntheit nach dem Ende hin erhält die Nennung der Geliebten ein besonderes Gewicht, was dann allerdings durch die fehlende Konkretisierung wieder relativiert wird. Dem »pensiero dominante« werden zahlreiche superlativische Eigenschaften zugeschrieben, insbesondere die schon im Titel genannte Fähigkeit, alle anderen Gedanken und Affekte zu unterdrücken beziehungsweise zu verdrängen: »Dolcissimo, possente / Dominator di mia profonda mente₁₋₂; »[...] il suo poter fra noi / Chi non senti? [...]»₈₋₉ usw.

Die Liebe – oder genauer: der Gedanke der Liebe – hat zahlreiche positive Auswirkungen. So vermittelt dieser Gedanke dem Sprecher eine »[g]ioia celeste₂₈«, angesichts deren die üblichen menschlichen Beschäftigungen als »intollerabil noia₂₄« erscheinen. Die durch die Paronomasie »gioia₂₇«/»noia₂₄« in Reimstellung deutlich markierte semantische ist zugleich eine zeitliche Opposition, insofern die »noia« dem Bereich der Vergangenheit, die »gioia« dem der Gegenwart zugehört. Die Differenz zwischen glückserfüllter Gegenwart und leidvoller Vergangenheit ist so groß, daß der Sprecher im Rückblick gar nicht mehr verstehen kann, wie er in der Vergangenheit, ohne die von ihm apostrophierte Liebe, »la vita infelice e il mondo sciocco₃₈« überhaupt ertragen können. Die Liebe läßt also ein kognitives Problem entstehen und stellt die transtemporale Einheit der Person in Frage.⁶⁹ Selbst

e filosofia nell'età della tecnica«, in: Sebastian Neumeister/Raffaele Sirri (Hg.), *Leopardi. Poeta e pensatore/Dichter und Denker*, Napoli 1997, S. 497–512, hier S. 500, dargelegt.

⁶⁸ Bd. I, S. 93–97.

⁶⁹ Ähnlich schon in *Il primo amore* (*Canti*, Nr. X, Bd. I, S. 43–46), V. 67–81, wo durch den Verlust des Liebesobjekts das Ich sich selbst fremd wird: »Deh come mai da me si vario fui, / E tanto amor mi tolse un altro amore?« (V. 79–80) Siehe hierzu und zu Leopardis Liebesdichtung allgemein Claudia Lohmann-Bormet, *Leopardis »Canti« im Kontext zeitgenössischer Lyrikpraxis und Poetik. Eine vergleichende Untersuchung aus diskurstheoretischer Sicht*, Diss. München 1996, S. 125–145.

die vom Sprecher bislang permanent empfundene Todesangst wird durch die Liebe neutralisiert (V. 44–52). So mächtig ist die Liebe, daß der Sprecher sagen kann: »Pregio non ha, non ha ragion la vita / Se non per lui [sc. il pensiero dominante], per lui ch'all'uomo è tutto_{80–81}«; er bezeichnet die Liebe gar als »Sola discolpa al fato, / Che noi mortali in terra / Pose a tanto patir senz'altro frutto_{82–84}«. Ganz im Einklang mit der *Storia del genere umano*, allerdings aus der Innenperspektive des Leidenden und nicht aus der Überperspektive des Geschichtsphilosophen, wird hier der Liebe als der einzigen Instanz gehuldigt, die das leidvolle Dasein erträglich mache.

Zugleich wird deutlich, daß diese Wohltat der Liebe nur wenigen Auserwählten (und auch diesen nur vorübergehend, »talvolta₈₅«) zuteil wird (»Non alla gente stolta, [sondern nur] al cor non vile₈₆«). Der Sprecher gehört zu jenen Auserwählten. Er stellt sich in Opposition zu den negativen Erscheinungen der Gegenwart (»i codardi, e l'alme / Ingenerose, abbiette_{54–55}«, »umana viltà₅₈«, »età superba₅₉«), die er mit Verachtung strafft. Ursache dieser Verachtung ist der Utilitarismus seines Zeitalters, »che l'util chiede, / E inutile la vita / Quindi più sempre divenir non vede_{62–64}«.⁷⁰ Die vom »dolce pensiero₈₈« der Liebe vermittelten »gioie₈₈« sind so groß, daß der Sprecher das ertragene Leid sogar noch einmal auf sich nehmen würde, wenn er wüßte, daß sein jetziger Zustand das Ziel solchen Leides sein würde (V. 88–99). Aus dieser Sicht erscheint die Liebe gar als Rechtfertigung des Leides im Sinne einer säkularisierten Theodizee (»discolpa al fato₈₂«).⁷¹

Diese emphatisch-optimistische Auffassung wird jedoch in der unmittelbar folgenden Strophe (V. 100–116) wieder zurückgenommen. Hier vergleicht der Sprecher das durch die Liebe hervorgerufene Glück mit den Träumen der Unsterblichen, und er bezeichnet den »dolce pensiero₁₁₀« der Liebe als einen die Wahrheit beschönigenden Traum, als »[s]ogno e palese error₁₁₁«. Die Liebe gehört dem Bereich des Scheinhaften an, ist aber im Gegensatz zu anderen »leggiadri errori₁₁₂« von göttlicher Natur, und deshalb vermag sie es, die Wahrheit, daß der Mensch zum Leiden geboren ist, zu beschönigen, ja sich dem eigenen Scheincharakter zum Trotz der Wahrheit anzugleichen (»E

- 70 Leopardis Kritik an der Fortschrittsgläubigkeit seines Zeitalters äußert sich in deutlichster Form in der *Palinodia al marchese Gino Capponi* (*Canti*, Nr. XXXII, Bd. I, S. 113–120). Vgl. hierzu die Analyse von Sebastian Neumeister, »Leopardi und die Moderne«, in: Karl Maurer/Winfried Wehle (Hg.), *Romantik: Aufbruch zur Moderne*, München 1991, S. 383–400.
- 71 Zur Theodizee-Problematik bei Leopardi vgl. Franca Janowski, »Mythos und Skepsis. Leopardis Gratwanderung zwischen Romantik und Aufklärung«, in: Hans-Ludwig Scheel/Manfred Lentzen (Hg.), *Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, Tübingen 1992, S. 125–140.

spesso al ver s'adegua₁₁₅«), das heißtt, sich an deren Stelle zu setzen (V. 111–116). Dies bedeutet jedoch anders als zuvor keine Rechtfertigung des Leids, sondern lediglich die Erkenntnis, daß die Liebe das Leid verdeckt. Die Substitution der Wahrheit durch den Schein dauert bis zum Tod des vom Gedanken an die Liebe Erfaßten an: »E tu per certo, o mio pensier, [...] / Meco sarai per morte a un tempo spento: / Ch'a vivi segni dentro l'alma io sento / Che in perpetuo signor dato mi sei_{117–122}«. Dauerhaft glaubt der Sprecher künftig vom Gedanken der Liebe beherrscht zu werden. Der Antagonismus zwischen Sein und Schein, der bislang zugunsten des Seins gelöst worden ist, kippt nun (vorläufig) zugunsten des Scheins um. Die Begründung für diese Umkehrung gibt der Text ab V. 125: Hier ist erstmals die Rede von einer Frau, die in dem Sprecher Liebesgefühle hervorruft (»gran diletto₁₂₈«, »gran delirio₁₂₉«). Die textinterne Pragmatik ändert sich in diesem Schlußteil des Gedichts: War bislang der »pensiero dominante« textinterner Adressat, so wendet sich der Sprecher ab V. 130 in einer Apostrophe an die »Angelica beltade« seiner Geliebten, die den Gedanken an die Liebe auslöst (es handelt sich also um einen metonymisch motivierten Adressatenwechsel). Doch die scheinbar schon gelöste Ambivalenz von Schein und Sein wird umgehend wieder eingeführt, wenn es heißtt: »Tu sola fonte / D'ogni altra leggiadria, / Sola vera beltà parmi che sia._{133–135}« (Zuvor schon ist in V. 131 von einer »finta imago« die Rede.) Die Geliebte *scheint* dem Liebenden die wahre Schönheit zu inkarnieren. Dieser letztlich nicht auflösaren semantischen Ambivalenz entspricht auf der Diskursebene in der daran anschließenden letzten Strophe die Serie von fünf Fragesätzen, die alles andere als eine selbstsichere Bestätigung der behaupteten Wahrheit dieser Schönheit sind. Gefragt wird nämlich stets nach einem Element, das die behauptete Totalität und Exklusivität des Gedankens an die Geliebte gefährden könnte und das dann implizit negiert wird, denn es handelt sich um rhetorische Fragen:

Da che ti vidi pria,
Di qual mia seria cura ultimo obbietto
Non fosti tu? quanto del giorno è scorso,
Ch'io di te non pensassi? ai sogni miei
La tua sovrana imago
Quante volte mancò? Bella qual sogno,
Angelica sembianza,
Nella terrena stanza,
Nell'alte vie dell'universo intero,
Che chiedo io mai, che spero

Altro che gli occhi tuoi veder più vago?
Altro più dolce aver che il tuo pensiero?
(V. 136–147)

Die behauptete Positivität der Wahrheit wird somit zumindest teilweise zurückgenommen durch die Negativität des Aussagemodus (Frage, Verneinung, negative Semantik der Verben: »mancò«, »Che chiedo io mai, che spero / Altro«) und die daraus resultierende Dissonanz. Der Text endet somit im Suspens.

Il pensiero dominante ist von den Texten der *Canti* einer der optimistischsten. Begründet wird dieser Optimismus durch die Behauptung, die Erkenntnis der Wahrheit, wonach der Mensch zum Leiden geboren sei, könne überdeckt werden durch die positiven Affekte, die von einer »Angelica beltade« ausgelöst würden und sich in Form eines »pensiero dominante« kristallisierten. Dieser epistemologische Optimismus beruht auf der Annahme, ein evolutionsgeschichtlich überholter Zustand (im Sinne der *Storia del genere umano*) könne restituiert werden, die einmal erkannte Wahrheit könne wieder vergessen oder doch zumindest durch ein Simulakrum ersetzt werden. Unsere Analyse hat indes ergeben, daß der Text selbst diesen Optimismus zumindest teilweise zurücknimmt, indem er sowohl auf semantischer als auch auf syntaktischer Ebene die weiterhin bestehende Ambivalenz von Sein und Schein hervorhebt.

Ein kurzer Blick auf syntagmatisch benachbarte *Canti* zeigt, daß der auch in *Il pensiero dominante* entgegen dem offiziellen Programm des Textes aufscheinende Pessimismus dort deutlich dominiert. In dem unmittelbar folgenden Gedicht *Amore e morte* (*Canti*, Nr. XXVII)⁷² werden Liebe und Tod als Geschwister bezeichnet: Während die Liebe positive Werte schaffe (»il bene₅«, »il piacer maggiore₆«), wirke der Tod positiv, indem er »ogni gran dolore,/ Ogni gran male₈₋₉« annulliere. Liebe und Tod seien solidarisch, erstere rufe den Wunsch nach dem Tod im Herzen des Liebenden hervor. Der Tod erweist sich als Letzthorizont einer transzendentenzfreien Welt: Der Sprecher fordert den Tod auf, er möge ihn befreien von »Ogni vana speranza onde consola / Se coi fanciulli il mondo₁₁₇₋₁₁₈«. Liebe erzeugt somit nicht mehr die Illusion, daß das Leben Sinn habe oder lebenswert sei, sondern sie evoziert trotz der mit ihr verbundenen positiven Gefühle sofort den Wunsch nach der Befreiung vom Dasein durch den erlösenden Tod. Ähnlich aber, wie in *Il pensiero dominante* der alles beherrschende Gedanke sich beinahe vollstän-

72 Bd. I, S. 98–101.

dig von dem ihn ursprünglich auslösenden Objekt emanzipiert und zum Gegenstand eines Gedichts wird, anstatt handlungspraktische Relevanz zu gewinnen (etwa in Form eines in Gedichtform eingekleideten Appells an die Geliebte, sie möge das Liebesflehen erhören), bewirkt die in *Amore e morte* formulierte Erkenntnis nicht etwa den sofortigen Selbstmord des Sprechers, sondern sie wird umgesetzt in ein reflektierendes Gedicht. Der eigentliche Sinn der Erfahrungen, Erkenntnisse und Einsichten scheint es zu sein, in poetische Texte umgesetzt zu werden. Die Gedichte schreiben sich in den zwischen der Erkenntnis und ihrer möglichen Umsetzung liegenden Zwischenraum ein. Der Aufschub wird ihnen zur Ermöglichungsbedingung. War in der *Storia del genere umano* das Verhältnis zwischen Liebe und Dichtung so beschaffen, daß die Dichtung zur Verehrung der Liebe (und der anderen »fantasmi«) aufrufen sollte, so wird in der dichterischen Praxis dieses Verhältnis gewissermaßen umgekehrt, indem nun die Liebe in ihrer Scheinhaftigkeit zum Anlaß und zur Ermöglichung der Dichtung wird. Auch in *Aspasia* (*Canti*, Nr. XXIX)⁷³ fungiert die Liebe als reflexionsauslösendes und desillusionierendes Moment. Zwar ist hier die Rede von der sinnlichen Schönheit der Geliebten, von ihren mit Frühlingsblumenduft erfüllten Gemächern, von der »arcana voluttà₂₀«, die ihr auf »nitide pelli₁₉« ausgestreckter Körper ausstrahlt, usw. Doch wird diese körperlich faßbare Sinnlichkeit konterkariert von Begriffen wie »L'angelica tua forma₁₈« und »quasi un raggio / Divino₂₇₋₂₈«. Die zitierende Verwendung Petrarkischer Konzepte und Vokabeln (»Torna dinanzi al mio pensier₁«, »per deserti campi₄«, der vom Liebespfeil getroffene Sprecher, V. 28–32) trägt ebenfalls zur Spiritualisierung der Liebe bei. Entscheidend ist jedoch, daß in diesem Text die Liebe ganz explizit als von der realen Person unabhängige Projektion und Konstruktion des Liebenden entworfen wird: »Vagheggia / Il piagato mortal quindi la figlia / Della sua mente, l'amorosa idea [...]₃₇₋₃₉«. Diese Projektion sei der realen Geliebten zum Verwechseln ähnlich. Entdecke der Liebende die Verwechslung, so beschuldige er zu Unrecht in seinem Zorn die Geliebte, daß sie nicht mit seiner »idea« übereinstimme. Im Rückblick analysiert der Sprecher ernüchtert seine Liebe zu Aspasia als ihrer selbst bewußte Projektion, deren Wirkung inzwischen beendet ist. Er sei sich der Täuschung bewußt gewesen, und der »piacere / Di quella dolce somiglianza₈₆₋₈₇ [zwischen seiner Idee und der realen Aspasia]« habe ihn dazu gebracht, der realen Aspasia zu dienen. Das Ende seines »lungo / Servaggio ed aspro₈₇₋₈₈« begrüßt der Sprecher mit folgenden Worten: »con-

⁷³ Bd. I, S. 103–106.

tento abbraccio / Senno con libertà_{105–106}«. Der Text endet, wie auch Claudia Lohmann-Bormet bemerkt hat, in der Aporie: »Erkennen der Illusionen ist zum einen Befreiung, zum anderen Sinnverlust.«⁷⁴ Einerseits sei ein Leben ohne Liebesaffekte und »gentili errori₁₀₇« wie eine sternelose Winternacht, andererseits sei der einstigen Knechtschaft der jetzige Zustand der Trägheit und Bewegungslosigkeit vorzuziehen (V. 110–112). Unter diesen Bedingungen ist eine Konstitution von Sinnhaftigkeit, und sei es im Modus des Scheinhaften, nicht mehr vorstellbar. Was bleibt, ist die Dichtung als Medium, in dem sich das aporetische Selbstbewußtsein des Ichs in seiner Schmerhaftigkeit sprachlich artikulieren kann.

⁷⁴ Leopardis »Canti« im Kontext zeitgenössischer Lyrikpraxis und Poetik, S. 144.

