

# Funktionale Bildlichkeit - Leopardis Denkbilder

## (Frammento XXXIX: *Spento il diurno raggio in occidente*)

Milan Herold

### Einleitung

Leopardis Lyrik ist geprägt von Bildern der Erinnerung, die zugleich Denkfiguren sind.<sup>1</sup> Im *Zibaldone* entwickelt er eine entsprechende Bildlogik, die Bilder nicht als Abbilder von etwas konzipiert. Leopardi bestimmt sie poetologisch als Funktionen bzw. als transzendente Ordnungen. Das innerhalb der *Canti* wenig beachtete letzte Fragment *Spento il diurno raggio in occidente* nimmt wie ein Rahmen eine Vorstufe derjenigen Funktionen der Bilder ein, die die später geschriebenen *canti* entwickeln. Der letzte *frammento* steht im Kontext einer Poetik des Erhabenen und ist eine retrospektive Vorwegnahme der Bildlogik der berühmten *canti*, die, wie etwa das vielbesprochene *La sera del dì di festa*, eine Entsubstantialisierung der Bilder inszenieren.<sup>2</sup> Der hier verwendete Begriff von funktionaler Bildlichkeit lässt sich anhand von einschlägigen poetologischen Überlegungen im *Zibaldone* erläutern, und *Spento il diurno raggio in occidente* veranschaulicht weitreichende Aspekte der Bildlichkeit in Leopardis Dichtung. Die Frage nach Leopardis Bildern wird hermeneutisch<sup>3</sup> beantwortet mit der Frage, wie Leopardi seine Bildlogik lyrisch umsetzt. Auch wissenschaftliche Spra-

---

1 Darunter werden Reflexionsfiguren bzw. reflexive Figurationen verstanden, die poetisch semantische Vagheit bearbeiten. Diese Unbestimmtheit entsteht aus reflexiven Resten oder aus impliziten Strukturen, die nicht vollständig explizit gemacht werden (können), da der lyrische Selbstausslegungsversuch im Gedicht selbst besteht (cf. grundlegend Auerbach 1938, neuerdings Torra-Mattenklott 2013, Müller-Tamm 2014, Zorn 2016, 485-487).

2 Cf. Bohrer 2003.

3 Leopardis Poetik von *immagini* lässt sich parallel zu Marquards Hermeneutik-Essay so formulieren: Die bildlogische Frage nach den Bildern ist die Frage nach der Frage, auf die die Bildlogik die Antwort ist. («[D]ie hermeneutische Frage nach der Hermeneutik ist die Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist.» [Marquard 2000, 119]).

che bedient sich zwar der Metaphern und der Bilder. Leopardis Unterscheidung<sup>4</sup> von *parole* und *termini* zieht aber eine relative Grenze zwischen poetischen und unpoetischen Begriffen bzw. zwischen lyrischer und nicht-lyrischer Begriffsverwendung. Leopardi kann durchaus als Modell<sup>5</sup> einer anspruchsvollen Poetik des ästhetischen Grundbegriffs der Vagheit in der Epoche der Romantik gelten, was aber umso mehr eine genaue Textanalyse erfordert. In Leopardis Poetik spielen Bilder bzw. *immagini* wörtlich und poetologisch bereits auf der Makroebene eine Rolle, indem sowohl der *Zibaldone*<sup>6</sup> als auch die *Canti*<sup>7</sup> eine starke (Rück-) Verweisstruktur aufweisen. Seien es Bilder des Anfangs, des Endes oder der Liebe, immer stehen Bilder im Rahmen einer Grundlogik. Diese trifft auf Leopardis weitläufig besprochenes Gedicht *L'infinito* ebenso zu wie auf die lyrische Aufarbeitung des Sich-Verliebens, etwa *Il primo amore* oder *Alla sua donna*.<sup>8</sup> In diesem Zeitraum entsteht auch das etwas ‹versteckte› Fragment *Spento il diurno raggio in occidente*, das Ergebnis einer zweifachen Überarbeitung ist. Zunächst stellt das Fragment eine Variante von Leopardis erstem Gedicht *Appressamento della morte* von 1816 dar, dann eine Umarbeitung der ersten 82 Verse, um die Zeit von Teresa Fattorinis Tod, der dann in *A Silvia* ‹verarbeitet› wird, wobei Leopardi im *frammento* vor allem die erste Person Singular und das lyrische Ich durch eine junge Frau austauscht.<sup>9</sup> Das autobiographisch

4 Cf. etwa resümierend: «[L]a metafora raddoppia o moltiplica l'idea rappresentata dal vocabolo. [...]lla è così piacevole perchè rappresenta più idee in un tempo stesso (al contrario dei termini).» (1955, *Zib.* 2468). Im Folgenden werden Leopardis Schriften in dieser Form in Kurzform zitiert, die erste Angabe bezeichnet die Seitenangabe in der Gesamtausgabe Leopardi 2010. Darauf folgen eventuell Seitenangaben des *Zibaldone* in der Originalpaginierung bzw. Versangaben des zitierten Gedichts. Die Abkürzung «M.H.» bedeutet *Kursivierung durch Verfasser*.

5 Cf. Bodei 2010, 324-328 («Die Romantik und das ‹Modell Leopardi›»).

6 Leopardis Form des philosophischen Zettelkastens basiert einerseits auf einer rhizomischen Verweisstruktur, die ständig mit Vor- und Rückbezügen arbeitet, und wird andererseits versuchsweise in den *indici* und in den *Pensieri* gebündelt (cf. dazu Cacciapuoti 2010).

7 Die Gedichtsammlung ist geprägt von einem Gegensatz in der Form, zwischen Kanzoneen und Idyllen, dem eine inhaltliche Verweisstruktur entspricht. Das Sprechen in antiken Masken in den Kanzoneen verspricht die Möglichkeit einer substantiellen Einheit und wird in den Idyllen abgelöst durch ein lyrisches Ich, das sich aufspaltet (cf. dazu Bigongiari 1976 und Colaiacono 1995, 389sq.). Auch in den *Operette morali* sind Bilder der Vergangenheit eingebunden in Gedankengänge, die auf unverfügbare Ursprünglichkeit verweisen – wie in der *Storia del genere umano* – oder im Zeichen des Untergangs stehen, wie etwa im *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*.

8 Cf. Herold 2015a.

9 Bereits die *Elegia II* hat ein ähnliches *setting*, wird im vorherigen *frammento XXXVIII* als Vorlage verwendet und wie folgt angekündigt: «Elegia di un innamorato in mezzo a una tempesta che si getta in mezzo ai venti e prende piacere dei pericoli che gli crea il temporale ed egli stesso errando per burroni ec. E infine rimettendosi la calma e spun-

auslegbare (lyrische) Ich wird getilgt und ersetzt durch eine junge «donna»<sup>10</sup> (20). Das *frammento* wird 1835 in der *Starita*-Ausgabe in die *Canti* aufgenommen.<sup>11</sup> In der Zwischenzeit entwickelt Leopardi eine wirkliche Technik bzw. Kunst der Verschiebung, die auch mikrotextuell – wie in *L'infinito* (1819) – und in Zeitbildern – wie in *La sera del dì di festa* (1820) – gestaltet wird.<sup>12</sup> Im Gegensatz zum *Appressamento*, das erst 1880 Zanino Volta publiziert, wird so gut wie jeder Vers überarbeitet; so etwa bereits der erste: Da Giordani, dem Leopardi das Langgedicht geschickt hat, die Alliteration «la lampa» – als Verweis auf Tageslicht – beanstandet,<sup>13</sup> «Era morta la lampa in Occidente» (291, v. 1), ändert sich der Lichtverschluss zu «Spento il diurno raggio», wobei der Verweis auf «occidente» bestehen bleibt (v. 1). Die Aufnahme dieses recht unreifen Jugendgedichts ist aufschlussreich im Vergleich zu Leopardis bekannteren Gedichten. Die auf die «offiziellen» *canti* folgenden Fragmente *Odi Melisso* (1819), das zu *Il sogno* bzw. *Lo spavento notturno* umgearbeitet wird, *Io qui vagando al limitare intorno* (1817), das auf der *Elegia II* basiert, und *Spento il diurno raggio in occidente* (1816) sind ein Spiegel zu den *canti*. Die Fragmente der *Canti* sind als gleichberechtigte Antwort konzipiert, als ein ««rovescio» della poesia»<sup>14</sup>, was sich auch darin zeigt, dass die Fragmente zeitlich absteigend entstanden sind. Der letzte *frammento* beruht auf dem ältesten Ausgangstext von 1816. Durch die Abwesenheit eines lyrischen Ichs nimmt das letzte *frammento* nochmals eine Sonderrolle ein.<sup>15</sup>

Leopardi entwickelt eine Bildlogik, die im *Zibaldone* verstreut vorliegt und deren transzendente Struktur meist unbeachtet bleibt. Diese prägt sich in den *Canti* aus, und der 39. *canto* bzw. das letzte Fragment zeigt strukturell deren Genealogie auf. Bilder zu erinnern, wie *La sera del dì di festa* paradigmatisch

---

tando il sole e tornando gli uccelli al canto (dove si potrebbero porre quelle terzine ch'io ho segnate ne' pensieri) si lagna che tutto si riposa e calma fuorché il suo cuore. Anche si potranno intorno al serenarsi del cielo usare le immagini del Canto secondo e quarto della mia Cantica [= *Appressamento della morte*, M.H.].» (454sq., *Argomenti di elegie*, IV).

10 Leopardi 2010, 213 (v. 10). Im Folgenden beziehen sich in Klammern gesetzte Zahlen auf dieses 39. Gedicht und letzte Fragment der *Canti* (ibid., 212-214).

11 Dort zuerst als 37. Gedicht, in der Ausgabe von 1845, die Antonio Ranieri besorgt, als 39. Gedicht.

12 Diese Verschiebetechnik wendet Leopardi exemplarisch in *L'infinito* an, wenn ein *questo* «hier und jetzt» zu einem vagen *quello* wird (cf. dazu ausführlich Tarani 2011), in *La sera del dì di festa* ist es die letztlich endlose Verschiebung auf vorherige und analoge Kindheitserinnerungen.

13 Cf. zu dieser und zu weiteren lyrischen «Verbesserungen» Ungaretti 2000a/b.

14 Italia 2016, 223.

15 Die vorherigen Gedichte beginnen je mit einem expliziten *Io lirico*: «Quando fanciullo io venni» (XXXVI), «Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno» (XXXVII), «Io qui vagando al limitare intorno» (XXXVIII).

veranschaulicht, inszeniert eine transzendente Erinnerung und ist Teil einer Bildlogik, in der ein lyrisches Ich erinnert, wie ein früheres Ich eine frühere Erinnerung erinnert. Die Denkfigur der Erinnerung eröffnet das Unendliche – in der Form des Fernen, Letzten und Vagen –, das Ziel von Leopardis Dichtung ist. Ein bedeutender Teil der *Canti* folgt dieser Struktur der Erinnerung und generiert so Denkbilder, die für das Unendliche bzw. für poetische Vagheit einstehen. Diese Bilder sind letztlich immer negative und scheiternde. Die Bildlichkeit der Erinnerung läuft leer, da ihr ein letztes Bild fehlt. Das greift auf die gesamte Erfahrung aus: Sie ist nicht bildgesättigt. Lyrische Bilder bestehen hier in der Suche nach letzten Bildern, die aber prinzipiell unverfügbar sind. Hierauf bauen Erinnerungsgedichte wie *Le Ricordanze* oder *A Silvia* auf (Abschnitt 1 *Bilder erinnern*). Leopardi entwickelt auch weniger komplexe Bilder, die allerdings durch lyrische Kürze und Prägnanz bestechen. Sie weisen eine logisch frühere und recht stabile Struktur auf, die Leopardi im *Zibaldone* als *doppia vista* (cf. 2382, *Zib.* 4418) beschreibt und die paradigmatisch *L'infinito* ausprägt. Solche Dichtungs-Bilder lassen sich als eine triadische Struktur analysieren, die noch nicht die offene Funktion *ad infinitum* der dezidierten Zeit-Bilder aufweist. Das Dichter-Ich spaltet sich gleichsam auf und fingiert sich als empirisches Subjekt, das eine <transzendente> Variante seiner selbst denkt (Abschnitt 2 *Bilder fingieren*). *Spento il diurno raggio in occidente* entspricht noch nicht vollständig der Bildlogik späterer Gedichte. Da es sich um eine Überarbeitung der *cantica* handelt, des dantesken Langgedichts *Appressamento della morte*, wird das Defizitäre qua Fragmentierung inszeniert. Auch die Anordnung der *Frammenti* spiegelt diese Struktur: Der Gedichtband der *Canti* besteht aus *canti* und *frammenti*, und die *Frammenti* rahmen nicht nur die *Canti*, sondern setzen sie ins Bild als Lyrik, die erst nach der so genannten *mutazione totale in me* im Jahre 1819 möglich ist (cf. 1517, *Zib.* 143sq.), wie etwa im ersten Fragment *Odi, Melisso* (Abschnitt 3 *Bilder beobachten*).<sup>16</sup>

16 Der bildtheoretische Gedankengang lässt sich folgendermaßen schematisieren:

I. Bilder erinnern (*La sera del dì di festa, Le Ricordanze*):

Ich<sub>3</sub> ~ (Ich<sub>2</sub> ~ Ich<sub>1</sub>)

Erläuterung: ~ = Erinnern / Ich<sub>3</sub> = Dichter-Ich / Ich<sub>2,1</sub> = je früheres Ich

II. Bilder fingieren (*L'infinito*):

Ich<sub>3</sub> ~ (Ich<sub>1</sub> ~ Ich<sub>2</sub>)

Erläuterung: ~ = Fingieren / Ich<sub>3</sub> = Dichter-Ich / Ich<sub>1</sub> = <empirisches> Ich / Ich<sub>2</sub> = <transzendentes> Ich

III. Bilder beobachten (*Frammento XXXIX*):

[Ich] ~ (Du<sub>1</sub> [-] Du<sub>2</sub>)

Erläuterung: [-] = [implizites] Beobachten / [Ich] = implizites Dichter-Ich / Du<sub>1</sub> = donna / Du<sub>2</sub> = tempesta

Auf der Makroebene entspricht die Anordnung der *Canti* der Relation des Bilder erinnernden lyrischen Ichs:

## 1 Bilder erinnern - transzendente Erinnerung

Leopardi denkt und dichtet Bilder immer funktional bzw. in Relation zu anderen Bildern. Funktionalität ist der Gegenbegriff zu Substantialität. Insofern Leopardi Bilder funktional und nicht substantial verwendet, gibt es keinen (romantischen) Wesenskern (der Dichtung), sondern (nur) eine Verwendungsweise vom Wort «Bilder». Dadurch verlieren die Bilder ihre Abbildfunktion. Allgemeiner ergibt sich so eine Definition von Kunstwerken, von der gilt, dass «der Ordnungszusammenhang des Werkes [...] allererst die Bedeutung seiner einzelnen Momente [stiftet].»<sup>17</sup> Dieser «Konvenienz-begriff»<sup>18</sup> entgeht klassizistischen Restriktionen und ersetzt den Schönheitsbegriff durch den der Stimmigkeit.<sup>19</sup> Leopardi konzipiert eine bildtheoretische Variante dieser reflexiven Struktur.<sup>20</sup> Etwas ist schön, d. h. zusammenpassend, wenn eine lyrische Aussage auf ein vergangenes Bild der Einheit verweist. Leopardis Dichtung tarnt also ein (romantisches) Transzendenzstreben als eine (moderne und in sich gewendete) Sprachwerdung; mit *L'infinito* formuliert: Das Unendliche zu sagen, erfüllt sich nicht nur in einem Scheitern, sondern auch in einem prinzipiell nicht-gegenwärtigen Sprechen. Im *Zibaldone* versteht Leopardi Erinnerungen als Bilder und diese als Nukleus seiner Dichtung. Innerhalb der weit verstreuten und jenseits einer in sich konzisen Argumentation gibt der *Zibaldone* Auskunft über Leopardis Bildlogik, die man argumentativ in drei Schritten rekonstruieren kann: (i) Leopardi konzipiert eine poetologische Erinnerung, die funktional und konstruiert ist. Wegen ihrer paradoxen Zeitlichkeit steht am «Anfang der Temporalität [...] die transzendente Erinnerung», damit die «Erinnerung an etwas, das es nie gab.»<sup>21</sup> Der Augenblick, in dem man sich an «etwas» erinnert, verweist auf eine vergangene Fülle und dichte Erfahrung. (ii) Leopardi formuliert aber einen Einspruch gegen die Vorstellung, dass das Erinnernte auf Vergangenes und Wirkliches Bezug nehme.

---

Canti<sub>2</sub> ~ (canti<sub>1</sub> ~ frammenti)

Erläuterung: ~ = Beobachten, Fingieren, Erinnern / Ich<sub>3</sub> = Dichter-Ich / Ich<sub>2</sub> = Io moderno / Ich<sub>1</sub> = Io antico.

17 Kreis 2008, 302. Ausgehend von Ernst Cassirers 1910 publizierter Studie *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* entwickelt Heinrich Rombach diese kantische Tradition zu einer *Strukturontologie* (1971), die Guido Kreis mit der frühromantischen Ästhetik Friedrich Schlegels für moderne Kunstwerke aktualisiert.

18 Ibid., 301.

19 In dieser modernen Nachfolgefigur des Schönen wird der Code «schön / häßlich» durch «stimmig / nicht stimmig» ersetzt (Luhmann 1995, 190sq., 310sq.).

20 Ralf Simon bestimmt diese Reflexivität von Bild und Sprache ebenfalls funktional: «Die poetische Funktion zeigt ihre eigene Diskursgrammatik, sie stellt das Organ ihrer Funktionen ikonisch dar, sie exponiert sie» (Simon 2009, 244).

21 Götze 2001, 167; cf. zum Begriff der transzendentalen Erinnerung Herold 2017, 167sq. (Kap. *Denken als «échappées de vue ins Unendliche»*).

Der Akt des Erinnerens ruft das vermeintlich Erinnernte nicht nur hervor, sondern produziert es vielmehr. Sich zu erinnern ist ein Schöpfungsakt und damit poetisch. Die Erinnerung bzw. die Retention ist nach Leopardi das primäre Medium jeder Erfahrung und verweist auf die Kindheit, genauer auf Bilder des Kindes:

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)

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 – und hier klingt es zunächst stark platonisch – die ursprüngliche «immagine antica». Damit hat auch jede gegenwärtige Erfahrung keinen unmittelbaren Bezug auf die Wirklichkeit. Erfahrung ist also keine substanzielle Beziehung zwischen Ich und Welt, sondern eine funktionale Relation, die nur im Kontext von Bildern und durch sie besteht. Das Gleiche gilt auch für Leopardis poetisches Material, das sich durch eine vage, unbestimmte, und damit schöne, Bildlichkeit auszeichnet:

[Le] immagini e sensazioni indefinite [...] non sono altro che una rimembranza della fanciullezza [...]. (1598, *Zib.* 515)

(iii) Die Struktur der Erinnerung geht allerdings ins Unendliche und nimmt letztlich auf nichts Bezug. Zwei kaum besprochene Überlegungen im *Zibaldone* führen zu diesem Schluss: Der *bambino*, der noch kein *fanciullo* ist, besitzt kaum Bewusstsein, insbesondere keine *facultas memorandi*, nur eine ursprünglichere *facultas imaginandi*<sup>22</sup>: «Il bambino che non può aver contratto abitudine, non ha memoria [...] manca formalmente della facoltà della memoria» (1745, *Zib.* 1255). Daraus folgt allerdings: «nessuno si ricorda delle cose dell'infanzia» (ibid., M.H.). Jede gegenwärtige Erfahrung bezieht sich auf die Erinnerung, und deren Bilder verweisen immer nur auf Bilder, nicht aber auf die Sache selbst; oder, mit Kant gesprochen, auf das *Ding an sich* (*selbst betrachtet*). Damit kommt der «sensazione presente» ihre Abbildfunktion «della immagine fanciullesca» abhanden. 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

22 Die begriffliche Unterscheidung dieser beiden *facultates* hier nach Christian Wolffs *Psychologia empirica* von 1732 (*Psychologia empirica methodo scientifica pertractata, qua ea, quae de anima humana indubia experientiae fide constant, continentur et ad solidam universae philosophiae practicae et theologiae naturalis tractationem via sternitur*, § 273); cf. dazu Petrus 1997, 164sq.

*Canti* – eine Ausnahme bildet die *Palinodia al Marchese Gino Capponi*<sup>23</sup> – Erinnerungsgedichte sind.<sup>24</sup>

Eine paradigmatische Umsetzung der transzendentalen Erinnerung leistet *La sera del dì di festa*. Die Erinnerung verweist hier auf eine letztlich endlose Kette von Bildern. Es werden Zeitbilder entworfen, die mit der modernen Flüchtigkeit der Zeichen umgehen. Diese liest Leopardi etwa am ephemeren Leben der Bücher ab, spricht sie allerdings mit Pindar<sup>25</sup> auch dem Menschen zu, der nur Traum von einem Schatten sei.

La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (éphémères) [...]. (2340, *Zib.* 4270)

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)

La vita umana [...] non essendo cosa di più sostanza che un sogno di un'ombra. (507, *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*)

Diesem «image sublime» entspricht ein Primat der *illusioni* gegenüber dem, was man «realtà» nennt. In *La sera del dì di festa* gibt es gleich fünf Monologpartner, die verschiedene Bildebenen darstellen, auf denen der moderne Erfahrungsverlust besonderer Augenblicke gestaltet wird.<sup>26</sup> Die ontologische Fundierung der Bilder nimmt ab. Der Eindruck von objektiver Fülle – der Mond (vv. 1-4) – wird jäh durch die Erinnerung an die unerfüllbare persönliche Hoffnung – die Dame (vv. 4-24) – unterbrochen. Diesem Bild der Trauer widerspricht die Freude der dritten Figur des Anderen, des Handwerkers (vv. 24-33). Er verstärkt aber zu-

23 Die *Palinodia*, das 32. und zweitlängste Gedicht der *Canti*, dieses «Jahrhundert-Gedicht», das sich «zum Begriff des <Zeitalters>» ausweitet (Schulz-Buschhaus 1998, 33), widerspricht damit der zwar versteckten und wenig beachteten, aber paradigmatischen poetologischen Aussage in einem späten *Zibaldone*-Eintrag von 1828 «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» (2384, *Zib.* 4426; cf. dazu Herold 2015a und 2017, 349-353).

24 Cf. «Jede gegenwärtige Erfahrung weist eine *mise en abyme*-Struktur auf, die unterbindet, eine Grenze zwischen «eigentlicher» Erfahrung und Erinnerung zu ziehen. Die (potenziell unendliche) Verdopplung dieses Bildersturms destabilisiert den Kern der Erfahrung und der möglichen Weltpassungserfahrung des Subjekts. Korrespondenz im Schönen bzw. in «immagini e sensazioni indefinite» wird durch Fragmentierung ersetzt. Diesen Fragmentierungsprozess lyrisch darzustellen, ist Leopardis Aufgabe als Dichter» (Herold 2017, 292sq.).

25 Cf. aus Pindars 8. *Pythischer Ode*: «ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκυῖς ὄναρ / ἄνθρωπος.» (v. 95sq.; «Eintagsfliegen. Was ist jemand? Was ist niemand? Der Mensch ist der Traum eines Schattens»).

26 Cf. Leopardi 2010, 122sq.: «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; Kursivierung M.H.). Cf. ausführlich zur Bildlogik in *La sera del dì di festa* Herold 2017, 331-348.

gleich die Trauer, da sie mit einem weiteren Bild des Anderen – die Antike bzw. Rom (vv. 33-37) – assoziiert wird, die unendlich weit entfernt ist. Damit schließt sich einerseits der Kreis, denn für Leopardi sind Natur und Antike Beinahe-Synonyme. Andererseits ist der Kreis damit aufgebrochen, da der poetisch-logische Primat jeweils auf dem *zweiten Bild* liegt: Erst die Erinnerung an die Dame lässt den Mond so hell erscheinen. Die Mondlandschaft, mit der *La sera del dì di festa* anhebt, evoziert ein Versprechen reiner Gegenwart. Der Einschub der Größe der Antike ist ein erster Abschluss. Das *déjà-écouté*-Erlebnis des Gesangs des Handwerkers offenbart sich als Bild unvordenklicher Wiederholung:

mi si stringe il core ~ già similmente mi stringeva il core. (123, v. 28, 46)

Der Mythos des Ursprungs wird dekonstruiert und das Ende des Gedichts (v. 46) ist kein wirkliches Ende. Denn der Augenblick, in dem sich das Herz zusammenzog, verweist auf einen anderen Gesang bzw. *canto* (v. 28), den dieser wiederholt. Diese transitive Funktion von Erinnerungsbildern sinnentleert die Gegenwart. Die ironische Brechung besteht am Ende gerade im erinnerten Bild, da die ästhetische Idee des Festtags und die nachhallende Erwartung einer Erfahrung des Heiligen «non sono altro che una rimembranza della fanciullezza» (v.s., *Zib.* 515). Die Verdopplung steigert die zeitliche Extension und die gefühlte Intensität des Ausgeschlossenenseins. Das profanierte Fest wird zum Bild einer transzendentalen Erinnerung. Der jetzige Gesang entspricht dem erinnerten nur «similmente». Der erinnerte Gesang wird nicht nur im damaligen Jetzt gehört, sondern prinzipiell immer wieder, wie das Imperfekt «s'udi[v]a» anzeigt. Er ist zugleich vager, da er räumlich unbestimmt ist. Die nicht-identische Erfahrung des Verlusts anlässlich eines vergleichbaren damaligen Gesangs mündet in eine abschließende Unbestimmtheit.

Eine vergleichbare Bildlogik transzendentaler Erinnerung prägen *Le Ricordanze* aus.<sup>27</sup> Mit der ambivalenten Distanz des *Silvia*-Bildes aus dem gleichnamigen, vorherigen *canto* beginnt und endet das Gedicht –

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea  
tornare ancor per uso a contemplarvi  
[...] e delle gioie mie vidi la fine. (155, vv. 1-6)  
[...] Nerina (158sq., v. 136, 157, 160, 168)

–, zunächst in der ersten Strophe als stellarer Mythos mit einem abstrakten Ende («vidi la fine»), den die siebte Strophe in einem persönlichen Mythos aufnimmt als Ende von «Nerina»<sup>28</sup>, deren wiederholte Nennung um die Präsenz

27 Cf. ausführlich zur Bildlogik in *Le Ricordanze* Herold 2017, 321-330.

28 Der Bezug zwischen *Silvia* und *Nerina* lässt sich intertextuell über Tassos *Aminta* herleiten.



des Bildes ringt. Diese Entsprechung der rahmenden Strophen findet sich auch in der paradoxen Spiegelung der weiteren Strophen. Die leidvolle, schlechte Vergangenheit in der zweiten Strophe steht der «maraviglia!» der Jugend, die aufblitzt («a somigliar d'un lamp»), der vorletzten Strophe gegenüber (158, v. 126, 131). Die inneren Strophen geben gleichsam den Ermöglichungsgrund an: Die dritte Strophe wird eröffnet mit einem Wind, der Erinnerungen auslöst – wie in *L'infinito* –

Viene il vento recando il suon dell'ora (156, v. 50)

[...] un'immagin dentro

non torni, e un dolce rimembrar non sorga.

[...] ma con dolor sottentra

il pensier del presente [...]

[...], e il dire: io fui. (156, vv. 56-60)

–, aber noch steigt kein Erinnerungsbild auf. Das Bewusstwerden der Gegenwart, der «pensier del presente», stellt sich als Epiphanie des Ohrs dar. Es scheint der Wind zu sein, der sich einschleicht («sottentra») und die augenblickliche Gewissheit ausspricht. Das «il dire: io fui» führt eine Distanz in den Diskurs ein, den die letzte Strophe als mythische Vorzeitigkeit inszeniert. Diese Elemente kommen in der letzten Strophe zusammen im Wunder einer plötzlichen Erscheinung, eines Bildes, das aufsteigt. Das horizontale «sottentra» wird ersetzt durch das vertikale «sorga», das die zeitliche Flüchtigkeit arretiert. Nerinas Transformation in ein Erinnerungsbild wird eingeführt als ein ausbleibendes Hörereignis –

O Nerina! e di te forse *non odo*

questi luoghi parlar? [...] (158, v. 136sq.; M.H.)

Più *non ti vede* [...] (158, v. 140; M.H.)

–, dann ausgeführt als Todesbild einer Erinnerung. Die zweite Nennung «Ahi Nerina!» ist bereits eine Klage. Diese wird sprachlich eingeleitet durch die auffallenden Wiederholungen – neben «passasti» vor allem «splendea». Diese unterstreichen den Versuch, durch die Sprache Nerinas Bild in der Gegenwart zu halten. Dieser Versuch wird in den letzten drei Nennungen – «dico: o Nerina», «dico: Nerina mia», «dico: Nerina» (159, v. 160, 164, 168) – noch deutlicher markiert als eine Variation des «il dire: io fui». Sprachliche Präsenz wird als eine psychische angesprochen – «in cor mio» (156, v. 36), «infra me stesso» (159, v. 159) –, als ein bewegungsloses Bild – «non movi», «non torna» (159, v. 161, 164sq.) – und deutlich als Sprechakt markiert im dreifachen «dico». Im Rhythmus von jeweils vier Versen verliert die Sprachmagie langsam, schrittweise ihre Kraft:

[...] Ahi tu passasti, eterno  
 sospiro mio: passasti: e fia compagna  
 d'ogni mio vago immaginar, di tutti  
 i miei teneri sensi, i tristi e cari  
 moti del cor, la rimembranza acerba. (159, vv. 169-173)

Im «e fia compagna» ist Nerina wieder nur die Erinnerung an Silvia bzw. an *A Silvia* («cara compagna» [153, v. 54]). Herzwerk, das die Zeit anhalten konnte, wird in Bewegung gesetzt, und die letzten beiden Worte benennen, was die letzte Strophe und das Gedicht im Ganzen sind: eine negative Epiphanie und ein «il dire: ella fu» zugleich. Dieser Sprechakt ist ein auf doppelte Weise an die Vergangenheit gebundener Bildakt bzw. das Gedicht im Ganzen entwickelt eine Bildlichkeit, ein «vago immaginar», dessen lyrische Lebendigkeit und Präsenz sich aus Bildern des Todes und der Erinnerung speisen.

## 2 Bilder fingieren - *doppia vista*

Verwandt mit der Struktur der Erinnerung ist Leopardis Poetik der *doppia vista*.<sup>29</sup> In einem berühmten *Zibaldone*-Eintrag wird diese zusammengefasst.

All'uomo sensibile e immaginoso [...] il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. (2382, *Zib.* 4418)

Andere, nicht wirklichkeitsgesättigte Bilder zu entwerfen, ist also die auszeichnende Fähigkeit der Einbildungskraft. *L'infinito*, der erste *piccolo idillio*, verkörpert das entscheidende Jahr 1819 und die inszenierte *mutazione totale in me*, in der sich der weltgeschichtliche Verlust der Antike im Subjekt ausprägt als Verlust seines früheren Ichs. Dieser Ichverdopplung entspricht eine Welt- bzw. Bildverdopplung gemäß der *doppia vista*. Diese wird ausgelöst durch die Schließung des Horizonts, durch die Hecke auf dem topischen Feldherrenhügel (vv. 1-3). Die Einbildungskraft soll Dinge konzipieren bzw. Bilder von Dingen, «che non sono»:

Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. [...] Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione [...]. (1524, *Zib.* 167)

29 Cf. ausführlich zur Bildlogik der *doppia vista* Herold 2017, 205-208, 391sq., 402-404 und zu *L'infinito* *ibid.*, 235-254.

Im Akt des «io [...] mi fingo» (121, v. 7) werden Bilder des Unendlichen gedacht, um – gemäß der *teoria del piacere* – eine *wirkliche* Lust zu erreichen, die die Begierde befriedigt. Doch dieses Ideal wird nicht realisiert. Das wird im Bild der ausbleibenden *unio mystica* ausgedrückt, denn das Herz erschrickt nur *fast* (v. 7sq.). Die beiden Pole eines empirischen und eines nach Transzendenz strebenden Ichs werden abschließend in einem *Bild für die Dichtung*, im lustvollen Schiffbruch, reflektiert. Das Dichter-Ich fingiert ein empirisches Ich, das sich Unsichtbares, Zahl- und Endloses, Transzendentes denkt und *darin scheitert*, Unendlichkeit zu erreichen. Dieses negative Dichtungsbild ist mit der Poetik der transzendentalen Erinnerung strukturell verwandt. Das Scheitern als adäquate Darstellungsform des Unendlichen stellt sich als dialektische Reflexivität dar.

### 3 Bilder beobachten - fragmentarische Einbildungskraft

*Spento il diurno raggio in occidente* ist das letzte der drei Fragmente und zeitlich das erste, insofern es auf *Appressamento della morte* basiert, das insgesamt 878 Verse umfasst, eingeteilt in fünf *canti* in *terzine incatenate*, also in dem Metrum, das die *Divina Commedia* verwendet. Dante stellt eine wichtige Quelle für Leopardis Konzeption einer erhabenen Sprache dar, die sich vor allem durch eine latinisierende, altertümliche Wortwahl auszeichnet.<sup>30</sup> Leopardi nennt sie ein *ardire* bzw. ein *ardito* – in Übersetzung des lateinischen Adjektivs *audax* – als eine kühne Sprachverwendung. Ein Beispiel unter vielen für Leopardis erhabene Sprache, die er mit Schönheit gleichsetzt und ausgehend von Horaz mit «*stili energici e rapidi*» (1886, *Zib.* 2049) und mit einer «*costruzione [...], irragionevole*» (1494, *Zib.* 61). Darunter versteht er «*[m]etafore coraggiose, epiteti singolari e presi da lungi, inversioni*» (1886, *Zib.* 2051), wie z. B. «*la taciturna via*» (v. 19), da das Adjektiv normalerweise Personen zugesprochen wird,<sup>31</sup> oder «*E il duro vento col petto rompea*» (v. 58), da es sich hier – wie er ebenfalls zu Horaz ausführt – um «*un'idea chiara, ma espressa vagamente*» handle, denn «*chi chiama duro il vento perché difficilmente si rompe la sua piena quando se gli va incontro*» (1494, *Zib.* 61). Die «*rapidità dello stile*», die Calvino in seinen *Lezioni americane* hervorhebt,<sup>32</sup> bewirke sprachliche Vagheit und erwecke se-

30 Cf. «*fea, fera, fean, augel* e via discorrendo, che forse ai tempi del Leopardi incominciavano appena a disturbare un orecchio e al nostro suonano solo umoristicamente» (Ungaretti 2000a, 941).

31 Cf. «*Persino il taciturna* che viene qui a qualificare la via, che è così modo ardito, «*pellegrino*», poiché di solito s'applica alle persone e non alle cose, rimane inerte» (Ungaretti 2000a, 935).

32 Cf. das Kapitel *Rapidità* in Calvino 1994.

mantische Unendlichkeit. Leopardis erhabenen Bildern entspricht die Idee einer erhabenen Sprache.<sup>33</sup>

Das Gedicht lässt sich grob in drei Abschnitte einteilen: Die ersten 18 Verse sprechen das Thema an: Es handelt sich um ein romantisches Stelldichein. Die nächsten 47 Verse, Verse 19-66, beschreiben die erhabene Entwicklung des Gewitters. Die letzten 10 Verse, Verse 67-76, stellen einen Orpheus-Eurydike-Augenblick der Versteinerung dar. Diese erste Dichtung, die nicht mehr zu den Jugendgedichten zählt, wird überarbeitet und fragmentiert, denn *Spento il diurno raggio in occidente* stellt die verkürzte Fassung des ersten von fünf Gesängen von 1816 dar. Leopardis *frammento* erfüllt damit Friedrich Schlegels frühromantische Definition moderner Kunstwerke:

Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung [...].<sup>34</sup>

Wir haben es hier aus zwei Gründen mit einer fragmentierten Einbildungskraft zu tun: Einerseits ersetzt Leopardi im Fragment das lyrische Dichter-Ich, das seinen *stile roco*<sup>35</sup> verhandelt, durch eine «donna», ein lyrisches Sie bzw. Du – «ella», «colei» (v. 4, 30) –, das auffallend passiv bleibt. Andererseits wird dieses lyrische Ich nicht benannt, kommentiert nur einmal explizit das Geschehen und ist ansonsten abwesend:

Sola tenea la taciturna via  
 la donna, e il vento che gli odori spande,  
 molle passar sul volto si sentia.  
 Se lieta fosse, è van che tu dimande:  
 piacer prendea di quella vista, e il bene  
 che il cor le prometteva era più grande.  
 Come fuggiste, o belle ore serene!

33 Neben mehreren Einträgen im *Zibaldone* geht Leopardi dieser erhabenen Sprache bereits 1816 nach, also im Entstehungsjahr des *Appressamento*, in *Della fama di Orazio presso gli antichi*. Leopardi nimmt hier mehrfach Bestimmungen von Pseudo-Longinus auf, etwa diejenige, Hyperbata («τὰ ὑπερβατὰ») verkörpertem irrationale Übertreibungen («παρεμβάλοντες ἀλόγως» [Longinus 1995, 238 (§ 21sq.)]). Cf. ausführlich zum *ardire* bei Leopardi in Auseinandersetzung mit Horaz und Pseudo-Longinus und mit der zeitgenössischen *Ossian*-Mode, vermittelt über Melchiorre Cesarottis Übersetzung, Gaetano 2002, 261-283.

34 Schlegel 1967, 169 (*Athenäum*-Fragment 24).

35 Das Fragment bricht vor dieser dantesken Epiphanie im *Appressamento* ab: «un lume scese e femmisi presente. | Splendeva in quella tenebria selvaggia | sì chiaro che vincea vampa di foco, | qual fornace di notte in muta piaggia, | e splendendo cresceva a poco a poco; | e 'n mezzo vi pareva uman sembante | vago sì ch'a 'l ritrar mio stile è roco» (292, vv. 87-93; Kursivierung M.H.).

Dilettevol quaggiù null'altro dura,  
 nè si ferma giammai, se non la spene. (vv. 19-27)<sup>36</sup>

Die abwesende Innerlichkeit der «donna» entspricht dem impliziten Status eines lyrischen Ichs, das Leopardis spätere Dichtung ansonsten prägt. Dieser mimetische Unterschied inszeniert damit gleichsam, mit einem Ausdruck aus den ersten 100 Seiten des *Zibaldone*, die gegen Di Breme und die Romantik gerichtet sind, «[I]a natura, purissima, tal qual'è, tal quale la vedevano gli antichi» (1471, *Zib.* 15). Die *donna* verkörpert sinnbildlich das Antike und Unbewusste, wodurch *für uns* ein Bild der «nackten Natur» entsteht<sup>37</sup>, und nur für das implizite lyrische Ich bzw. für den Leser besteht ein lustvoller «Schiffbruch mit Zuschauer».<sup>38</sup> Wir haben es also mit einer Vorstufe späterer Dichtung zu tun, indem auch das überarbeitete *frammento* nicht die Reflexivität nachfolgender Gedichte erreicht. Intratextuell ist der Mangel an ausgearbeiteten Poetologischen offensichtlich, die für Leopardi typisch sind: Der Mond, «la rugiadosa luna» (v. 18) – das Adjektiv ist von Vergil entlehnt –, wird als poetisches Bild nicht entwickelt, aber man liest seine poetische Abwesenheit vor dem Hintergrund etwa von *Alla Luna* oder *La sera del dì di festa*.<sup>39</sup> Ebenso erinnert etwa «cantando al vento» (v. 10) an den theophanen Wind in *L'infinito*. Ex negativo wird aber reflektiert und bestimmt, worin das Defizitäre liegt.<sup>40</sup> Die Anordnung von *Spento il diurno raggio in occidente* als letztes der *frammenti* geht mit diesem Umstand um und komplementiert die Struktur der Beobachtung damit so, dass sie sich der Bildlogik der Erinnerung annähert (cf. Abschnitt 1). Damit wird fraglich, ob die *Frammenti* lediglich «un'appendice ai *Canti*» sind, die besser mit *La ginestra* abschließen.<sup>41</sup>

36 Später versucht *A se stesso*, auch noch die Hoffnung, «la spene», abzuschaffen: «[...] Ben sento, | in noi di cari inganni, | non che la speme, il desiderio è spento.» (179, vv. 3-5).

37 Cf. «E non si avvedono i romantici, che se questi sentimenti son prodotti dalla *nuda* natura, per destarli bisogna imitare la *nuda* natura, e quei semplici e innocenti oggetti, che per loro propria forza, *inconsapevoli* producono nel nostro animo quegli effetti [...]» (1471, *Zib.* 16, erste Kursivierung M.H.; cf. zu dieser Stelle Camerino 1987, 341). Ein Aspekt dieser Kritik besteht darin «che non bastano <semplicità e naturalezza> per bene imitare, ma ad esse bisogna aggiungere quel *quid* in più che per Leopardi e Longino è fornito dal sublime» (Gaetano 2002, 280).

38 In Anlehnung an Hans Blumenbergs Geistesgeschichte des erhabenen Zuschauers in *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979).

39 Cf. Ungaretti 2000a, 933sq.

40 Ungaretti benennt diesen Umstand folgendermaßen: «[I] Leopardi in possesso della sua arte, sarà quella di portare le cose a definirsi da sé [...]» Diesen Unterschied zum *frammento* macht Ungaretti auch am Bild des Gewitters fest, das er mit der Jugendliteratur vor den *Canti* gleichsetzt: «[I] Leopardi quando sarà già un grande poeta, non descriverà più le tempeste, parlerà della quiete dopo la tempesta» (Ungaretti 2000a, 936).

41 Dotti 1999, 147.

Das Gedicht konzentriert sich auf zwei Elemente: (i) Die Verse 1-27 stellen eine idyllische Nacht dar und beobachten eine anonyme «donna» (v. 20), die zu einer «amorosa meta» (v. 4) bzw. einem «diletto loco» (v. 39) geht. Nach einem romantischen Sonnenuntergang wird zunächst das *setting* dargestellt. «Spento il diurno raggio in occidente» (v. 1) leitet eine Lichtverschließung bzw. eine Augenverdunklung ein. In späteren Gedichten wird die Blick- und Weltverdunklung meist weniger ausführlich geschildert, so heißt es etwa in *Il tramonto della luna* lakonisch «e si scolora il mondo» (198, v. 12). Mit anderen Gedichten teilt das *frammento* ein nicht-idyllisches Sprechen bzw. ein Jenseits der Idylle.<sup>42</sup> Das Mädchen ist nur gerichtet auf das liebevolle Ziel, und das beobachtete Gewitter beginnt jenseits dieses *locus amoenus*: «là del diletto loco» (v. 39). Eine Stille – «queto», «queta» (v. 2) –, erinnert an den Beginn von *La sera del dì di festa*<sup>43</sup>. Das Ziel des Rendez-vous<sup>44</sup> – «volta all' amorosa meta» (v. 4) – scheint eine dantische Lebensentscheidung<sup>45</sup> einzuführen, aber nicht in einem Wald, sondern in einer Heidelandschaft: «ad una landa» (v. 5). Diese Öffnung steht damit intertextuell bereits in einer Schließung des Horizonts<sup>46</sup>, die sich verspätet einstellt im «bosco» (v. 38). Ein implizites<sup>47</sup> lyrisches Ich beobachtet ein lyrisches Du, die *donna*, und das Gewitter. (ii) Die Verse 28-76 stellen das Sich-Entfalten des

42 Wobei im Vergleich zum *Appressamento* zu beachten ist, dass nicht nur die beiden Kürzungen (vv. 19sq. und 52-54), sondern auch die Änderungen in den Versen 13-21 idyllisches Material reduzieren (cf. Danzi 2008, 109).

43 Cf. «Dolce e chiara è la notte e senza vento, | e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti | posa la luna, e di lontan rivela | serena ogni montagna. [...]» (122, vv. 1-4).

44 Im Kontext des vorherigen *frammento*, das ebenfalls von einer *donna* und einem Gewitter bestimmt wird, ist es naheliegend, von einem bevorstehenden Rendez-vous auszugehen. So spricht Danzi von einem «convegno amoroso» (Danzi 2008, hier 103). Das lässt sich weiter plausibilisieren durch den Intratext *Saggio sopra gli errori degli antichi* – «L'agricoltore primitivo fuggendo per una vasta campagna, [...] vede di lontano nella foresta una quercia tocca dal fulmine» (915; Capo decimoterzo: *Del tuono*) –, der *Spento il diurno raggio in occidente* mit dem vorherigen *Io qui vagando al limitare intorno* und der ersten Liebe zu Geltrude (Cassi Lazari) verbindet (cf. Danzi 2008, 107, Herold 2015a/b). Gegenüber *Spento il diurno raggio in occidente* hat das Bild des Sturms in *Io qui vagando* nicht die Funktion, die *donna* an ihrem Platz bzw. an ihrer «amorosa meta» (v. 4) zu halten. Danzi geht so weit, in den Fragmenten XXXVIII und XXXIX ein Diptychon zu sehen: «dittico, in cui il primo testo è invocazione della tempesta perché trattenga la donna [...], il secondo descrizione della tempesta che la sorprende e travolge» (Danzi 2008, 108).

45 Gemeint sind die berühmten Eingangsverse der *Divina Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita | mi ritrovai per una selva oscura, | ché la diritta via era smarrita» (Dante 2014, 31 [I, i, vv. 1-3]).

46 Cf. Koschorke Exkurs zu Baudelaires *Le coucher du soleil romantique* im gleichnamigen Kapitel *Die Schließung des Horizonts* (Koschorke 1990, 241-252).

47 Man kann hier mit Peter Hühn auch von einem *negativen Subjekt* sprechen bzw. von «the textual subject [which] functions less as a positive norm [...] than negatively» (Hühn 2004, 147).

Gewitters dar, das den tragischen Tod der *donna* herbeiführt. In Vers 34 findet sich die bemerkenswerte Formulierung: «Spiegarsi ella il vedea per ogni canto». Das «Spiegarsi» nimmt die barocke, leibnizsche Metapher der Falte<sup>48</sup> bzw. des Sich-Entfaltens auf, «per ogni canto», also an jedem Ort *oder* in jedem Gedicht, nimmt die Ambivalenz von Raum und Dichtung auf, mit der bereits das vorherige 38. *frammento* schließt:

S'apre il ciel, cade il soffio, in ogni canto  
posan l'erbe e le frondi, e m'abbarbaglia  
le luci il crudo Sol pregno di pianto. (212, vv. 13-15)

*Io qui vagando al limitare intorno* endet im Zeichen einer entpoetisierten Gegenwart des lyrischen Sprechens, in der es «schlecht um transzendente Bezüge»<sup>49</sup> steht, in einem abschließenden Augenblick, wo Himmelöffnung und Licht nicht Epiphanie, sondern überall und je ein Ende der Inspiration verheißen.<sup>50</sup> Die Inspirationslosigkeit findet sich ebenfalls im 39. Fragment als Motiv: Proleptisch ist von Beginn an klar, dass die Natur nicht (zu uns) sprechen wird, denn *pars pro toto* für die Landschaft – als Bild für den Versuch zu dichten – nimmt der frühe Vers «I ramuscelli *ivan cantando* al vento» (v. 10; M.H.) die späteren Verse vorweg «Veniva il poco lume ognor più fioco; | E intanto al bosco si destava il vento» (v. 37sq.). Versteht man Vers 34 als eine emblematische und metapoetische *mise en abyme*, ergibt sich eine Logik, die sich überall, in jedem Winkel, auch in jedem der *canti*, entfaltet. Der letzte gedankliche Abschnitt der Versteinerung (vv. 67-76) beginnt mit einem «lampo» (v. 67) und schließt damit einen Bogen zurück zur Vorlage, die mit «Era morta la lampa» (291, v. 1) beginnt, wobei das Thema des *appressamento*, des Herannahens, nicht nur in der Anzahl auf 76 Verse reduziert wird, sondern auch – wörtlich – kondensiert wird auf ein «all'appressar del nembo» (v. 48); kein Herannahen des Todes, sondern des Gewitters. Damit sind eine erste Verbildlichung und Bildlichkeit des Langgedichts hintergangen. Diese Änderung hat Folgen fürs Ganze und für die Bedeutung des Endes des Gedichts:

Beide Teile haben jeweils eine Art Epitaph. In den Versen 22-27 bricht das ansonsten implizite und abwesende lyrische Ich aus seiner Beobachterrolle aus

48 Cf. Deleuze 1988.

49 Herold 2015b, 158.

50 Die Blendung («m'abbarbaglia») bzw. die Klarheit des poetischen Bilds leuchtet das Vorgehen *dermaßen* aus, dass sich (scheinbar) nichts Poetisches, Vages ereignet. *Spento il diurno raggio in occidente* nimmt mehrfach diese «dermaßen-dass»-Funktion auf und erweckt so sprachlich den Eindruck von Bewegung und eines bedrohlichen dynamisch-erhabenen Gewitters; etwa: «più gagliardo [...] | tal che» (v. 40sq.), «tanto, | che» (v. 32sq.), «si, che» (v. 44), «Si che» (v. 57).

und verbindet die beiden Teile mit einer philosophischen Perspektive. Die letzten vier Verse verändern nochmals den Satzrhythmus innerhalb des adversativen «Ma» (v. 70) und führen eine fatale *quiete dopo la tempesta* ein.

E si rivolse indietro. E in quel momento  
 si spense il lampo, e tornò buio l'etra,  
 ed acchetossi il tuono, e stette il vento.  
 Taceva il tutto; ed ella era di pietra. (vv. 73-76)

Wind und Sturm sind ein rekurrentes Denkbild in Leopardis Dichtung. Es lässt sich zwischen einem harmonisch-theophanen und einem bedrohlich-katastrophalen Wind- bzw. Sturm-Bild unterscheiden. Das *frammento* fällt insofern aus dieser Dichotomie heraus, als der Übergang von einem sanften, idyllischen Hauch zum stürmischen Wind sich vollzieht.<sup>51</sup> Das *frammento* wird zusammengehalten von einem eingeklammerten lyrischen Ich, das Flauberts Erzähler-Ideal zu erfüllen scheint; «[d'être] comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part»<sup>52</sup>. In dem angesprochenen Einschub zwischen Idylle und Sturm (vv. 22-27) findet sich eine in Leopardis Lyrik einmalige Lesersprache «Se lieta fosse, è van che *tu* dimande» (v. 22, M.H.), die man auch als einen versteckten Ausruf der *donna* verstehen kann, als eine unmarkierte psychologische Interpretation oder Projektion – analog zum *style indirect libre* – des lyrischen Ichs, der ihr auch ein naives Glücksversprechen des Herzens unterstellt (v. 23sq.) und die Flüchtigkeit der Eindrücke zur Existenzmetapher philosophisch radikalisiert (vv. 25-27). Die ersten Verse, die dann den Sturm einleiten, nehmen eine gegenüber dem *Appressamento* entscheidende doppelte semantische Verschiebung vor, die mit der zuvor zitierten Verschiebung in *La sera del dì di festa* in den Versen 28 und 46 vergleichbar ist.

e la dolcezza in cor farsi paura (292, v. 33, M.H.) ~ e il piacere in colei farsi paura. (v. 30, M.H.)

51 Cf. «Il *Frammento XXXIX* ci offre dunque due diversi stadi dell'immagine: il passaggio dall'uno all'altro costituisce anzi il tema stesso del componimento. Nelle occorrenze successive dei *Canti*, l'immagine sarà offerta di volta in volta in una delle due versioni: quella «lene» (col vento che «stormisce» o «mormora» o «sussura») e quella «tempestosa» (col vento che «muggisce» o «fischia» ecc.)» (Blasucci 2003, 34). Frühere Dichtungen sind etwa Übersetzungen aus dem ersten Buch der *Aeneis* (*La Tempesta della flotta Trojana*), *Il Diluvio universale*, das an Anakreon angelehnte *La Tempesta* von 1809. Cf. zur Funktion der Hoffnung Danzi 2008, 104 in einem Vergleich der Verse 22-27 im *frammento* und der Verse 49-52 in *La Tempesta*. Eine parallele Verschiebung der Hoffnung prägt sich im Übergang vom *Appressamento* zum Fragment aus.

52 Flaubert 1980, 204 (Brief an Louise Colet vom 9. Dezember 1852).



Nicht mehr «la dolcezza», sondern «il piacere» wird zur Angst. Mit dieser Änderung wird die Kürzung des ersten Gesangs verständlich, denn «dolcezza» verweist im *Appressamento* noch auf die Traumvision, die auf Vers 82 und auf die Versteinerung folgt (292, v. 95).<sup>53</sup>

Lust und Unlust wechseln einander ab, ihre Heiterkeit – «lieta» (v. 22) über den ersten Ausblick – «vista» (v. 23), den die einleitenden Verse 1-18 darstellen, wechselt sich synästhetisch ab mit einem Primat des Hörens – etwa «udir», «suon» (v. 47sq.), «tuon» (v. 53, 61), «suon» (v. 66) –, der den Wechsel von Steigen und Fallen – «sorgea», «salir» (v. 32, 35) des Gewitters gleichsam spiegelt, ohne aber eine typische *doppia vista*, die auf das Unsichtbare sinnlich ausgreift, erreichen zu können, so dass das Gedicht mit einer negativen «vista» (v. 70) endet. Die Natur determiniert<sup>54</sup> gleichsam den psychischen Übergang «in colei» (v. 30) von *diletto* (v. 26) und «piacere» zur «paura» (v. 30). Der Spiegelcharakter findet sich auch auf der lexikalischen Ebene, insbesondere durch die auffallenden Wiederholungen – etwa: «luna» (v. 18, 33), «bosco» (v. 38sq.), «piacer(e)» (v. 23, 30), «momento» (v. 40, 73), «lampo», «lampi» (v. 50, 67, 74), «pioggia» (v. 47, 63) –, die im Dienste zweier Funktionen stehen: Einerseits wird additive Totalität bzw. mathematische Erhabenheit dargestellt, was durch die fünffache Verwendung von «ogn(i)» (v. 7, 34, 40, 42, 64) unterstrichen wird. Andererseits wird der prozessuale Charakter betont und verkettet, der früh mit «e tutte ad una ad una» (v. 14) angesprochen wird.

Das Schritt-Verlangsamten und Herz-Schwinden – «fermò l'andare», «il cor venne meno» (v. 72) – nimmt den Tod vorweg, erinnert im Zurückdrehen (v. 73) und in den Folgen an Orpheus und Eurydike. An einen Intertext<sup>55</sup> erinnert Leopardi im *Zibaldone*:

Quell'usignuolo di cui dice Virgilio nell'episodio d'Orfeo, che accovacciato su d'un ramo, va piangendo tutta notte i suoi figli rapiti, e colla *miserabile* sua *canzone*, esprime un dolor profondo, continuo, ed acerbissimo [...]. (2552, *Zib.* 281; M.H.)<sup>56</sup>

53 Auch die Ersetzung von «la gran faccia del ciel» (292, v. 32) durch «la sembianza del ciel» (v. 29) ist technischer im Ausdruck, und die Einfügung des Blickwerts (cf. v. 23) führt eine Dopplung mit dem späteren «vista» (v. 70) lexikalisch ein, ohne wie in später geschriebenen Gedichten eine *doppia vista* semantisch auszuprägen. Diese klassisch-elegische Verdopplung findet sich auch als *mise en abyme* («al bosco [...] al bosco» [v. 38sq.]). Auf ähnliche Weise wird die physischere Beschreibung «e 'ntanto tra le frasche crescea 'vento | e sbatteva le piante del bel loco» [v. 41sq.]) durch die die abstraktere Formulierung «diletto loco» (v. 40) ersetzt; cf. Danzi 2008, 110.

54 Cf. Camerino 1987, 340.

55 Cf. allgemein zu Leopardis antiken Intertexten im Kontext dieses Fragments Camerino 1987.

56 Cf. Herold 2017, 595-597; cf. Vergils *Georgica* 4.504-516.

Ein poetologischer Unterschied in diesem «lamento» (v. 12), den die Natur – und nicht ein lyrisches Ich oder Du – singt, liegt darin, dass im *frammento* nicht der Gesang bzw. die *canzone* «miserabile» ist, sondern die *donna* selbst («la misera» [v. 52]). Das Leid als Bildspender der Dichtung ist noch nicht in eine explizit reflektierte Struktur eingebettet. Leopardis Bildlogik ist hier noch substantiell, noch nicht funktionell. Das Bild des Gewitters *ist* Wirklichkeit, noch nicht *als* Bild wirklichkeitsbildend. Dem entspricht, dass *Spento il diurno raggio in occidente* zeitlich das erste und in der Anordnung das letzte Gedicht ist, das die *teoria del piacere* thematisiert:

Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. [...] La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, segui si può dire dentro un anno, cioè nel 1819. [...]. Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita [...]. (1517, *Zib.* 143sq.)

Diese «mutazione totale in me» wird retrospektiv 1820 als «passaggio dallo stato antico al moderno» inszeniert<sup>57</sup> und zugleich zurückgebunden an jene fragmentarische Einbildungskraft, die aus dem *Appressamento* ein Fragment macht:

E s'io mi metteva a far versi, *le immagini mi venivano a sommo stento*, anzi *la fantasia era quasi disseccata* (anche astraendo dalla poesia, cioè nella contemplazione delle belle scene naturali ec. come ora ch'io ci resto *duro come una pietra*); bensì quei versi traboccavano di sentimento [...]. Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi. (1517, *Zib.* 143sq.; M.H.)

Wenn Naturszenen den modernen, philosophischen Dichter versteinern, lässt sich analog der *Appressamento* mit dem *Io antico* und der *Frammento* mit dem *Io moderno* gleichsetzen. Die Fragmentierung der «antiken» Einbildungskraft findet nicht nur durch Kürzung der Vorlage statt, sondern auch strukturell, indem eine *donna* die Rolle des *Io antico* einnimmt. Erst ihr Tod legitimiert sie als abschließendes Bild der *teoria del piacere*. Denn die Begierde nach Bildern des Unendlichen ist koextensionsal mit der Dauer der Existenz:

*Questo desiderio* e questa tendenza non ha limiti, perch'è ingenita o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma *solamente termina colla vita*.<sup>58</sup>

57 Cf. Herold 2017, 202-205 zum fragmentarischen Verhältnis von Ich und Welt, das diese negative Epiphanie inszeniert.

58 Das Zitat lautet im Kontext vollständig: «Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempierci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, e più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzial-

Das entspricht strukturell der transzendentalen Erinnerung, die entreferentialisierte Bilder als uneigentlichen Ursprung hat. Innerhalb der Sammlung der *Canti* ist der *Appressamento* unverfügbar und entspricht damit der nicht erinnerbaren *immagine fanciullesca* (cf. Abschnitt 1), die nur fingiert werden kann. Dieses *io mi fingo* (cf. Abschnitt 2) erfüllt sich auf implizite Weise dennoch auch hier, indem der Kommentar-Einschub der Verse 22-27 die angelegte Beobachtungsperspektive bricht. Zugleich kommt der Beobachtung so eine doppelte Funktion zu, die die Makrostruktur spiegelt. Die *donna* steht für das Andere seiner selbst, da sie selbst nicht als Beobachtende ins lyrische Bild gerät. Zugleich ist sie als Nicht-Beobachtende paradoxerweise modern.<sup>59</sup> Denn sie ermöglicht erst die Beobachtung aus der Perspektive eines *Quasi-Io-antico*, das die erhabene Natur als solche, d.h. natürlich<sup>60</sup>, wahrnimmt. Das moderne Ich kann das Gewitter nicht im antiken Modus wahrnehmen, aber die Fiktion eines ungebrochenen antiken Ichs ermöglicht die Illusion oder Vision einer solchen Naturerfahrung. Das ist mit einer doppelten Fragmentierung erkauft. Deshalb gilt für Leopardis Bildlichkeit: Bilder sind nicht Abbilder von etwas, sondern fragmentierte Bilder, die den Verlust der Abbildfunktion selbstreflexiv in ihre Bildlogik aufnehmen.

Das Fragment führt in den Versen 23, 24 und 30 lexikalisch die *teoria del piacere* ein, um so semantisch durch die Fragmentierung anzuzeigen, dass eine Bildlogik beobachtet wird, die sich dadurch auszeichnet, latent und retrospektiv zu sein. Diese Bezugsferne geht innerhalb von Leopardis Poetik einher mit einer Vagheit lyrischer Bilder, die vornehmlich auditiv evoziert werden. Entsprechend stellt der die Sinne überfordernde Lärm des Gewitters nicht mehr ein Sprachproblem dar, sondern ein Jenseits der Einbildungskraft:

e 'l rombar che *la lingua dir* non osa. (292, v. 72) ~ e il suon che *immaginar l'alma* non osa (v. 66)

---

mente, e mira unicamente, benchè sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere. *Questo desiderio* e questa tendenza non ha limiti, perch'è ingenita o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma *solamente termina colla vita.*» (1523, *Zib.* 165; Kursivierung M.H.).

59 Diese Entsubjektivierung, in der das lyrische Ich «mira ad una realtà fuori di sé» (Danzi 2008, 106), stellt sich in den «eigentlichen» *canti* (chronologisch betrachtet) paradigmatisch im *Ultimo canto di Saffo* dar, die als letzte *canzone* im mythischen Gewand bereits die Poetik der *idilli* lyrisch und sprachlich vorwegnimmt. Der idyllische Ton unterläuft hier die in der Sekundärliteratur tradierte Unterscheidung zwischen einem *pessimismo storico* und einem *pessimismo cosmico* (cf. Herold 2017, 268sq.).

60 Im Sinne von Schillers gnomischer Bestimmung in *Über naive und sentimentalische Dichtung*, dass das Natürliche ein Gefühl ist, «welches wir für die Alten haben. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche» (Schiller 2002, 27).

Das Erhabene übersteigt nun die Sprache, da diese droht, unpoetisch zu werden, in dem Sinne, dass «parole» nicht mehr zur lyrischen Darstellung ausreichen.<sup>61</sup> Der klassische Topos des Bildverbots im Erhabenen, das Kant eine «negative Darstellung»<sup>62</sup> nennt, lässt sich auch eine negative Bildlichkeit nennen. Wenn die Seele bzw. «l'alma» nicht mehr poetische Bilder entwerfen kann – gleichsam kein *ardire* wagt («non osa») –, bricht die Sprache («la lingua dir») ab. Damit ist der Tod der *donna* auch ein Bild für das Scheitern der Sprache. Dieses Scheitern ist vorweggenommen im negativen Umschlag von *piacere* in *paura* (v. 30), in dieser «negative[n] Lust»<sup>63</sup>, die wiederkehrt im Scheitern der Einbildungskraft (cf. v. 66). Dieser «Bildverlust» ist ein «Weltverlust», insofern die Sprache nicht mehr welthaltig ist, da ihr Anschauung und Konstellationen abhanden kommen.<sup>64</sup>

Das Sich-Ängstigen – «paura» (v. 30), «spavento» (v. 42, 71) – des Herzens – «cor» (v. 24, 72), «alma» (v. 66) – tritt ein, anders als in *L'infinito*: «ove per poco | il cor non si spaura» (121, v. 7sq.). Entsprechend bedeckt am Ende der Entwicklung des Gewitters und des Gedichts die *donna* die Augen und wird – im etymologischen Sinne<sup>65</sup> – mystisch:

Ella dal lampo affaticati e lassi  
 Coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno,  
 Già pur tra il nembo accelerando i passi. (vv. 67-69)

61 Cf. etwa im *Zibaldone* zur Unterscheidung von *parole* und *termini*: «la filosofia e l'uso della pura ragione che si può paragonare ai termini e alla costruzione regolare, abbia istecchito e isterilito questa povera vita, e come tutto il bello di questo mondo consista nella immaginazione che si può paragonare alle parole e alla costruzione libera varia ardata e figurata» (1509, *Zib.* 111). Den poetischen Wert des «ardire» erläutert Leopardi zwei Jahre später, 1822, als Schönheits- und Vagheitswert der Sprache: «Una lingua non è bella se non è ardata, e in ultima analisi troverete che in fatto di lingue, bellezza è lo stesso che *ardire*. [...] Ricchezza di frasi e di modi non si dà se non in una lingua ardata, perchè, di forme esatte e matematiche, tutte le lingue ne sono o ne possono essere egualmente ricche nè più nè meno [...]. Quindi se *lingua bella è lingua ardata e libera*, ella è parimente lingua non esatta, e non obbligata alle regole dialettiche delle frasi, delle forme, e generalmente del discorso. [...] Non v'è lingua bella che non sia lingua poetica [...]. Or lingua poetica, è lingua non matematica [...].» (1946, *Zib.* 2415-2418).

62 Kant 1968, 201 (B 124).

63 *Ibid.*, 165 (B 76). Die Beobachtungsstruktur und Bildlogik lassen sich vergleichen mit dem Umschlag im erhabenen Gefühl, wie ihn Kant analysiert als denjenigen Augenblick, in dem die *comprehensio aesthetica* zur *comprehensio sublimis* wird (cf. Herold 2017, 88-93).

64 Cf. «Der Verlust der Bilder ist der schmerzlichste der Verluste. [...] Es bedeutet den Weltverlust. Es bedeutet: es gibt keine Anschauung mehr. [...] Es bedeutet: Es gibt keine Konstellationen mehr» (Handke 2003, 746).

65 Cf. zum Fast-Augenschließen und zur Quasi-Mystik in *L'infinito* Herold 2013.

Dieser Blickverschluss – faustisch gesagt: diese Weltverdunklung<sup>66</sup> – bedeutet ihren Tod; auch, da sie zu keiner *doppia vista* fähig ist. Die Entwicklung kulminiert in einem Augenblick – «momento» (v. 40, 73) – und einem «lampo» (v. 67, 74), der eine negative Epiphanie darstellt. Diese Bewegung, die mit einer Versteinerung abbricht, fragmentiert die Einbildungskraft des *Io antico*<sup>67</sup>: «[E]d ella era di pietra» (v. 76) führt eine Dauer<sup>68</sup> des Bildes ein und beendet das Gewitterbild. Die zwei paradigmatischen Formen der Schock-Abwehr, die reflexive Distanz – wie in *L'infinito* –, die ein Sich-Ängstigen verhindert, und die Selbstbeobachtung – wie in *La sera del dì di festa* – sind im *frammento* nur angelegt. Der reflexive und funktionale Umgang mit Bildern ist noch defizitär. Deshalb könnte man das letzte eigenständige Gedicht der *Canti* verstehen als ein *Appressamento della poesia*.

In einem späten *Zibaldone*-Eintrag von 1828 formuliert Leopardi thesenartig eine poetologische Überlegung, die mit der Mimesis an einer «nuda natura» (1471, *Zib.* 16) im Widerspruch zu stehen scheint:

Il poeta *non imita* la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. [...] Così il poeta non è *imitatore* se non *di se stesso*. (2371, *Zib.* 4372sq.; M.H.)<sup>69</sup>

*Spento il diurno raggio in occidente* imitiert durch die Projektion auf die *donna*, die ohne Innerlichkeit ausgestattet ist, die Natur im Entfalten bzw. im «Spiegarsi» (v. 34). Das dominante Gewitter-Bild widerspricht scheinbar dem Zitat («*non imita* la natura»). Indem die *donna* einsteht für das *Io antico*, ist aber das implizite lyrische Ich doch ein «*imitatore* [...] *di se stesso*». Dem negativ-dialektischen Bild der Lust, die zur Angst wird, entspricht das negative Bild der Versteinerung. Der Tod der *donna* als Phantom des eigenen *Io antico* wird damit medusaartig ins Bild gesetzt und erfährt zugleich eine dichterische Wiedergeburt. Vom Ende her gelesen bedeutet der erste Vers so gleichsam: *Ex oriente lux!*

66 Cf. Helmut Schneiders Aufsatz zur «fortschreitende[n] Verdunklung der Szene» in Goethes *Faust* (Schneider 2001, hier 103).

67 Wenn man der These zustimmt, «che i comportamenti della natura sono come delle leggi per il sentimento individuale» (Camerino 1987, 339), dann bedeutet der Wegfall der von der Natur ausgelösten Epiphanie – «un lume scese e femmisi presente», «vi pareva uman sembante» (292, v. 87, 92) – ebenfalls eine Fragmentierung der dichterischen Einbildungskraft.

68 Ungaretti schreibt, die Versteinerung führe zu einer Traumlogik «senza causa e fatali» (Ungaretti 2000a, 942). Cf. «La soluzione è una semplice soluzione. [...] Gli [a Leopardi] basta di troncare il discorso a pietra, perché immediatamente le due parti trovino un'unità nel loro contrasto di tempo, e una durata in un'atmosfera di sogno. [...] Quando spezza il frammento al punto di / *ed ella era di pietra* / l'innocenza è raggiunto, l'innocenza del sogno» (ibid., 942, 944).

69 Cf. zum Kontext Bruni 2009.

## Literaturverzeichnis

- Dante, Alighieri: *Divina Commedia. Inferno – Purgatorio – Paradiso*. Hg. v. Giovanni Fallani / Silvio Zennaro / Italo Borzi. Rom: Newton Compton 2014 (1993).
- Flaubert, Gustave: *Correspondance* (Juillet 1851-1858). Hg. von Jean Bruneau. Bd. 2. Paris: Gallimard 1980 (Bibliothèque de la Pléiade, 284).
- Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Kant, Immanuel: «Kritik der Urteilskraft», in: id.: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 10. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.
- Leopardi, Giacomo: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. Hg. v. Lucio Felici, Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton. 2010.
- Longinus: «On the Sublime» [Περὶ Ὑψους]. Übers. v. W.H. Fyfe, korr. V. Donald Russell, in: Jeffrey Henderson: *Aristotle: Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*. London: Loeb Classic Library 21995 (The Loeb classical Library 199), 143-305.
- Marquard, Odo: «Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist», in: id.: *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*. Stuttgart: Reclam 2000 [1981], 117-146.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795]. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam. 2002.
- Schlegel, Karl W. Friedrich von: «Athenäum-Fragmente» [1798], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Bd. II. München: Schöningh 1967, 165-255.
- Auerbach, Erich: «Figura», in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), 436-489.
- Bigongiari, Piero: «Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei Canti», in: *L'Approdo Letterario* 74 (1976), 54-82.
- Blasucci, Luigi: «Lo stormire del vento tra le piante: parabola di un'immagine», in: id.: *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*. Venedig: Marsilio 2003, 31-46.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 [1979].
- Bodei, Remo: «Vage/unbestimmt», in: Karlheinz Barck [et al.] (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Bd. 6. *Tanz – Zeitalter/Epoche*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2010, 312-330.
- Bohrer, Karl Heinz: «Augenblicke mit abnehmender Repräsentanz», in: id.: *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*. München / Wien: Hanser 2003, 72-91.
- Bruni, Raoul: «Leopardi e la teoria romantica dell'ispirazione», in: Sebastian Neumeister (Hg.): *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*. Frankfurt a. M. [et al.]: Peter Lang 2009, 245-259.
- Cacciapuoti, Fabiana: *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*. Rom: Donzelli 2010.

- Calvino, Italo: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mailand: Mondadori 1994.
- Camerino, Giuseppe Antonio: ««E il piacer ... farsi paura». Leopardi e la percezione dei fenomeni naturali», in: *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 16 (1987), 337-346.
- Colaiacono, Claudio: «Canti di Giacomo Leopardi», in: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*. Bd. 3. Turin: Einaudi 1995, 355-427.
- Danzi, Massimo: «Lettura <interna> del Frammento XXXIX di Leopardi», in: *Studi e problemi di critica testuale* 77 (2008), 101-113.
- Deleuze, Gilles: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit 1988.
- D'Intino, Franco: ««Spento il diurno raggio» (XXXIX) e il problema della conclusione dei Canti», in: *Rivista internazionale di studi leopardiani* 2 (2000), 17-34.
- Dotti, Ugo: «Gli ultimi canti. I <Frammenti>», in: Giacomo Leopardi: *Canti*. Hg. v. Ugo Dotti. Mailand: Feltrinelli 1999, 131-150.
- Gaetano, Raffaele: *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*. Soveria Mannelli: Rubbettino 2002.
- Götze, Martin: *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*. Paderborn / München [et al.]: Schöningh 2001.
- Herold, Milan: «Fragment und Totalität. Das Ausbleiben der unio mystica und die negative Darstellung in der modernen Kunst», in: Héctor Canal [et al.] (Hg.): *Das Heilige (in) der Moderne. Denkfiguren des Sakralen in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2013, 203-216.
- : ««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 2015a (Mimesis. Romanische Literaturen der Welt, 55), 127-148.
- : «Liebe ohne Anfang – Ende der romantischen Liebe? Lamartines *Invocation* und Leopardis *Io qui vagando*», in: Edoardo Costadura / Diana Di Maria / Sebastian Neumeister (Hg.): *Leopardi und die europäische Romantik*. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.–9. November 2013. Heidelberg: Winter 2015b, 143-160.
- : *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins. Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*. Göttingen: Bonn University Press / V&R unipress 2017 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 10).
- Hühn, Peter: «Transgeneric Narratology. Application to Poetry», in: John Pier (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin / New York: De Gruyter 2004, 139-158.
- Italia, Paola: *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*. Rom: Carocci 2016.
- Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Kreis, Guido: «Kunstwerke als autonome Ordnungen», in: Jens Halfwassen (Hg.): *Kunst, Metaphysik und Mythologie*. Heidelberg: Winter 2008, 295-314.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

- Müller-Tamm, Jutta: «Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie», in: Nicola Gess / Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Berlin / Boston: De Gruyter 2014, 100-120.
- Petrus, Klaus: *Genese und Analyse. Logik, Rhetorik und Hermeneutik im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter 1997.
- Schneider, Helmut J.: «Das Licht der Welt. Geburt und Licht in Goethes Faustdichtung», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 75 (2001), 102-122.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: «Ironie und Pathos in Leopardis Palinodia», in: *Italienisch* 20 (1998), 32-48.
- Simon, Ralf: *Der poetische Text als Bildkritik*. München: Fink 2009.
- Tarani, Tommaso: *Il velo e la morte. Saggio su Leopardi*. Florenz: Società Editrice Fiorentina 2011.
- Torra-Mattenklott, Caroline: «Denkfiguren», in: Joachim Küpper (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*. Paderborn: Fink 2013, 59-76.
- Ungaretti, Giuseppe: «Sul frammento <Spento il diurno raggio in occidente> I [1946–1947]», in: id.: *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Hg. v. Paola Montefoschi. Mailand: Mondadori 2000a (I Meridiani), 929-945.
- : «Sul frammento <Spento il diurno raggio in occidente> II [1946–1947]», in: id.: *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Hg. v. Paola Montefoschi. Mailand: Mondadori 2000b (I Meridiani), 946-969.
- Zorn, Daniel: *Vom Gebäude zum Gerüst*. Bd. 1. *Entwurf einer Komparatistik reflexiver Figurationen in der Philosophie. Dargestellt am Beispiel von Michel Foucault und Martin Heidegger*. Berlin: Logos 2016.