

Milan Herold

«Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst»

Leopardis Konzepte der Heiterkeit

«È seria la vita, allegra è l'arte»

Concetti leopardiani della serenità

Leopardis poetische und philosophische Negativitätskonzepte lassen Raum für eine eigene Form der Heiterkeit. Während sein Werk gemeinhin dem Pessimismus zugeordnet wird, lassen sich semantische Einschränkungen rekonstruieren, die nur ungenau als eine *poesia del nulla* rubriziert werden. Gegen die geläufige Vereindeutigung – etwa die oft unhinterfragte Einteilung in drei Phasen des *pessimismo* – werden die Konzepte der Vagheit und der Ambiguität im engeren Sinne (unterbestimmt/überbestimmt) eingeführt. In seinen Briefen, im *Zibaldone*, in den *Canti* und in den *Operette morali* lässt sich eine Distanzierung zu reiner Negativität erkennen, wenn nicht gar Ansätze zu einem Ausweg aus dem Pessimismus. Statt dieses globalen Begriffs sollte derjenige eines «realistischen Skeptizismus» verwendet werden, der lediglich zu pessimistischen Konsequenzen führt.

((Halbzeile/halbe Leerzeile))

Nella sua opera poetico-filosofica, Leopardi utilizza concetti negativi, che tuttavia ammettono di parlare di una forma propria di serenità. Di solito la sua opera viene considerata come un faro del pessimismo, però è possibile ricostruire certe riserve in merito al pessimismo. L'articolo argomenta a favore di una cessazione del parlare di una *poesia del nulla*. Al posto di una tale semplificazione e riduzione, l'articolo propone i termini della vaghezza e dell'ambiguità *in sensu stricto* (indeterminato/sottodeterminato), al fine di esaminare figure nascoste che permettono di distanziarsi da un pessimismo stretto e semplice. Evitando una negatività pura, le lettere, lo *Zibaldone*, i *Canti* e le *Operette morali* offrono la prospettiva di una via di scampo a un pessimismo assoluto. In cambio, parlando di uno «scetticismo realistico», si

Musterdatei NFA_Sammelband.dot

può dedurre che certe conseguenze pessimistiche non sono che effetti secondari.

((Halbzeile/halbe Leerzeile))

Schlagwörter: Ambiguität, Negativität, Heiterkeit, Skeptizismus

Parole chiave: ambiguità, negatività, serenità, scetticismo

E in questo rispetto forse io concederei similmente al Leibnizio che
il mondo presente fosse il migliore di tutti i mondi possibili.
(*La scommessa di Prometeo*¹)

PASSEGGERE: Ma se aveste a rifare la vita che avete fatta né più né meno,
con tutti i piaceri e i dispiaceri che avete passati?
VENDITORE: Cotesto non vorrei.
(*Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggero*²)

Leopardi schreibt in einem Brief vom 24. Mai 1832 an den befreundeten Schweizer Altphilologen und Orientalisten Louis de Sinner: «Mes sentiments envers la destinée ont été toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore*» (1416). Die historische Figur und sein Gedicht sind dem Autor persönliches Sinnbild seiner Verzweiflung am Leben. Es sollte dennoch vermieden werden, sein Werk stark autobiographisch zu lesen und es so auf falsche Eindeutigkeit zu reduzieren. Gerade im zitierten Brief wehrt sich Leopardi gegen eine solche Reduktion: «[O]n a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières [...]. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies» (1417).³ Das ist zwar keine Aufforderung an den Leser, eine

¹ Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. A cura di Lucio Felici / Emanuele Trevi. Roma: Newton Compton 2010, 524 und 600.

² Ibid., 600. Im Folgenden werden Leopardis Schriften nach dieser Ausgabe zitiert. Die erste Angabe bezeichnet die Seitenangabe in dieser Gesamtausgabe; darauf folgen ggf. Seitenangaben des *Zibaldone* in der Originalpaginierung bzw. Versangaben des zitierten Gedichts. Die Abkürzung «M.H.» bedeutet Kursivierung durch Verfasser.

³ Zieht man ein Zitat aus dem *Zibaldone* hinzu, in dem sich Leopardi zur Heiterkeit der Seele äußert, kommt es wirklich auf den Leser an, anti-pessimistische Strategien zu rekonstruieren, da Leopardi wegen seiner «maladies» keine Strategien der Heiterkeit aufstellen kann: «Il vigore e il ben essere del corpo conferisce alla serenità dell'animo, e la serenità dell'animo al vigore e al ben essere del corpo. Come per lo contrario la debolezza o mal essere del corpo, e la tristezza dell'animo. Così la natura aveva congegnata e ordinata ogni cosa alla più felice condizione dell'uomo» (1567, Zib. 358).

destruktive Lektüre vorzunehmen, die etwa Leopardis Pessimismus und seine Annahmen kritisierte oder zu widerlegen versuchte. Es werden aber einige poetologische Aussagen *à rebours* gelesen und Ambiguitäten aufgezeigt, die man auffassen kann als anti-pessimistische Strategien und als Formen der Heiterkeit.

«Heiterkeit» bedeutet nicht dasselbe wie «Glück» und ist daher auch mit Pessimismus vereinbar. Glück im Sinne von *εὐδαιμονία*, etwa in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik*, ist das höchste Gut und Ziel des Lebens, hängt aber stark auch von äußeren Umständen ab. Heiterkeit hingegen, griechisch *ἰλαρός/ἴλαος*, ist eine Form der Seligkeit (*ὄλος*/serenus). Leopardis Werk lässt sich für den Autor und Leser⁴ als ein Antidotum gegen den Pessimismus verstehen. Seine *teoria del piacere* ist lesbar als ein Versperren des Glücks, und *serenità* ist insofern der *δεύτερος πλοῦς*, die zweitbeste Fahrt, von der Platon im *Phaidon* spricht. Leopardis Werk, vor allem wenn man es in Gänze liest, wappnet oder impft auch den Leser gegen ein Durchschlagen, gegen ein Total-Werden des *pessimismo*. Eine negative Lust, eine reflektierte Ästhetisierung und eine Poetik des Lachens sind maßgebliche anti-pessimistische Strategien, und Leopardi ist immer auch selbst Leser seines Werks.

«Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.» Schillers berühmter Vers aus dem Prolog zum *Wallenstein*, bei dessen Uraufführung in Weimar Goethe Theaterleiter war, lässt sich exemplarisch auf Leopardi übertragen.⁵ Denn auch für ihn gilt, dass «[d]iese berühmte Formel [...] keine sorglose Abstraktion von der Wirklichkeit [meint], sondern [...] darauf [verweist], dass die Kunst einen

⁴ Anlässlich seiner *Werther*-Lektüre hält Leopardi fest, dass auch die pessimistischsten Werke, wenn sie gut gemacht sind, ein Trost für den Leser sein können: «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta» (1547, Zib. 259sq.).

⁵ Cf. zum «Idealbild der klassischen Heiterkeit» Harald Weinrich: *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, 17sq.

Freiraum gewährt, der eine kritische Distanz zu den Zwängen des Realitätsprinzips konstituiert»⁶.

Harald Weinrich stellt 1968 «Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst» auf:

I. Die Literatur steht allgemein der Negativität näher als dem Positiven.

II. Die Heiterkeit der Kunst ist eine irreduktible Rollenqualität des Publikums.

III. Die Negativität der Literatur kann aufgefaßt werden als ein Gegensteuern der Autoren gegen die Heiterkeit der Kunst.⁷

Während die ersten beiden Thesen wohl klarerweise auf Leopardis Prosa und Poesie zutreffen, möchte ich im Folgenden dafür argumentieren, dass die dritte These abgewandelt werden sollte, um die Gründe zu verstehen, warum Leopardis Denken fasziniert: *Die Negativität der Literatur produziert selbst eine Form der Heiterkeit*. Diese Heiterkeit könnte man eine Heiterkeit zweiter Stufe oder eine reflexive Heiterkeit nennen. Leopardi selbst spricht *serenità* den geistig einfachen Menschen und manchen Tieren zu:

Si dice male che la noia è un mal comune. La noia non è sentita che da quelli in cui lo spirito è qualche cosa. [...] Anche gli uomini sono, la più parte, come le bestie, che a non far nulla non si annoiano; come i cani, i quali ho ammirati e invidiati più volte, vedendoli passar le ore sdraiati, con un occhio sereno e tranquillo, che annunzia l'assenza della noia non meno che dei desiderii. (4307)

[Es ist falsch zu sagen, die Melancholie sei ein gemeines Übel. Die Melancholie wird nur von denjenigen gefühlt, die wirklichen Geist haben. [...] Auch die Menschen sind meist wie die Tiere, insofern sie sich nicht langweilen, wenn sie nichts tun; wie die Hunde, die ich häufig bewundert und beneidet habe, wenn ich sie Stunden ausgestreckt habe verbringen sehen, mit einem heiteren und ruhigen Blick, der die Abwesenheit der Langeweile ankündigt, noch mehr die von Begierden.]⁸

⁶ Michael Hofmann: *Schiller. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 2003, 10.

⁷ Harald Weinrich: «Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst», in: *Arcadia. International Journal for Literary Studies* 3 (1968), 121–132, hier 121.

⁸ Im Folgenden werden die italienischen Leopardi-Zitate im Fließtext übersetzt. Die Übersetzung aus dem *Zibaldone* stammt von mir, es sei denn, die Seitenzahl wird in Klammern angegeben,

Samuel Beckett hat in Variationen diesen Gedanken aufgenommen, dass das Begehren selbst abzuschaffen sei. Darin bestünde der Umweg, der *teoria del piacere* als anthropologischer Konstante zu entkommen. Das wird bereits in Becketts *Proust*-Schrift deutlich. In den frühen Ausgaben findet sich als Motto auf der Titelseite «E fango è il mondo» [«und Schlamm ist die Welt»]. Der Vers aus *A se stesso* (179, v. 9) benennt das Problem des Aufsatzes: «[t]he identification of the subject with the object of his desire» und in dieser Verschränkung «[t]he subject has died and perhaps many times – on the way»⁹. Insofern das Subjekt mit dem Objekt seiner Begierde gleichgesetzt wird, ist es bereits – und vielleicht mehrfach – auf dem Weg (zu) dieser Gleichsetzung gestorben. Ein weiterer Vers aus *A se stesso* wird als Lösungsversuch dargestellt: «the wisdom of all the sages, from Brahma to Leopardi, the wisdom that consists not in the satisfaction but in the ablation of desire: «In noi di cari inganni | non che la speme, il desiderio è spento»¹⁰ [«In uns ist der lieben Trugbilder nicht nur die Hoffnung, auch die Begierde erloschen»]. Das Begehren, das Leben, der *amor sui* lassen sich aber nicht beenden. Die Literatur gibt nicht Wegweiser an die Hand, wie der Begierde zu entkommen wäre. Sie registriert allerdings die Paradoxie, die sich aus der Begierde ergibt, die Begierde selbst aufheben zu wollen.¹¹

Wenn Glück unmöglich ist, bietet sich die Indifferenz gegenüber Glück und Unglück an. Stoizismus ist allerdings weder Leopardis Ziel noch Teil seiner Überzeugungen. So schreibt er am 16. August 1827 an Francesco Puccinotti:

diese bezieht sich auf folgende Übersetzung, in der auch die *Operette morali* und die *Canti* in Übersetzung vorliegen: Giacomo Leopardi: *Gesänge. Dialoge und andere Lehrstücke. Zibaldone*. Übers. von Hanno Helbling [et. al.]. Düsseldorf: Artemis & Winkler 1998. Übersetzungen können leicht abweichen. Italienische Zitate werden nur im Fließtext übersetzt.

⁹ Samuel Beckett: *Proust*. New York: Grove Press 1978 [1931], 3.

¹⁰ Ibid., 7. Zur fortschreitenden Parodierung der *message* von *A se stesso* im Werk Becketts, als Ausweg die Begierde selbst abzuschaffen, cf. Danelli Caselli: «Beckett's Intertextual Modalities of Appropriation: the Case of Leopardi», in: *Journal of Beckett Studies* 6.1 (1996), 1–24; Andrea Cortellessa: ««E fango è il mondo». Beckett e Leopardi», in: Giancarlo Alfano / Andrea Cortellessa (a cura di): *Tegole dal cielo. [II.] La letteratura italiana nell'opera di Beckett*. Roma: EdUP 2006, 111–120.

¹¹ Cf. dazu Milan Herold: «Vom Ende des Endes. Leopardis und Becketts Endspiele. *A se stesso* und *Fin de partie*», in: Nora Eibisch / Hendrik Klinge (Hg.): *Endspiele interdisziplinär. Zukunftserwartungen zwischen Weltuntergang und Utopia*. Göttingen: Edition Ruprecht 2017a, 13–42.

«Sono stanco della vita, stanco della indifferenza filosofica [sc. Stoizismus], ch'è il solo rimedio de' mali e della noia, ma che in fine annoia essa medesima» (1347) [«Ich bin des Lebens müde, müde der philosophischen Indifferenz, die das einzige Heilmittel gegen die Leiden und die Melancholie ist, aber die letztlich ihrerseits langweilt»]. Lyrisch kommt die Ablehnung des Konzepts der Ataraxie etwa in den letzten Versen von *Aspasia* zum Ausdruck:

[...] Cadde l'incanto,
e spezzato con esso, a terra sparso
il giogo: onde m'allegro. E sebben pieni
di tedio, alfin dopo il servire e dopo
un lungo vaneggiar, contento abbraccio
senno con libertà. Che se d'affetti
orba la vita, e di gentili errori,
è notte senza stelle a mezzo il verno,
già del fato mortale a me bastante
e conforto e vendetta è che su l'erba
qui neghittoso immobile giacendo,
il mar la terra e il ciel miro e sorrido. (183, v. 101–112)

[Doch es fiel der Zauber, und mit ihm zerbrach auf der Erde verstreut das Joch: darüber freu ich mich. Und obgleich voll des Überdresses, endlich nach der Knechtschaft und einem langen Fantasieren, umarme ich zufrieden Verstand mit Freiheit. Wenn das Leben der Gefühle und der lieben Irrtümer beraubt, ist es eine sternenlose Nacht mitten im Winter, und das Todeschicksal genügt mir schon und Trost und Rache ist es, dass ich hier liege, träge und unbeweglich auf dem Gras, das Meer, die Erde und den Himmel anschau und lächle.]

Aspasia ist wie die meisten seiner Liebesgedichte eine Abwandlung und Parodierung der Tradition der Fernliebe, der *amor de lohn*.¹² So sagt er in der Ankündigung zur Bologna-Ausgabe der Kanzonen von 1824 über *Alla sua donna*, es werde «*la donna che non si trova*» (222) behandelt. Während *Il primo amore* die Aufarbeitung der ersten Liebe ist, die im *Diario (del primo amore)* Eingang

¹² Cf. dazu ausführlich Fabio Camilletti: «On pleure les lèvres absentes». «Amor di lontano» tra Leopardi e Baudelaire», in: *Italian Studies* 64.1 (2009), 77–90.

findet, nennt er *Alla sua donna* ein «fare all'amore col telescopio» (222).¹³ Die *donna* ist «die Eine» und das Ideal, der Mond, zugleich: «Se dell'eterne idee l'una sei tu, [...] questo d'ignoto amante inno ricevi» (139, v. 45sq., 55; M.H. [«Wenn du eine der ewigen Ideen bist, empfängst du diese Hymne eines unbekanntes Liebhabers»]). Eine entsprechende Überhöhung findet auch in *Aspasia* statt. Außer an die Offenbarung (Off. 21,1) erinnert diese Stelle an Dantes *Vita nova* in der Wiederholung von «novo», allerdings im Kontext einer Quasi-Epiphanie:

[...] Apparve
novo ciel, nova terra, e quasi un raggio
divino al pensier mio. [...] (181, v. 26–28)
[Da erschien ein neuer Himmel, eine neue Erde und fast ein göttlicher Strahl
meinem Denken.]

Eine reale Frau als Möglichkeit eines neuen Lebens anzusehen, wird reflektiert als der grundlegende Denkfehler des lyrischen Ichs. Deshalb wird abschließend die unerwiderte Liebe ins Positive gewendet. Das lyrische Ich nimmt den «tedio» (v. 104) heiter an – «m'allegro» (v. 103), «contento» (v. 105) –, findet Verstand und Freiheit wieder – «senno con libertà» (v. 106) – und kann schließlich lächeln: «sorrìdo» (v. 112). Heiterkeit ist hier Ergebnis einer uneigentlichen Ataraxie, da sie sich nicht als Ergebnis eines inneren Kampfes einstellt, sondern aus einer von außen herbeigeführten Niederlage. Auch die Liebesgedichte stehen im Zeichen der Sinnlosigkeit der Existenz, die für Leopardi spätestens seit der «Entdeckung» der Sinnlosigkeit der Geburt feststeht.

Unter der Hand und quasi gegen seinen Willen produziert Leopardis Sprache Sinn und damit Positivität; bzw. in Abwandlung der Theodizee mit Schelling gefragt: «Warum ist Sinn überhaupt, warum ist nicht Unsinn statt Sinn?»¹⁴ Größte existenzielle Verzweiflung und tiefste Erfahrung von Sinnlosigkeit produzieren notwendigerweise, insofern sie ausgesprochen werden, Sinn und Hoffnung. Diese Dialektik im Gedicht zu reflektieren, ist ein Grundzeichen moderner Dichtung. Die autobiographische Anekdote zur «mutazione totale in me»

¹³ Cf. dazu Milan Herold: «Il presente non può esser poetico». Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (*Il primo amore, Alla sua donna*), in: id. / Michael Bernsen (Hg.): *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*. Berlin / Boston: De Gruyter 2015, 127–148.

¹⁴ Friedrich W. J. Schelling: *Grundlegung der positiven Philosophie. Münchner Vorlesung WS 1832/33 und SS 1833*. Hg. von Horst Fuhrmans. Torino: Bottega d'Erasmus 1972, 222.

(1517, Zib. 143sq.) ist Kern eines eigenen Leopardi-Mythos. Die Unterscheidung in drei verschiedene Phasen des Pessimismus – eines *pessimismo individuale, storico* und *cosmico* – leitet sich daraus ab. Der Übergang vom Philologen und Dichter zum (dichtenden) Philosophen habe sich im Jahr 1819 ereignet. In einem «secolo impoetico», so seine Analyse, entwirft er das Projekt einer «poesia non poesia» (2406, Zib. 4497).¹⁵ Es gibt gute Gründe dagegen, bei Leopardi verschiedene *pessimismi* zu unterscheiden. Aus hermeneutischen Gründen ist es jedenfalls angemessener, von einem realistischen Skeptizismus zu sprechen, der zu pessimistischen Konsequenzen führt. Gerade wegen seiner negativen Sicht auf die Wirklichkeit besitzt Leopardi eine Poetik der *doppia vista*. Sie löst die Formulierung ein, dass der Unterschied zwischen Poesie und Prosa, zwischen Antike und Moderne nicht absolut, sondern nur *fast* unüberbrückbar sei: «E s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata» (1517, Zib. 144 [«Und wenn ich begann, Verse zu schreiben, kamen mir die Bilder sehr mühevoll, denn die Phantasie war fast verdorrt»]). Im «quasi»¹⁶ wird das Versprechen einer Poetik der Vagheit gegeben.

Eine der grundlegenden Techniken zu dichten besteht für Leopardi in der Verwendung romantischer Bilder und *illusioni*. Diese sind gleichsam als Zitat eingeklammert, eingesetzt im Zeichen der Melancholie und im Bewusstsein, dass keine poetische Illusion fähig wäre, Hoffnung oder Flucht *ungebrochen* darzustellen.¹⁷ An dieser Stelle ähnelt seine Position derjenigen Schillers, der von der ästhetischen Kategorie des Naiven in *Über naive und sentimentalische*

¹⁵ Cf. dazu neuerdings Giulia Agostini: «Genealogie des Unendlichen. Leopardis Ergründung einer *poesia senza nome*», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 67.4 (2017), 377–394.

¹⁶ In gleicher Weise schränkt ein «quasi» Leopardis *résumé* zum ersten Eintrag zur *teoria del piacere* ein, wodurch die gegenwartsdiagnostische Krise des modernen Menschen abgeschwächt wird: «La speranza propria dell'uomo, degli antichi, fanciulli, ignoranti, è quasi annullata per il moderno sapiente» (1525, Zib. 169). Die Sehnsucht nach dem Unendlichen wird zu einem Leiden an dem Unendlichen, aber das «quasi» hält die Möglichkeit für anti-pessimistische Strategien offen.

¹⁷ So spricht Leopardi im *Frammento sul suicidio* davon, dass die moderne Unnatürlichkeit den Menschen der Sorglosigkeit und natürlichen Freude beraubt habe: «Tutto il piano della natura intorno alla vita umana si aggira sopra la gran legge di distrazione, illusione e dimenticanza. Quanto più questa legge è svigorita tanto più il mondo va in perdizione» (614). Cf. dazu Ugo Dotti: «La missione dell'ironia in Giacomo Leopardi», in: *Belfagor* 39.1 (1984), 377–396.

Dichtung 1795 schreibt, dass es ein Gefühl sei, «welches wir für die Alten haben. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche».¹⁸ Das hebt Leopardis bereits im unpublizierten Antwortschreiben auf Germaine de Staëls Brief an die italienische Nation hervor. Der Prozess des Schreibens erlangt den Rang einer Lebenskunst. Eine anti-pessimistische Strategie des Leopardi-Mythos liegt in seiner Wirkung auf den Leser.

Mit Emil Ciorans *De l'inconvénient d'être né* gesprochen, kann man bei Leopardi eine Poetik der Tilgung der Möglichkeit jeden Versuchs ausmachen, die Zeit auszufüllen oder ihr dauerhafte Sinnstrukturen zu verleihen: «Je ne fais rien, c'est entendu. Mais je vois les heures passer – ce qui vaut mieux qu'essayer de les remplir.»¹⁹ Leopardi hat bekannterweise das Nicht-Geboren-Werden als antike Weisheit für sich wiederentdeckt: «Le plus grand des malheurs est de naître, le plus grand des bonheurs, de mourir» (1988, Zib. 2672), wie er im *Zibaldone* Bartholomé zitiert in Rekurs auf Sophokles, Bakchylides und Cicero oder mit dem Vers aus der achten pythischen Ode von Pindar, die Chateaubriand in *Voyage en Italie* zitiert: Das gnomische «La vita umana [...] non essendo cosa di più sostanza che un sogno di un'ombra» (507)²⁰ [«Das menschliche Leben [...] ist nicht von mehr Substanz als der Traum eines Schattens»] drückt eine grundlegende Überzeugung Leopardis über sein Leben *und* über seine Dichtung aus. Diese und weitere Stellen im *Zibaldone* haben die italienische Leopardi-Forschung mit und seit Luporinis *Leopardi progressivo* dazu veranlasst, ein weiteres Krisenjahr 1823 anzunehmen, das die *krísis* als *kairós* im Übergang von einem *pessimismo storico* zu einem *pessimismo cosmico* gestalte.²¹ Der kritische Augenblick des Kairos geht auf den gleichnamigen Gott zurück. Der griechische Gott des günstigen Moments hat eine Glatze und einen Schopf auf der Stirn, woraus sich im Deutschen der Ausdruck herleitet, «die Gelegenheit beim Schopf

¹⁸ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795]. Hg. von Klaus L. Bergahn. Stuttgart: Reclam 2002, 27.

¹⁹ Emil-Michel Cioran: *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard 1990 [1973], 11.

²⁰ Das Zitat stammt aus *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*. Cf. «La vie, disoit Pindare, n'est que le rêve d'une ombre [...]; image sublime, et qui d'un seul trait peint tout le néant de l'homme» (1988, Zib. 2672). Bei Pindar heißt es: «ἐπάμεροι-τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ | ἄνθρωπος» (v. 95sq.).

²¹ Cf. Cesare Luporini: *Leopardi progressivo*. Roma: Editori Riuniti 1981 [1947] und die Zusammenfassung in Timpanaros Aufsatz «Il Leopardi e la Rivoluzione francese» (Sebastiano Timpanaro: *Nuovi studi sul nostro Ottocento*. Pisa: Nistri Lischi 1994, 127–141).

zu packen». Dieser *momento d'oro* hat zunächst die Bedeutung, dass ein Arzt im kritischen Moment (*krisis*) die richtige Entscheidung zur Genesung des Patienten trifft. Die etymologische Wortverwandtschaft zwischen *kairós* und *krisis* hat eine lange literarische Tradition. Leopardi behandelt sie ausgiebig im *Zibaldone* zum *colpo d'occhio*, zum Augenaufschlag, den er ausgehend von Diderots *Encyclopédie* zunächst in der technischen Bedeutung bespricht, eine Situation zu erkennen, dann aber auch poetisch überträgt als eine *doppia vista*, die ein *infinito* im *indefinito* herstellt bzw. findet.²² Anders gesagt: Es gibt in Leopardis theoretischen Schriften eine Poetik des Umschlags, die man in seinen Gedichten als eine Dichtung des Augenblicks definieren kann. Gerade diese Umkehrfunktion lässt sich als eine anti-pessimistische Strategie verstehen, als ein Einspruch gegen globale Einteilungen des Werkes in verschiedene *pessimismi*. In dem Sinne schreibt Giuseppe Ungaretti in seinen *Lezioni su Giacomo Leopardi*: «Non esiste un primo e un secondo periodo nel pensiero di Leopardi.»²³ Exemplarisch möchte ich hier als Beleg zwei Stellen anführen; zunächst aus den *Disegni letterari* aus dem Jahr 1821: «L'arte d'esser infelice. Quella di essere felice è cosa rancida; insegnata da mille, conosciuta da tutti, praticata da pochissimi, e da nessuno poi con effetto» (1112). Hier kommt eine Ironie und Lakonik zum Ausdruck, die auf das Ganze geht («conosciuta da tutti»), aber auf nichts abzielt («da nessuno poi con effetto») und so einen Zwischenraum schafft. Leopardis Dichtung ist eine der *rancidità*, die den erfahrenen Leser mitunter lachen lässt. Der Gegensatz zwischen Transzendenz und Romantik, zwischen Antike und

²² Cf. dazu Milan Herold: *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins. Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*. Göttingen: Bonn University Press 2017b, 228–235.

²³ Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo*. Vol. 1. *Saggi e interventi*. A cura di Mario Diacono / Luciano Rebay. Milano: Mondadori 1974, 326 («Il pensiero di Leopardi» [1933/1934]). So führt scheinbar das folgende Zitat in seinem universellen Geltungsanspruch in den a-historischen *pessimismo cosmico*, den Leopardis Lektüre von Jacques Barthélemys *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* herbeigeführt habe: «La vie, disoit Pindare, n'est que le rêve d'une ombre [...]; image sublime, et qui d'un seul trait peint tout le néant de l'homme» (1988, Zib. 2672). Cf. zu diesem Mythos der Leopardi-Forschung zwischen zwei *pessimismi* (*storico, cosmico*) in Bezug auf Pindars ephemere Kürzung des Menschen auf eine Eintagsfliege Lorenzo Polato: *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*. Venezia: Marsilio 2007, 65–67.

Moderne ergibt eine «Ambiguitätstoleranz»²⁴ einerseits und eine skeptische Eindeutigkeit andererseits. «Alles ist sinnlos» ist ein Satz aus Leopardis Gedankenwelt. Aber «Alles ist sinnlos» ist selbst ein sinnvoller Satz. Leopardis Dichtung prägt diesen Widerspruch aus. Das ist ihr Grundton. Dahinter verbergen sich poetologische Strategien, die im Folgenden vorgestellt werden.

Die unpoetische Gegenwart *sei* das einzig mögliche Material der Dichtung, der erlebte Augenblick allein ist Material, er wird geformt durch eine *doppia vista*, und er steht unter dem Zeichen des Unglücks, veranlasst durch *illusioni* und damit Zeichen des Glücks. Leopardis Dichtung ist insofern eine Versuchsanordnung.

1. Heiterkeit I – *Canti*

Literatur und Lesen, Schrift und Schreiben sind für Leopardi ein Pharmakon²⁵ in der Doppelbedeutung von Gift und Gegengift bzw. von Antidotum und Medizin. Im vorletzten Tagungsband der Leopardi-Gesellschaft, *Dichtung als inszenierte Selbsttäuschung in der Krise des Bewusstseins* (2015), spricht Winfried Wehle in seinem Aufsatz zur «Modernität wider Willen» von einem «geistige[n] Pharmakon («*medicina*», Zib. 521) wider Willen einer krankenden Moderne [...], das nach wie vor eine Natur [er]reichen können [soll], die einst alle Wunden heilte.»²⁶ Die «drei Anleitungen», die Wehle rekonstruiert, – Antike,

²⁴ Thomas Bauer: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Stuttgart: Reclam 2018, 12.

²⁵ Cf. aus Platons *Phaidros* Theuts Rede (274e): «denn als ein Mittel [Pharmakon] für Erinnerung und Weisheit ist sie [die Buchstabenkunst] erfunden. Jener [Thamus] aber habe erwidert: O kunstreichster Theuth, einer weiß, was zu den Künsten gehört, ans Licht zu bringen; ein anderer zu beurteilen, wieviel Schaden und Vorteil sie denen bringt, die sie gebrauchen werden» («μνήμης τε γὰρ καὶ σοφίας φάρμακον ἠύρεθθι· ὁ δ' εἶπεν: ὃ τεχνικώτατε Θεῦθ, ἄλλος μὲν τεκεῖν δυνατὸς τὰ τέχνης, ἄλλος δὲ κρίναι τίς ἔχει μοῖραν βλάβης τε καὶ ὠφελίας τοῖς μέλλουσι χρῆσθαι»); Übersetzung nach Platon: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. *Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Übers. von Friedrich Schleiermacher, neu hg. von Ursula Wolf. Reinbek: Rowohlt ³⁰2004, 603). Cf. zum Begriff die klassischen Stellen: das letzte Kapitel in Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil 1990 und Jacques Derrida: «La pharmacie de Platon» [1968], in: id.: *La dissémination*. Paris: Seuil 1972b, 69–202.

²⁶ Winfried Wehle: «*Iconomachia*. Über Leopardis Modernität wider Willen (*Imitazione*)», in: Cornelia Klettke / Sebastian Neumeister (Hg.): *Giacomo Leopardi – Dichtung als inszenierte*

Gründungsmythen und die eigene Kindheit – möchte ich im Folgenden aber nicht als Rettungsvorschläge verstehen, sondern als *illusioni*, die – entsprechend der Doppelbedeutung von *pharmakon* – Dichtung überhaupt erst ermöglichen und das Ziel, Glück zu erreichen, zugleich verunmöglichen. Diese klar widersprüchliche und dichotome Struktur kann man auflösen in zwei Hinsichten: zugunsten des Pessimismus, dann ist die Einteilung in Pessimismen und eine *poesia del nulla* vorrangig.

Es ist aber ebenso möglich, anti-pessimistische Strategien zu erkennen, dann ist die Einteilung in *pessimismi* hermeneutisch unfruchtbar und eine *poesia del quasi-nulla* (I) oder eine *quasi-poesia del nulla* (II) rücken in den Blick. Die erste Perspektive einer *poesia del quasi-nulla* ist eine Poetik der Vagheit, die zweite, eine *quasi-poesia del nulla*, stellt eine Poetik der Ambiguität dar. Vagheit und Ambiguität bezeichnen jeweils begriffliche Unschärfe(n), «weil beides darauf hinausläuft, dass einem Zeichen oder einem Umstand mehrere Interpretationen zugeordnet werden können». Vagheit bedeutet eine Unterbestimmtheit, «weil das Zeichen bzw. der Umstand nicht eindeutig genug ist». Ambiguität bezeichnet hingegen eine Überbestimmtheit, «weil Zeichen oder Umstände auf mehrere Bedeutungen gleichzeitig hindeuten».²⁷ Beide Pole lassen sich verstehen als Formen poetischer Heiterkeit innerhalb von Leopardis Skeptizismus. Vagheit ist anti-pessimistisch, insofern die Begierde sprachlich eingeklammert wird, so dass Totalität mit Nichts nicht mehr vollständig zusammenfällt.²⁸ Ambiguität ist anti-pessimistisch, insofern Aussagen über die Nichtigkeit von allem zugleich ganz anders gelesen werden können und müssen.

1.1. Ultimo canto di Saffo

Einen weiteren Grund, nicht in unterschiedliche *pessimismi* zu unterscheiden, stellt der *Ultimo canto di Saffo* dar, da er vor dem angenommenen Übergang zum *pessimismo cosmico*, nämlich im Mai 1822, verfasst wird: In der klassischen Trennung zwischen Phasen der leopardischen Philosophie und Dichtung

Selbsttäuschung in der Krise des Bewusstseins. Akten des Deutschen Leopardi-Tages 2015. Berlin: Frank & Timme 2017, 25–57, hier 33.

²⁷ Bauer: *Vereindeutigung*, 13.

²⁸ Die Gleichsetzung «infinito-indefinito» weicht untergründig derjenigen von «infinito = nulla» (Luigi Blasucci: *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: Il Mulino 1985, 138 [cf. Zib. 4178]).

ist gerade dieses Gedicht eine Vermittlungsstelle, die die Unterscheidung selbst fraglich werden lässt. Eine mythische, antike Figur empfindet ein Unglück von kosmischem Ausmaß.

Das Gedicht umfasst vier Strophen. Jede Strophe besteht aus zwölf Versen, von denen sich nur die beiden letzten reimen. So bewegen sich die Strophen «singend» hin zur nächsten fort. Das erzeugt eine Kantabilität²⁹, einen Gesang, der die Trauer über die unerwiderte Liebe abschwächt. Allein der Titel verrät, dass hier eine antike Figur singt. Der Anfang des Gedichts lautet:

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; [...] (109, v. 1–4)

[Ruhige Nacht und schamhafter Schein des fallenden Monds; und du, die du aufsteigst aus dem stillen Wald über dem Felsen, Kündiger des Tags;]

Der Mond, das große Andere in Leopardis Dichtung, symbolisiert die zyklisch-ewige Natur. Dieses Ideal steht auch für die Antike und ist damit zugleich ein Gegenbild der modernen Zerrissenheit. Aber es folgt keine romantisch-versöhnliche Idylldichtung. Das Ende der Nacht steht im Zeichen des Todes. Sapphos unerwiderte Liebe treibt sie in die Verzweiflung und *an den Rand* des Selbstmords. Früher waren ihr Bilder der Natur noch Ausdruck der eigenen Seele. Das lyrische Ich kann sich an eine ungebrochene Natur- und Selbstwahrnehmung nur erinnern. Ihr Unglück lässt sie nun an der dionysisch-erhabenen Natur Gefallen finden: Sturm in tiefen Schluchten, aufgewirbelter Staub, schnell dahinziehende Gewitterwolken, Wellen, die am Felsen zerschellen. Der anbrechende Tag verspricht keinen Neuanfang, denn das Ich ist ausgeschlossen aus der Harmonie der Natur:

[...] oh dilettose e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,

²⁹ Cf. Barbara Kuhn: «Und sie singt doch. Leopardis Palinodie des «Ultimo canto di Saffo»», in: *Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft* 15 (2005), 29–51 und ebf. Uta Degner: ««Belebende Kunst». Zur «Sapphischen» Konzeption einer ästhetischen Wahrnehmung der Welt in Leopardis *Ultimo canto di Saffo* und Hölderlins *Thränen*», in: Sebastian Neumeister (Hg.): *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt. Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*. Bern [et al.]: Lang 2009, 185–214.

sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti. (109, v. 4–7)
[oh meinen Augen angenehme und geliebte Bilder, als mir die Erinnyen und
das Schicksal unbekannt waren; nun aber erfreut kein sanftes Schauspiel die
verzweifelten Gefühle.]

Die zweite Strophe verdoppelt die Ausgeschlossenheit. Die Schönheit der Natur ist ein Schleier, «il [...] manto». Das ist durchaus positiv gemeint: Der Schleier verbirgt die kalte, prosaische, unpoetische Wahrheit, dass Hoffnung nicht ontisch, in der Sache, abgesichert bzw. verwirklicht ist. Der Bruch mit der Antike ist eine Figur der Entfremdung.

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l'empia
sorte non fenno. [...] (110, v. 19–23)
[Schön ist dein Mantel [/Annblick], oh göttlicher Himmel, und schön bist
du, taubenetzte Erde. Ach, die Götter und das böse Schicksal ließen der elenden
Sappho nichts von dieser unendlichen Schönheit.]

Der Ton der Idylle steht im Zeichen der sprachlichen *asperitas*, die Dante in *De vulgari eloquentia* ausgehend von seinen *Rime petrose* bestimmt. Das Idyllenschema wird nur negativ aufgerufen: Die Natur ist bei Leopardi das Andere (geworden).³⁰ Das Ideal ist abgerückt, Spiegel antiker Identität und zugleich Spender eigener Hybridität.

Bei Leopardi entfällt die Fiktion, eine Rückkehr zur Antike, zur Natur oder zur Kindheit sei möglich. Insofern ist die Hässlichkeit des lyrischen Ichs bzw. der Sappho eine Variante des unverfügbaren Ideals. Nachdem die erste Strophe das Gefühl eines kosmischen Ausgeschlossen-Seins darstellt, folgen einzelne Bilder der Entfremdung. Das seriell wiederholte «non» kann nur noch negativ Bilder

³⁰ Cf. «ogni attributo di bellezza e felicità è riferito alla natura, o comunque ad un «altro»» (Cesare Galimberti: *Linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze: Olschki 1959, 77sq). Galimberti führt die zitierten Verse 19–23 an, des Weiteren die Verse 27–31 und 62–64 (cf. *ibid.*, 77.). Cf. zur sprachlichen Präsenz der Leere qua Negation Anna Dolfi: *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*. Roma: Bulzoni Editore 1986, 11–42 (Kap. «La dialettica leopardiana e la tragedia dell'assenza»).

der Ruhe benennen; nicht die Morgenröte, nicht der Vogelgesang, nicht das Rauschen der Buchen, nicht das Fließen des Bachs lassen die Illusion von Einheit und Harmonie im Gesang zu. Die dritte Strophe steigert den Widerspruch zwischen Ich und Welt. Leben ist koextensional mit dem Streben nach Glück. Wenn aber der Schleier der Natur gelüftet ist, bleibt nur die Einsicht in eine schuldlose Schuld, ein abstraktes Immer-schon-bestraft-Sein:

[I]n che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovinezza, e disfiato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame? [...] (111, v. 40–44)

[Worin habe ich gesündigt als Kind, so dass, als die Übeltat dem Leben unbekannt ist, und dann, mit abnehmender Jugend und verblüht, mein Lebensfaden aus Eisen sich auf der Spindel der unbeugsamen Parze drehte?]

Die Figur Sappho wird hier zur Existenzmetapher. Die vierte Strophe beginnt lapidar mit einem *Ilias*-Zitat: «Morremo.» Hier ist das Wir der vorherigen Verse nicht mehr ein *pluralis majestatis*, sondern ein Wir, das alle Menschen meint. Auch das Du ist nun nicht mehr das allgemeine Andere, die Natur, sondern der Geliebte, Phaon. Chiastisch überkreuzen sich globale Hoffnungslosigkeit und persönliche Liebestrauer:

[...] E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal. [...] (112, v. 58–62)

[Und du, an die mich vergebens lange Liebe und lange Treue und ein vergebliches Rasen von unbefriedigter Begierde band, lebe glücklich, wenn glücklich je auf Erden ein Sterblicher lebte.]

Zugleich verhält sich Phaon in seiner Ablehnung wie die Natur. Im Gegensatz zu den anderen Kanzonen verfährt der *Ultimo canti di Saffo* nicht dramatisch anhand von historischen Figuren, sondern lyrisch am Beispiel einer metaphysischen Krankheit, die ausgreift. In der Ankündigung seiner Kanzonen von 1824 benennt Leopardi einige Lesererwartungen, die seine klassizistisch-anmutenden Gedichte nicht erfüllen. In keinem Liebesgedicht wird ein *innamoramento*, ein Augenblick des Sich-Verliebens, dargestellt. Damit unterläuft Leopardi die

literarische Tradition von den Troubadouren über Dante bis Petrarca. Das entspricht einer poetologischen Überzeugung, die sich als klassischer Syllogismus rekonstruieren lässt. Leopardi setzt «poetico» und «piacere» gleich, wie zwei Gedanken aus dem *Zibaldone* belegen: Die Gegenwart ist sinnlos und vor allem nie eine Erfahrung von Fülle und Glück, «il piacere non è mai presente, ma sempre solamente futuro, segue che propriamente parlando, il piacere è un ente (o una qualità) di ragione, e immaginario» (1981, Zib. 2629 [«Die Lust ist nie gegenwärtig, sondern immer nur zukünftig, woraus folgt, dass – richtig gesprochen – die Lust eine Sache (oder eine Eigenschaft) der Vernunft ist, und eine Einbildung»]). Die zweite Stelle lautet: «La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perchè il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago» (2384, Zib. 4426 [«Die Erinnerung ist wesentlich und primär im poetischen Gefühl, aus dem einzigen Grund, dass jedwede Gegenwart nicht poetisch sein kann; und das Poetische, auf die eine oder andere Weise, besteht immer im Fernen, im Unbestimmten und im Vagen»]). So ist auch der unmittelbar einsetzende Gesang der Sappho nur als Reflexion auf den Verlust und die Vergangenheit möglich.

Eine andere Lesererwartung wird ebenfalls enttäuscht, und auch dieser Bruch ist Teil eines lustvollen Kalküls. Liebesdichtung wird vom Postulat der Schönheit entkoppelt. Die hässliche Sappho liebt, aber umsonst, und auch die platonische Schwester der Schönheit, das moralisch Gute, entfällt. Leopardi hat im Selbstkommentar zu seiner *Saffo* den Anlass, über die antike Dichterin zu schreiben, lapidar benannt: «La cosa più difficile del mondo, e quasi impossibile, si è d'interessare per una persona brutta» (471 [«Die schwierigste und nahezu unmögliche Sache der Welt besteht darin, sich für eine hässliche Person zu interessieren»]). Die Stelle ist ein Beispiel für Leopardis lakonische Formulierungen und für eine Poetik des Zwischenraums, des Fast und des Quasi.

Leopardi weist den Leser auch auf den Ovid-Bezug in seinem Gedicht hin, denn in den *Heroides* stürzt sich die unglücklich liebende Sappho vom leukadischen Felsen. Bei Leopardi wird diese Grenze des Todes, die noch nicht überschritten ist, am Ende des Gesangs nur benannt. Der Tod kann keine Grenze überschreiten, er bezeichnet keine Transgression – weder der Existenz noch der Dichtung. Die letzten Verse lauten:

[...] Ecco di tante
sperate palme e dilettoni errori,

il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
han la tenaria Diva,
e l'atra notte, e la silente riva. (112, v. 68–72)
[So bleibt von so vielen erhofften Palmenzweigen [=Erfolge] und heiteren
Irrtümern nur, dass der Tartaros sich mir nähert; und die Göttin des Tánarus
und die dunkle Nacht und das stille Ufer beherrschen den tapferen Geist.]

Hier wird dasjenige lyrische Ich eingeführt, das die berühmten, folgenden Idyl-
lendichtungen bestimmt. Nur der Titel des Gedichts verweist auf die antike Sän-
gerin. Ohne diesen Bezug auf die Antike wäre das Ganze kaum als Fiktion einer
antiken Dichtung zu erkennen. Dennoch aber romantisiert Leopardi hier nicht
das antike Ideal. Denn der singuläre Tod, der nicht benannt wird, ist so Teil der
Dichtung als Remedium gegen das unglücksbestimmte Leben. Der Augenblick
des Selbstmordes ereignet sich nicht,³¹ denn innerhalb der Hoffnungslosigkeit
der Existenz kann der Tod kein lyrisches Ereignis sein. Sappho singt auf der
Schwelle zwischen Antike und Moderne, zwischen Leben und Tod. Die
Kanzone endet so mit einem «adagio lamentoso»³². Die Antike wird gleichsam
in ihrem langsamen Einschlafen beobachtet.³³

Eine autobiographisch klingende, aber – wie die *mutazione totale in me* –
ebenso inszenierte Verweigerung des Augenblicks des Todes liefert ein Gedan-
kenexperiment im *Zibaldone*, das eine direkte leukadische Erinnerung an Sap-
pho ist:

Io era oltremodo annoiato della vita, sull'orlo della vasca del mio giardino,
e guardando l'acqua e curvandomi sopra con un certo fremito, pensava:
s'io mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla, mi arrampicherei
sopra quest'orlo, e sforzandomi di uscìr fuori dopo aver temuto assai di per-
dere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per

³¹ «Ereignis» wird hier verwendet im Sinne von Jurij Michailowitsch Lotman: *Die Struktur lite-
rarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993, 329sq. (cf. Alexander
Rudolph: «Die Transgression der Situation. Zur Text-Kontext-Relation als Konstituens der Li-
terarizität sapphischer Dichtung», in: *Poetica* 41 (2009), 330–354).

³² Carlo Annoni: «Alcune tracce per la poetica delle canzoni leopardiane», in: *Italianistica* 33.1
(2004), 99–110, hier 105.

³³ Cf. «Forse anche si potrà dire che l'addormentarsi non è un punto, ma uno spazio progressivo
più o meno breve, un appoco appoco più o meno rapido; e lo stesso si dovrà dir della morte»
(1553; Zib. 290).

essermi salvato, e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole. La tradizione intorno al salto di Leucade poteva avere per fondamento un'osservazione simile a questa. (1500, Zib. 82)

[Ich war im höchsten Maß des Lebens überdrüssig, ich saß auf dem Rand des Brunnenbeckens meines Gartens, ins Wasser schauend und mich mit einem leisen Schauer darüber beugend, und dachte: Wenn ich mich da hineinwürfe, würde ich, kaum dass ich wieder aufgetaucht wäre, den Brunnenrand hochklettern; und hätte ich mich, nachdem ich große Angst um mein Leben hatte, herausgemüht und wäre unverletzt wieder da, so würde ich mich für eine Augenblicke meiner Rettung freuen und dieses Leben lieben, das ich jetzt so verachte und das mir dann wertvoller erscheinen würde. Der Mythos um den Sprung vom Leukadischen Felsen lag vielleicht eine ähnliche Beobachtung zu Grunde.]

Das Ich befindet sich in einem Zustand der *noia* und in einer Schwellensituation. Kurz vor dem Sturz in das Wasser, zitternd («fremito») wie Sappho im Fragment-Gedicht 31 *φαίνεται μοι κῆνος*, auf das *L'infinito* nochmals anspielen wird,³⁴ reicht der Blick ins Wasser aus, um augenblicklich («immediatamente») zu erkennen, dass der Lebenstrieb, der *amor proprio*, gewönne, und dass aus der Angst vor dem Verlust heraus («temuto assai di perdere questa vita») der rettende Griff zu einem kurzen Glück führen würde («proverei qualche istante di contento»). Ein Gedankenexperiment reicht aus, um größten Lebensüberdruß («annoiato della vita») einer Lebensbejahung unterlegen sein zu lassen.

1.2. *L'infinito*

Leopardi entwickelt daraufhin eine Technik bzw. eine Kunst der Verschiebung, die auch mikrotextuell – wie in *L'infinito* (1819) – und in komplexeren

³⁴ Genau in der Mitte des Gedichts variiert Leopardi das vor Angst Erschauern des Herzens, wenn Sappho den Geliebten sieht – «καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν» (v. 6) –, indem er es einklammert, zugleich aber die folgende harte Fügung von «ὥς γὰρ» (v. 7) im Fortgang übernimmt (Sappho: *Lieder*. Griechisch-deutsch. Hg. von Max Treu. München / Zürich: Artemis⁷1984, 24; cf. dazu Gilberto Lonardi: «Dio di se stesso. Una lettura dell'*Infinito*», in: Christian Genetelli (a cura di): *Letture dei Canti di Giacomo Leopardi*. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini. Novara: Interlinea 2013, 155–168, hier 161sq.).

Zeitbildern – wie in *La sera del dì di festa* (1820) – gestaltet wird.³⁵ *L'infinito* ist das klassische Beispiel für die Poetik einer *doppia vista*. Das Gedicht ist paradigmatisch in seiner Kürze für Leopardis Logik der Erinnerung: Die Erinnerung ist Teil einer Strategie, Vertrautes aus der Vergangenheit zu bewahren und daraus Kraft und Sinn zu schöpfen. Ein *piacere* kann nur momentan inszeniert werden und nur als negative Lust. Diese Lust nennt er im *Zibaldone* auch «il piacere del dolore» (1507, Zib. 105). Sie stellt gleichsam eine Lösung für die Paradoxie seiner *teoria del piacere* dar. Die ästhetische Idee besteht darin, das menschliche Lustprinzip bzw. die Begierde, die jede Lust relativiert und in Unlust umschlagen lässt, auszuhebeln bzw. einzuklammern. Die Begierde stellt die Grundparadoxie in Leopardis Werk dar. Wer die Fähigkeit zur *doppia vista* besitzt, kann gleichsam der Traurigkeit des Lebens entkommen. Sie lässt sich als Quasi-Epiphanie auffassen:

All'uomo sensibile e immaginoso [...] il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre [...] e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre [...]. Trista quella vita che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici [...]. (2382, Zib. 4418)

[Für einen mit Empfindung und Vorstellungskraft begabten Menschen [...] ist die Welt, sind die Gegenstände gewissermaßen doppelt. Mit den Augen sieht er einen Turm [...], und gleichzeitig sieht er in seiner Vorstellungskraft einen anderen Turm [...]. Traurig jenes Leben, das nur einfache Gegenstände zu sehen, zu hören, zu spüren bekommt [...]. (865)]

Entsprechend wird, was in *L'infinito* (120sq.) gesehen und gehört wird – «questa siepe», «il vento» bzw. «questa voce» (v. 2, 8, 10 [«diese Hecke», «der Wind», «diese Stimme»] –, verschoben auf räumliche und semantische Ferne³⁶ und dann auf ein fingiertes «di là da quella», auf «quello infinito silenzio» und «interminati spazi» (v. 5, 9sq., 4sq. [«jenseits von ihr [=Hecke]», «jene unendliche Stille», «grenzenlose Räume»]). Im dritten Schritt scheitert der Vergleich zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Durch die Verschiebung der

³⁵ Cf. dazu ausführlich Tommaso Tarani: *Il velo e la morte. Saggio su Leopardi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2011.

³⁶ So wird (i) «questa siepe» zu «di là da quella» (v. 2, 5), dann wiederum zu «queste piante» (v. 9), (ii) «quiete» (v. 6) wird zu «quello | infinito silenzio» (v. 9sq.), dann wiederum zu «questa | immensità» (v. 13sq.; M.H.).

deiktischen Verweise ist in einer gewissen Hinsicht «questo mare» (v. 15 [«dieses Meer»]) zugleich auch «quello mare» und der letzte Vers fasst in seiner Ambiguität den Gang des ganzen Gedichts zusammen. Die zeitliche Verschiebung von «mi fu» im ersten Vers zu «m'è dolce» am Ende gelingt sprachlich trotz *und* wegen des Scheiterns. Das Ideal, das *infinito*, ist nur im Modus eines *indefinito*³⁷ zu haben. Dahinter steht Leopardis Poetik des *vago* in der Doppelbedeutung von vage und schön. Das hat Auswirkungen auf die zuvor zitierte Stelle «il presente non può esser poetico». Es handelt sich zwar grammatisch um ein apodiktisches Urteil. Aber auch seinen eigenen Überzeugungen gegenüber bringt Leopardi eine hohe Ambiguitätstoleranz auf: Wie *L'infinito* sprachlich darstellt, sollte der Satz um die Unterscheidung in Hinsichten, wie sie in der *doppia vista*-Passage getroffen wird, erweitert werden: «*in un certo modo il presente può esser poetico*».

1.3. *La sera del dì di festa*

Diese Verdopplung der Gegenwart wird auf mehrfache Weise in *La sera del dì di festa* erweitert. Der Monolog wird zu Leopardis typischem Quasi-Dialog mit dem Mond und mit weiteren Figuren transformiert. Das psychologische und poetologische Verhältnis von Gegenwart und Erinnerung wird komplexer gestaltet. Die Abschlussfigur auch dieses Gedichts ist ambig und doppeldeutig. In *La sera del dì di festa* (122–123) handelt es sich letztlich um eine endlose Verschiebung auf vorherige und analoge Kindheitserinnerungen, die den Wirklichkeitsgehalt der Erinnerung entleert. Das lyrische Ich führt fünf Figuren an, die in Form einer *amplificatio* ausgreifende Bewusstseinsstufen darstellen und den modernen Erfahrungsverlust besonderer Augenblicke gestalten (122sq.).³⁸

³⁷ Cf. Giuseppe Rando: «Giacomo Leopardi. Nei pressi dell'Infinito. Argomenti ed abbozzi», in: Guido Baldassarri / Silvana Tamiozzo (a cura di): *Letteratura italiana, letterature europee*. Roma: Bulzoni 2004, 533–544, hier 543sq.. Leopardis Aufwertung des *indefinito* als sinnliche Form (der ästhetischen Idee) des *infinito* behandelt mit vielen Parallelstellen in den *Canti* und im *Zibaldone* Blasucci: *Leopardi*, 123–151 (Kap. «I segnali dell'infinito»).

³⁸ Cf. folgende Verse: «la luna» (3), «O donna mia» (4), «il solitario canto | dell'artigian» (25sq.), «que' popoli antichi» (34) «il grande impero | di quella Roma» (35sq.), «Nella mia prima età [...] io doloroso» (40, 42; M.H.). Cf. ausführlich zur Bildlogik in *La sera del dì di festa* Herold: *Augenblick als Paradigma*, 331–348.

Am Anfang wird der Mond angesprochen als Ideal. Er ist ein Bild der Ruhe («queta», «posa la luna», v. 2sq.) und der Heiterkeit («Dolce e chiara», «serena», v. 1, 4). Dieses Versprechen von Fülle und Gelassenheit wird abrupt abgeschnitten durch die Erinnerung an den Festtag, an persönliches Liebesunglück, das mit dem – vermuteten – (Liebes-) Glück der Frau kontrastiert. Die Schlafende teilt mit dem Mond die Heiterkeit und Ruhe und mag sich erinnern, wie sie anderen am Festtag gefiel («quanti oggi piacesti», v. 19). Nur das leidende lyrische Ich glaubt sich aus ihrem Bewusstsein ausgeschlossen.

Der nächtliche *canto* des Handwerkers, der in sein ärmliches Heim, aber «dopo i solazzi» (v. 27) ebenfalls glücklich zurückkehrt, schnürt dem lyrischen Ich das Herz ab («mi si stringe il core», v. 28), vielleicht auch, da sein Gesang einen weiteren Ausschluss der eigenen Existenz bedeutet, da sie keinen Zugang zu solch unreflektierter, authentischer Glückseligkeit und Akzeptanz des Lebens hat. Der Handwerker steigert im natürlichen Ausdruck der Freude die eigene Trauer, die dann assoziativ an das Ideal der Antike denken lässt, die noch weiter entfernt ist als *la luna, donna mia* und der *artigiano*.

Damit schließt sich einerseits der Kreis zur eröffnenden Mond-Apostrophe, denn für Leopardi sind Natur und Antike in bestimmten Kontexten Quasi-Synonyme. Andererseits ist der Kreis damit zugleich aufgebrochen, da das poetologische Primat jeweils auf dem nachfolgenden Bild liegt: Erst die Erinnerung an die Dame lässt den Mond so hell erscheinen. Das Hören des Gesangs des armen *artigiano* steigert rückwirkend die imaginierte Sorglosigkeit der Angebeteten. Die Quasi-Natürlichkeit der Antike hebt die ungebrochene Qualität des Gesangs hervor. Diese verlorene und vergessene Zeit sowie das allumfassende Gefühl der Entfremdung werden allerdings in zwei gnomischen Versen minimal eingeschränkt. Die erste Stelle schließt den Gedankengang zum Verlust der *donna* als Sinnbild auch des heiligen Aspekts eines Festtags ab: «a pensar come tutto al mondo passa, | e quasi orma non lascia. [...] (123, v. 29sq. [«wenn ich bedenke, wie alles auf Erden vergeht und kaum eine Spur hinterläßt.»])

Dass nichts bleibt, wird im «quasi» eingeschränkt.³⁹ Denn das lyrische Ich selbst geht hier auf Spurensuche nach Resten, die vom vergangenen Festtag zeugen.

³⁹ Es finden sich weitere poetologisch wichtige Stellen, die eine Poetik des *quasi* entwickeln; etwa: (i) Die bekannten Gedichte *Alla Luna* und *Il tramonto della luna* prägen, wie *Ultimo canto di Saffo*, eine ambivalente Modernität aus. Denn in diesen in sich gebrochenen Mondaugenblicken und in diesen *quasi*-Monologen (cf. Herold: *Augenblick als Paradigma*, 283) wird eine *quasi*-mythische ästhetische Idee als das Andere des lyrischen Ichs inszeniert (cf. *ibid.*, 280–311). (ii)

Der allgemeinen Flüchtigkeit der Existenz, die spurlos vorbeigeht (v. 29sq.) wie die Antike, wie der Festtag und der Gesang des Heimkehrenden, der an sie erinnert, steht eine minimale Differenz gegenüber: Dem scheinbar rein negativen, nächtlichen Trauergesang steht der Einspruch des «quasi» (v. 30) gegenüber. Ohne diese minimale Differenz hätte das Gedicht keine autonome selbstlegitimierende Geste. Die zweite Stelle beschließt den Totengesang auf die Antike: «Tutto è pace e silenzio, e tutto posa | il mondo, e piú di lor non si ragiona.» (123, v. 38sq. [«Alles ist Friede und Stille, und die ganze Welt ruht, und mehr denkt man über sie [=v. 33–37] nicht nach.»]). Auch hier versteckt sich eine Einschränkung der All-Aussage⁴⁰, insofern das lyrische Ich selbst, auch mit diesem Gedicht, nicht Teil des «di lor non si ragiona» ist. Die ideale Ruhe und die zyklische Zeit des Mondes zu Beginn («Dolce e chiara [...] posa la luna», v. 1, 3) werden hier verkehrt in schlechte gedankliche Ruhe («e tutto posa | il mondo»).

Im fünften, letzten Schritt, in einer Kindheitserinnerung, wird dann die Funktionsweise der Wahrnehmung und der Erinnerung aufgedeckt und zugleich verdeckt. Hier findet eine transzendente Struktur Ausdruck, die Leopardi im *Zibaldone* verstreut bespricht. In Analogie zur Antike als verlorene Kindheit der Menschheit erinnert das lyrische Ich ähnliche Festtagserfahrungen und ähnliche *canti* in der eigenen Kindheit («Nella mia prima età», v. 40). Auch damals zog sich das Herz zusammen. Da Leopardi der Überzeugung ist, dass jede gegenwärtige Erfahrung auf Erinnerungsbildern vorheriger Erfahrungen beruht, kann man folgendes Schema rekonstruieren: Der «empirische» Gang des Monologs bzw. die zeitliche Abfolge der lyrischen Bilder entspricht argumentativ einer Ausweitung des Leids. Allerdings verläuft die logische Struktur bzw. die Bedingung der Möglichkeit von Wahrnehmung und von Erfahrung andersherum und beginnt notwendig bei einer frühesten Kindheitserinnerung. Es bleibt vage, ob die letzte Figur des *bambino* die jetzige Erfahrung letztlich ermöglicht oder ob sie fingiert ist, im Sinne von «io [...] mi fingo» in *L'infinito* (121, v. 7). Für meine Argumentation, eine anti-pessimistische Strategie in Doppeldeutigkeiten, in Vagheit bzw. Ambiguität zu erkennen, ist die Verwendung der Imperfektformen entscheidend: Nicht einzelne optische Momente wie der Blick in die

Aber bereits in seiner frühen poetologischen Streitschrift *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* schränkt er auf ambivalente Weise das Ideal der Antike ein, wenn er davon spricht, dass ihre Dichtung «l'ultimo quasi rifugio della natura» (975) sei. Für den Modernen kann die Antike nur ein Als-Ob-Ideal sein (cf. dazu *ibid.*, 197sq.).

⁴⁰ Cf. die dreifache Verwendung von «tutto» (v. 29, 38).

Fenster der Frau, nicht auditive Ereignisse wie der Gesang beschließen das Gedicht, sondern eine kollektive Erinnerungssammlung; das zeigen die imperfektiven Formen an («era spento», «premea», «s'udiva» und «mi stringeva», v. 42–44, 46).

Der letzte Verweis, der Bilder stiftet – und damit rückwirkend auch Realität –, führt letztlich zu einem infiniten Regress. Das *déjà-entendu* vom vorherigen Gesang offenbart eine unvordenkliche Wiederholung, das «mi si stringe il core» ist ein Quasi-Abklang des «già similmente mi stringeva il core» (v. 28, 46). Auch dieser Gedankengang lässt sich als Syllogismus darstellen, um Klarheit in die Argumentation zur Vagheit als anti-pessimistische Strategie zu bringen: Das Imperfekt im Abschluss lässt Vagheit zu. Jede Wahrnehmung verweist auf ein Erinnerungsbild, um möglich zu sein. Da kein letzter Halt, keine erste Erinnerung benannt wird, geht die Erfahrung ins Leere, und der Gesang in der Kindheit ist eine Rekonstruktion und/oder eine Fiktion. Die Endfigur ist vage, lässt beide Möglichkeiten wegen Unterbestimmtheit zu. Es wird ein anderer «canto» (v. 44) verwendet, um das Ende des Gedichts (v. 46) zu plausibilisieren oder zu begründen. Denn der Augenblick, in dem sich das Herz zusammenzog, verweist auf einen anderen Gesang bzw. *canto* (v. 28), den dieser wiederum wiederholt.

Der jetzige Gesang entspricht dem erinnerten nur «similmente» (v. 46), nur «quasi» (v. 30). Der erinnerte Gesang wird prinzipiell immer wieder und auf unbestimmte Weise gehört, wie das Imperfekt «s'udi[v]a» anzeigt. Die nicht-identische Erfahrung des Verlusts anlässlich eines vergleichbaren damaligen Gesangs mündet in eine abschließende Unbestimmtheit.

Im *Zibaldone* wird eine noch radikalere Konsequenz formuliert, die sich auch als Interpretation und Konsequenz für *La sera del dì di festa* anbietet: Letztlich nimmt die Wahrnehmung auf nichts Bezug. Jede Erfahrung, so der Gedanke, bezieht sich auf die Erinnerung und letztlich auf die Kindheit:

Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione [...] della immagine antica. (1587, Zib. 515)

[So, wie die gegenwärtige Wahrnehmung nicht unmittelbar von den Dingen stammt, ist sie auch nicht ein Bild der Gegenstände, sondern des Bilds aus der Kindheit; eine Erinnerung, eine Wiederholung [...] des antiken [ursprünglichen] Bilds.]

Die gegenwärtige Erfahrung wird also durch die Erinnerung vermittelt, und die Erinnerung nimmt nicht auf Dinge Bezug, sondern auf Bilder aus der Kindheit. Aber auch diese Bilder wiederholen nur die ursprüngliche «immagine antica». Die Struktur der Erinnerung geht allerdings ins Endlose und verweist letztlich auf nichts. Der *bambino*, der noch kein *fanciullo* ist, besitzt kaum Bewusstsein, insbesondere keine *facultas memorandi*: «Il bambino che non può aver contratto abitudine, non ha memoria [...] manca formalmente della facoltà della memoria» (1745, Zib. 1255) [«Das Kleinkind, das noch keine Gewohnheit hat erlangen können, hat keine Erinnerung [...] es ermangelt notwendigerweise des Erinnerungsvermögens»]). Daraus folgt allerdings: «nessuno si ricorda delle cose dell'infanzia» (ibid. [«niemand erinnert sich an die Dinge der Kindheit»]). Jede gegenwärtige Erfahrung bezieht sich auf die Erinnerung, und deren Bilder verweisen immer nur auf Bilder, nicht aber auf die Sache selbst. Damit kommt der «sensazione presente» ihre Abbildfunktion «della immagine fanciullesca» abhandeln. Leopardi dekonstruiert somit den Mythos der Kindheit, den er maßgeblich in der italienischen Literatur verankert hat. Dieser Gedankengang erklärt zugleich auf theoretische Weise, dass (fast) alle *Canti* – eine Ausnahme bildet die *Palinodia al Marchese Gino Capponi* – Erinnerungsgedichte sind.

1.4. Verschiebung

Die Technik eines *spostamento* – grammatisch, bewusstseinstheoretisch und poetologisch – wird von Leopardi auch phänomenologisch im *Zibaldone* reflektiert. Unter dem Begriff des Augenblicks, dem *momento* oder *colpo d'occhio*, wird eine These aufgestellt, die etwa Derrida in *La Voix et le Phénomène* in Auseinandersetzung mit Husserl entwickelt als Denkfigur der *différance*. Leopardis Ausgangspunkt ist ein Satz – oder, genauer gesagt, eine Proposition –, den wir intuitiv verwenden, der allerdings nicht zutrifft. Gerade Derridas Kritik an Husserls Weiterentwicklung des kantianischen Projekts zeigt auf, dass Leopardis Überlegung nicht an sich pessimistisch ist, aber für beide Seiten – für eine *quasi-poesia del nulla* und für eine *poesia del quasi-nulla* – die Basis darstellt. Diese Idee wird beginnend mit Einträgen vom 23. Juli 1823 im *Zibaldone* entwickelt.

Glück und Lust bzw. *felicità* und *piacere* sind für Leopardi der subjektive Nullpunkt der Identität, ein *«cogito ergo desidero»*. Dieser (vermeintliche)

Anfangspunkt der Identität ist aber zugleich zeitlich aufgespalten und doppelt.⁴¹ Insofern sind Entzweifung und Alterität logisch primär gegenüber der Idee von Identität und einem «einfachen» Grund und *fundamentum inconcussum* der Subjektivität. Leopardi geht stattdessen von einer *différance*-Struktur unserer Sprache und unseres Bewusstseins aus, die an Derridas Überlegungen erinnert:

«Ce qu'on appelle présent» [...], l'apparaissant, ne se donne comme tel, pur surgissement sans aucun compte à rendre, que dans le discours mythique où s'effacerait la différence. [...] Le présent n'est plus simplement le présent. Il ne peut plus se laisser nommer «présent» que par discours indirect, dans les guillemets de la citation, du récit, de la fiction.⁴²

Auch Leopardi dekonstruiert im *Zibaldone* die logozentrische Vorstellung, es gebe so etwas wie ein «reines Bewusstsein». Unsere Bewusstseinsakte hinken der Gegenwart gleichsam hinterher:

«[T]utti s'ingannano quelli che dicono *beato te o lui, e io sarei beato in tale o tal caso* (e tutti gli uomini così parlano e parleranno sempre e di cuore)» (2186, Zib. 3746 [«All jene irren, die sagen *Du Glücklicher* und *Ich wäre glücklich in dieser oder jener Lage* (und alle Menschen reden so und werden immer und aufrichtig so reden)»]). Der Zeitindex «in diesem Augenblick» bzw. «jetzt» verweist nicht, wie man unskeptisch und gemeinhin annimmt, auf die Gegenwart (des Sprechens). Einerseits wird der alltäglichen Ausdrucksweise wirklich so geglaubt («sempre di cuore»), andererseits verbirgt («s'ingannano») unsere Sprechweise über das Glück eine Struktur der Zerrissenheit, die phänomenologisch bzw. sprachanalytisch ausbuchstabiert wird. Das Subjekt sitzt einem Schein der Sprache auf und geht implizit immer von einer prinzipiellen Einheit des Subjekts und der Gegenwart aus. Seine Überlegungen finden sich gebündelt in einem Eintrag vom 3. Juli 1823:

[a] *Io provo presentemente un piacere, io vorrei che la condizione di tutta la mia vita, di tutta l'eternità, fosse uguale a quella in cui mi trovo in questo momento.* [b] *Questo è ciò che nessun uomo dice mai nè può dire di buona fede, neppur per un solo momento, neppure nell'atto del maggior piacere possibile.* [a'] *Ora se egli in quel momento provasse in verità un piacer*

⁴¹ Cf. zu diesen Ausführungen Kap. 3.3.2 «Phänomenologie der Lust» in Herold: *Augenblick als Paradigma*, 223–235.

⁴² Jacques Derrida: *La Dissémination*. Paris: Seuil 1972a, 367–368.

presente e perfetto (e se non è perfetto, non è piacere), egli dovrebbe naturalmente desiderare di provarlo sempre, perchè il fine dell'uomo è il piacere; e quindi desiderare che tutta la sua vita fosse tale qual è per lui quel momento, e di più desiderare di viver sempre, per sempre godere. [d] Ma egli è certissimo che nessun uomo ha concepito nè formato mai questo desiderio nemmeno nel punto più felice della sua vita, e nemmeno durante quel solo punto: egli è certissimo che non ha concepito nè mai concepirà questo desiderio per un solo istante neppur l'uomo, qualunque sia, che fra tutti gli uomini ha provato o è per provare il massimo possibile piacere. [c] E ciò perchè nemmeno in quel punto niuno mai si trovò pienamente soddisfatto, nè lasciò nè sospese punto il desiderio nè anche la speranza di un maggiore ed assai maggior piacere. Con che egli non venne in quel punto a provare un vero e presente piacere. [a''] Bensì dopo passato quel tal punto l'uomo spesse volte desidera che tutta la sua vita fosse conforme a quel punto, ed esprime questo desiderio con se stesso e cogli altri di buona fede. [d'] Ma egli ha il torto, perchè ottenendo il suo desiderio, lascerebbe di approvarlo ec. (2026, Zib. 2883sq.; Einteilung M.H.)

[[a] *Ich empfinde jetzt eine Lust, ich wünschte, der Zustand meines ganzen Lebens, der ganzen Ewigkeit, sei dem gleich, in dem ich mich in diesem Augenblick befinde.* [b] Das ist es, was kein Mensch jemals aufrichtig sagt, noch sagen kann, nicht einmal für einen Moment, nicht einmal im Augenblick größtmöglicher Lust. [a'] Wenn er aber in einem solchen Augenblick wirklich eine gegenwärtige und vollkommene Lust verspürte (und wäre sie nicht vollkommen, wäre sie keine Lust), müsste er natürlicherweise wünschen, sie immer zu empfinden, denn das Ziel des Menschen ist die Lust; und er müsste also begehren, dass sein ganzes Leben so sei, wie für ihn jener Moment ist, und darüber hinaus, zu wünschen für immer zu leben, für immer zu genießen. [d] Aber er ist absolut sicher, dass kein Mensch je ein solches Begehren konzipiert oder gedacht hat, auch nicht im allerglücklichsten Moment seines Lebens, und auch nicht während dieses einen Augenblicks: Es ist absolut sicher, dass nicht einmal der Mensch, wer es auch sei, der unter allen Menschen die größtmögliche Lust empfunden hat oder empfinden wird, niemals auch nur für einen einzigen Augenblick diesen Wunsch denken wird oder erdacht hat. [c] Und zwar deshalb, da niemand, auch nicht in diesem Augenblick, sich vollständig befriedigt fand, da er die Begierde weder fahren ließ noch einstellte, auch nicht die Hoffnung auf eine

größere und ausreichend größere Lust. Das bedeutet, dass er in diesem Augenblick keine wahre und gegenwärtige Lust empfand. [a''] Wenn hingegen ein solcher Augenblick vergangen ist, begehrt der Mensch oft, sein ganzes Leben entspräche diesem Augenblick, und er drückt dieses Begehren sich gegenüber und gegenüber anderen auf aufrichtige Weise aus. [d'] Aber er ist im Unrecht, denn wenn er erreichte, was er begehrt, hörte er auf, es zu empfinden etc.]

Aus diesem Gedankengang ergibt sich: *Der Augenblick der Gegenwart fällt nicht mit der Gegenwart des Augenblicks zusammen*. Die Argumentation lässt sich in vier Schritten⁴³ rekonstruieren.

[a] Die allgemeine Meinung ist, dass jede Lust eine gegenwärtige, im Jetzt erfahrene Lust sei, auch wenn es sich um eine Erinnerung oder um eine Vorfreude auf die Zukunft handle. Der Mensch begehrt darüber hinaus, dass eine solche (gegenwärtige) Lust von Dauer sei; gar dass sie ewig dauert («sia l'eternità»).

[b] Der Satz «Io provo presentemente un piacere» mag zwar empirisch selten geäußert werden. Versteht man ihn allerdings als Urteil bzw. als Proposition, müsste er genau dann wahr sein, wenn «ich» *jetzt* eine lustvolle Empfindung habe. Leopardis skeptischer Einspruch besteht darin, dass man ein solches Urteil eigentlich («di buona fede») nicht mit Wahrheitsanspruch behaupten könne. Unser Sprechen ist hier also «eigentlich» unaufrichtig.

[c] Sein Gegenargument richtet sich gegen einen absoluten, eigentlichen und eindeutigen Nullpunkt der Subjektivität, der im (lustvollen) Augenblick bestehe.⁴⁴ Wie glücklich und dauerhaft der Augenblick jemandem auch erscheint, so ist er doch immer Teil einer Kette von Zeitpunkten: «[I] presente non è in verità che istantaneo, e fuori di un solo istante, il tempo è sempre e tutto o passato o futuro» (2095sq., Zib. 3265 [«Die Gegenwart ist in Wahrheit nur augenblicklich, und jenseits eines einzigen Augenblick ist die Zeit immer nur Vergangenheit oder Zukunft»]). Deshalb ist es falsch davon auszugehen, es könne eine Lust_{jetzt} geben. Hier besteht eine – von Leopardi nicht separat ausgeführte – Parallele zur Dekonstruktion des (eigenen) *bambino*-Mythos,

⁴³ [a]-[d]. Der erste und letzte Schritt werden reformuliert und wiederholt ([a'], [a''] und [d']).

⁴⁴ Cf. Corrado Confalonieri: «Fine dell'attesa. Il futuro. L'apertura di un a-venire tra Leopardi, Montale e Zanzotto», in: Alessandro Benassi / Fabrizio Bondi (a cura di): *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*. Lucca: Pacini Fazzi 2012, 230–249, hier 233.

denn die Gegenwart ist nicht monadologisch. Das wäre die naive Vorstellung, «secondo che noi siamo soliti di concepirlo e chiamarlo, si dee dire che il bambino non pensa che al presente. Poco più là mira il fanciullo» (2096, Zib. 3265 [«gemäß [der] wir sie für gewöhnlich konzipieren und sie bezeichnen, müsste man sagen, dass das Kleinkind nur an die Gegenwart denkt. Kaum weiter schaut das Kind»]). Unter dem Gesetz der Flüchtigkeit⁴⁵ ist jeder individuelle Augenblick «relativo agl'istanti successivi; e non è piacevole se non relativamente agl'istanti che seguono, vale a dire al futuro» (1601, Zib. 533 [«relativ zu den folgenden Zeitpunkten; er ist nur lustvoll im Verhältnis zu den folgenden Zeitpunkten, d.h. zur Zukunft»]).

[d] Der Kern der *teoria del piacere* besteht darin, «[che l'uomo] desidera veramente il piacere, e non un tal piacere» (1524, Zib. 166 [«[dass der Mensch] in Wahrheit die Lust begehrt, und nicht eine solche Lust»]). Diese zum Allgemeinplatz der Leopardi-Forschung gewordene Annahme findet hier ihr zeittheoretisches Pendant in der in der prinzipiellen Nicht-Gegenwärtigkeit des glücklichen Augenblicks. Dass also auch aus bewusstseinstheoretischen Überlegungen die Überzeugung «Ich bin (jetzt) glücklich» notwendig falsch ist, scheint ein unverrückbares Fundament des Pessimismus zu sein. Diese Konsequenz lässt sich aber (I) einerseits auf die bisherigen Überlegungen zur *quasi-poesia del nulla* und zur *poesia del quasi-nulla* übertragen, und (II) andererseits lässt sich daraus ebenfalls eine leopardische Form der Heiterkeit ableiten.

(I) So, wie sich im *Ultimo canto di Saffo* der Augenblick des Todes nicht ereignet, und im Ausbleiben eine positive Spur auf poetische Weise inszeniert wird, so ist die skeptische Einsicht in die *différance*-Struktur unseres (Lust-) Bewusstseins als solche lustvoll. In Anlehnung an Leopardis Begriff eines «piacere del dolore» kann man hier von einer theoretischen, skeptischen Lust sprechen. Die ausgehend von *L'infinito* abgeleitete negative *ästhetische* Lust lässt sich, wie ausgeführt, weiterdenken – in einer Lektüre *à rebours* – als ein «in un certo modo il presente può esser poetico». Dieser Gedanke ist übertragbar auf die Bewertung der phänomenologischen Analyse des Zeitbewusstseins. Vereindeutigt gelesen handelt es sich um ein Grundgesetz des Pessimismus. Lässt man

⁴⁵ Ein ähnliches Phänomen der Flüchtigkeit beschreibt Leopardi als Wirkung literarischer Texte. Die Lektüre anacreontischer Oden weckt in ihm eine ästhetische Erfahrung «indefinibile [...] quasi istantanea» (1479, Zib. 31), deren Gegenwartswert sich der Reflexion entzieht. Diese ästhetische Reflexion nennt Uta Degner einen «Sirenengesang der Moderne». Uta Degner: «Sirenengesang der Moderne. Leopardis *L'Infinito*», in: *Ginestra* 10 (2000), 24–34.

hingegen Ambiguität zu, kann die Gegenwart auch *in un certo modo* lustvoll sein, nicht als «reine Gegenwart», aber *als* Bewusstsein von einem immer schon zerrissenen Sprechen *über* Gegenwart. Hier steht Leopardis Skepsis deutlich im Zeichen der Tradition des Erhabenen.⁴⁶ Auch ein Scheitern, eine Unlust, auch ein *naufragar* können als *dolce* erfahren werden. Aus dieser Sicht behandelt *La sera del dì di festa* in seiner spiraloiden Zeitlichkeit, die kein Ende finden kann, eine *poesia del quasi-presente*. Die Lust besteht für das lyrische Ich – vielleicht auch für den Autor Leopardi – und für den Leser nicht in einem Augenblick der Lust, sondern in der iterativen Dauer neuen Verstehens, Interpretierens und im Umgehen mit lyrischer Gegenwart.

Der Grundsatz «*Der Augenblick der Gegenwart fällt nicht mit der Gegenwart des Augenblicks zusammen*» bezeichnet zunächst die Zerrissenheit des Bewusstseins. Er legitimiert auf theoretische Weise poetische Unbestimmtheit, in der Doppelbedeutung von Unterbestimmtheit, also Vagheit, und von Überbestimmtheit, also Ambiguität. Dieser doppelte *mögliche* Umgang mit der Gegenwart ist eine reflexive Distanz des lyrischen Ichs und des Lesers. Beide Varianten sind eine semantische Einklammerung bzw., traditionell ausgedrückt, eine Form der *epochê*: Entweder wird die *poesia del nulla* nicht vollständig ausgedrückt, d.h. die Sprache bricht ab, bevor die Gleichung «Alles ist nichts» erreicht ist. Oder die Gleichung «Nicht alles ist nichts» wird poetisch dargestellt, dann handelt es sich um eine *poesia del quasi-nulla*.

2. Heiterkeit II – Operette morali

Zum Abschluss und als Ausblick möchte ich auf den *Elogio degli uccelli* aus den *Operette morali* eingehen, der sich lesen lässt als poetologischer Kommentar zu den Prosagedichten selbst und der zugleich auf eine der zentralen anti-pessimistischen Strategien fokussiert: auf die Teilhabe an der Heiterkeit Anderer, vermittelt durch Attribute des Anderen. Die Vögel *sind* Figuren des Anderen und Inkarnationen der *serenitas*. Sie vermitteln Heiterkeit durch ihren ständigen *movimento*, ihren Flug und ihren natürlichen Gesang. Sie sind damit eine profanierte Form von Engeln, derjenigen Wesen, die nicht an Zeitpunkte gebunden sind, sondern im Zwischenreich des Aevum, zwischen Himmel und Erde, die Kette der Zeitpunkte schauen. Der *Elogio degli uccelli* ist ein Metatext, insofern

⁴⁶ Cf. zur Ambivalenz des Erhabenen Barbara Kuhn: ««Forse s'avess'io l'ale». Leopardi im Dialog mit Pico oder: dignitas und indignazione des Menschen», in: *Romanische Forschungen* 116 (2004), 485–501.

er die Poetik der *Operette* insgesamt als Ideal formuliert *und zugleich* ihre Wirkungsabsicht performativ vorführt.

Anthropologisch und kulturgeschichtlich ist Leopardi überzeugt, dass nur eine Rückkehr zur Antike Menschen <wirklich> glücklich machen könnte. Im *Frammento sul suicidio* heißt es zum Gegensatz zwischen den Modernen und den Alten: «allora si viveva anche morendo, e ora si muore vivendo» [«damals lebte man auch im Sterben und heute stirbt man im Leben»]. Der Grund liege darin, dass es für den rational aufgeklärten Menschen unmöglich sei, das *nulla* durch Illusionen zu überdecken.

Non è più possibile l'ingannarci o il dissimulare. La filosofia che ha fatto conoscer tanto che quella dimenticanza di noi stessi ch'era facile una volta, ora è impossibile. O la immaginazione tornerà in vigore, e le illusioni riprenderanno corpo e sostanza in una vita energica e mobile, e la vita tornerà ad esser cosa viva e non morta, e la grandezza e la bellezza delle cose torneranno a parere una sostanza, e la religione riacquisterà il suo credito; o questo mondo diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto. (614)

[Uns sind Selbsttäuschung oder Selbstüberlistung nicht mehr möglich. Die Philosophie hat uns so sehr erkennen lassen, dass die Selbstvergessenheit, die einst so einfach war, heute unmöglich ist. Entweder erstarkt die Einbildungskraft wieder und die Illusionen nehmen wieder Gestalt und Substanz an in einem kraftvollen und beweglichen Leben, und das Leben wird wieder eine lebendige und nicht eine tote Sache sein, und die Großartigkeit und Schönheit der Dinge werden wieder als etwas Wirkliches erscheinen, und die Religion erlangt wieder ihr Ansehen; oder diese Welt wird ein Gefängnis von Verzweifelten und wohl auch eine Wüste werden.]

Diese Einschätzung zur philosophischen Zurichtung der Welt behält Leopardi durchgehend – wenn auch in Variationen – bei. Als einzigen Ausweg setzt er eine veränderte Erziehung an,⁴⁷ argumentiert aber an keiner Stelle dafür, dass

⁴⁷ «Pochissimi convengono che le cose antiche fossero veramente più felici delle moderne, e questi pochissimi le riguardano come cose alle quali non si dee più pensare perché le circostanze sono cambiate. Ma la natura non è cambiata, e un'altra felicità non si trova, e la filosofia moderna non si dee vantare di nulla se non è capace di ridurci a uno stato nel quale possiamo esser felici» (614).

die angestrebte Rückkehr zur Natur möglich sei. Auch wenn diese Überzeugung sein gesamtes Werk grundiert, sind die Funktionsregeln sowohl seiner Lyrik als auch seiner Prosagedichte andere. Mit Verzweiflung und Pessimismus geht der Skeptiker Leopardi nicht nur als Dichter und Theoretiker um, sondern auch als lachender Philosoph.⁴⁸ Leopardi spricht in einem Brief von seinem Prosawerk, das auf die erste Phase der *Canti* folgt, selbst von einem ironischen Ton⁴⁹:

Avrei voluto fare una prefazione alle *Operette morali*, ma mi è paruto che quel tuono ironico che regna in esse, e tutto lo spirito delle medesime escluda assolutamente un preambolo. (1321; am 16. Juni 1826 an den Herausgeber Antonio Fortunato Stella)

[Ich hätte gerne ein Vorwort für die *Operette morali* schreiben wollen, aber es schien mir, dass der ironische Ton, der in ihnen herrscht, und ihr ganzer Geist eine Präambel absolut ausschließen.]

Eine vergleichbare ironische Haltung wendet Leopardi auch auf sein Werk im Ganzen an, nicht nur auf das nie geschriebene Vorwort, sondern auch wenn er rückblickend, im Juni 1836 aus Neapel, an Charles Lebreton über seine *Canti* schreibt «je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder».⁵⁰ Die *Operette* haben einerseits zu Lebzeiten eine bescheidene Rezeption erfahren, andererseits schreibt etwa Italo Calvino in einem Brief an Antonio Prete: «le *Operette morali* sono il libro da cui deriva tutto quello che

⁴⁸ Cf. zum dianoetischen Lachen bei Leopardi (und Beckett) unter Berücksichtigung des Einflusses von u.a. Demokrit, Hobbes und den französischen *idéologues* Roberta Cauchi-Santoro: «Leopardi's and Beckett's Dianoetic Laugh: The Intermediate Space of Desire in the *Operette Morali* and *Krapp's Last Tape*», in: *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies* 46.2 (2012), 235–252. Allgemein zum Lachen bei Leopardi mit einem Schwerpunkt auf einzelne *Operette morali* cf. neuerdings Emilio Russo: *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*. Bologna: Il mulino 2017.

⁴⁹ Cf. etwa Giuliana Benvenuti: «Ironia e parodia: la letteratura al secondo», in: ead.: *Un cervello fuori di moda. Saggio sul comico nelle Operette morali*. Bologna: Edizioni Pendragon 2001 zur Abgrenzung Leopardis von Konzepten romantischer Ironie, wie sie etwa Friedrich Schlegel in seinen Fragment-Sammlungen konzipiert.

⁵⁰ Cf. Martina Piperno: «Nothing to Declare? Authorship and Contradiction In and Around Giacomo Leopardi's *Canti*», in: *The Italianist* 37.1 (2017), 36–49.

scrivo»⁵¹ [«die *Operette morali* sind das Buch, aus dem sich alles ergibt, was ich schreibe»].

In den *Operette morali* kommen immer wieder Tiere zu Wort. Sie stehen ein für die Entfremdung von der Natur, für eine Einklammerung des Animalischen in uns. Giorgio Agamben drückt das in Auseinandersetzung mit Heidegger folgendermaßen aus:

L'Esserci è un animale che ha afferrato la sua animalità e ha fatto di questa la possibilità dell'umano. Ma l'umano è vuoto, perché non è che una sospensione dell'animalità.⁵²

[Das Dasein ist ein Tier, das seine Tierhaftigkeit ergriffen hat und aus ihr die Möglichkeit des Menschen gemacht hat. Aber der Mensch ist leer, denn er ist nur eine Unterbrechung der Tierhaftigkeit.]

Leopardi argumentiert immer wieder auf ähnliche Weise, etwa wenn er *im Dialogo della Natura e di un'Anima* von der Rationalität als einer Weltfremdheit und Naturferne spricht:

NATURA Gli animali bruti usano agevolmente ai fini che eglino si propongono ogni loro facoltà e forza. Ma gli uomini rarissime volte fanno ogni loro potere; impediti ordinariamente dalla ragione e dalla immaginativa; le quali creano mille dubbietà nel deliberare e mille ritegni nell'eseguire. [...] i riuscirà sempre impossibile o sommamente malagevole di apprendere o di porre in pratica moltissime cose menome in sé, ma necessarissime al conversare cogli altri uomini; le quali vedrai nello stesso tempo esercitare perfettamente ed apprendere senza fatica da mille ingegni, non solo inferiori a te, ma spregevoli in ogni modo. (513sq.)

[NATUR Den Tieren fällt es leicht, alle ihre Kräfte und Fähigkeiten einzusetzen für einen einzigen Zweck. Die Menschen aber tun sehr selten alles, was in ihrer Macht steht; sie werden gewöhnlich von der Vernunft und der Phantasie daran gehindert, die beim Entscheiden tausend Zweifel und beim Ausführen tausend Bedenken aufkommen lassen. Dir wird es selbst immer unmöglich sein oder höchst mühevoll gelingen, sehr viele Dinge, die in sich

⁵¹ Italo Calvino: *Lettere 1940–1985*. A cura di Luca Baranelli. Milano: Mondadori 2000, 1532 (10. März 1984).

⁵² Agamben: *L'uso dei corpi*, 240 (meine Übersetzung).

winzig klein, aber äußerst notwendig sind für das Gespräch mit anderen Menschen, zu lernen oder anzuwenden; Dinge, welche du zugleich perfekt ausgeübt und ohne Mühen gelernt sehen wirst von tausend Köpfen, die nicht nur dir unterlegen sind, sondern in jeder Hinsicht erbärmlich.]

Die Abgrenzung wird nicht nur gegenüber den Tieren («animali bruti») vorgenommen, sondern auch gegenüber geistig «einfachen» Menschen («ingegni [...] inferiori [...] spregevoli»). Der Tiefsinn führt nicht nur zu einer Entscheidungsunfähigkeit («mille dubbietà nel deliberare» bzw. «irrisoluzione»⁵³), sondern auch zu einer gesellschaftlichen Ausgeschlossenheit, einer Tendenz zu asozialem Verhalten «[nel] conversare cogli altri uomini» [«im Gespräch mit anderen Menschen»].

Die *Operette morali* lassen aber zugleich den Leser nicht nur lachen, sondern das Lachen wird selbst thematisiert, etwa von Leopardis *alter ego* Eleandro im *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, der im Juni 1824 verfasst wird. Es wird kein Ausweg aus dem Pessimismus angeboten, sondern eine ironisch-heitere, distanzierte Haltung zu sich und der (Um-)Welt:

Se questa infelicità non è vera, tutto è falso, e lasciamo pur questo e qualunque altro discorso. Se è vera, perché non mi ha da essere né pur lecito di dolermene apertamente e liberamente, e dire, io patisco? Ma se mi dolessi piangendo (e questa sì è la terza causa che mi muove), darei noia non piccola agli altri, e a me stesso, senza alcun frutto. Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo. Se questo non mi vien fatto, tengo pure per fermo che il ridere dei nostri mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso. [...] S]timo assai più degno dell'uomo, e di una disperazione magnanima, il ridere dei mali comuni; che il mettermene a sospirare, lagrimare e stridere insieme cogli altri, o incitandoli a fare altrettanto. (583sq.)

⁵³ Cf. «È cosa evidente e osservata tuttogiorno, che gli uomini di maggior talento sono i più difficili a risolversi tanto al credere quanto all'operare; i più incerti, i più barcollanti, e temporeggianti, i più tormentati da quell'eccessiva pena dell'*irrisoluzione*: i più inclinati e soliti a lasciar le cose come stanno; i più tardi, restii, difficili a mutar nulla del presente, malgrado l'utilità o necessità conosciuta. E quanto è maggiore l'abito di riflettere, e la profondità dell'indole, tanto è maggiore la difficoltà e l'*angustia di risolvere*» (1602, Zib. 538sq; M.H.).

[Wenn dieses Unglück nicht wahr ist, so ist alles falsch, und wir können diese und jede Unterhaltung abrechnen. Wenn es aber wahr ist, warum soll es mir dann nicht erlaubt sein, mich offen und frei darüber zu beklagen und zu sagen, daß ich leide? Wenn ich mich aber mit Tränen beklagte (und dies ist der dritte Grund, der mich bewegt), würde ich mich selbst und die anderen nur langweilen und nichts davon haben. Lache ich aber über unser Leiden, so finde ich darin ein wenig Trost und tröste in gleicher Weise auch die andern. Gelingt mir das nicht, so bin ich doch überzeugt, daß das Lachen über unsere Leiden der einzige Vorteil ist, den man aus ihnen ziehen kann, und das einzige Heilmittel, das man gegen sie findet. Die Dichter sagen, die Verzweiflung habe immer ein Lachen auf den Lippen. [...] Ich halte es für des Menschen und einer hochherzigen Verzweiflung würdiger, über das gemeinsame Leiden zu lachen, als darüber mit andern zu seufzen, zu weinen und zu wehklagen oder sie dazu aufzufordern. (438sq.)]

Diese Haltung, lachen zu können über Übel, über die eigenen und die der Menschheit im Ganzen, kann man als Ausdruck von Heiterkeit verstehen, zumindest jedenfalls als das Bemühen um ein Verhalten, das Andere von außen als Heiterkeit interpretieren können und das ihnen Freude bereitet. Das Lachen im Sinne eines «la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso» ist zugleich eine erwachsene Haltung, wie ein *Zibaldone*-Eintrag aus dem folgenden Jahr ausführt: «Quanto più l'uomo cresce [...] e crescendo si fa più incapace di felicità, tanto egli si fa proclive e domestico al riso, e più straniero al pianto» (2296, Zib. 4138 [«Je mehr der Mensch wächst [...], und wachsend wird er unfähiger zum Glück, desto mehr neigt er zum Lachen und gewöhnt sich daran, und umso fremder wird ihm das Weinen»]).

Im Lachen erreicht der Mensch für einen Augenblick Distanz zu sich und seiner Existenz. Ein lachendes Selbstverhältnis zur eigenen Subjektivität, zur traurigen Lächerlichkeit der Gesellschaft und zur menschlichen Komödie kultivieren die *Operette morali*. Auch hier geht zuweilen die Welt unter – so im *Cantico del Gallo silvestre* und im *Frammento apocrifico di Stratone da Lampsaco* – und die Menschheit – so im *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. Die Perspektive auf den Menschen nähert sich im *Elogio degli uccelli* hingegen derjenigen der Vögel an; jener ausgezeichneten Spezies unter den Tieren, der die Natur beides, «il canto e il volo», zusteht. Sie genießen das Privileg «che ha l'uomo di ridere» (572). Die Vögel kennen – in ausgezeichneter Weise unter allen Tieren – keine Langeweile und keine *noia*. «Noia» sollte hier in der (weiten)

Bedeutung von «reine Begierde» verstanden werden, d.h. als die Begierde zu begehren, auch wenn kein (entsprechendes) Objekt der Begierde existiert. Diese Bedeutung ist – wie es im *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* heißt – der «desiderio puro della felicità»⁵⁴ (531 [«das reine Streben nach Glück»]). Die *uccelli* sind natürliche Meister des *colpo d'occhio* und deshalb Verkörperungen einer erhabenen Erkenntnis. Ihre animalische Natürlichkeit erfüllt zunächst die Überzeugung «Non c'è maggior piacere (nè maggior felicità) nella vita, che il non sentirla» (2224, Zib. 3895 [«Das Leben kennt keine größere Freude (und kein größeres Glück), als nichts von ihm zu verspüren»]). Denn sie kennen keinen Augenblick der Ruhe – «[c]angiano luogo a ogni tratto» (573 [«Sie wechseln jeden Augenblick ihren Ort»]) – und sie entdecken «dall'alto [...] a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesi coll'occhio, quanti, pur colla mente, appena si possono comprendere dall'uomo in un tratto» (573 [«Sie entdecken aus der Höhe in einem Augenblick so viel Raum der Erde und erblicken klar so viele Länder, wie es der Mensch im Geist und auf einmal nicht fassen kann»]). Sie verkörpern damit einerseits eine poetische Erkenntnis und stehen in ihrem Flug der Bewegungslosigkeit des modernen Menschen gegenüber, die Leopardi als eine Zivilisationskrankheit und als mortifizierendes Prinzip bestimmt.⁵⁵ Die lange westliche Tradition, Körper und Geist getrennt zu denken, ist hier aufgehoben. Die Vögel unterscheiden sich von

⁵⁴ Im Sinne eines *genitivus obiectivus*. In diesem wird am Ende eine weitere Distanz zur eigenen Existenz angesprochen, die in der Formulierung an die Freiheit der Vögel erinnern mag: «Io ti lascio; che veggo che il sonno ti viene entrando; e me ne vo ad apparecchiare il bel sogno che ti ho promesso. Così, *tra sognare e fantasticare, andrai consumando la vita; non con altra utilità che di consumarla*; che questo è l'unico frutto che al mondo se ne può avere, e l'unico intento che voi vi dovete proporre ogni mattina in sullo svegliarvi» (532; M.H.). Wie es im *Cantico del gallo silvestre* heißt, kann der Schlaf wie das Lachen jede Perspektive als solche fraglich werden lassen, so dass im Erwachen ein Moment der Heiterkeit aufbewahrt ist: «Spesso ancora, le angosce del dì passato sono volte in dispregio, e quasi per poco in riso, come effetto di errori, e d'immaginazioni vane. La sera è comparabile alla vecchiaia; per lo contrario, il principio del mattino somiglia alla giovinezza» (574).

⁵⁵ Cf. etwa im *Zibaldone* den Eintrag vom 2. September 1821: «L'animo e il corpo dell'uomo civile si rende appoco appoco immobile in ragione de' progressi della civiltà: e si va quasi distruggendo (gran perfezionamento dell'uomo!) la principal distinzione che la natura ha posto fra le cose animate e inanimate, fra la vita e la morte, cioè la facoltà del movimento» (1813, Zib. 1608).

allen Tieren, der Mensch eingeschlossen, denn sie leben ohne Notwendigkeit («senza necessità») in ständiger Bewegung:

Così l'uomo silvestre [...] ama principalmente l'ozio e la negligenza [...]. Gli uccelli, per lo contrario, pochissimo soprastanno in un medesimo luogo; vanno e vengono di continuo senza necessità veruna; usano il volare per sollazzo; e talvolta, andati a diporto più centinaia di miglia dal paese dove sogliono praticare, il dì medesimo in sul vespro vi si riducono. Anche nel piccolo tempo che soprassedono in luogo, tu non li vedi stare mai fermi della persona; sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano; con quella vispezza, quell'agilità, quella prestezza di moti indicibile. In somma, da poi che l'uccello è schiuso dall'uovo, insino a quando muore, salvo gl'intervalli del sonno, non si posa un momento di tempo. Per le quali considerazioni parrebbe si potesse affermare, che naturalmente lo stato ordinario degli altri animali, compresi ancora gli uomini, si è la quiete; degli uccelli, il moto. (573)

[Auch der in der Wildnis lebende Mensch [...] liebt vor allem Muße und Trägheit [...]. Die Vögel dagegen halten sich nur kurze Zeit am gleichen Ort auf; sie bewegen sich fortwährend und ohne jede Notwendigkeit hin und her und fliegen zu ihrem Vergnügen. Sie sind imstande, zum Spaß Hunderte von Meilen weit von dem Ort wegzufiegen, an dem sie leben, und am Abend wieder dorthin zurückzukehren. Auch in der kurzen Zeit, die sie an einem Ort verbringen, sieht man sie nie stillstehen; beständig drehen sie sich hin und her, bücken, strecken, schütteln und bewegen sich mit unglaublicher Lebhaftigkeit, Anmut und Gewandtheit. Kurz, vom Moment, da der Vogel aus dem Ei schlüpft, bis zu seinem Tod ruht er, abgesehen von den Intervallen des Schlafs, keinen Augenblick. Und angesichts dieser Beobachtungen könnte man sagen, der natürliche Zustand der Lebewesen, die Menschen inbegriffen, sei die Ruhe, derjenige der Vögel dagegen die Bewegung. (421sq.)]

Den *uccelli* kommen in Leopardis Beschreibung Eigenschaften von Heiligen⁵⁶ zu: Sie sind in einem ausgezeichneten Sinne frei, ihre Handlungen sind von

⁵⁶ Cf. «I beati, in una sorta di atto gratuito o di sublime snobismo, mangeranno e digeriranno il cibo senza averne alcun bisogno. [...] La gloria non è che la separazione dell'inoperosità in una sfera speciale: il culto o la liturgia. [...] Un nuovo uso del corpo è pertanto possibile solo se

keinem externen Zweck bestimmt, sie verwenden ihren Körper auf einzigartige Weise und ihnen kommt eine Herrlichkeit zu, die als «delizia interna all'atto»⁵⁷ beobachtbar ist. Die «Untätigkeit»⁵⁸ der Vögel besteht gerade in ihrer zweckfreien, ununterbrochenen Bewegung. Diese besondere Form des «moto» grenzt sie auf zweifache Weise von den anderen Lebewesen ab: Einerseits kennen die Vögel nicht den Müßiggang und das Ausruhen der anderen Lebewesen. Andererseits stehen sie außerhalb des *mondo economico* und jenseits von instrumenteller Vernunft. Das unterscheidet ihren Flug von der Unrast etwa des «Islandese, che era corso per la maggior parte del mondo» (533), denn hier ist Bewegung Ausdruck existenzieller Not und Sorge, oder von der Wanderschaft des *pastore errante*, dieser «[v]ecchierel bianco, infermo», der umherirrt «senza posa o ristoro» (161, v. 21, 31).⁵⁹ Gerade dieses Gedicht endet mit der Vorstellung einer anderen Lebensform, einer anderen Verwendung des Körpers:

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,
o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:

strappa la funzione inoperosa alla sua separazione, solo se riesce a far coincidere in un unico luogo e in un unico gesto esercizio e inoperosità, corpo economico e corpo glorioso, la funzione e la sua separazione» (Giorgio Agamben: *Nudità*. Roma: notttempo 2009, 143sq.). Zur Anwendbarkeit des Begriffs der *inoperosità* cf. Alessandra Aloisi: «Elogio dell'inoperosità: Agamben e Leopardi», in: *Italian Studies* 72.3 (2017), 282–291.

⁵⁷ Agamben: *L'uso dei corpi*, 81.

⁵⁸ Der Begriff der Untätigkeit wird hier im Sinne von Agambens «inoperosità» verwendet. Dieses Konzept wird innerhalb des *homo sacer*-Projekts in verschiedenen Anläufen entwickelt. Für einen systematischen Überblick cf. William Watkin: *Agamben and Indifference. A Critical Overview*. London / New York: Rowman & Littlefield 2014, 209–243 (Kap. «The Kingdom and the Glory: The Articulated Inoperativity of Power»).

⁵⁹ Für einen ausführlichen Vergleich der beiden *operette morali* cf. Franco d'Intino: *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*. Venedig: Marsilio 2009, 19–76 (Kap. «Elogio della voce»).

forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale. (164, v. 133–143)

[Vielleicht, wenn ich Flügel hätte, um über den Wolken zu fliegen und die Sterne einen nach dem anderen zu zählen, oder wie der Donner von Berg zu Berg umherzuirren, wäre ich glücklicher, meine liebe Herde, wäre ich glücklicher, weißer [unschuldiger] Mond. Oh, wohl entfernt sich vom Wahren, ein anderes Schicksal schauend, mein Verstand: vielleicht, in welcher Form, in welcher Gestalt auch immer, in Hütte oder Wiege, ist betrüblich der Tag der Geburt demjenigen, der zur Welt kommt.]

Gesang und Flug der Vögel sind Ausdruck von *gratia*, in der doppelten Bedeutung von Gnade und Anmut. An dieser Welt kann der Mensch nicht teilnehmen, seine ihn auszeichnende Fähigkeit hingegen ist das Lachen:

Cosa certamente mirabile è questa, che nell'uomo, il quale infra tutte le creature è la più travagliata e misera, si trovi la facoltà del riso, aliena da ogni altro animale. (572)

[Und es ist ja gewiss wunderbar, dass ausgerechnet der Mensch, der unter allen Geschöpfen das geplagteste und elendeste ist, die Fähigkeit zu lachen hat, die man sonst bei keinem anderen Tier findet. (419)]

Auch der Titel *Elogio degli uccelli* lässt sich in zwei Hinsichten verstehen, sowohl als Lobrede auf die *uccelli* als auch als das Lob, das sie ausdrücken in einer Art «glorificazione dell'opera di Dio»⁶⁰, durch ihr Sein «[che] avanza di perfezione quelle [sic!] degli altri animali» (574 [«[, das] in seiner Vollkommenheit derjenigen der anderen Tiere vorangeht»]). Sie kennen keine Zeitpunkte, vorherige oder spätere, sondern gehen ganz in der Gegenwart, im Augenblick auf. «Questa combinazione del volo e del canto»⁶¹ (1522, Zib. 159 [«Diese Kombination von Flug und Gesang»]) lässt sie das Gegenteil jenes spiraloiden Kreisens

⁶⁰ Agamben: *Nudità*, 142.

⁶¹ Cf. «Questa combinazione del volo e del canto non è certamente accidentale. E perciò la voce degli uccelli reca a noi più diletto che quella degli altri animali (fuorchè l'uomo) perchè era espressamente ordinata al diletto dell'udito» (ebd.).

der Erinnerung in *La sera del dì di festa* verkörpern. Insofern fällt ihr Wesen mit Festlichkeit selbst zusammen.⁶²

Zugleich gilt für den Menschen, der Vögel beobachtet und sich in sie hineinversetzt, dass er geistig an ihrer Welt der *serenità* teilnimmt. Im Verfassen von leichten, satirischen, dialogischen Stücken wie den *Operette morali* kann man sich ihrer Leichtigkeit ebenfalls angleichen. In der fröhlichen Wissenschaft der *Operette morali* kann der Mensch, das unglücklichste, da denkende, Tier, das aber auch ein «animale risibile» (572) ist, zuweilen «Ablenkung von sich selbst» und im Lachen für einen Augenblick des Stillstands der Zeit einen «punktuellen Ausstieg aus der Not und der Langeweile»⁶³ finden. Insofern man größtenteils über Sachen lache, die überhaupt nicht komisch sind,⁶⁴ liegt auch hier ein abschwächender Umgang mit Negativität vor.

Und auch der Leser solcher Texte hat die Möglichkeit, «per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita» (574 [«sich für einige Zeit in einen Vogel zu verwandeln, um die Zufriedenheit und Heiterkeit ihres Lebens zu erfahren» (423)]). Dieser Wunsch «[di] esser convertito in uccello» äußert abschließend «Amelio filosofo solitario» (571 [«sich für einige Zeit in einen Vogel zu verwandeln»]), der – so die Verfasserfiktion – an einem Frühlingsmorgen durch den *canto* der Vögel von seiner Lektüre abgelenkt wird und den vorliegenden Text verfasst. Dieser wiederum ist relativ rhapsodisch und nicht-argumentativ und entspricht insofern der *inoperosità* der Vögel. Der Name *Amelio* selbst bedeutet *der Sorgenfreie*, und die *operetta* stellt ein Ideal vor, eine «untätige» Form der Sprachverwendung:

[L]a poesia è precisamente quell'operazione linguistica che rende inoperosa la lingua [...], il punto in cui la lingua, che ha disattivato le sue funzioni

⁶² Cf. «L'inoperosità [...] non è una conseguenza o una condizione preliminare (l'astensione dal lavoro) della festa, ma coincide con la stessa festosità» (Agamben: *Nudità*, 154).

⁶³ Neumeister, Sebastian: «Das lachende Unglück. Leopardi, Baudelaire, Nietzsche», in: Roger Friedlein (Hg.): *Literarische Wegzeichen. Vom Minnesang zur Generation X*. Heidelberg: Winter 2004, 241–252, hier 243.

⁶⁴ Cf. aus den *Detti Memorabili di Filippo Ottonieri*: «Anzi le più delle cose delle quali si ride ordinariamente, sono tutt' altro che ridicole in effetto; e di moltissime si ride per questa cagione stessa, che elle non sono degne di riso o in parte alcuna o tanto che basti» (564).

communicative e informative, riposa in se stessa, contempla la sua potenza di dire e si apre, in questo modo, a un nuovo, possibile uso.⁶⁵

[Die Dichtung ist genau jene sprachliche Operation, die die Sprache untätig werden lässt [...], jener Punkt, in dem die Sprache, die ihre Kommunikations- und Informationsfunktion hinter sich lässt, in sich selbst ruht, ihre Sprechmöglichkeit schaut und sich solchermaßen öffnet hin zu einem neuen, möglichen Gebrauch.]

Leopardi notiert 1823, also im Jahr des sogenannten *pessimismo cosmico*, im *Zibaldone*: «Tutto è degno di riso fuorchè il ridersi di tutto» (2250, Zib. 3990 [«Alles ist des Lachens würdig, außer über alles zu lachen»]). Mit Rücksicht auf Leopardis Pessimismus einerseits und seine Poetik der Vagheit und Ambiguität andererseits ist es sinnvoll, dieses quantitative Urteil um eine qualitative Aussage zu ergänzen, um beiden Seiten gerecht zu werden. «Tutto è degno di riso fuorchè il ridersi *del tutto*» («Alles ist des Lachens würdig, außer über *das Ganze* zu lachen»).

((Halbzeile/halbe Leerzeile))

Literatur

Beckett, Samuel: *Proust*. New York: Grove Press 1978 [1931].

Calvino, Italo: *Lettere 1940–1985*. A cura di Luca Baranelli. Milano Mondadori 2000.

Cioran, Emil-Michel: *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard 1990 [1973].

Leopardi, Giacomo: *Gesänge. Dialoge und andere Lehrstücke. Zibaldone*. Übers. von Hanno Helbling / Alice Vollenweider [et al.]. Düsseldorf: Artemis & Winkler 1998.

—: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. A cura di Lucio Felici / Emanuele Trevi. Roma: Newton Compton 2010.

Platon: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. *Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Übers. von Friedrich Schleiermacher, neu hg. von Ursula Wolf. Reinbek: Rowohlt ³⁰2004.

Sappho: *Lieder*. Griechisch-deutsch. Hg. von Max Treu. München / Zürich: Artemis ⁷1984.

⁶⁵ Giorgio Agamben: *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II.2*. Vicenza: Neri Pozza 2007, 274sq. (meine Übersetzung).

- Schelling, Friedrich W. J.: *Grundlegung der positiven Philosophie. Münchner Vorlesung WS 1832/33 und SS 1833*. Hg. von Horst Fuhrmans. Torino: Bottega d'Erasmus 1972.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795]. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 2002.
- Agamben, Giorgio: *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II.2*. Vicenza: Neri Pozza 2007.
- : *Nudità*. Roma: nottetempo 2009.
- : *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV.2*. Vicenza: Neri Pozza 2014.
- Agostini, Giulia: «Genealogie des Unendlichen. Leopardis Ergründung einer *poesia senza nome*», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 67.4 (2017), 377–394.
- Aloisi, Alessandra: «Elogio dell'inoperosità. Agamben e Leopardi», in: *Italian Studies* 72.3 (2017), 282–291.
- Annoni, Carlo: «Alcune tracce per la poetica delle canzoni leopardiane», in: *Italianistica* 33.1 (2004), 99–110.
- Bauer, Thomas: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Stuttgart: Reclam 2018.
- Benvenuti, Giuliana: «Ironia e parodia: la letteratura al secondo», in: ead.: *Un cervello fuori di moda. Saggio sul comico nelle Operette morali*. Bologna: Edizioni Pendragon 2001.
- Blasucci, Luigi: *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: Il Mulino 1985.
- Camilletti, Fabio: ««On pleure les lèvres absentes». «Amor di lontano» tra Leopardi e Baudelaire», in: *Italian Studies* 64.1 (2009), 77–90.
- Caselli, Danelli: «Beckett's Intertextual Modalities of Appropriation. The Case of Leopardi», in: *Journal of Beckett Studies* 6.1 (1996), 1–24.
- Cauchi-Santoro, Roberta: «Leopardi's and Beckett's Dianoetic Laugh. The Intermediate Space of Desire in the Operette Morali and Krapp's Last Tape», in: *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies* 46.2 (2012), 235–252.
- Confalonieri, Corrado: «Fine dell'attesa. Il futuro. L'apertura di un a-venire tra Leopardi, Montale e Zanzotto», in: Alessandro Benassi / Fabrizio Bondi (a cura di): *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*. Lucca: Pacini Fazzi 2012, 230–249.
- Cortellesa, Andrea: ««E fango è il mondo». Beckett e Leopardi», in: Giancarlo Alfano / id. (a cura di): *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*. Roma: EdUP 2006, 111–120.

- Degner, Uta: «Sirenengesang der Moderne. Leopardis *L'Infinito*», in: *Ginestra* 10 (2000), 24–34.
- : ««Belebende Kunst». Zur «Sapphischen» Konzeption einer ästhetischen Wahrnehmung der Welt in Leopardis *Ultimo canto di Saffo* und Hölderlins *Thränen*», in: Sebastian Neumeister (Hg.): *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt. Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*. Bern [et al.]: Lang 2009, 185–214.
- Derrida, Jacques: *La Dissémination*. Paris: Seuil 1972a.
- Derrida, Jacques: «La pharmacie de Platon» [1968], in id.: *La dissémination*. Paris: Seuil 1972b, 69–202.
- D'Intino, Franco: *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*. Venezia: Marsilio 2009.
- Dolfi, Anna: *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*. Roma: Bulzoni Editore 1986.
- Dotti, Ugo: «La missione dell'ironia in Giacomo Leopardi», in: *Belfagor* 39.1 (1984), 377–396.
- Galimberti, Cesare: *Linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze: Olschki 1959.
- Hofmann, Michael: *Schiller. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 2003.
- Herold, Milan: ««Il presente non può esser poetico». Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (*Il primo amore, Alla sua donna*)», in: id. / Michael Bernsen (Hg.): *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*. Berlin / Boston: De Gruyter 2015, 127–148.
- : «Vom Ende des Endes: Leopardis und Becketts Endspiele. *A se stesso* und *Fin de partie*», in: Nora Eibisch / Hendrik Klinge (Hg.): *Endspiele interdisziplinär. Zukunftserwartungen zwischen Weltuntergang und Utopia*. Göttingen: Edition Ruprecht 2017a, 13–42.
- : *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins. Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*. Göttingen: Bonn University Press 2017b.
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil 1990.
- Kuhn, Barbara: ««Forse s'avess'io l'ale». Leopardi im Dialog mit Pico oder: dignitas und indignazione des Menschen», in: *Romanische Forschungen* 116 (2004), 485–501.
- : «Und sie singt doch. Leopardis Palinodie des «Ultimo canto di Saffo»», in: *Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft* 15 (2005), 29–51.

- Lonardi, Gilberto: «Dio di se stesso. Una lettura dell'*Infinito*», in: Christian Genetelli (a cura di): *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*. Novara: Interlinea 2013, 155–168.
- Lotman, Jurij Michailowitsch: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993.
- Luporini, Cesare: *Leopardi progressivo*. Roma: Editori Riuniti 1981 [1947].
- Neumeister, Sebastian: «Das lachende Unglück. Leopardi, Baudelaire, Nietzsche», in: Roger Friedlein (Hg.): *Literarische Wegzeichen. Vom Minnesang zur Generation X*. Heidelberg: Winter 2004, 241–252.
- Piperno, Martina: «Nothing to Declare? Authorship and Contradiction In and Around Giacomo Leopardi's *Canti*», in: *The Italianist* 37.1 (2017), 36–49.
- Polato, Lorenzo: *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*. Venezia: Marsilio 2007.
- Rando, Giuseppe: «Giacomo Leopardi. Nei pressi dell'*Infinito*. Argomenti ed abbozzi», in: Guido Baldassarri / Silvana Tamiozzo (a cura di): *Letteratura italiana, letterature europee*. Roma: Bulzoni 2004, 533–544.
- Rudolph, Alexander: «Die Transgression der Situation. Zur Text-Kontext-Relation als Konstituens der Literarizität sapphischer Dichtung», in: *Poetica* 41 (2009), 330–354.
- Russo, Emilio: *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*. Bologna: Il mulino 2017.
- Tarani, Tommaso: *Il velo e la morte. Saggio su Leopardi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2011.
- Timpanaro, Sebastiano: *Nuovi studi sul nostro Ottocento*. Pisa: Nistri Lischi 1994.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo*. Vol. 1. *Saggi e interventi*. A cura di Mario Diacono / Luciano Rebay. Milano: Mondadori 1974.
- Watkin, William: *Agamben and Indifference. A Critical Overview*. London / New York: Rowman & Littlefield 2014.
- Wehle, Winfried: «*Iconomachia*. Über Leopardis Modernität wider Willen (*Imitazione*)», in: Cornelia Klettke, Sebastian Neumeister (Hg.): *Giacomo Leopardi – Dichtung als inszenierte Selbsttäuschung in der Krise des Bewusstseins*. Akten des Deutschen Leopardi-Tages 2015. Berlin: Frank & Timme 2017, 25–57.
- Weinrich, Harald: «Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst», in: *Arcadia. International Journal for Literary Studies* 3 (1968), 121–132.

Musterdatei NFA_Sammelband.dot

—: *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit*. Opladen: Westdeutscher Verlag
1990.