

FRANK-RUTGER HAUSMANN

Giacomo Leopardi: „L’infinito“

Giacomo Leopardi: „L'Infinito“

Frank-Rutger Hausmann¹

Giacomo Leopardi

Forschung und Kritik sind sich darin einig, daß Giacomo Leopardi nach Petrarca und Tasso und vor Ungaretti als „einsam überragender Gipfel weltgültiger italienischer Lyrik“ (Kemp 1990: 242) zu gelten hat. Leopardi ist vor allem bekannt als der Verfasser der 41 zwischen 1817 und 1836 verfaßten *Canti*, die sein Hauptwerk ausmachen. Die ersten 32 folgen einander in annähernd chronologischer Reihenfolge, so wie der Dichter sie selber in der Ausgabe letzter Hand (Neapel 1835) zusammengestellt hatte. Postum wurden in der Ausgabe Florenz 1845 noch die beiden letzten Gesänge („Il tramonto della luna“; „La ginestra“) hinzugefügt und sieben weitere Gedichte aufgenommen. Es handelt sich auf ersten Blick keinesfalls um ein einheitliches lyrisches Œuvre, denn wir finden patriotische Lyrik, Gelegenheitsgedichte, Hymnen, Elegien, Episteln, Idyllen und Übersetzungen aus dem Griechischen und Französischen. Wichtige Erklärungshinweise auch für das Verständnis seiner Lyrik hat Leopardi mit einem anderen sehr umfangreichen Werk hinterlassen, das Einblicke in sein Innerstes liefert und seine geheimsten Wünsche und Sehnsüchte offenlegt. Gemeint sind die *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, wie sie ihr Herausgeber Giosue Carducci 1898 aus Anlaß der Erstausgabe zur Zentenarfeier von Leopardis Geburt betitelte. Sie werden heute meist mit dem ansonsten nicht sehr gebräuchlichen italienischen Wort *Zibaldone di pensieri* ('Gedankensammelsurium') bezeichnet. Dabei handelt es sich um eine Art Kladde, ein fortlaufendes Arbeits- und Werkstattbuch, das gelegentlich Tagebuchcharakter annimmt. Die Aufzeichnungen sind fortlaufend vom Sommer 1817 bis zum 4. Dezember 1832 mit insgesamt 4526 Nummern niedergeschrieben worden, wobei diese Notizen, die allenfalls in Paul Valéry *Cahiers* ein Pendant haben, sich keinesfalls gleichmäßig auf die verschiedenen Lebensjahre verteilen. Ihr Schwerpunkt liegt in den Jahren 1820-24, danach nimmt der Umfang ab, und von 1830 bis 1832 kommen nur noch zwei neue Seiten hinzu. Der *Zibaldone* ist in doppelter Bedeutung interessant: einmal, wie gesagt, als Ideenreservoir und Materialsammlung mit Exzerpten aus philologischen, sprachtheoretischen, literaturkritischen, philosophisch-moralischen, politischen Schriften bzw. eigenen Gedanken, die diese Exzerpte betreffen; dann aber als moralistisches Werk, das sich in eine alte, bis auf Montaigne zurückgehende Tradition einschreibt. Moralistik meint inhaltlich Seelenkunde, formal ein bruchstückhaftes Schreiben, das der Selbstanalyse dient, aber auch den Lesern Anleitungen zu einer 'ars bene vivendi', einer rechten Lebenslehre, geben kann. Die klassischen Themen der abendländischen Moralistik wie Freund-

¹ Ich danke meinem Mitarbeiter Frank Reiser für die Aufbereitung und kritische Durchsicht des Manuskripts.

schaft. Liebe, Mitleid, Furcht, Hoffnung, Ruhm, Glück, Unglück, Neid, Eigenliebe, Egoismus, Mut, Schmerz, Verzweiflung, Selbstmord, Tod usw. sind auch bei Leopardi rekurrent, werden aber von dem Dichter in höchst eigenwilliger Art und Weise behandelt und in allen seinen Werken abgewandelt. Insofern scheint es legitim, die *Canti*, wenn auch nicht ausschließlich, mit Hilfe des *Zibaldone* zu erklären.

L'Infinito

Ins Zentrum meiner Überlegungen möchte ich Leopardis berühmtestes und immer wieder interpretiertes Gedicht „L'Infinito“ stellen, das in der Zählung der *Canti* die Nummer XII trägt und zwischen Frühling und Herbst 1819 in Recanati geschrieben und zum ersten Mal dann im *Nuovo Ricoglitore* (Mailand) vom Dezember 1825 veröffentlicht wurde. In der Ausgabe Napoli 1835 ist es nach dem „solitario“ das zweite der *Idilli*, gefolgt von „La sera del dì di festa“, „Alla luna“, „Il sogno“, „La vita solitaria“ sowie „Frammento XXXVII“. „L'Infinito“ ist eines der berühmtesten Gedichte der Weltliteratur überhaupt, zu Recht, wie ich meine. Denn in nur 15 Zeilen enthält es, wie noch zu zeigen sein wird, den 'ganzen' Leopardi. Unsere Interpretation soll deshalb auch so angelegt werden, daß ich immer wieder auf andere Leopardi-Gedichte verweise und so an diesem einen Text möglich viele Phänomene aufgezeigt werden, die auch für das übrige lyrische Werk gelten, ohne die Einzigartigkeit des Textes zu vernachlässigen.

Sehen wir uns zunächst den Text, sodann Hanno Helblings Übersetzung genauer an:

- Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 e questa siepe, che da tanta parte
 dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 5 spazi di là da quella, e sovrumani
 silenzi, e profondissima quiete
 io nel pensier mi fingo; ove per poco
 il cor non si spaura. E come il vento
 odo stormir tra queste piante, io quello
 10 infinito silenzio a questa voce
 vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 e le morte stagioni, e la presente
 e viva, e il suon di lei. Così tra questa
 immensità s'annega il pensier mio:
 15 e il naufragar m'è dolce in questo mare.

- Lieb war mir stets hier der verlaßne Hügel
 und diese Hecke, die vom fernsten Umkreis
 so viel vor meinem Blick verborgen hält.
 Doch hinter ihr – wenn ich so sitze, schaue,
 5 endlose Weiten formt sich dort mein Denken,

- ein Schweigen, wie es Menschen nicht vermögen,
 und tiefste Ruhe; da beschleicht die Seele
 ein leises Graun. Und wenn des Windes Rauschen
 durch diese Bäume geht, halt ich die Stimme
 10 dem Schweigen, dem unendlichen, entgegen,
 ihm zum Vergleich: des Ewigen gedenk ich,
 der toten Jahreszeiten und der einen,
 die heute lebt und tönt. Und so versinken
 im Unermeßlichen mir die Gedanken,
 15 und Schiffbruch ist mir süß in diesem Meere. (Leopardi 1978: 92-93)

Wir wollen bei unserer ausführlichen Interpretation die folgenden Aspekte behandeln: Das Gedicht als sprachliches Kunstwerk, als Meditation und als Idylle. Dabei wird zunächst zu zeigen sein, daß der Dichter ein 'Bildprogramm' bekannter Topoi, Stileme und Konzepte abarbeitet. Seine Originalität liegt nicht zuletzt darin, wie er dies alles amalgamiert und was er Neues daraus macht. Der „Infinito“ ist in *endecasillabi sciolti* (elfsilbigen Blankversen) gedichtet, einem sehr beliebten Metrum, das der Nachbildung des antiken Hexameters diente und als klassizistisch galt. Die Elfsilbler fließen nur zu Beginn (Vers 1-3) und Ende (Vers 14-15) ebenmäßig; dazwischen ist der Rhythmus durch Enjambements und Doppelzäsur (V. 13) dem subjektiven inneren Empfinden angepaßt. Das 15 Verse umfassende Idyll hat eine durchaus symmetrische Struktur. Vers 8 bildet eine Art Achse; hier endet der Teil, der dem Raum gehört und geht in den über, der der Zeit gewidmet ist. Der Grund ist durch die Furcht des Herzens angezeigt, die den Dichter aus dem unendlichen Raum in die Zeitlichkeit zurückholt. Eindringlich ist der additive Stil, durch die Kopula „e“ hergestellt, der die Assoziationen, die sozusagen in Wellen über den Dichter hereinbrechen, gut nachvollziehbar macht. Würde man eine Wortfelduntersuchung anstellen, fielen Ausdrücke der Entgrenzung auf: „tanta parte“, „ultimo orizzonte“, „interminati spazi“, „sovrumani silenzi“, „profondissima quiete / infinito silenzio“, „l'eterno, immensità“. Sie sind in der ersten Hälfte häufiger als in der zweiten. Mit dem Auftakt „sempre“ ordnet sich der Dichter in die Überzeitlichkeit ein; „sempre fu“ ist ein ungewöhnliches Tempus, denn es verbindet Kontinuität mit Abgeschlossenheit, Duratives mit Punktuellm. Danach geht der Dichter ins Präsens über, und der süße Schiffbruch der Gedanken ist Gegenwart. Vielleicht will der Dichter hinfort nicht mehr in die Höhe und ins Rückwärts abschweifen, sondern ein für alle Male konstatieren, daß das Suchen und Forschen nach 'Dimensionen' zwecklos oder desillusionierend ist, und will es deshalb aufgeben. Dennoch, die (relativen) metrischen Freizügigkeiten machen aus Leopardi einen Erneuerer. Er schreibt ja keine Sonette und Canzonen, sondern *Canti*. Er löst sich nicht nur vom Überkommenen und löst es auf, er ist auch ein Impulsgeber und Innovator der italienischen Lyrik. Das Wort *Canto*, von Dante für die hundert Gesänge der *Commedia* gebraucht, rückt bei Leopardi in die Nähe des französischen *Chant* und des englischen *Song* (vgl. Ossian, *Songs of Selma*). Leopardis Dichten markiert den Übergang von fest vorgegebenen zu freien lyrischen Formen. Dies ist nicht nur ein Be-

freiungsakt; es bedeutet zugleich eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten. Und vor diesem Hintergrund spielt es keine Rolle mehr, ob er nun – noch – ein Klassiker oder – bereits – ein Romantiker ist.

Nun zur Meditation. Der Hügel, den der Dichter besingt, ist der Monte Tabor bei Recanati (heute: Monte dell'Infinito):

Wenn Giacomo Recanati durch das dem Palazzo Leopardi nächstgelegene Monte-Morello-Tor verließ, pflegte er auf einem engen Pfad zu einem Hügel hochzusteigen, der im Volksmund der Berg Tabor heißt und das ganze zu seinen Füßen liegende Tal und die westliche Mark bis zum Appennin beherrscht [...] Zur Zeit des Dichters war er in der Tat *verlassen*, dicht mit Bäumen bestanden und voller heckenartigem Gestrüpp².

Wenngleich heute nur noch ein eingeweihter Leser den Namen kennen kann, den der Volksmund diesem Hügel gab, so ist nicht unwichtig, denn für Leopardi selber war er selbstverständlich: Der wirkliche Berg Tabor, Djebel et-Tor, in Unter-Galiläa, 588 m hoch, eine alte kanaanitische Kultstätte, ist seit dem apokryphen Hebräer-Evangelium Ort der Versuchung Jesu durch Satan, seit dem Kirchenvater Origenes aber auch seiner Verklärung, d. h. der Ankündigung seiner messianischen Rolle als Gottessohn durch Gott Vater (Origenes, *In Ioannem* 2,12; ebenfalls apokryph). Christi Versuchung (Mt 4,8) wie seine Verklärung (Mk 9,2 f.) finden auf einem Berg statt. Spätestens seit Paul Benichous Buch *Le sacre de l'écrivain* (1973) und den Untersuchungen Theodore Ziolkowskis über Christustrans- und -postfigurationen (*Fictional Transfigurations of Jesus*, 1972) wissen wir, daß im säkularisierten 19. Jahrhundert die Dichter die Rolle der Religionsstifter und Priester übernehmen; nach der Aufklärung und der Revolution ist der christliche Glaube in die Krise geraten, und die Dichter haben es daher verhältnismäßig leicht, diese Leerstelle zu füllen. Sie sind ja Verkünder höherer Wahrheiten, ästhetischer Botschaften, stehen zwischen dem Reich der Materialität und dem des Geistes, haben als Verkünder des Schönen und auch des Häßlichen Prophetenfunktion. Bewußt oder unbewußt ordnet sich Leopardi in diese Rolle ein, wenn er einsam auf einen Berg steigt, um nachzudenken, zu träumen, zu meditieren. In „L'Infinito“ ist er nicht nur Dichter, sondern auch Philosoph, Seher und Verkünder, denn nur ein mit hoher Sensibilität und breiten Kenntnissen ausgestatteter Geist kann von der Unendlichkeit berichten, die „sovrumano“ (V. 5) ist.

Der Dichter und Seher *poeta vates*) sitzt also auf dem Hügel Tabor und schaut um sich, ergötzt sich aber nicht etwa an der wildromantischen Natur, sondern lenkt

² „Uscendo dalla città per la Porta di Monte Morello, la piú vicina al palazzo Leopardi, Giacomo, quando facea la passeggiata a ponente, soleva recarsi per un piccolo sentiero al colle detto popolarmente Monte Tabor che signoreggia la valle sottoposta e tutta la Marca occidentale fino agli Appennini ... A' tempi del poeta era veramente *ermo*, folto di alberi e irto di sterpi a maniera di siepi“ (G. Mestica in seinem Kommentar von 1886). Wenn nicht anders vermerkt, werden alle fremdsprachigen Zitate in eigener Übers. des Verf. geboten.

seinen Blick woanders hin. Der Hügel wird kaum beschrieben; er ist „ermo“, verlassen und öde; man könnte fast an einen *locus horribilis* denken, der in der literarischen Tradition der Aufenthaltsort der weltflüchtigen Eremiten ist, der Rufer in der Wüste, die mit der menschlichen Gesellschaft nicht mehr viel anfangen können. Denken wir daran, daß Jesus (Mt 4,1) vom Geist in die Wüste geführt wurde, um vom Teufel versucht zu werden und vierzig Tage und vierzig Nächte in der Wüste fastete.

Wir müssen ganz präzise sein und uns die Sitzposition des Dichters genau vergegenwärtigen. Leopardi hat im *Zibaldone* eine Erläuterung gemacht:

In bezug auf die Empfindungen, die wegen dem bloßen Unbegrenzten gefallen, kannst du meine Idylle im „Infinito“ lesen und dir die Vorstellung einer abschüssigen ländlichen Gegend in Erinnerung rufen, die so kühn ist, daß der Blick in einer gewissen Entfernung das Tal nicht erreicht; und jene Vorstellung einer Baumreihe, deren Ende man aus den Augen verliert, entweder wegen der Länge der Reihe oder weil auch sie an einem Hang liegt etc. Oder ein Gebäude, ein Turm etc., den man so sieht, daß er allein am Horizont emporzusteigen scheint und man diesen nicht sieht, was einen sehr eindrucksvollen und erhabenen Kontrast zwischen dem Begrenzten und dem Unbegrenzten hervorbringt etc. etc.³

Es geht dem Dichter in diesem Textstück um die Erklärung des Unbegrenzten, Unbestimmten, das auch in *L'Infinito* zum Ausgangspunkt der Meditation wird. Sein Blick kann sich nur in die Unendlichkeit richten, wenn er sich von den konkreten Begrenzungen der Erde ablöst. Als Analogien nennt er hier eine Kuppe, von der aus man das Tal nicht sieht, weil Bäume den Blick verstellen; ein Waldstück, das so ausgedehnt ist, daß man sein Ende nicht erkennt bzw. weil es an einem Abhang wächst; drittens ein hohes Gebäude oder einen Turm, die so weit emporragen, daß man den Horizont nicht mehr sieht, vor oder von dem sie sich abheben. Dies ergibt den wichtigen Gegensatz zwischen „finito“ und „indefinito“ (was mit „infinito“ gleichzusetzen ist), und der ist „sublim“, ein Terminus der Ästhetikdebatte des 18. Jahrhunderts, der auf die um 40. n. Chr. entstandene und lange Zeit fälschlich dem Rhetor Cassius Longinus zugeschriebene Schrift *Peri hypsus* (*Über das Erhabene*) zurückgeht. Der anonyme Verfasser will darin einem Freund klarlegen, was erhabener Stil sei, und er mustert zu diesem Zweck die wichtigsten Werke der griechischen Literatur. Über das Erhabene wird in Kap. 1 ausgesagt, daß es „ein bestimmter Höhepunkt und Gipfel der Rede ist und daß die größten der Dichter und Schriftsteller nur hierdurch und durch nichts

³ „Circa le sensazioni che piacciono pel solo indefinito [= unbegrenzt, unbestimmbar] puoi vedere il mio idillio sull'*Infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive [= abschüssig] in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica [= Gebäude] una torre ec. veduta in modo che ella paia innalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito ec. ec.“ (Leopardi 1969: II, 411).

anderes den Sieg und ihrem Ruhm Unsterblichkeit gewonnen haben. Das Übergewaltige nämlich führt die Hörer nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase“ (Pseudo-Longinos 1966: 29). Natürlich vermögen nur Genies so 'sublim' zu schreiben. Für Leopardi entsteht Sublimität aus dem Kontrast zwischen Begrenzt und Unbegrenzt, und räumlich ist dieser am besten in der Höhe, aus der Höhe, von der Höhe herab wahrzunehmen. Er steigt also auf den Monte Tabor bei Recanati, um die Welt unter sich zu lassen und sich in die Sphären räumlicher, zeitlicher und vor allem geistiger Unendlichkeit aufzuschwingen. Diesen 'Höhenrausch', wie ich dies einmal nennen möchte, teilt er mit zahlreichen Romantikern. Denken Sie vor allem an Lamartines berühmte *Méditation L'Isolement*, die nahezu zeitgleich ist (1820) und deren erste Strophe ich Ihnen wenigstens zitieren will:

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
 Au coucher du soleil, tristement je m'assieds;
 Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
 Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds⁴. (Lamartine 1963: 3)

Das ist zwar 'romantischer', weil 'konkreter', denn später wird die unerfüllte Liebe als Grund der Trauer und Melancholie Lamartines genannt, aber die Ausgangsposition ist identisch. Sucht man einen Vergleich in Leopardis Gedichten, bietet sich das vorangehende Gedicht Nr. XI, „Il passero solitario“, an, das beginnt: „D'in su la vetta della torre antica, / „ solitario, alla campagna / cantando vai“⁵. Der Fink sitzt auf dem Glockenturm von Sant'Agostino und singt einsam sein Lied in den Abend. Der Vergleich Vogel-Dichter ist nur zu bekannt. Aber auch Nr. XIV, „Alla luna“ beginnt: „O graziosa luna, io mi rammento / che, or volge l'anno, sopra questo colle / io venia pien d'angoscia a rimirarti“⁶. Der Dichter sitzt demzufolge auf seinem Hügel, und eine Gebüschhecke versperrt ihm den Blick bis zum Horizont. Wenn wir die Aussage des zitierten Abschnitts aus dem *Zibaldone* hinzunehmen, sitzt Leopardi oberhalb der Büsche und Bäume, vielleicht auf einer Lichtung, vielleicht auch auf einer kahlen Kuppe. In den *Argomenti di idilli* (Nr. 3) hat er das Gedicht prosaistisch zusammengefaßt, und diese Zusammenfassung lehrt, daß wir – hoffentlich – richtig interpretiert haben. Es sei nur sozusagen am Rande bemerkt, daß Leopardi in dieser Prosaparaphrase von einem großen Lorbeerbusch oder Lorbeerhain spricht, der ihm den Blick verstellt. In der definitiven Fassung ist davon nicht mehr die Rede. Es könnte sich also wieder um eine Stilisierung handeln, da der Lorbeer als Baum Apolls auch symbolische Funktion hat und durch Petrarcas Laura-Lauro-System sanktioniert ist, denn als immergrüne Pflanze eignet er sich nicht, um an die „morte stagioni“, wenn die Blätter fallen, zu gemahnen; der Lorbeer ist kein Symbol von Herbst und Vergänglichkeit:

⁴ „Oft setze ich mich traurig bei Sonnenuntergang auf den Berg in den Schatten der alten Eiche; ich lasse meinen Blick ziellos über die Ebene schweifen, deren wechselvolles Bild sich zu meinen Füßen hinbreitet.“

⁵ „Von der Spitze des alten Turmes herab, singst du, einsamer Blaufink, über das Land...“

⁶ „Oh anmutiger Mond, ich erinnere mich, daß ich vor Jahresfrist voller Bedrückung auf diesen Hügel stieg, um dich anzuschauen“.

Obwohl verlassen und einsam, warst du mir stets ein lieber Ort, und dieser grüne Lorbeer, der einen großen Teil des Horizonts vor meinem Blick verdeckt. Weit den Blick sendend öffnet sich vor ihm der endlose Raum, der weite Horizont, in dem sich mein Sinn verliert, und in der unendlichen Stille der Dinge und der freundlichen Ruhe, in welcher man sich ausruht, auch wenn sie Angst einjagt. Und mit dem Lärm des ungestümen Windes und dem Rascheln der Blätter der Pflanzen, mit diesem stürmischen Getöse, vergleiche ich die unendliche Stille.⁷

Leider ist Leopardis Sitzposition nicht präzisiert. Aber seit Walther von der Vogelweides berühmtem Gedicht „Ich saz ûf eime steine / und dahte bein mit beine / dar ûf sazt ich den ellenbogen; / ich het in mîne hant gesmogen [= schmiegen] / daz kinn und ein mîn wange“ (Walther 1997: 3), das auch mit der Abbildung des Dichters in der Manessischen Handschrift korrespondiert (bis hin zu Rodins *Le penseur* über Dürers *Melancholia I*) gilt das Sitzen, wobei man das Gesicht in eine Hand stützt, als *die* Grundposition des meditierenden, in sich versunkenen Melancholikers. Über diese seine Grundhaltung hat sich Leopardi oft genug geäußert, etwa im Brief an seinen Bruder Carlo vom 6. Januar 1826: „Die Melancholie, die mich hier wie in Recanati häufig ergreift, hat für mich jetzt eine schwärzere Beschaffenheit als früher, und nur gelegentlich ergibt sich daraus eine gewisse innere Freude, wie es häufig dort der Fall war. Ich fühle, daß ich ohne Stütze und ohne Liebe bin“.⁸ Über die Rolle des melancholischen Dichters, die bereits bei (Pseudo-)Aristoteles festgelegt ist, sind weitere Ausführungen entbehrlich.

Wie gesagt, Leopardi präzisiert nicht, aber wir können ihn uns in ähnlicher Sitzposition vorstellen. Räumlich, und damit auch philosophisch betrachtet, ist das Sitzen auf dem Hügel ein, wie ich es einmal nennen möchte, 'in der Mitte Sitzen', in der Mitte zwischen dem Mikro- und dem Makrokosmos, der Alltagswelt und dem Numinosen. Der Dichter sieht zu seinen Füßen die banale Alltagswelt – hier sieht er sie nicht, er verdrängt sie, er ahnt sie aber – und lenkt seinen Blick nach oben. Das ist spätestens seit Pascal ein wiederum nicht ungewöhnlicher philosophischer Vorgang, eine typische Meditationshaltung. Pascal fragt im Fragment 72 (*Disproportion de l'homme*): „Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?“. Ausgangspunkt sind für ihn seine mathematischen Kenntnisse des Weltenraums, der Erde, die den Menschen so groß dünkt, die sich aber um die Sonne dreht, die wiederum nur ein kleines Gestirn der

⁷ „Caro luogo a me sempre fosti benchè ermo e solitario, e questo verde lauro che gran parte cuopre dell'orizzonte allo sguardo mio. Lunge spingendosi l'occhio [= weit den Blick sendend] gli si apre dinanzi interminato spazio vasto orizzonte per cui si perde l'animo mio e nel silenzio infinito delle cose e nella amica quiete par che si riposi se pur spaura. E al rumor d'impetuoso vento e allo stormir delle foglie delle piante a questo tumultuoso fragore l'infinito silenzio paragono“ (Leopardi 1940: I, 376).

⁸ „La malinconia, che spesso mi prende qui come a Recanati, ha ora per me un carattere più nero di prima, e rare volte ne risulta una certa allegria interna, come spesso mi accadeva costì. Sento che sono senza appoggio e senza amore“ (Leopardi 1969: I, 1232).

Milchstraße ist usw. Andererseits spricht er von einer Milbe, einem kleinen Insekt, für das der Lebensraum ganz anders dimensioniert ist. Aus dieser Relativierung der Größen schließt Pascal auf die Existenz und die Allmacht Gottes einerseits und die Ohnmacht des Menschen andererseits:

„Mais si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre; elle se lassera plutôt de concevoir, que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions, au delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée.“ (Pascal 1925: XII, 72-73)⁹

Leopardi erschrickt zwar auch, aber dieses Erschrecken über Ohnmacht und Kleinheit des Menschen dauert, wie wir noch sehen werden, nur einen Moment; danach setzt ein Wohlbefinden und Behagen ein, vor allem darüber, daß es etwas Unendliches und Ewiges gibt, das der menschlichen Hybris Grenzen setzt, aber durch seine Existenz Metaphysik überflüssig macht und ein Oben und Unten als Begrenzungskategorien vorgibt.

Rufen wir uns zunächst ins Gedächtnis, daß Leopardi als Kind der Aufklärung neben philologischen auch astronomische Studien betrieben hatte. Aus dem Jahr 1813 – der Dichter ist gerade erst 15 Jahre alt – gibt es eine unpublizierte *Storia della astronomia*, und zwei Jahre später einen *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). Beide Male handelt es sich um unselbständige Kompilationen, aber in beiden werden viele Seiten dem „feinen und silbernen Glanz“¹⁰ des Mondes oder dem „eindrucksvollen Schauspiel“¹¹ der Gestirne, die die Wüste oder Einöde überstrahlen, gewidmet: „Der Anblick eines sternbesäten Himmels ergreift jeden nachdenklichen Menschen. Er [der Himmel] mag vielleicht die ersten Menschen überrascht und in eine süße Verückung versetzt haben.“¹² Die wiederholte Betrachtung des Himmels und seiner Gestirne ist also nicht nur auf einen naturwissenschaftlichen Impetus forscherschen Geistes zurückzuführen, sondern regt zu Erinnerung, Reflexion, Spekulation, Meditation an, wie wir dies bereits aus Fontenelles *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) kennen, einem Werk der Frühaufklärung, in welchem ein Paar

⁹ „Aber wenn unser Schauen dort stockt, die Einbildungskraft gehe weiter ; sie wird eher im Erfassen als die Natur im Zeigen ermatten. Die ganze sichtbare Welt ist nur ein unmerklicher Zug in der weiten Höhlung des Alls. Keinerlei Begreifen kommt ihr nahe. Wir können unsere Vorstellungen von ihr aufblähen über die letzten denkbaren Räume hinaus, was wir zeugen, sind, verglichen mit der Wirklichkeit der Dinge, Winzigkeiten. Es ist eine unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall und deren Oberfläche nirgends ist. Das ist am Ende die mächtigste, den Sinnen noch faßbare Eigenschaft der Allmacht Gottes. Unsere Einbildungskraft verliere sich in diesem (unfaßbaren) Gedanken“ (übers. Wasmuth; Pascal 1978: 41-42).

¹⁰ „splendore delicato ed argenteo“

¹¹ „spettacolo imponente“

¹² „Lo spettacolo di un cielo stellato colpisce ogni uomo riflessivo. Esso avrà forse sorpresi e gettati in una dolce estasi i primi uomini“.

den Mond betrachtet, aber keine Galanterien austauscht, was zu erwarten gewesen wäre, sondern Fontenelle der Marquise de Mésangère die Himmelsmechanik erläutert. Auch für Leopardi sind die Gestirne ewig, sie sind Lichtspender, sie künden von der Unendlichkeit, ja, sie belegen sie. Leopardi mythisiert und romantisiert jedoch nicht, er beobachtet und schlußfolgert. Fügen wir noch hinzu, daß nur etwa hundert Jahre zuvor Newton und Leibniz die Infinitesimalrechnung (Differential- und Integralrechnung) begründet hatten, die Voraussetzung einer theoretischen Physik und Himmelsmechanik, mit der der Weltenraum meßbar wurde. Es braucht kaum daran erinnert zu werden, daß bis dahin die Notionen *ewig* und *unendlich* der Gottheit vorbehalten waren.¹³ Berechnungen der Unendlichkeit des Raums sind wiederum ein säkular-säkularisierender Akt.

Verweisen wir noch auf andere Mond- oder Sterngedichte wie Nr. XIII, „La sera del dì di festa“; XIV, „Alla luna“; XXXIII, „Il tramonto della luna“, vor allem jedoch XXIII, „Canto notturno di un pastore errante dell'Asia“. In dieser Elegie, die von dem Reisebericht des russischen Barons Meyendorff *Voyage à Boukhara fait en 1820* (Paris 1826) inspiriert wurde, vergleicht sich der Dichter mit den Hirten der Kirgisensteppes, die nachts auf einem Stein sitzen, den Mond betrachten und todtraurige Texte improvisieren. Im Bild der meditierenden Hirten stellt er sein eigenes Leiden am Leben dar, dem der Kosmos teilnahmslos, da entgottet, gegenübersteht. In den anderen genannten Gedichten beleuchtet der Mond die Einsamkeit des Dichters, der von der Welt ausgeschlossen und von der Natur benachteiligt wird. Das gleiche gilt für die Sterne, z.B. Nr. XXII, „Rimembranze“: „Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / tornar ancor per uso a contemplarvi / sul paterno giardino scintillanti, / e ragionar con voi dalle finestre / di questo albergo ove abitai fanciullo“¹⁴ usw.

Auch „L'Infinito“ hat zunächst als eine *Lamentatio* über die Härte Natur nach dem Motto des „Oh, wäre ich doch nie geboren!“, was bekanntlich eine Jeremiade ist,¹⁵ nicht als Meditation über die Unendlichkeit. Der Grund seiner Klage ist die drohende Erblindung, von der wir noch sprechen werden. Das Gedicht thematisiert hier noch indirekt, später ganz unmittelbar den Prozeß des Sehens als Voraussetzung der dichterischen Inspiration.

Doch Leopardi ist ungläubig, hat sich innerlich längst von Katholizismus und Christentum abgenabelt, seine Welt ist ohne Gott, ihn kann er nicht anklagen und anflehen. So wendet er sich als ein Stück *natura naturata* (Geschöpf) an die allmächtige *natura naturans* (Schöpferin). Auf Leopardis schwierige Mutterbeziehung – sie war

¹³ Am prägnantesten Ps. 90,2 „Ehe denn die Berge wurden und die Erde und die Welt geschaffen wurden, bist du, Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit“.

¹⁴ „Schimmernde Sterne des Großen Bären, ich glaube nicht, daß ich noch einmal zurückkehre und euch allabendlich über dem väterlichen Garten blinken sähe, mit euch von den Fenstern jenes Palastes aus Zwiesprache pflegte, wo ich als Kind wohnte“ usw.

¹⁵ Vgl. etwa Jer. 15,10 „Weh mir, meine Mutter, daß du mich geboren hast, gegen den jedermann haderd und streitet im ganzen Lande!“ bzw. 20,14 „Verflucht sei der Tag, an dem ich geboren bin; der Tag soll ungesegnet sein, an dem mich meine Mutter geboren hat!“.

den Berichten zufolge hart, bigott und küßte die Kinder nie – ist verschiedentlich hingewiesen worden. Im Prinzip ist die Mutter ein Sinnbild, das alle Werte, die dem jungen Dichter heilig sind, in sich vereint. So weit ich weiß, hat man noch nicht auf Leopardis Nähe zu Johann Jakob Bachofen (1815-1887) verwiesen, dessen Werk *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* 1861 in Auseinandersetzung mit Theodor Mommsen erschien. Bachofen geht davon aus, daß das vorherrschende Geschichtsverständnis eine Folgeerscheinung der patriarchalischen Grundkonstitution der abendländischen Gesellschaft sei, jedoch keinesfalls eine primäre Form darstelle. Das neuzeitlich antike wie christliche Denken seien patriarchalisch. Bachofen behauptet das Matriarchat als die ältere Kulturstufe, und er will sie aufwerten. Ähnliches hatte Schelling bereits in der Philosophie der Nacht versucht. Zu den Strukturelementen der Mutterwelt gehört nach Bachofen die Auszeichnung des Mondes vor der Sonne, der empfangenden Erde vor dem befruchtenden Meere, der finsternen Todeseite des Naturlebens vor der lichten des Werdens. Es ist also eine erdhafte (chthonische) Auffassung, die im Gegensatz zum geistigen, rationalen und abstrakten männlichen Prinzip stehe. Nicht nur in der Mythologie erfolge der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat, sondern in jedem Individuum. Das Weiblich-Stoffliche weiche, so Bachofen, dem Männlich-Geistigen. In der Ehe unterwerfe sozusagen das männlich-patriarchalische Prinzip das weiblich-matriarchalische. Als Deutungsversuch bietet sich ein Leopardi an, der im *Infinito* den Übergang der beiden Prinzipien gestaltet, sich unter größten Schmerzen vom Matriarchalischen löst. Diese Ablösung ist ein Traumatismus, der mit höchster Trauer und Enttäuschung erkaufte wird. In diesem Sinne kann man die verschiedenen Entwürfe des „*Infinito*“ lesen und besser verstehen. Die Endversion ist knapper, abstrakter, nüchterner, und läßt erst ganz zum Schluß einen, wie wir noch sehen werden, regressiven Wunsch nach einer Rückkehr zur Mutter erkennen. Ziehen wir zur Bestätigung noch den Anfang von *Zibaldone* 143-144 bei: „Während meiner dichterischen Laufbahn hat mein Geist den gleichen Zustand wie der menschliche Geist ganz allgemein durchlaufen“.¹⁶ Man darf die *Canti* als archetypisches Gedichtbuch der ganzen Menschheit betrachten.

„L’*Infinito*“ trägt deutliche Züge einer Meditation, einer Selbstbesinnung, einer geistigen Sammlung und Kontemplation. Zur Meditation gehört meist Abgeschlossenheit, Schweigen, Dekontraktion, wie sie der Dichter auf dem Tabor-Hügel durchaus vorfindet, wie sie aber auch der Rand eines Gewässers bieten kann (vgl. XVI, „*La vita solitaria*“, Str. 2: „*Talor m’assido in solitaria parte, / sopra un rialto, al margine d’un lago di taciturne piante incoronato*“¹⁷ usw.). Die Meditation, die es in allen Religionen und Philosophien gibt, ist weniger rational als die Betrachtung. Der Meditierende löst sich vom Konkreten und erhebt sich in den Raum des Spirituellen. Auch Leopardi ersinnt sich im Sitzen und Betrachten „*interminati spazi ... e sovrumanì silenzi, e profon-*

¹⁶ „Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale“ (Leopardi 1969: II, 71).

¹⁷ „Manchmal setze ich mich an einsamer Stelle auf ein Steilufer, an den Rand eines Sees, der von schweigenden Pflanzen gekrönt ist, nieder“.

dissima quiete“. Vor dieser übermenschlichen kosmischen Weite erschrickt der Dichter, er bekommt Angst. Wer hätte nicht schon, wenn er sich die Zahl der Galaxien mit ihren Milliarden von Fixsternen ansieht, nicht diese gleiche Angst vor der Unfaßbarkeit des Unendlichen verspürt? Wenn der Christ in der Meditation zum Dialog mit Gott findet, wird der Dichter Leopardi auf sich selber zurückverwiesen. Er ist Ausgangspunkt der Meditation, Bezugs- und Endpunkt; Personal- und Possessivpronomina der ersten Person dominieren. Die Meditation führt von ihm über ihn hinaus zu ihm selbst zurück. Aus der Betrachtung, die zur Imagination führt, erhebt sich nämlich nach einem Moment eine Stimme. So visuell der erste Teil des *Infinito* ist, so akustisch ist der zweite. Der Wind, der sich brausend in den Zweigen der Bäume fängt, unterbricht das unendliche Schweigen des Raumes und läßt den Dichter an die Unendlichkeit der Zeit, die Ewigkeit, denken. Sie stellt sich ihm als eine sich stets von neuem repetierende Abfolge der Jahreszeiten dar. Wind („vento“), Rauschen der Bäume („stormir tra quelle piante“), Herbst/Vergangenheit („le morte stagioni“), Frühling/Gegenwart („e la presente viva“) bilden eine *métaphore filée*, eine Assoziationskette.

Sehen und Hören („mirando“ versus „odo“), die sich im Lesen verbinden, sind die Inspirationsquellen des Dichters und die Wege, auf denen ein intellektuelles Wesen die Welt und ihre Geschichte wahrnimmt. Ab Vers 13 zieht der Dichter die Konklusio seiner Meditation: Er ertrinkt sozusagen in dieser doppelten Unendlichkeit von Raum und Zeit; er versinkt in ihnen in einer Art Allharmonie, denn dieser emotional-intellektuelle Schiffbruch ist angenehm („dolce“). Der Psychoanalytiker würde natürlich von einer narzißtischen Regression sprechen, der Rückkehr in das Amnion (Fruchtwasser) als Traum des Lebensunfähigen („inetto“), der sich in einen vorgeburtlichen Zustand zurücksehnt. Denn wie kommt er Dichter auf diesem Hügel dazu, vom Meer zu sprechen. Sicher, man kann es von Recanati aus sehen, die Stadt liegt nur zwölf Kilometer von der Adria entfernt auf einem Hügel (vgl. XXI, „A Silvia“: „Mirava il ciel sereno, / le vie dorate e gli orti, / e quinci il mar da lungi, e quindi il monte“¹⁸ usw.), das Meer ist immer irgendwie präsent, aber Leopardi hatte ja gerade den Blick nach unten ausgeschlossen, Stadt und Landschaft sozusagen extrapoliert.

Es bietet sich daher zunächst einmal an, an die altehrwürdige Schiffahrtsmetaphorik zu denken. Das Leben wird mit einer Schiffsreise verglichen, denn es hat Anfang und Ende, Geburt und Tod sind ein Hafen. Dazwischen lauern mannigfaltige Gefahren, und die schlimmste ist der Schiffbruch, der auch häufig vorkommt. Bei den Mittelmeervölkern der Antike beherrschte die maritime und nautische Symbolik den Sprachschatz vieler Bereiche des öffentlichen wie privaten Lebens. In der Jenseitsvorstellung der Griechen geleitete Charon die Toten auf einem Schiff zum Reich des Todes. Der Zusammenhang zwischen Unterwelt und Meer führte vermutlich zur Vorstellung des Meeres als Tummelplatz der Dämonen. Platon (*Nomoi* 803b) spricht von der Lebensfahrt des Menschen über das Meer der Welt, will untersuchen „durch we-

¹⁸ „Er schaute den heiteren Himmel, die vergoldeten Wege und die Gärten, und dann das Meer von Ferne, und auch den Berg an“ usw.

ches Verfahren und durch Aneignung welcher Gemütsart wir unser Lebensschifflein am besten durch die Klippen dieses Daseins hindurchbringen“ (Platon 1988, Bd. 7, S. 286). Staat und Kirche werden gleichermaßen mit dem Bild des Schiffs ('Staatsschiff') bezeichnet, und die nautische Symbolik schließt des Bild des Schiffbruchs ein, das erstmals bei Paulus (1 Tim 1,19) angedeutet ist: „Diese Botschaft vertraue ich dir an, mein Sohn Timotheus, nach den Weissagungen, die früher über dich ergangen sind, damit du in ihrer Kraft einen guten Kampf kämpfst und den Glauben und ein gutes Gewissen hast. Das haben einige von sich gestoßen und am Glauben Schiffbruch erlitten“. Sünder, Häretiker und Exkommunizierte werden als Schiffbrüchige bezeichnet, deren Seelenschifflein nicht in den Hafen gelangt. Ist es nun zu kühn oder gar häretisch anzunehmen, daß die Süße des Schiffbruchs der Stolz des Intellektuellen ist, der sich, anders als Pascal, nur kurz vom Gedanken der Unendlichkeit erschrecken läßt, vielmehr mit quasi-sinnlicher Erleichterung in ihn eintaucht?

Aber das Unendliche hat auch eine dichterisch-ästhetische Komponente, denn es ist die höchste Form der Kunst, ist die Kategorie, die Empfindungen und Sehnsüchte am besten versinnbildlicht. Wir haben den Anfang von *Zibaldone* 1429-1430 noch nicht gelesen. Ich trage ihnen die Übersetzung Helblings vor:

„Das Alte gehört ganz wesentlich zu den erhabenen Eindrücken, seien sie stoffartig, wie eine Landschaft, eine romantische Ansicht usw., oder rein geistig und innerlich. Warum dies? weil es den Menschen zum Unendlichen hinzieht. Das Alte ist nicht ewig, also nicht unendlich, doch es läßt die Seele einen Raum von vielen Jahrhunderten auffassen und ruft dadurch ein Gefühl der Unendlichkeit hervor, die Idee einer unbegrenzten Zeit, in der sich die Seele verliert: sie weiß zwar wohl, daß Grenzen bestehen, aber sie kann sie nicht unterscheiden. Nicht so bei den neuern Dingen; in ihnen kann sie sich nicht verlieren und sieht die ganze Zeitspanne klar vor sich und gelangt sogleich zu dem Einschnitt, zum Ende usw.“ (Leopardi 1985: 277)

Leopardi liefert in diesem Abschnitt letztlich eine Begründung dafür, warum er Klassizist ist. Literarische Kontinuität ist beruhigend, „l'antico è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni“, Kontinuität überhaupt, da sie sozusagen das Humane konstituiert.

Man hat „L'infinito“ häufig als eine Idylle bezeichnet, womit ein literarisches Genus gemeint ist. Ursprünglich ein bukolisches Gedicht (Ekloge), wird die Idylle (eigentlich: das Idyll, zu gr. eidyllion) seit dem 18. Jahrhundert zur Dichtung, „die in räumlich-statischer Schilderung unschuldsvolle, selbstgenügsam-beschauliche Geborgenheit darstellt“ (Delbrück). Unter dem Einfluß der Engländer J. Thomson und A. Pope wird die Idylle aber auch zur Land- und Naturdichtung, deren zentrales Motiv die Erkenntnis Gottes aus der Natur ist, der sich in zahlreichen konkreten Naturelementen manifestiert. Das kann einen gefällig-pietistischen Aspekt des Gotteslobs und des Bekenntnisses haben, es kann sich jedoch auch metaphysische Unruhe dahinter verbergen. Bei Leopardi ist – wir sagten dies bereits – nichts von Gotteslob zu

spüren, von metaphysischer Unruhe, ein Stückweit jedenfalls, jedoch schon. Leopardi hat alle Schattierungen der Idylle experimentiert. Unter den *Argomenti e abbozzi* in Abschnitt I finden sich eher Hinweise auf eine ländliche Dichtung: „Schatten der Schuppendächer. Morgendlicher Regen ... Regenbogen beim Sonnenaufgang ... Seidenraupen, über die sich zwei Frauen miteinander unterhielten, und die eine sagte, wer weiß, wieviel sie dir einbringen werden, und die andere, in sehr weinerlichem Tonfall, oh schweig, ich habe soviel dafür ausgegeben.“¹⁹ In II geht es zunächst so weiter: „Hennen, die am Abend aus eigenem Antrieb in ihren geschützten Stall zurückkehren. Einsamer Sperling. Ländliche Gegend am steilen Hang gesehen, einige Wege in der Ferne, Bauern, die sie herabsteigen, verlieren sich bald aus dem Blick, ein weiteres Bild des Unbegrenzten“ (II). Auf die Hühner, die abends im Stall Schutz suchen, folgt der einsame Fink auf seinem Turm, und dann ein abschüssiges Stück Land, über das Bauern herabsteigen, die schon bald außer Sicht geraten. Alles ist Abbild des 'Infinito', und zwar im vorher gemachten Sinne, so wie die Antike unendlich ist. Die ewige Wiederkehr natürlicher Vorgänge ist unendlich, und insofern vermittelt jede Idylle einen Abglanz der Unendlichkeit. Leopardi vermeidet dabei jegliche Sentimentalität. Sein Naturbegriff impliziert keine rousseauistische Schwärmerei für eine von der Zivilisation unberührte Landschaft, die in allen ihren Manifestationen zum Abglanz einer Seelenlage würde. Ansätze dazu mag man zwar in einigen Gedichten finden, aber dies entspricht nicht der Intention Leopardis. Der ländliche Alltag ändert sich eben weniger als die übrigen Lebensbereiche – so mag der Dichter gedacht haben, der noch nicht ahnen konnte, daß auch die Landwirtschaft mechanisiert würde. Im *Discorso di un italiano* hämmert es der Dichter den Zeitgenossen immer wieder ein: Die Natur ist ewig, sie ist der Bezugspunkt, dem sich der Mensch anzupassen hat, nicht umgekehrt:

Diese Anpassung der Menschen an die Natur besteht darin, daß wir uns, so gut es geht, mit der Einbildungskraft in den Urzustand unserer Vorfahren zurückversetzen; gerade dies aber vermag ohne die geringste Mühe unsererseits der Dichter, der Herr über die Phantasie, zu bewirken. Daß nun – wenn man so handelt – sich uns eine Quelle von unsagbarem und himmlischem Vergnügen erschließt, und daß dann die beständige und unverdorbene Natur – entgegen unserer Zivilisation und Korruption – ihre unsterbliche Macht über den menschlichen Geist offenbart“ usw.²⁰

¹⁹ „Ombra delle tettoie. Pioggia mattutina ... Iride alla levata del sole ... Banchi da seta de' quali due donne discorrevano fra loro e l'una diceva, chi sa quanto ti frutteranno, e l'altra, in tuono flebiliss. oh taci che ci ho speso tanto“ (Leopardi 1969: I, 336).

²⁰ „E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie. Ora che così facendo noi, ci s'apra innanzi una sorgente di dilette incredibili e celesti, e che la natura invariata et incorrotta discopra allora non ostante l'incivilimento e la corruzione nostra il suo potere immortale sulle menti umane“ usw. (Leopardi 1991: 74).

Der *Infinito* in seiner Endfassung ist jedoch kaum noch ein Idyll zu nennen, es sei denn in dem Sinne, daß der Dichter aus der Betrachtung des Himmels, besser der Tiefe des Raums, seine philosophische Weltdeutung abliest.

Fassen wir zum Abschluß die gewonnenen Ergebnisse zusammen. Leopardi konfiguriert in „L'Infinito“ eine dichterische Ausgangssituation, die man als typisch romantisch bezeichnen könnte. Sie ist daher zunächst keineswegs originell, zumal er sie in fast allen seinen Canti variiert: Das lyrische Ich isoliert sich und meditiert in der Einsamkeit über sein Schicksal. Hier flieht der Dichter aus der Stadt auf einen einsamen Hügel, um mit sich und seinem Schmerz allein zu sein. Es wendet seinen Blick in die Weite und in die Höhe und erschrickt angesichts der Unendlichkeit von Raum und Zeit, die sich ihm in der Natur erschließt. Der Canto ist monologisch, da es in einer entgotteten und feindlichen Welt keinen adäquaten Gesprächspartner gibt, an den sich ein Individuum in seiner Qual wenden könnte. Alle Dialogversuche scheitern, die Redepartner bleiben stumm. Darin offenbart sich bereits die Grundbefindlichkeit des modernen Menschen, der ohne metaphysischen Halt in einer erstarrten und feindlichen Welt seinen Platz finden muß. Allein die Natur, oder sagen wir genauer die Landschaft, wird zur Folie der eigenen Gestimmtheit, die beim Prozeß der Selbstfindung hilft, wenn man sie richtig deutet: Auch sie bietet sich keinesfalls immer gleich dar, sondern ist genauso wechselhaft wie der sie besuchende Mensch. Sie kennt alle Dimensionen vom unendlich Kleinen bis zum unendlich Großen, von absoluter Stille bis zu gewaltigem Rauschen, von Leben und Tod. Leopardi ist jedoch kein radikaler Neuerer und will nicht, wie beispielsweise die französischen Zeitgenossen, mit den Vorbildern brechen, sondern er schreibt sich bewußt in die Tradition der italienischen Lyrik ein, vor allem Petrarca und Tasso. Petrarca's berühmtes Sonett XXXVI „Solo e pensoso“, das die Weltflucht des liebeskranken Melancholikers beschreibt, der in seiner Verzweiflung die Menschen meidet und sich in eine Einöde zurückzieht, ist sozusagen Leopardi's wichtigster Hypotext. Zahlreiche weitere Topoi der abendländischen Literatur, nicht nur der Liebesdichtung, werden aufgegriffen und vielfach in neue Zusammenhänge gestellt. Sie unterstreichen übrigens das hohe Maß an Selbststilisierung, das Leopardi's Lyrik auszeichnet. Besonders häufig klingen auch antike Reminiszenzen an, denn Leopardi, darin Ugo Foscolo, dem anderen bedeutenden italienischen romantischen Dichter verwandt, bricht keinesfalls mit dem Erbe der Griechen und Römer, sondern betrachtet sich als ihren Sachwalter und Vollender. Bei allem persönlichen Schmerz und aller Selbstvergessenheit kann und will Leopardi zudem das moralistische wie das aufklärerische Erbe nicht verleugnen, das eine Besonderheit der romanischen Völker ist. Der meditative Charakter verleiht dem Gedicht eine überpersönliche Aussage und verlangt nach einer philosophischen Lektüre. Nicht von ungefähr urteilt Franca Janowski, eine der gegenwärtig besten Kennerinnen seines Werkes: „Giacomo Leopardi kennt man in Deutschland vor allem als Dichter der seelischen Zerrissenheit und romantischen Schwermut, er war aber vor allem ein luzider und unbequemer Denker, der quer zu seiner Zeit und ihren Erwartungen stand“ (Janowski 1991: 5).

Literatur

- Aristoteles. 1991. *Problemata physica*. Übers. Hellmut Flashar. In: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 19. Berlin: Akademie-Verlag.
- Bachofen, Johann Jakob. 1997 [1861]. *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Hg. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Benichou, Paul. 1996 [1973]. *Le sacre de l'écrivain 1750 - 1830. Essai sur l'avènement dun pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: Gallimard.
- Delbrück, Hansgerd. "Idylle". In: Schweikle, Günther, Hg. 1984. *Metzler-Literatur-Lexikon*. Stuttgart: Metzler.
- Janowski, Franca. 1991. "Einleitung". In: Leopardi, Giacomo. *Rede eines Italieners über die romantische Poesie*. Tübingen: Narr.
- Kemp, Friedhelm. 1990. "Giacomo Leopardi: Canti". In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. Walther Jens. München: Kindler. 242-43.
- Lamartine, Alphonse de. 1963 [1820]. *Œuvres poétiques*. Edition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard.
- Leopardi, Giacomo. 1940. *Tutte le opere*. Hg. Francesco Flora. Mailand: Mondadori.
- . 1969. *Tutte le opere*. Eingeleitet und hg. Walter Binni. Florenz: Sansoni.
- . 1978 [1831]. *Gesänge; Dialoge und andere Lehrstücke*. Übersetzt von Hanno Helbling und Alice Vollenweider. Werke, Bd. 1. München: Winkler.
- . 1985 [1898-1907]. *Das Gedankenbuch: Aufzeichnungen eines Skeptikers*. Auswahl und Übersetzung von Hanno Helbling. Werke, Bd. z. München: Winkler.
- . 1991 [1906]. *Rede eines Italieners über die romantische Poesie*. Übersetzt und eingeleitet von Franca Janowski. Tübingen: Narr.
- Mestica, Giovanni. 1886. *Le poesie di Giacomo Leopardi*. Nuova edizione, corretta su stampe e manoscritti, con versi inediti e la vita dell'autore. Florenz: G. Barbera.
- Pascal, Blaise. 1925 [1670]. *Œuvres*. Publiées suivant l'ordre chronologique avec documents complémentaires, introductions et notes par Léon Brunschvicg. Paris: Hachette.
- Pascal, Blaise. 1978. *Über die Religion und über andere Gegenstände*. Übersetzt von Ewald Was-muth. Heidelberg: Schneider.
- Platon. 1988 [1578]. *Sämtliche Dialoge*. Hg. Otto Apelt. Hamburg: Meiner.
- Pseudo-Longinos. 1966. *Vom Erhabenen*. Übersetzt von Reinhard Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Walther von der Vogelweide. 1997. *Gedichte*. Bd. 1: Der Spruchdichter. Hg. Silvia Ranawake. Tübingen: Niemeyer.
- Wehle, Winfried. 1999. *Leopardis Infinito indefinito: vom Ende des Denkens und der Not des Dichtens*. Tübingen: Narr.
- Ziolkowski, Theodore. 1972. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton, NJ.: Princeton Univ. Press.