

Milan Herold (Bonn)

« Il presente non può esser poetico »

Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (*Il primo amore, Alla sua donna*)

1 Vorüberlegung

Giacomo Leopardi gilt gemeinhin als bedeutendster italienischer Dichter nach Dante und Petrarca. Er ist zumindest in Italien fest im nationalen Kulturgut verankert und ein integraler Bestandteil der italienischen Italianistik. Trotz der frühen Vermittlungsversuche und Auseinandersetzungen mit seiner nihilistischen und pessimistischen Tendenz und Dichtung durch Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und später Rainer Maria Rilke in Deutschland, Sainte-Beuve oder Jules Laforgue in Frankreich ist Leopardi außerhalb Italiens immer noch weit davon entfernt, den Bekanntheitsgrad von Goethe erreicht zu haben.

Leopardis Auseinandersetzung mit dem Augenblick steht unter dem poetologischen Diktum, dass die Gegenwart nicht poetisch dargestellt werden könne. Daher finden sich in den *Canti* so viele Gedichte, die Augenblicke der Erinnerung darstellen. So entspricht der fragmentarisch-essayistischen Struktur seines *Zibaldone* das Bewusstsein, das in Gedichten wie *La sera del dì di festa* dargestellt wird: Leopardi gestaltet auf paradigmatische Weise lyrische Augenblicke der Erinnerung¹, die im Zeichen der *différance* stehen. Der Augenblick der Differenz wird poetisiert, nicht aber der romantische ideale Augenblick von Fülle und unmittelbarer Erfüllung der Begierde. Auch theoretisch reflektiert Leopardi den Umstand, dass der Augenblick, dass das, was gesagt werden soll, nicht sagbar ist. Das liegt an der Struktur der Sprache und damit auch an der unseres Bewusstseins. Was ist, ist jetzt, aber unser Bewusstsein der Gegenwart, ist nicht-gegenwärtig.² Diese Überlegung hat gravierende Auswirkungen für

1 Das letzte Beispiel solcher Augenblicke fragmentarischen Glücks im Erinnerungsakt ist *Le Ricordanze*; vgl. Paola Cori: Augenblick. A Reading of Leopardi's «Le ricordanze». In: *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani* 9 (2013), S. 27–54.

2 Zu dieser sprachphilosophischen Auffassung Leopardis, dass wir den gegenwärtigen Augenblick «an sich» nicht als solchen registrieren können, vgl. den *Zibaldone*-Eintrag vom 3. Juli 1823, der das Urteil «Io provo presentemente un piacere» («Ich empfinde jetzt ein Lustgefühl») analysiert, Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. Hg. von Lucio Felici und Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton 2010, S. 2026 (*Zib.* 2883 f.). Im Folgenden beziehen sich alle Zahlen nach der Sigle *Zib.* auf die Originalpaginierung des *Zibaldone di pensieri*. Alle Übersetzungen sind von mir.

den Augenblick des Sich-Verliebens, d. h. sowohl für dessen Zeitlichkeit als auch für den Blickaustausch der Liebenden.

Das Grimm'sche Wörterbuch verzeichnet neben dem Lemma «Augenblick», den es als einen «punctum temporis», als die Zeiteinheit des Augenblicks definiert, auch den Eintrag «Augenblitz» als einen scharfen Blick bzw. als «fulgor oculorum».³ Im Deutschen hat der Ausdruck «Augenblick» im 19. Jahrhundert seine sinnliche Qualität verloren. Man spricht eher von Blicken (der Augen). Der Ausdruck «Augenblitz», der noch bei Goethe vorkommt, erinnert daran, dass Blick und Blitz früher sprachlich nicht unterschieden wurden.⁴ Der Augenblitz entspricht im Französischen dem «coup d'œil». Ein solcher Augenblick meint eine besondere Erkenntnisform, die vor allem bei einer Schlacht den Feldherren auszeichnet, der das verwirrende Ganze auf einmal schaut und erkennt. Ausgehend von dieser technischen Bedeutung entwickelt auch Leopardi seinen Begriff des «colpo d'occhio», indem er ihn allerdings nur auf den Dichter überträgt. Der «colpo d'occhio» ist die Fähigkeit des Genies, neue Korrespondenzen und Bezüge aufzudecken. Seine ausgeprägte Einbildungskraft zeigt sich in solchen Augenblicken der «ispirazione e quasi *μavia* e furore». Das vollständige Zitat lautet:

Ond'è ch'egli ed abbia in quel momento una straordinaria facoltà di generalizzare (straordinaria almeno relativamente a lui ed all'ordinario del suo animo), e ch'egli l'adopere; e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti, che indarno fuor di quel punto e di quella ispirazione e quasi *μavia* e furore o filosofico o passionato o poetico o altro, indarno, dico, [...] non solo quel tal uomo o poeta o filosofo, ma qualunqu'altro o poeta o ingegno qualunque o filosofo acutissimo e penetrantissimo, anzi pur molti filosofi insieme cospiranti, e i secoli stessi col successivo avanzamento dello spirito umano, cercherebbero di scoprire, o d'intendere, o di spiegare, siccome colui, mirando a quella ispirazione, facilmente e perfettamente e pienamente fa a se stesso in quel punto, e di poi a se stesso ed agli altri, purch'ei sia capace di ben esprimere i propri concetti, ed abbia bene e chiaramente e distintamente presenti le cose allora concepite e sentite.⁵

3 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Stuttgart, Leipzig: Hirzel 1999, Bd. 3 (Antagonismus–Appellieren), S. 884 f. und S. 890.

4 Der Augenblitz bedeutet dann soviel wie ein Augenstrahl mit großer Sehschärfe. So sagt Faust über den Turmwächter Lynceus: «[D]er Mann / Mit seltnem Augenblitz vom hohen Thurm / Umherzuschau bestellt, dort Himmelsraum / Und Erdenbreite scharf zu überspähn», Johann W. Goethe: *Faust. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe*. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek), S. 163 (V. 9198–9201).

5 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2096 (*Zib.* 3270 f.; «Er [der Dichter] verfügt in diesem Augenblick über eine außerordentliche Fähigkeit zu generalisieren – außerordentlich zumindest relativ zu ihm selbst und seinem gewöhnlichen Seelenzustand – und er benutzt sie und, indem er sie benutzt, entdeckt er jene generellen Wahrheiten und daher wirklich große und

Dann sieht er die Phänomene und die Gedanken wie vom Feldherrenhügel aus: « vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore [...] Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio »⁶. Hier ereignet sich etwas Neues, da in einem solchen besonderem Augenblick die bekannten Dinge auf neue Weise geschaut werden.⁷ Leopardi hat zu diesem Komplex viele Einträge in seinem philosophischen Gedankenbuch verfasst. Er übernimmt aus der platonischen und antiken rhetorischen Tradition, dass der Dichter im Augenblick – der sich zu einem ganzen Zustand von relativer Dauer ausweiten kann – weder schreiben noch dichten kann.⁸ Leopardi destabilisiert weitgehend den romantischen Begriff des Subjekts, indem er dessen Glaube an Ursprünglichkeit und mögliche Harmonie als Mythen entlarvt. Entsprechend entwickelt er eine moderne Theorie der Inspiration, die den Begriff neu besetzt, indem er als Metapher dafür gelesen wird, dass der Dichter Augenblicke der Inspiration konstruieren soll.

Diese moderne Invertierung des *furor* oder *raptus poeticus* hin zum Kalkül⁹ hat auch Friedrich Schlegel gefordert. Einerseits stellt er im *Studium*-Aufsatz

wichtige, die vergeblich außerhalb dieses Augenblicks und dieser Inspiration und fast Wahnsinns und außerhalb des philosophischen oder leidenschaftlichen oder anderen Furors, die vergeblich, sage ich, [...] nicht nur dieser eine Mensch, der Dichter oder Philosoph ist, sondern jeder andere sowohl Dichter als auch jedes andere Genie, jeder scharfsinnige und tiefgründige Philosoph, selbst viele Philosophen, die zusammenarbeiten, und die Jahrhunderte selbst mit ihrem sukzessiven Fortschritt des menschlichen Geistes versuchen würden zu entdecken oder nachzuvollziehen oder zu erklären, gleich jenem, der, wenn er jene Inspiration schaut, einfach, vollständig und in Gänze in diesem Augenblick sich [diese] entdecken lässt und dann auch die Anderen [diese entdecken lässt], gesetzt den Fall, dass er die eigenen Begriffe ausdrücken kann und gut, klar und distinkt die Dinge präsent hat, die er zu diesem Zeitpunkt denkt und fühlt. »)

6 Ebda, S. 2096 (*Zib.* 3269; « sieht und schaut die Dinge von einem hohen und erhabenen Ort. So entdeckt er in einem Augenblick sehr viel mehr Dinge als er zu entdecken gewöhnt ist und in einem Augenaufschlag »).

7 Vgl. Ebda, S. 2096. « discernendo e mirando una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai tutti insieme (se non in altre simili congiunture) » (« eine Vielzahl von Objekten unterscheidend und schauend, die er einzeln schon vielmals zuvor gesehen hat, aber noch nie alle zusammen [höchstens in anderen ähnlichen Zusammenstellungen] »).

8 Vgl. Maria Moog-Grünewald: Eidos/Idea/Enthousiasmos. Charles Baudelaires konspirative Subversion platonischer Dichtungstheorie. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft* 51, 1 (2006), S. 93–102, bes. S. 97 f.

9 Der Begriff wird hier verwendet im Sinne einer « sich selbst destruirende[n] Setzung [...]. Kalkül meint dabei die Weise, wie sich das *Jetzt* (das gegenwärtige Element) strategisch auf die Zukunft bezieht, das heißt: das Kalkül ist der strategische Umgang mit der Ökonomie des Verhältnisses von *Jetzt* und *Bald*. » (Jens Szczepanski: *Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*. Bielefeld: transcript 2007, S. 32).

einen «*ästhetischen Kriminalkodex*»¹⁰ auf, andererseits besteht das Ziel des Schlegelschen Programms in Werken, die objektiv «den Imperativ[,] daß die Kunst Wissenschaft werden soll»¹¹, erfüllen. Der Rückgriff besteht darin, dass wir die schönen Dingen in der Natur gleichsam als eine «Technik der Natur» auffassen. Natur ist schön, sofern sie als Kunst begriffen wird. Die Rückseite dieser Überlegung ist, dass Kunstwerke nach einer autonomen Regel strukturierte Systemzusammenhänge sind; dass Kunst so sein muss, «als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei».¹² Dies wird 80 Jahre später Charles Baudelaire, vor allem in seinen Prosagedichten, poetisch reflektieren. Leopardi steht geistesgeschichtlich zwischen beiden. Leopardi hält aber stärker am Bild der Antike und der Kindheit fest. Die verlorene eigene Kindheit, aber auch diejenige der Menschheit, steht für eine mythische Erfahrungsgebundenheit an den Augenblick:

Niun pensiero del bambino appena nato ha relazione al futuro, se non considerando come futuro l'istante che dee succedere al presente momento, perocchè il presente non è in verità che istantaneo, e fuori di un solo istante, il tempo è sempre e tutto o passato o futuro [...]»¹³

10 Friedrich Schlegel: *Studien des Klassischen Altertums*. Hg. von Ernst Behler. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Paderborn/München u. a.: Schöningh 1979. Bd. 1, S. 217–367, S. 315.

11 Friedrich Schlegel: *Aus den Fragmenten zur Literatur und Poesie*. In: *Fragmente der Frühromantik. Edition und Kommentar*. Hg. von Friedrich Strack und Martina Eicheldinger. Frankfurt a. M./New York: de Gruyter 2011, S. 97–109, hier S. 104 (*Fragm.* 110). In dem Gedanken, dass die Kunst aus innerer Notwendigkeit Wissenschaft werden müsse, klingt – positiv gewertet – Kants Verwendung von Kunst im Sinne von τέχνη in der *Kritik der Urteilskraft* an.

12 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (1968). Bd. 10, S. 166 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 55–57. 186–193) (B 77), S. 241 (B 179).

13 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2095 f. (*Zib.* 3265; «Kein Gedanke eines kaum geborenen Kindes hat einen Bezug auf die Zukunft, außer man versteht als Zukunft den Augenblick, der auf den gegenwärtigen Augenblick folgen muss, da die Gegenwart in Wahrheit nichts als augenblicklich ist, und außerhalb eines einzigen Augenblicks ist die Zeit immer und vollständig entweder vergangen oder zukünftig [...]»). Den Gedanken einer poetischen Wahrheit «der mythologischen Bilderwelt» übernimmt Leopardi von Giambattista Vicos *Scienza nuova*; vgl. Heinz Gockel: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1981 (Das Abendland – Neue Folge, 12), S. 92.

2 Moderne Zerrissenheit und der Augenblick in Goethes *Faust*

James Joyce hat in seinen Notizbüchern zu *Finnegan's Wake* eine Bibelstelle abgewandelt: «Leopardi changes not / his spots»¹⁴. Was bedeutet diese Anspielung, dass Leopardi nicht seine Punkte ändert? Eine mögliche Lesart ist, dass hier «his spots» ergänzt werden kann zu «his spots of time». Leopardi ändert nicht seine Augenblicke, und unter ihnen gibt es keine «spots of time» à la Wordsworth, die eine anamnetische Einheit verbürgen. Leopardi ist ein melancholischer Dichter und Denker und gerade deswegen und dennoch besonders augenblicksverhaftet. Seine Melancholie resultiert aus der Erkenntnis, dass das Denken und damit gleichermaßen die Erinnerung immer schon die Wirklichkeit überformen.

Melancholiker sind in dem Sinne augenblicksverhaftet, dass sie dem Augenblick größtes Potenzial an idealer Erfahrung zuschreiben, sich jedoch gleichzeitig der Unmöglichkeit einer Realisierung dieses Potenzials, der Unerfüllbarkeit des Ideals, bewusst sind. Diese moderne Zerrissenheit hat Goethe paradigmatisch in seinem *Faust* dargestellt und damit Leopardis Zeitkritik theatralisch kondensiert. Die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, Eros und Thanatos wird bei Leopardi zur Sehnsucht nach einem «Zeitstabilisator»¹⁵. Die Kürze und Flüchtigkeit der Gegenwartserfahrung werden mit einer Akkumulation von vergangenen, erinnerten Erfahrungen zu kompensieren versucht. Die Länge der uneinlösbaren Erfahrung von erfüllter Zeit übersteigt diejenige der realen Erfahrung. Ein Topos des *coup d'œil* – «Je kürzer die Betrachtung, desto unverstellter erfüllt sie die Verbindung von Anschauung und Begriff.»¹⁶ – kehrt sich bei Leopardi ins Gegenteil. Unter Leopardis kritischem Blick wandelt sich der Augenblick der Erkenntnis, der aus der Höhe eine komplexe Fülle von Informationen auf einmal erkennt: Leopardis intensive Augenblicke sind vielmehr von einem Auseinanderfallen von Anschauung und Begriff geprägt.

14 James Joyce: *Finnegans Wake* notebook VI.B.8. In: *The James Joyce Archive*. 64 Bde. Hg. von Michael Groden/Hans Walter Gabler u. a. London/New York: Garland 1977–1979. Bd. 30, S. 207–329, hier S. 329. Die Bibelstelle, die Joyce abwandelt, lautet in der King James Version: «Can the Ethiopian change his skin, or the leopard his spots?» (*Jeremiah* 13:23).

15 Byung-Chul Han: *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*. Bielefeld: transcript 2013, S. 11.

16 Horst Bredekamp: Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'Œil. In: Joachim Bromand/Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 455–468, hier S. 456.

Darin, dass der prägnante Augenblick, in dem etwas klar und deutlich erfahrbar ist, verloren geht, zeigt sich eine Destabilisierung des Subjekts. Goethes *Faust* ist der berühmte moderne Text, der das Versprechen des Augenblicks und des Glücks zerstört. Entsprechend hat Leopardi einen anthropologischen und poetologischen Begriff der Begierdestruktur entwickelt, der die faustische Zerrissenheit als Konstante des modernen Bewusstseins tieferlegt. Die Bedingungen der dämonischen Wette zwischen Doktor Faust und Mephisto sind prinzipiell unerfüllbar geworden: «Werd ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! Du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!».¹⁷ In einer immer schneller werdenden Welt, passiert das nicht.¹⁸ Wir gehen zugrunde, aber ohne Seligkeit. Da rettet auch kein stoisches Ideal der *tranquilitas animae*.

Das faustische Drama ist von einer nihilistischen Sicht auf den schönen Augenblick strukturiert, die einer regelrechten «Negation des Kairos»¹⁹, des schönen Augenblicks, gleichkommt. Der Verlust des einen erfüllten und sinnstiftenden Augenblicks geht mit einer Pluralisierung von Augenblicken einher. Darin kann man eine Grunderfahrung der Moderne erkennen.²⁰ Was der romantische Faust will – nämlich das Leben ganz auszukosten, sich für die Liebe zu verjüngen und für die Erkenntnis seine Seele zu verkaufen –, führt im *Faust II* zu einer «fortschreitenden Verdunklung der Szene»²¹. Die «Augengier» des Metaphysikers Faust entspricht seiner Erblindung am Ende des zweiten Teils. Das autonome Ich mit seiner Schöpfer- und Allmachtsphantasie führt in eine «Weltverdunklung» hinein.²² Versteht man den letzten Akt als das

17 Goethe, Johann W.: *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung («Urfaust»)*. Studienausgabe. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek), S. 71 (V. 1699–1702).

18 Während Idyllendichtungen wie *La sera del dì di festa* der Erfahrungen von Schnellebigkeit in der Erinnerung zu entkommen versuchen, geht das einzige Gedicht, das ganz in der Gegenwart verweilt, die *Palinodia al Marchese Gino Capponi*, auf ironische Weise mit dem «Fortschritt» der Moderne um.

19 Michael Jaeger: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 622.

20 Vgl. «Den *kairos* der Moderne gibt es nicht mehr – nicht etwa, weil er veralltäglicht und ausgelöscht worden wäre, sondern weil an seine Stelle eine Vielzahl verschiedener und spezifischer Augenblicke getreten ist, in denen sich das qualitative Zeiterleben der Moderne spiegelt. Der *embarras de richesse* an einzigartigen Augenblicken hat den einzigen Augenblick verdrängt [...]», Ulrich Raulff: *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*. Göttingen: Wallstein 1999, S. 50.

21 Helmut J. Schneider: Das Licht der Welt. Geburt und Licht in Goethes Faustdichtung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 75 (2001), S. 102–122, hier S. 103.

22 Peter Michelsen: Fausts Erblindung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 36 (1962), S. 26–35, hier S. 32.

Symbol einer Kairos-feindlichen Moderne, so lassen sich Leopardis Denken und seine mondsüchtigen Idyllendichtungen im Besonderen in dieser Verdunklung verorten. Im Augenblick des Todes möchte Faust den « letzten, schlechten, leeren Augenblick » festhalten und ihn gar als « höchsten » genießen.²³ Leopardi – so die Überlegung – schreibt nach diesem Augenblick des Todes²⁴ Gedichte, die den Augenblick poetisch darstellen wollen, aber daran scheitern. Der Kairos, der Augenblick höchsten Glücks, kann nicht mehr ergriffen werden.

Grund hierfür ist – das gilt sowohl für den Faust als auch für das lyrische Ich bei Leopardi –, dass die Gegenwart nicht erfüllbar, nicht glückstauglich ist. In einem prägnanten Sinne ist die Gegenwart für Leopardi sogar nicht-erfahrbar. Die allegorische Figur der « Sorge », die Faust das Augenlicht raubt, macht dafür das Bewusstseinsprimat der Zukunft verantwortlich: « Und er weiß von allen Schätzen / Sich nicht in Besitz zu setzen. / [...] Ist der Zukunft nur gewärtig, / Und so wird er niemals fertig. »²⁵ In einem der letzten Einträge des *Zibaldone* fasst Leopardi diese a-präsentische Struktur des Bewusstseins bzw. die « epochistische Wende zum Subjekt »²⁶ als sein poetologisches Fazit zusammen: « [I]l presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico. » Der späte Eintrag vom 14. Dezember 1828 lautet vollständig:

Un oggetto qualunque, p.e. un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perchè il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago.²⁷

²³ Goethe: *Faust. Zweyter Theil*, S. 247 f. (V. 11589, 11586).

²⁴ Vgl. zu einer werkgeschichtlichen Einteilung der *Canti ante* und *post mortem*: Piero Bigongiari: Leopardi e il desiderio dell'io. *Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei Canti*, In: *L'ap-prodo letterario* 74 (1976). S. 54–82.

²⁵ Goethe: *Faust. Zweyter Theil*, S. 243 f. (V. 11459 f., 11465 f.).

²⁶ Jürgen Peper: Das transzendente Selbstporträt der Subjektivität in der ästhetischen Einstellung, oder: Subjektivität ohne Subjekt. In: Reto Luzius Fetz/Roland Hagenbüchle u. a. (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. 2 Bde. Berlin: de Gruyter 1998. Bd. 2, S. 1213–1248, hier S. 1233.

²⁷ Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2384 (*Zib.* 4426; « Irgendein Gegenstand, z. B. ein Ort, eine Gegend, eine Landschaft, so schön sie auch sei, ist, wenn sie keine Erinnerung wachruft, nicht poetisch anzuschauen. Die gleiche, und auch eine Gegend oder irgendein Gegenstand, an sich vollkommen unpoetisch, wird sehr poetisch, wenn man sich daran erinnert. Die Erinnerung ist essentiell und grundlegend für das poetische Gefühl, aus keinem anderen Grund, als dass die Gegenwart, egal welche, nicht poetisch sein kann; und das Poetische, auf die oder andere Weise, besteht immer im Fernen, im Unbestimmten, im Vagen. »).

Diese Überzeugung, dass die Gegenwart weder poetisch noch poetisierbar ist, bezieht sich sowohl auf die Gegenwart als auch auf das, was Leopardi die Moderne nennt. Diese Hintergrundannahmen bündelt Leopardi unter dem Namen einer <teoria del piacere>. In seiner Lust- bzw. Begierdetheorie entwickelt er den (romantischen) Begriff des Erhabenen und des erhabenen Augenblicks weiter. Sie ist als anthropologische Beschreibung gemeint und höhlt den Augenblick und die Gegenwart aus. Die *Liebe zur Lust* entspringt aus dem Selbsterhaltungstrieb des Menschen und entspricht in ihrer Struktur der (früh-)romantischen <Sehnsucht nach dem Unendlichen>²⁸. Das Verhängnis der Begierde ist ihre Unerfüllbarkeit bei gleichzeitiger Unhintergebarkeit. «Il fatto è che quando l'anima desidera una cosa piacevole, desidera veramente la soddisfazione di un desiderio infinito, desidera veram[ente] il piacere, e non un tal piacere [...]»²⁹. Für Leopardi fallen deshalb Lust und Unlust zusammen. Diese Identität der Gegensätze treibt den radikalen Denker, der dem Übel der Existenz auf den Grund geht, in eine tiefe Verzweiflung. Leopardi steigert den reflexiven Druck auf den flüchtigen Augenblick gegenüber Faust noch einmal. Das faustische Subjekt kann – so im Wald-und-Höhle-Monolog – für einen flüchtigen Augenblick im Einklang mit der Natur stehen, bis das Gefühl der Enge eintritt.³⁰ Bei Leopardi dagegen wird diese Schwellenerfahrung selbst, der Übergang von Lust zu Unlust, fraglich. Es öffnen sich «Zwischenräume der Zeit»³¹ und diese werden von der <noia> ausgefüllt: «La noia corre sempre e immediatamente a riempire tutti i vuoti che lasciano negli animi de' viventi il piacere e il dispiacere; il vuoto, cioè lo stato d'indifferenza e senza passione [...]»³². «Noia» wird nur unzureichend mit «Langeweile» wiedergegeben. Das Zeitgefühl, das Leopardi mit <noia> bezeichnet, lehnt sich stärker an den lateinischen Ursprung <in odio> an. Die Welt wird einem verhasst, und das stoische

28 Vgl. das paradigmatische erste *Blütenstaub-Fragment*: «Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge [...]», Novalis: *Werke*. Hg. von Gerhard Schulz. München Beck 2001 (1969), S. 323.

29 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 1524 (*Zib.* 116; «Wenn die Seele eine angenehme Sache begehrt, begehrt sie in Wirklichkeit die Erfüllung eines unendlichen Begehrens, sie begehrt in Wahrheit die Lust und nicht eine derartige Lust [...]).

30 Vgl. «So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde». Goethe: *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil*, S. 127 (V. 3249 f.).

31 Rainer M. Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn u. a. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1996, Bd. 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, S. 258 (*Sonette an Orpheus* II, 3, V. 4).

32 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2180 (*Zib.* 3714; «Die Langeweile beeilt sich immer und unmittelbar, die Leerstellen auszufüllen, die die Lust und die Unlust in den Herzen der Lebenden hinterlassen; die Leere, das ist der Zustand der Indifferenz und ohne Leidenschaften [...]).

Ideal der Indifferenz verliert seine kompensatorische Funktion. Das ist Leopardis Weiterentwicklung des romantischen Begriffs des Erhabenen und des erhabenen Augenblicks, in dem sich das Subjekt selbst ermächtigt.

3 Leopardis erste Liebe

Leopardi setzt in seinem philosophischen Tagebuch ‹ piacere › und ‹ felicità › gleich. ‹ Amore › ist der paradigmatische Diskurs der literarischen Tradition, der diese Gleichsetzung behandelt. Leopardis Auseinandersetzung mit der Liebe läuft immer reflexiv ab. Leopardi denkt ‹ Liebe › primär als ein Medium, das in ausgezeichneter Weise das Verhältnis von Ich und seinen Weltbezügen ausprägt. Liebe, und vor allem auch der ‹ momento di innamoramento ›, werden in ihren sinnlichen Qualitäten – « auf der Ebene der Primärerfahrung »³³ – als Phänomen zwar durchaus angesprochen, aber nicht entwickelt. Leopardi vertort vielmehr das klassische Ideal der schönen Frau in ihrer doppelten Funktion.

Einerseits steht die Geliebte in der europäischen Lyriktradition der Amortheologie. Leopardi versteht die Liebe entsprechend immer als ein Ideal und problematisiert die Hoffnung, Liebe könnte die Gegenwart ausfüllen. Die Gegenwart in Leopardis Liebesgedichten – deren bekannteste unter dem Titel des *Aspasia*-Zyklus gefasst werden – wird von der Möglichkeit, ein Gefühl von Dauer herzustellen, entkoppelt. Poetologisch hinterfragt Leopardi damit auch die romantische Fokussierung des Liebesgedichts, Momente von Intensität darzustellen. Wenn Dauer und Intensität nicht mehr Teil der Dichtung sein können, verstärkt sich dialektisch die Idealität des Ideals.

Andererseits arbeitet sich Leopardi in seinen Liebesgedichten schrittweise am Mythos der (romantischen) Liebe ab und steht in der « Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie »³⁴; gleichsam zwischen Petrarca und Baudelaire. Von Petrarca übernimmt Leopardi die Suche nach einer « unio aestheti-

³³ Thomas Klinkert: *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik*. Freiburg i. B.: Rombach 2002, hier S. 238.

³⁴ Rainer Warning: *Imitatio und Intertextualität – Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation – Festschrift für Alfred zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317.

ca»³⁵ in oder anlässlich der Liebe. Anders als Baudelaire ist Leopardi aber noch nicht bereit, einen «‹ekstatischen› Augenblick»³⁶ darzustellen und so die Gegenwart, wenn auch nur in der Schwundform des Flüchtligen, dramatisch aufzuladen.

Das Gefühlskapital der Intensität soll für den Romantiker die Singularität des Subjekts verbürgen. Leopardi kommt letzten Endes zu einer radikalen Kritik der Romantik und ist darin mit Flaubert vergleichbar. Er deckt allerdings weniger offensichtlich als Flaubert die Romantik als Klischee und als Ideologie auf.³⁷ Leopardi entwirft in dieser Sicht lyrische Subjekte, die sich wie Begriffe verhalten und das klassische Paradox («eines Gemacht-Ungemachten»³⁸) austragen: Kunst soll wie Natur aussehen und wie ein Nicht-Gemachtes. Leopardi löst dieses Paradox, indem er es in Gänze ausspielt. Damit folgt er ideengeschichtlich der Kantischen *epoché* der ästhetischen Einstellung, in der sich das lyrische Ich im freien Spiel «auf neue Weise [seiner] selbst bewußt» und ein «transzendentes Selbstporträt der Subjektivität»³⁹ wird. Dementsprechend sind Leopardis Liebesgedichte eine moderne Auseinandersetzung mit dem Begriff der Liebe.

Es gibt einen ersten Augenblick, in dem sich der Schriftsteller Leopardi verliebt hat; und er hat diesen Augenblick festgehalten. Leopardi hat Tagebuch geführt über das Sich-Verlieben. Wie es sich für einen poetologisch gegen-

35 Die «*unio aethetica*» hat «das aus der Ferne und noch matt aufleuchtende Bild der *unio mystica* gänzlich verdrängt», Joachim Küpper: Schiffsreise und Seelenflug. Zur Refunktionalisierung christlicher Bilderwelten in Petrarcas *Canzoniere* (Mit einem Post-Scriptum zur Singularität des Lyrikers Petrarca sowie zur epistemologischen Differenz von Literaturhistorie und Diskursarchäologie). In: *Romanische Forschungen* 105 (1993), S. 256–281, hier S. 277; vgl. Michael Schwarze: Unsagbare Augen-Blicke. Das *innamoramento* in Francesco Petrarcas *Canzoniere*. In: Martin Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129, bes. S. 125–127.

36 Rainer Warning: *Imitatio* und Intertextualität, S. 139.

37 Das flaubertsche Erzähler-Ideal einer ‚*impassibilité*« ließe sich aber durchaus auf den ‚Erzähler von Leopardis Gedichten übertragen. Peter Hühn hat für diese – größtenteils fehlende – Kategorie der Narratologie für die Lyrik den Begriff des ‚negativen Subjekts‘ – bzw. des «*textual subject*» – vorgeschlagen («[...] the textual subject functions less as a positive norm [...] than negatively [...]», Fn. 31), Peter Hühn: *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, S. 139–158, hier S. 147.

38 Markus Winkler: Liebesblick – böser Blick – poetischer Blick. Zum Bild der schönen Frau in Goethes *Braut von Corinth* und John Keats' *Lamia*. In: Kenneth S. Calhoon/Eva Geulen u. a. (Hg.): «*Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht*». *Über den Blick in der Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 80–98, hier S. 80–82.

39 Peper: Das transzendente Selbstporträt, S. 1219.

wartsfeindlichen Dichter gehört, kommt der Augenblick des Sich-Verliebens nicht vor. Leopardi schreibt immer ex post, von der Verzweiflung her. Jede Gegenwart der Erfahrung ist von der Gegenwart der Dichtung abgelöst. Vom 11.–14. Dezember 1817 war Leopardis Halbcousine, seine erste Liebe, in Recanati zu Besuch. Nach ihrer Abreise, in der Nacht vom 14. Dezember beginnt er sein *Diario del primo amore* und schreibt insgesamt 10 Tage über seine Liebe zu Geltrude (Cassi Lazzari). Der erste Satz beginnt in einer Partizipialkonstruktion und damit a-zeitlich: «Io cominciando a sentire l'impero della bellezza, da più d'un anno desirava di parlare [...] con donne avvenenti [...]». Die «donna della mente» ist 26 Jahre alt, ihr Gesicht regt ihn nicht gerade zu poetischen Höhenflügen an: «di volto però tutt'altro che grossolano, lineamenti tra il forte e il delicato»⁴⁰. Was bleibt? Ein krankhafter Hang zum Ideal, der das Gefühl seiner emotionalen Besessenheit in allen psychischen Wendungen aufschreibt. Diese Besessenheit ist dämonisch, da sie grundlos und vage ist.

Das zugleich frühe und in der Geschichte der Werkausgaben besonderere Gedicht *Il primo amore* stellt einen poetologischen Neubeginn dar. Es verarbeitet und reduziert gewissermaßen die psychologische Analyse, die Leopardi in seinem Tagebuch vornimmt. Beide Texte, Prosa und Lyrik, arbeiten den Mythos des Augenblicks des Sich-Verliebens auf. Liebe wird klassischerweise als asymmetrisches Verhältnis verstanden, als Bittstellertum des liebenden Mannes. Leopardi beschreibt im Tagebuch seinen schweren Schlaf, sein Zögern, mit der Cousine gesellschaftlich umzugehen und in Spielen zu interagieren.

4 *Il primo amore*

Das Tagebuch erfüllt aber nicht seinen kompensatorischen Zweck. Nur die Lyrik erreicht den Abstand zur unglücklichen Gegenwart und verarbeitet teils die Erfahrung des unglücklichen Verliebtseins. Dieser die Gegenwart auflösende Zug kommt bereits im ersten Vers zum Ausdruck. Der Augenblick des Sich-Verliebens verliert seine überwältigende, gegenwartsbestimmende und sinnstiftende Macht. *Il primo amore* beginnt mit einer petrarkistischen⁴¹ Remines-

⁴⁰ Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 1095 (*Il diario del primo amore*, 14. Dez. 1817); «Ich beginne die Macht der Herrschaft der Schönheit zu spüren, seit mehr als einem Jahr verlangte ich, mit attraktiven Frauen zu reden. [...] ein keineswegs grobschlächtiges Gesicht, Gesichtszüge zwischen dem Groben und dem Feinen [...]»

⁴¹ «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lete esser non può sbandita, / qual io la vidi in su l'età fiorita, / tutta accesa de' raggi di sua stella [...]», Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. von Raffaele Manica. Rom: Newton 2006 (Grande Tascabili Economici, 418), S. 280 (CCCXXXVI, V. 1–4). Blasucci verweist auf einen anderen Gedichtanfang: ein Sonett von

zenz: «Tornami a mente il dì che la battaglia / d'amor sentii la prima volta [...]»⁴² (V. 1–2). Die literarische Anspielung führt die charakteristische Auflösung der Gegenwart ein. Aus der Sicht der späteren, idealisierenden Liebesgedichte, kann man den Gebrauch des Präsens («Tornami a mente») sogar als ein gnomisches Präsens lesen; als eine psychische, a-zeitliche Konstante des lyrischen Bewusstseins. Erst in der Erinnerung wird der Augenblick zum Bild. In der Lyrik wird die Geliebte rein funktional als Spiegel des Bewusstseins ausgelegt.

Während das Tagebuch von physischen und intimen Einzelheiten spricht, ist die lyrische Frau ein reines Anderes des lyrischen Ichs. Die Analyse des Tagebuchs wird in der Terzinendichtung in die Vergangenheit gelegt und damit distanziert: Der Moment des Sich-Erinnerns ist vorgelagert und überschattet das Neue der Erfahrung. Entsprechend markiert ist auch die Reflexion, die im Gedicht direkt die sinnliche Erfahrung überformt. Das Gedicht fährt fort: «[...] e dissi: / oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia [...]»⁴³ (V. 3). Dieser Widerstreit zwischen Erwartung und Enttäuschung, zwischen Gefühl und Verstand wird weiter ausgeführt. Lexikalisch bleibt das Gedicht allerdings statisch, denn der Dreiklang der Endreime «core» – «amore» – «dolore» (V. 5, 7, 9) wird gegen Ende des Gedichts noch einmal wiederholt⁴⁴ und tritt entscheidender Weise in dem Moment auf, in dem das Bild der Geliebten durch die Augen ins Herz des Liebenden übergeht: «Che gli occhi al suol tuttora intenti e fissi, / io mirava colei ch'a questo core / primiera il varco ed innocente aprissi [...]»⁴⁵ (V. 4–6).

Das Objekt der Begierde, das allererst dem Herzen einen Weg zur Begierde schlägt («il varco [...] aprissi») beginnt mit einer verfehlten Blickführung der Augen: Die Blicke treffen sich nicht, das lyrische Ich starrt unbeholfen zu Boden. Dennoch finden irgendwie – d. h. ohne platonische oder ficinianische

Giambattista Felice Zappi (*Rime* XLII): «Tornami a mente quella triste e nera / Notte [...]», zitiert nach Luigi Blasucci: *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*. Venedig: Marsilio 2011 (1987), S. 20, Fn. 14.

42 «Ich erinnere mich an den Tag, als ich den Liebeskampf das erste Mal fühlte [...]»

43 «[...] und ich sagte: ach, wenn das Liebe ist, was für Beschwerden [...]»

44 In den Versen 80, 82, 84 ist lediglich die Reihenfolge geändert: «amore» – «core» – «dolore» («Liebe» – «Herz» – «Schmerz»). Vgl. Francesco Bruni: A proposito di «cuore» e di lessico intellettuale in alcune liriche amoroze del Leopardi. In: Giovanni Cecchetti (Hg.): *Giacomo Leopardi. Proceedings of the Congress, Held at the University of California, Los Angeles, November 10–11, 1988; for the Inauguration of the Charles Speroni Chair of Italian Studies*. Florenz: Forum Italicum 1990, S. 113–128, S. 116.

45 «Als die Augen noch immer auf den Boden gerichtet und fixiert waren, schaute ich diejenige, die als Erste und unschuldig diesem Herzen einen Durchgang eröffnete [...]»

Überkreuzung der Blicke – ihre Augenstrahlen den Weg zu seinem Herzen. Hier kündigt sich bereits die paradoxe Wirklichkeit der Liebe an, die nur als Entzug gegenwärtig ist: « Oh come viva in mezzo alle tenebre / sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi / La contemplavan sotto alle palpebre! »⁴⁶ (V. 25–27). Erst nachdem die geliebte Person abwesend ist, wird sie zum Bild der Geliebten. Erst jetzt – *post factum* – wird sie zum lyrischen Bild. Geschlossenen Auges wird der Augenblick verarbeitet als Traumbild, das aus der Erinnerung aufsteigt in eigenständiger Lebendigkeit. In diesem Erinnerungsgedicht an die Liebe ist der Zugang zur Gegenwart und zur Dichtung nur über die Erinnerung möglich.

Im Traum erscheint das Simulakrum dessen, was die Liebe verspricht: « Quando in sul tempo che più leve il sonno / e più soave le pupille adombra, / stettemi allato e riguardommi in viso / il simulacro di colei che amore / prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto. »⁴⁷ Leopardi wendet diese doppelte Verweisstruktur (von Simulakrum und Zeichen bzw. Traum) noch einmal auf den Traum an. Die Liebe selbst ist nur Traum, nur Versprechen und damit unerfüllbar. Und genau das gilt auch für den Augenblick: Er ist nur als Spur erkennbar und erfahrbar. Der Verlust ursprünglicher Erfahrung lässt das Subjekt in Trauer zurück.

In der platonischen Tradition ist das *eidolon* oder das *simulacrum*⁴⁸ der Eindruck auf der Seele – auf der leeren Wachstafel –, der es allererst ermöglicht, den Gegenstand wiederzuerkennen. Leopardi wandelt diesen Gedanken auf ironische Weise ab: Einerseits benutzt er die platonische Metapher vom Seelenbild, andererseits problematisiert er die Möglichkeit des Wiedererkennens und der Wiederholbarkeit des Augenblicks. Das Primat der Erinnerung entleert die Gegenwart: « Amarissima allor la ricordanza / locommi nel petto, e mi serrava / ad ogni voce il core, a ogni sembianza [...] » (V. 61–63)⁴⁹. So wird dem Liebenden jede Ähnlichkeit mit dem « dolce imago » zum Schmerz. Was hier nur angedeutet ist, werden spätere Liebesgedichte dann weiterentwickeln: Das Ideal verbietet seine Erfüllbarkeit. Zugleich gilt aber auch das Gegenteil, zumindest im Bereich der Dichtung: Erfahrung ist nur dann möglich, wenn ein unerfüllbares Ideal als semantischer Stabilisator fungiert.

46 « Oh wie lebendig stieg inmitten der Dunkelheit das schöne Bild auf und die geschlossenen Augen schauten es untern den Lidern [...] »

47 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 125 (*Il sogno*, V. 4–8; « Zur Zeit, wenn der Schlaf leichter und angenehmer die Augen verhüllt, stand neben mir das Bild derjenigen, die mir zuerst Liebe zeigte und mich dann in Tränen zurückließ, und schaute mir ins Gesicht [...] »).

48 Bzw. « imago » in der Lukrez-Übersetzung; vgl. *Theaitetos* 191d–e; 7. Brief 342a.

49 « Dann ließ sich die überaus bittere Erinnerung in meiner Brust nieder und verschloss das Herz vor jeder Stimme und jeder Ähnlichkeit [...] »

Il primo amore endet noch auf eine halbwegs versöhnliche Art und Weise: «Vive quel foco ancor, vive l'affetto, / spira nel pensier mio la bella imago, / da cui, se non celeste, altro diletto / giammai non ebbi, e sol di lei m'appago [...]»⁵⁰ (V. 100–103). Noch trägt der Funken des Sich-Verliebens, noch atmet die Inspiration, noch kann das schöne Bild – und nur es allein –, wenn auch nicht als wirkliches oder auslebbares, die Begierde befriedigen. Das lyrische Ich legt sich nicht darauf fest, jemals eine göttliche Liebe («affetto celeste») erfahren zu haben, sondern setzt den Konditional, dass der wirkliche Liebesvollzug («affetto terreno») nicht Teil seiner Liebeserfahrung ist. Diese Ambivalenz des schönen Bilds lässt sich auch noch daran ablesen, dass das schöne Bild zwar beruhigt, damit aber keineswegs gesagt ist, ob dieser (Seelen-) Frieden von Dauer ist.

5 *Alla sua donna*

Die Möglichkeit einer versöhnlichen Aussicht entfällt in genau dem Gedicht, das in früheren Anordnungen an der Stelle von *Il primo amore* steht. Das sechs Jahre später, 1823, entstandene Gedicht *Alla sua donna* ist in der Bologna-Ausgabe die letzte und zehnte Kanzone. Die ersten beiden von mehr als zehn Merkwürdigkeiten bzw. von «stravaganze», wie sich Leopardi in der Ankündigung ausdrückt, bestehen darin, dass kein Gedicht ein Liebesgedicht und keines vollständig à la Petrarca geschrieben ist.⁵¹ Die letzte Neuerung der Bologna-Ausgabe ist «la donna che non si trova» und sie steht, wie die ironische Ausführung nahelegt, ebenfalls im Ausgang einer Erfahrung. Während *Il primo amore* die lyrische Aufarbeitung der ersten Liebe war – die Eingang ins Tagebuch gefunden hat – scheint *Alla sua donna* als empirisches Material auf das zurückzugreifen, was Leopardi «Liebe mit dem Teleskop» nennt:

In fine è la donna che non si trova. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di

⁵⁰ «Dieses Feuer lebt noch, es lebt die Liebe, in meinem Denken atmet noch das schöne Bild, von dem ich niemals andere als göttliche Lust empfand, und nur davon erfülle ich mich [...]»

⁵¹ Vgl. «Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni né pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco [...]», Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 221 (*Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824*).

Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare [...], fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio [...]⁵²

Leopardis Blick auf seine Dame bedient sich also eines optischen Mediums, mit dem vergrößert wird, was vielleicht – das kann bei Sternen durchaus vorkommen – bereits nicht mehr existiert. Diese nur mit dem Teleskop wahrnehmbare Liebe ist stellar oder sideral. Der lateinische Verbstamm von <de-siderare> gibt hier diese extreme Variante der Fernliebe her. Dabei spielt es keine Rolle, ob man Leopardis (de)siderale Neigung – auch in der Liebe – als ein «<die Blicke [A]bwenden [von den Sternen]>» oder als ein «<missing the mark>», als ein Verfehlen des Ziels auffasst, denn beides trifft auf Leopardi zu.⁵³

Liebe ist für Leopardi der abstrakte Raum, in dem Sterne und Monde, alles im Teleskop Beobachtbares, Chiffren sind für die Begierde und damit für den lyrischen Diskurs selbst.⁵⁴ Nach der Unwiederholbarkeit des Augenblicks und dessen Nichterfüllbarkeit, nimmt sich *Alla sua donna* den Begriff der Gegenwart selbst vor, indem die Liebe als Leistung der Einbildungskraft und als Illusion des Subjekts dargestellt wird: Der Augenblick ist in Leopardis System Kern seines Begriffs der Gegenwart und der Lust. *Alla sua donna* stellt die Wahrheit des Augenblicks als fernen Stern vor: Einerseits sind die Liebe und die Geliebte der Augenblick, in dem – so die Erwartung – die eigene Subjektivität sich ereignet. Die Liebe gilt Leopardi als die letzte und höchste Illusion, die die Existenz anleitet und bestimmt. Andererseits ist die Illusion der Gegenbegriff des Augenblicks und damit sein stärkstes Argument gegen den Augenblick.

52 «Am Ende steht die Frau, die es nicht gibt. Der Autor weiß nicht, ob seine Dame (und sie so zu nennen, zeigt an, dass er keine andere als diese liebt) jemals bis zum heutigen Tag geboren wurde, oder ob sie je geboren werden wird; er weiß, dass sie nicht auf der Erde lebt, und dass wir nicht ihre Zeitgenossen sind; er sucht sie unter den platonischen Ideen, er sucht sie auf dem Mond, auf den Planeten des Sonnensystems [...], abgesehen vom Autor wird kein irdischer Liebhaber (etwas) Liebe mit dem Teleskop machen wollen [...]

53 Exemplarisch zu dieser morphemischen Frage: Martti Nyman: Hits and Misses: Lat. considerare and desiderare. In: *Historische Sprachforschung/Historical Linguistics* 103, 1 (1990), S. 51–68, S. 51 und S. 65. Bei Leopardi ist also die etymologische Unsicherheit sowohl aufbewahrt als auch poetisiert: In *Alla sua donna* trifft poetisch der etymologische Befund zu: «The sense <to feel the absence of> is evidenced also by those cases where *desiderare* interestingly enough takes a sentential object [...]

54 Eine ähnliche Überlegung wird in der modernen Sprachphilosophie formuliert: «The irresistible metaphor is that pure abstract objects [...] are no more than *shadows* cast by the syntax of our discourse. And the aptness of the metaphor is enhanced by the reflection that shadows are, after their own fashion, real [...]

Es geht gleichsam um die Dame, aber jenseits von Leben und Tod. Es ist eine intellektuelle Ironie und ein Spiel mit der Tradition der *«amor de lonh»*.⁵⁵ Diese Auflösung kommt in einem Eintrag des *Zibaldones* zur Sprache, in dem – und Leopardi geriert sich hier wie ein *libertin* – die Reinheit und natürliche Schönheit junger Frauen gelobt werden. Entscheidend ist der paradigmatische letzte Satz: *«Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto.»* Liebe und Begierde sind nicht Teil der Überlegung zur Schönheit der Frau.

Una donna di 20, 25 o 30 anni ha forse più d'*attraits*, più d'illecebre, ed è più atta a ispirare, e maggiormente a mantenere, una passione. Così almeno è paruto a me sempre, anche nella primissima gioventù [...]. Ma veramente una giovane dai 16 ai 18 anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare. Qualunque sia il suo carattere, il suo gusto; allegra o malinconica, capricciosa o grave, vivace o modesta; quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, [...] quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti; quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità. Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto.⁵⁶

Es geht um eine rein ästhetische Kontemplation, in der kein *«desiderio»* Platz hat. So ist auch die herumirrende Suche nach der Geliebten in den Ideen Platons, in den Sternen, im Mond – von der Leopardi in der Ankündigung zu den

⁵⁵ Vgl. Antonio Prete: *Finitudine e infinito. Su Leopardi*. Mailand: Feltrinelli 1998, hier S. 103–105.

⁵⁶ Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 2353 (*Zib.* 4310 f.; *«Eine Frau von 20, 25 oder 30 Jahren hat wohl mehr attraits, mehr Verlockendes, und ist geeigneter zu inspirieren und vor allem eine Leidenschaft aufrecht zu erhalten. So schien es mir zumindest immer, auch in meiner frühesten Jugend [...] Aber ein Mädchen zwischen 16 und 18 Jahren hat in ihrem Gesicht, in ihren Bewegungen, in ihren Worten, Sprüngen etc. ein je ne sais quoi an Göttlichem, dem nichts gleichkommt. Wie auch immer ihr Charakter, ihr Geschmack sein mag, leicht oder melancholisch, kapriziös oder schwermütig, lebendig oder gemäßigt; diese reinste, unversehrte, frischste Blume der Jugend, diese jungfräuliche Hoffnung, [...] dieser Hauch von Unschuld, von vollständiger Unkenntnis des Bösen, des Unglücks, des Leids; diese Blume, letztlich, diese allererste Blume des Lebens; all diese Dinge, ohne euch zu verlieben, ohne euch zu interessieren, lassen in euch einen so lebendigen, so tiefen Eindruck, so unsagbar, dass ihr euch an dem Gesicht nicht satt sehen könnt, und ich kenne nichts, was mehr uns die Seele erhöhe, uns in eine andere Welt bewegen und uns eine Idee von Engeln, des Paradieses, des Göttlichen, des Glücks geben könnte. All das, ich wiederhole, ohne uns zu verlieben, ohne in uns ein Begehren zu erwecken, dieses Objekt zu besitzen.»*).

zehn Kanzenen spricht – eine gänzlich unbestimmte Variante der Liebe. Diese entspricht Leopardis Dichtung auf *« la sua donna »*, insofern sie geliebt wird und geliebt werden kann, weil es sie nicht gibt. So ist schon bei Leopardi – und nicht erst bei Baudelaire – die Geliebte eine Figur prinzipieller Abwesenheit. Diese Distanz zwischen Ich und Dame erfüllt Leopardis poetologische Überzeugung, dass nur das schön ist, was vage und unbestimmt ist. Leopardi begründet diese Position mit zwei sprachlichen Überlegungen: Nur das Unbestimmte, das *« indefinito »*, kann Vorstellungen des Unendlichen, des *« infinito »*, hervorrufen.⁵⁷ Und das Unbestimmte, *« il vago »*, hat auch die Bedeutung, das Schöne zu bezeichnen. Die Gleichsetzung *« je ferner desto poetischer »* eröffnet die Kanzone: *« Cara beltà che amore / lunge m’inspìri o nascondendo il viso, / fuor se nel sonno il core / ombra diva mi scuoti, / o ne’ campi ove splenda / più vago il giorno e di natura il riso [...] »*⁵⁸ (V. 1–6) Die Schönheit der Fernliebe wird verstärkt: Die Geliebte ist auch *« la donna che non si vede »*. Sie entzieht sich dem Blick und der Gegenwart: *« Forse tu l’innocente / secol beasti che dall’oro ha nome, / or leve intra la gente / anima voli? »*⁵⁹ (V. 7–10).

Die zweite Strophe hebt deutlich hervor, dass die Gegenwart des poetischen Sprechens das Schöne und die Liebe ausschließt. Leopardis Liebeskonzeption kennt keinen Pfeil Amors und damit keinen Anfang. Sie kennt aber auch keine Verwirklichung und bleibt damit auch ohne möglichen Abschluss. Es gibt keine Hoffnung, *« sua donna »* jemals zu erblicken: *« Viva mirarti omai / nulla spene m’avanza [...] »* (V. 12 f.)⁶⁰ Nur wenn das Hier und Jetzt eingeklammert wird, lässt sich davon sprechen: *« S’allor non fosse, allor che ignudo e solo / per novo calle a peregrina stanza / verrà lo spirto mio. »* (V. 14–16). Nur wenn die Gegenwart anders eingerichtet wäre, könnte sie existieren. Die doppelte Einklammerung der Jetztzeit – *« S’allor »* und nochmal *« allor che »* –, die sich auf eine schwache und eine starke Weise lesen lässt⁶¹, schließt nahezu kategorial ein Sich-Verlieben auch für die Zukunft aus. *« Sua donna »* steht für eine flüchtige Schwellenerfahrung, von der man nur im Irrealis sprechen kann:

57 Vgl. Luigi Blasucci: *Leopardi e i segnali dell’infinito*. Bologna: Il Mulino 1985, bes. S. 174 f.

58 « Geliebte Schönheit, die die Liebe aus der Ferne mir einhauchst, oder das Gesicht verbergend, wenn mich im Traum ein göttlicher Schatten mein Herz erschüttert, oder in den Feldern, wo unbestimmter der Tag leuchtet und das Lachen der Natur [...] »

59 « Vielleicht hast du, Unschuldige, das Jahrhundert beseelt, das man das goldene nennt; fliegst du jetzt, glückliche Seele, unter den Menschen? »

60 « Keine Hoffnung, dich lebendig zu schauen, nähert sich mir [...] »

61 Variante 1: « Wenn nicht jetzt, da nackt und allein, mein Geist auf neuem Weg zu einem fremden Heim kommen wird. » – Variante 2: « Wenn das Jetzt nicht wäre, da nackt und allein, mein Geist auf neuem Weg zu einem fremden Heim kommen wird. »

«Già sul novello / aprir di mia giornata incerta e bruna, / te viatrice in questo arido suolo / io mi pensai.»⁶² (V. 16–19).

Das «io mi pensai» als punktuell, resümierendes Ereignis in der unbestimmten Vergangenheit erinnert an das berühmte «io nel pensier mi fingo»⁶³ in Leopardis Gedicht an das (andere) Ideal: an die Unendlichkeit. In dem früheren, 1819 entstandenen *L'infinito* wird der Blick nach innen gelenkt und der Akt und Prozess der Fiktion werden als Vorgang der Seele zum Gedicht ausgestaltet. *Alla sua donna* hingegen widmet sich der Erinnerung an eine erfundene «viatrice». Der Gegenwartswert ist gegenüber *L'infinito* enorm geschrumpft: auf die schwache Präsenz, die der Akt des Dichtens bzw. des Denkens schafft. Während in *Il primo amore* sich das Bild ins Herz eingedrückt hat («pinta nel seno», V. 89), wird es nun allererst hergestellt und produziert⁶⁴: «il mio pensier ti pinge» (V. 25). Die letzte Strophe verbindet einen eingeklammerten Platonismus mit einer Ferne astronomischen Ausmaßes:

Se dell'eterne idee
l'una sei tu, cui di sensibil forma
sdegni l'eterno senno esser vestita,
e fra caduche spoglie
provar gli affanni di funerea vita;⁶⁵
(V. 45–49).

Wenn sie eine der ewigen, platonischen Ideen wäre, dann ist ihr zwar dieses Gedicht gewidmet, dann steht sie aber paradoxerweise auch außerhalb des flüchtigen und sterblichen Erdenlebens:

O s'altra terra ne' superni giri
fra' mondi innumerabili t'accoglie,

⁶² «Schon auf der Schwelle, als der neue ungewisse und dunkle Tag sich öffnet, dachte ich mir dich, du Wegbegleiterin auf dieser unfruchtbaren Erde.»

⁶³ Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 121 (*L'infinito*, V. 7; «stelle ich mir vor/fingiere ich im Denken»).

⁶⁴ In einem späten *Zibaldone*-Eintrag nimmt Leopardi diese Gleichsetzung von *ingere*, *pingere* und *inventare* vor; vgl. «[I] poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta [...]» (Ebda., S. 2366, *Zib.* 4358; ; «Der Dichter imaginiert: Die Imagination sieht die Welt, wie sie nicht ist, und erschafft sich eine Welt, die es nicht gibt, sie fingiert, erfindet, sie ahmt nicht (sage ich) absichtlich nach: Schöpfer, Erfinder, nicht Nachahmer; das ist der entscheidende Charakter des Dichters.»), vgl. Bruni: A proposito di «cuore», S. 121 f.

⁶⁵ «Wenn du der ewigen Ideen eine bist, die der ewige Verstand ablehnt, in sinnlicher Form gekleidet zu sehen, und inmitten flüchtiger Kleider, und die Leiden des todbestimmten Lebens zu erleben [...]».

e più vaga del Sol prossima stella
 t'irraggia, e più benigno etere spiri;
 di qua dove son gli anni infausti e brevi,
 questo d'ignoto amante inno ricevi.⁶⁶
 (V. 50–55).

Wenn sie eines der Gestirne ist, kann ihr diese Hymne gelten. Damit steht auch die Gültigkeit des elegischen Sprechens auf dem Spiel. Beide Bedingungen verbinden das Zyklische und A-Zeitliche. Auf versteckte Weise ist die Geliebte der Mond (« l'una »⁶⁷) und damit Leopardis bevorzugtes Du, die häufigste Figur des Anderen und des Mythischen. Es ist ein Sakrileg, dieses reine Ideal sprachlich zu bestimmen, und in Worte zu kleiden. Nur im Vagen und *ex negativo* wird man ihr gerecht. Sie ist damit eine « ästhetische Idee »⁶⁸, eine « *Anschaung* (der Einbildungskraft) [...], der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann »⁶⁹.

Ihre Zeitform ist die reine Möglichkeit oder die unbestimmte Zukunft. Es könnte sie geben, aber darum geht es nicht, da sie ein reines Gedankenkonstrukt ist. Statt einer romantischen Korrespondenzlandschaft, die der Inspiration und dem Gefühl entsprechen soll, kalkuliert Leopardi, dass die stärkste Form der Dauer des Gefühls paradoxerweise negativ erreicht werden kann. In einem Brief vom 23. Juni 1823 reflektiert Leopardi diesen Umstand:

Dans l'amour, toutes les jouissances qu'éprouvent les âmes vulgaires, ne valent pas le plaisir que donne *un seul instant de ravissement* et d'émotion profonde. Mais comment faire que ce sentiment soit *durable*, ou qu'il se *renouvelle* souvent dans la vie? où trouver un cœur qui lui réponde? [...] Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant à la réalité. Cependant je pensais toujours à cet objet, mais je ne le considérais d'après ce qu'il était; je le contemplais dans mon imagination, tel qu'il m'avait paru dans mon songe. Était-ce une folie? suis-je romanesque? Vous en jugerez.⁷⁰

66 « Oder wenn eine andere Welt in den erhabenen Bahnen in den unzähligen Welten dich empfängt, und ein schönerer naher Stern als die Sonne dich erleuchtet, und du einen wohlwollenderen Äther atmest, von dort, wo die Jahre traurig und kurz sind, empfängst du diese Hymne von einem unbekanntem Liebhaber. »

67 Vgl. Cesare Galimberti: Un mot sous les mots nella *Canzone alla sua Donna?* (1980). In: C. G.: *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*. Venedig: Marsilio 2001, S. 87–97.

68 Vgl. Cristina Coriasso Martín-Posadillo: La canción *Alla sua donna*. El platonismo paradójico de Giacomo Leopardi. In: *Cuadernos de Filología Italiana* 14 (2007), S. 117–132, bes. S. 130.

69 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 283 f. (B 240). Damit gestaltet Leopardi « indemonstrable Grenzwert[e] des Ästhetischen », die auf den klassischen Topos des Unsagbaren und des Traumas zugleich verweisen (Robert Stockhammer: Einleitung. In: R. St. (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 [suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1602], S. 7–22, hier S. 19).

70 Giacomo Leopardi: *Tutte le poesie*, S. 1251 (*Brief an André Jacopssen*; Hervorh. von Vf.).

Leopardi verbietet sich selbst eine romantische bzw. romaneske Inszenierung. Im Hier und Jetzt – in der Gegenwart und insbesondere in der Moderne – sind das Schöne und das Ideal unmöglich (geworden). *Alla sua donna* blockiert in der lyrischen Gestaltung den *instant*, um das *ravissement* ins Unendliche und Unbestimmte zu erhöhen, und problematisiert die Wiederholbarkeit, um die Wirklichkeit des Ideals herzustellen, indem die unpoetische Wirklichkeit auf Distanz gehalten wird, « [car] ce charme aurait été détruit en s’approchant à la réalité [...] ».

Wie als Antwort auf die letzten Verse von *Il primo amore*, die noch « imago » auf « m’appago » reimen, reproduziert das Bild nun nicht mehr die Wirklichkeit: « E potess’io, / nel secol tetro e in questo aer nefando, / l’alta specie serbar; che dell’imago, / poi che del ver m’è tolto, assai m’appago [...] » (V. 41–44).⁷¹

Als Abwesenheit erfüllt das Ideal die Funktion, poetisch zu sein. Das wird sich erst mit Baudelaire ändern, der die Gegenwart zum Flüchtigen hin öffnet. Während Baudelaire’s Dame schön ist, da es sie schon nicht mehr gibt, ist Leopardis Dame « beatrice », da es sie nicht gibt und nicht geben kann.⁷² Die reine Denkmöglichkeit der Geliebten führt zu einer Verdunklung der Szene. Nur indirekt hat die Geliebte (als « luna ») Leuchtkraft. Das ist die geistesgeschichtliche – und die der Moderne gegenüber kritische – Überlegung, die Leopardis Diktum stützt: « Il presente non può esser poetico ».

Bibliographie

Quellen

- Goethe, Johann W.: *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung («Urfaust»)*. Studienausgabe. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek).
- Goethe, Johann W.: *Faust. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe*. Hg. von Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam 2011 (Reclam Bibliothek).
- Grimm, Jacob/Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Stuttgart/Leipzig: S. Hirzel Verlag 1999, Bd. 3 (Antagonismus–Appellieren).

⁷¹ «Und könnte ich, in diesem traurigen Jahrhundert und in dieser abscheulichen Luft, das erhabene Bild bewahren; nur am Bild erfreue ich mich, seit dem Augenblick, als mir genommen wurde, mich am wahren zu erfreuen.»

⁷² Vgl. Fabio Camilletti: «On pleure les lèvres absentes»: «amor di lontano» tra Leopardi e Baudelaire. In: *Italian Studies* 64, 1 (2009), S. 77–90, S. 90.

- Joyce, James: *Finnegans Wake notebook VI*. B.8. In: *The James Joyce Archive*. 64 Bde. Hg. von Michael Groden und Hans Walter Gabler u. a. London/New York: Garland 1977–1979. Bd. 30, S. 207–329.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1968 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 57). Bd. 10.
- Leopardi, Giacomo: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. Hg. von Lucio Felici und Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton 2010.
- Novalis: *Werke*. Hg. von Gerhard Schulz. München: Beck ⁴2001 (¹1969).
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Hg. von Raffaele Manica. Rom: Newton 2006 (Grande Tascabili Economici, 418).
- Rilke, Rainer M.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn u. a. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1996, Bd. 2. *Gedichte 1910 bis 1926*.
- Schlegel, Friedrich: *Studien des Klassischen Altertums*. Hg. von Ernst Behler. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Paderborn/München u. a.: Schöningh 1979. Bd. 1, S. 217–367.
- Schlegel, Friedrich: *Aus den Fragmenten zur Literatur und Poesie*. In: *Fragmente der Frühromantik. Edition und Kommentar*. Hg. von Friedrich Strack und Martina Eicheldinger. Frankfurt a. M./New York: de Gruyter 2011, S. 97–109.

Sekundärliteratur

- Blasucci, Luigi: *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*. Venedig: Marsilio 2011 (¹1987).
- Bredenkamp, Horst: Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'Œil. In: Joachim Bromand/Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 455–468.
- Bruni, Francesco: A proposito di „cuore“ e di lessico intellettuale in alcune liriche amorse del Leopardi. In: Giovanni Cecchetti (Hg.): *Giacomo Leopardi. Proceedings of the Congress, Held at the University of California, Los Angeles, November 10–11, 1988; for the Inauguration of the Charles Speroni Chair of Italian Studies*. Florenz: Forum Italicum 1990, S. 113–128.
- Camilletti, Fabio: ‚On pleure les lèvres absentes‘: ‚amor di lontano‘ tra Leopardi e Baudelaire. In: *Italian Studies* 64, 1 (2009), S. 77–90.
- Bigongiari, Piero: Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei *Canti*. In: *L'approdo letterario* 74 (1976). S. 54–82.
- Blasucci, Luigi: *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: Il Mulino 1985.
- Cori, Paola: Augenblick. A Reading of Leopardi's *Le ricordanze*. In: *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani* 9 (2013), S. 27–54.
- Galimberti, Cesare: Un mot sous les mots nella *Canzone alla sua Donna?* (1980). In: C. G.: *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*. Venedig: Marsilio 2001, S. 87–97.
- Han, Byung-Chul: *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*. Bielefeld: transcript 2013.
- Gockel, Heinz: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1981 (Das Abendland – Neue Folge, 12).

- 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, S. 139–158.
- Jaeger, Michael: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Klinkert, Thomas: *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik*. Freiburg i. B.: Rombach 2002.
- Küpper, Joachim: Schiffsreise und Seelenflug. Zur Refunktionalisierung christlicher Bilderwelten in Petrarca's *Canzoniere* (Mit einem Post-Scriptum zur Singularität des Lyrikers Petrarca sowie zur epistemologischen Differenz von Literaturhistorie und Diskursarchäologie). In: *Romanische Forschungen* 105 (1993), S. 256–281.
- Martín-Posadillo, Cristina Coriasso: La canción *Alla sua donna*. El platonismo paradójico de Giacomo Leopardi. In: *Cuadernos de Filología Italiana* 14 (2007), S. 117–132.
- Michelsen, Peter: Fausts Erblindung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 36 (1962), S. 26–35.
- Moog-Grünewald, Maria: Eidos/Idea/Enthousiasmos. Charles Baudelaires konspirative Subversion platonischer Dichtungstheorie. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft* 51, 1 (2006), S. 93–102.
- Nyman, Martti: Hits and Misses: Lat. considerare and desiderare. In: *Historische Sprachforschung/Historical Linguistics*, 103, 1 (1990), S. 51–68.
- Peper, Jürgen: Das transzendente Selbstporträt der Subjektivität in der ästhetischen Einstellung, oder: Subjektivität ohne Subjekt. In: Reto L. Fetz/Roland Hagenbüchle u. a. (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin: de Gruyter 1998. Bd. 2, S. 1213–1248.
- Prete, Antonio: *Finitudine e infinito. Su Leopardi*. Mailand: Feltrinelli 1998.
- Raulff, Ulrich: *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*. Göttingen: Wallstein 1999.
- Schneider, Helmut J.: Das Licht der Welt. Geburt und Licht in Goethes Faustdichtung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 75 (2001), S. 102–122.
- Schwarze, Michael: Unsagbare Augen-Blicke. Das *innamoramento* in Francesco Petrarca's *Canzoniere*. In: Martin Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129.
- Stockhammer, Robert: Einleitung. In: R. St. (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1602), S. 7–22.
- Warning, Rainer: Imitatio und Intertextualität – Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation – Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner 1983 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft, 17), S. 288–317.
- Winkler, Markus: Liebesblick – böser Blick – poetischer Blick. Zum Bild der schönen Frau in Goethes *Braut von Corinth* und John Keats' *Lamia*. In: Kenneth S. Calhoon/Eva Geulen u. a. (Hg.): *«Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht»*. Über den Blick in der Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 80–98.
- Wright, Crispin: *Truth and Objectivity*. Cambridge: Harvard University Press 1992.