

## Funktionale Bildlichkeit – Leopardis Denkbilder (XXXIX *Spento il diurno raggio in occidente*)

Im Titel meines Vortrags „Funktionale Bildlichkeit – Leopardis Denkbilder“ nehme ich die beiden Begriffe der Tagung auf, *immagine* und *immaginazione*.

Im *Rahmen* – und damit ist die Sprache bereits bildlogisch geworden –, im Rahmen dieses Vortrags gehe ich auf Aspekte der vorangegangenen Vorträge ein: Das Erhabene spielt ebenso eine Rolle wie das berühmte *L'infinito* und ein Totenbild; im Fragment *Spento il diurno raggio in occidente*.

Die Frage nach Leopardis Bildern wird beantwortet mit der Frage, *wie* Leopardi seine Bildlogik lyrisch ins Bild setzt.

Auch wissenschaftliche Sprache kommt nicht ohne Bilder aus. Leopardis Unterscheidung von *parole* und *termini* zieht dennoch eine relative Grenze zwischen poetischen und unpoetischen Begriffen. Leopardi kann als Modell eines anspruchsvollen ästhetischen Begriffs poetischer Vagheit in der Epoche der Romantik gelten. In seiner Poetik spielen Bilder bzw. *immagini* wörtlich, und poetologisch v.a. im *Zibaldone*, eine Rolle.

Bilder des Anfangs oder des Endes stehen bei Leopardi im Rahmen einer *Grundlogik*. Diese trifft auf das ausgiebig besprochene Gedicht *L'infinito* ebenso zu wie auf die lyrische Aufarbeitung des Sich-Verliebens, etwa *Il primo amore* oder *Alla sua donna*. In diesen Entstehungszeitraum fällt auch das wenig beachtete 39. Fragment der *Canti*.

Es stellt eine Variante von Leopardis erstem Gedicht *Appressamento della morte* dar und eine Umarbeitung der ersten 82 Verse.

Die Aufnahme dieses recht unreifen Jugendgedichts ist aufschlussreich. Die auf die ‘offiziellen’ *canti* folgenden Fragmente *Odi Melisso* – das auf *Lo spavento notturno* von 1819 basiert –, *Io qui vagando al limitare intorno* – das auf der *Elegia II* von 1817 aufbaut –, und *Spento il diurno raggio in occidente* sind ein Spiegel zu den *Canti*, was sich auch in der Umkehr der zeitlichen Anordnung ausdrückt.

D.h.: der letzte *frammento* beruht auf dem ältesten Ausgangstext von 1816. Durch die Abwesenheit eines lyrischen Ichs nimmt das hier behandelte letzte Fragment nochmals eine Sonderrolle ein.

Mein Vortrag gliedert sich in drei Abschnitte:

Zunächst skizziere ich den hier verwendeten Begriff von *funktionaler Bildlichkeit*. Leopardi entwickelt eine transzendente Bildlogik, die wenig beachtet wird. Das hier besprochene Fragment dient dazu, die Genealogie dieser Bildlichkeit zu skizzieren.

Der **erste Abschnitt** behandelt diese versteckte Bildlogik. Die Erinnerung eröffnet in ihrer Struktur das Unendliche, das Ziel seiner Dichtung ist. Ein bedeutender Teil der *Canti* folgt dieser Struktur und generiert so Zeitbilder, die für das Unendliche bzw. für das Ideal eintreten. Diese Bilder sind letztlich immer negative und scheiternde.

Die Bildlichkeit der Erinnerung läuft leer, da ihr ein letztes Bild fehlt. Das betrifft die gesamte Erfahrung: Sie ist nicht bildgesättigt. Leopardis lyrische Bilder bestehen in der Suche nach abschließenden Bildern, die aber prinzipiell unverfügbar sind. Hierauf bauen Erinnerungsgedichte wie *Le Ricordanze* oder *La sera del dì di festa* auf.

Der **zweite Abschnitt** bespricht die Struktur weniger komplexer Bilder, die allerdings durch lyrische Prägnanz bestechen: Sie weisen eine logisch frühere und recht stabile Struktur auf, die Leopardi als *doppia vista* beschreibt, und der paradigmatisch *L'infinito* folgt.

Solche Dichtungs-Bilder lassen sich als eine triadische Struktur analysieren, die noch nicht die offene Funktion *ad infinitum* der dezidierten Zeit-Bilder aufweist (**hierzu das Schema unten auf der ersten Seite des Handouts**).

Im **dritten Abschnitt** wird das 39. Fragment in der Ausgabe der *Canti* von 1845 besprochen. Der *frammento* entspricht noch nicht vollständig der Bildlogik späterer Gedichte. Da es sich um eine Überarbeitung des *Appressamento della morte* von 1816 handelt, wird das Defizitäre qua Fragmentierung inszeniert.

Auch die Anordnung der Fragmente spiegelt diese Struktur: Der Gedichtsband der *Canti* besteht aus *canti* und *frammenti*, und die Fragmente rahmen nicht nur die eigentlichen Gedichte, sondern setzen sie ins Bild als Lyrik, die erst nach der *mutazione totale* von 1819 möglich ist.

## **I. Bilder erinnern – transzendente Erinnerung**

Zunächst zum Begriff „funktionale Bildlichkeit“.

Funktionalität ist ein Gegenbegriff zu Substantialität. Sollte es stimmen, dass Leopardi Bilder funktional und nicht substantial verwendet, bedeutet das, dass es keinen Wesenskern gibt, sondern nur eine Verwendungsweise vom Wort „Bilder“. Dadurch verlieren die Bilder ihre Abbildfunktion.

Allgemeiner ergibt sich so eine Definition von Kunstwerken, von der gilt, dass „der Ordnungszusammenhang des Werkes [...] allererst die Bedeutung seiner einzelnen Momente [stiftet].“

Was bedeutet nun dieser „*Konvenienzbegriff*“? Leopardi gibt darauf eine bildtheoretische Antwort.

Etwas ist schön, d.h. zusammenpassend, wenn eine lyrische Aussage auf ein vergangenes Bild der Einheit verweist. Seine Dichtung tarnt so ein Transzendenzstreben als eine in sich gewendete Sprachwerdung; mit *L'infinito* gesagt: Das Unendliche zu sagen, erfüllt sich nicht nur in einem Scheitern, sondern erfüllt sich in einem prinzipiell nicht-gegenwärtigen Sprechen.

Im *Zibaldone* versteht Leopardi Erinnerungen als Bilder und diese als Nukleus seiner Dichtung. Innerhalb der weit verstreuten Einträge gibt der *Zibaldone* Auskunft über Leopardis Bildlogik, die man in drei Schritten rekonstruieren kann:

(1.) Leopardi konzipiert eine poetologische Erinnerung, die funktional und konstruiert ist. Wegen ihrer paradoxen Zeitlichkeit steht am „Anfang der Temporalität [...] die transzendente Erinnerung“, damit die „Erinnerung an etwas, das es nie gab.“ Der Augenblick, in dem man sich an ‘etwas’ erinnert, soll auf eine vergangene Fülle und dichte Erfahrung verweisen.

(2.) Leopardi formuliert aber einen Einspruch gegen die Vorstellung, dass das Erinnernte auf Vergangenes und Wirkliches Bezug nehme. Der Akt des Erinnerns ruft das vermeintlich Erinnernte nicht nur hervor, sondern produziert es vielmehr. Sich zu erinnern ist ein Schöpfungsakt und damit poetisch.

Die Erinnerung bzw. die Retention ist nach Leopardi das primäre Medium jeder Erfahrung und verweist auf die Kindheit, genauer auf *Bilder* des Kindes (**Z. 1 auf S. 2 des Handouts**):

„Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una *ricordanza*, una ripetizione [...] della immagine antica“.

Die gegenwärtige Erfahrung wird also durch die Erinnerung vermittelt, und die Erinnerung nimmt *nicht* auf Dinge Bezug, sondern auf *Bilder* aus der Kindheit. Aber auch diese Bilder wiederholen nur – und hier klingt es zunächst platonisch – die ursprüngliche „immagine antica“.

Damit hat auch jede gegenwärtige Erfahrung keinen unmittelbaren Bezug auf die Wirklichkeit. Erfahrung ist also keine wesenhafte Beziehung zwischen Ich und Welt, sondern eine funktionale Relation, die nur im Kontext von Bildern und durch sie besteht.

Das Gleiche gilt auch für Leopardis poetisches Material, das sich durch eine vage und damit schöne Bildlichkeit auszeichnet (**Z. 2**): „[le] immagini e sensazioni indefinite [...] non sono altro che una rimembranza della fanciullezza“.

(3.) Die Struktur der Erinnerung geht allerdings ins Endlose und nimmt letztlich Bezug *auf nichts*.

Zwei Überlegungen führen zu diesem Schluss: Der *bambino*, der noch kein *fanciullo* ist, besitzt kaum Bewusstsein, insbesondere keine *facultas memorandi*, nur eine ursprünglichere *facultas imaginandi* (Z. 3):

„Il bambino che non può aver contratto abitudine, non ha memoria [...] manca formalmente della facoltà della memoria“.

Daraus folgt allerdings: „nessuno si ricorda delle cose dell’infanzia“.

Jede gegenwärtige Erfahrung bezieht sich auf die Erinnerung, und deren Bilder verweisen immer nur auf Bilder, nicht aber auf die Sache selbst. Damit kommt der „sensazione presente“ ihre Abbildfunktion „della immagine fanciullesca“ abhandeln.

Leopardi dekonstruiert somit den Mythos der Kindheit, den er maßgeblich in der italienischen Literatur verankert hat. Dieser Gedankengang erklärt zugleich auf theoretische Weise, warum fast alle *Canti* Erinnerungsgedichte sind.

Eine paradigmatische Umsetzung leistet *La sera del dì di festa*.

Die Erinnerung verweist auf eine letztlich endlose Kette von Bildern. Leopardis Gedichte entwerfen Zeitbilder, die mit der modernen *Flüchtigkeit der Zeichen* umgehen. Diese (Z. 4) liest er etwa am *ephemerem* Leben der Bücher ab, spricht sie allerdings mit Pindar auch dem Menschen zu, der nur Traum von einem Schatten sei. Diesem „image sublime“ entspricht ein Primat der *illusioni* gegenüber dem, was man „realtà“ nennt.

In *La sera* gibt es gleich fünf Monologpartner (Z. 5), die verschiedene Bildebenen darstellen, auf denen der moderne Erfahrungsverlust besonderer Augenblicke gestaltet wird.

Die ontologische Fundierung der Bilder nimmt ab. Der Eindruck von objektiver Fülle (der Mond) wird jäh durch die Erinnerung an die unerfüllbare persönliche Hoffnung (die Dame) unterbrochen. Diesem Bild der Trauer widerspricht die Freude der dritten Figur des Anderen (der Handwerker).

Er verstärkt aber zugleich die Trauer, da sie mit einer weiteren Figur des Anderen (die Antike bzw. Rom) assoziiert wird, die unendlich weit entfernt ist.

Damit schließt sich einerseits der Kreis, denn für Leopardi sind Natur und Antike Beinahe-Synonyme. Andererseits ist der Kreis damit aufgebrochen, da der poetisch-logische Primat jeweils auf dem *zweiten Bild* liegt:

Erst die Erinnerung an die Dame lässt den Mond so hell erscheinen. Die Mondlandschaft, mit dem *La sera* anhebt, evoziert ein Versprechen reiner Gegenwart. Der Einschub der Größe der Antike ist ein erster Abschluss. Das *déjà-écouté*-Erlebnis (**Z. 6**) offenbart sich als Bild unvordenklicher Wiederholung.

Der Mythos des Ursprungs wird dekonstruiert und das Ende des Gedichts (V. 46 „mi stringeva il core“) ist kein wirkliches Ende. Denn der Augenblick, in dem sich das Herz zusammenzog, verweist auf einen anderen Gesang bzw. canto („mi si stringe il core“, V. 28), den dieser wiederholt. Diese Struktur lässt sich als transitive Funktion zusammenfassen (**Schema I**).

Die Gegenwart ist sinnentleert. Die ironische Brechung besteht am Ende gerade im erinnerten Bild, da die ästhetische Idee des Festtags und die nachhallende Erwartung einer Erfahrung des Heiligen „non sono altro che una rimembranza della fanciulezza“.

Die Verdopplung steigert die zeitliche Extension und die gefühlte Intensität des Ausgeschlossenenseins. Das profanierte Fest wird zum Bild einer *transzendentalen* Erinnerung. Der jetzige Gesang entspricht dem erinnerten nur „similmente“. Der erinnerte Gesang wird nicht nur im damaligen Jetzt gehört, sondern prinzipiell immer wieder, wie das Imperfekt „s’udi[v]a“ anzeigt. Er ist zugleich vager, da er räumlich unbestimmt ist. Die nicht-identische Erfahrung des Verlusts anlässlich eines vergleichbaren damaligen Gesangs mündet in eine abschließende Unbestimmtheit.

Eine vergleichbare Bildlogik bestimmt *Le Ricordanze*.

Mit der ambivalenten Distanz des *Silvia*-Bildes aus dem gleichnamigen, vorherigen *canto*, beginnen und enden auch *Le Ricordanze* (**Z. 7**), zunächst in der ersten Strophe als stellarer Mythos mit einem abstrakten Ende („vidi la fine“), den die siebte Strophe in einem persönlichen Mythos aufnimmt als Ende von „Nerina“, deren wiederholte Nennung um die Präsenz des Bildes ringt.

Diese Entsprechung der rahmenden Strophen findet sich auch in der paradoxen Spiegelung der weiteren Strophen. Die leidvolle, schlechte Vergangenheit der zweiten Strophe (**Z. 8**) steht der „maraviglia!“ der Jugend, die aufblitzt („a somigliar d’un lampo“), der vorletzten Strophe gegenüber.

Die inneren Strophen geben gleichsam den Ermöglichungsgrund an:

Die dritte Strophe (**Z. 9**) wird eröffnet mit einem Wind, der Erinnerungen auslöst – wie in *L’infinito*: „Viene il vento recando il suon dell’ora“ –, aber noch steigt kein Erinnerungsbild auf.

Das Bewusstwerden der Gegenwart, der „pensier del presente“, stellt sich als Epiphanie des Ohrs dar. Es scheint der Wind zu sein, der sich einschleicht („sottentra“) und die augenblickliche Gewissheit ausspricht.

Das „il dire: io fui“ führt eine Distanz in den Diskurs ein, den die letzte Strophe als mythische Vorzeitigkeit inszeniert.

Diese Elemente kommen in der letzten Strophe zusammen im Wunder einer plötzlichen Erscheinung, eines Bildes, das aufsteigt. Das horizontale „sottentra“ wird ersetzt durch das vertikale „sorga“, das die zeitliche Flüchtigkeit arretiert.

Silvias Transformation in ein Erinnerungsbild wird *eingeführt* als ein ausbleibendes Hörereignis (**Z. 10** „non odo [...] parlar“), dann *ausgeführt* als Todesbild einer Erinnerung.

Die zweite Nennung „Ahi Nerina!“ ist bereits eine Klage. Diese wird sprachlich eingeleitet durch die auffallenden Wiederholungen – neben „passasti“ vor allem „splendea“. Diese unterstreichen den Versuch, durch die Sprache Nerinas Bild in der Gegenwart zu halten.

Dieser Versuch (**Z. 11**) wird in den letzten drei Nennungen noch deutlicher markiert als eine Variation des „il dire: io fui“. Sprachliche Präsenz wird als eine psychische angesprochen – „In cor“, „infra me stesso“ –, als ein bewegungsloses Bild – „non movi“, „non torna“ – und deutlich als Sprechakt markiert im dreifachen „dico“.

Im Rhythmus von jeweils vier Versen verliert die Sprachmagie langsam, schrittweise ihre Kraft.

**Z. 12:** Im „e fia compagna“ ist Nerina wieder *nur* die Erinnerung an *Silvia* (dort „cara compagna“). Das Herzwerk, das die Zeit anhalten konnte, wird in Bewegung gesetzt, und die letzten beiden Worte benennen, was die letzte Strophe und das Gedicht im Ganzen sind:

Eine negative Epiphanie und ein ‚il dire: ella fu.‘ zugleich.

## **II. Bilder fingieren – *doppia vista***

Verwandt mit der Struktur der Erinnerung ist Leopardis Poetik der *doppia vista*. In einem berühmten *Zibaldone*-Eintrag wird diese zusammengefasst. **Z. 13**

„All’uomo sensibile e *immaginoso* [...] *il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi*. Egli vedrà cogli occhi una torre; e *nel tempo stesso* coll’immaginazione vedrà *un’altra torre*.“ usw.

*Andere, nicht* wirklichkeitsgesättigte Bilder zu entwerfen, ist also die auszeichnende Fähigkeit der Einbildungskraft. Der erste *piccolo idillio* verkörpert das entscheidende Jahr 1819 und die inszenierte *mutazione totale in me*, in der sich der weltgeschichtliche Verlust der Antike im Subjekt ausprägt als Verlust seines früheren Ichs.

Dieser Ichverdopplung entspricht eine Weltverdopplung gemäß der *doppia vista*.

Diese wird ausgelöst durch die Schließung des Horizonts, durch die Hecke auf dem topischen Feldherrenhügel. Die Einbildungskraft (**Z. 14**) soll Dinge *konzipieren* bzw. Bilder von Dingen „che non sono“.

Im Akt des „io mi fingo“ werden Bilder des Unendlichen gedacht, um – gemäß der *teoria del piacere* – eine *wirkliche* Lust zu erreichen, die die Begierde befriedigt.

Doch dieses Ideal wird nicht erreicht. Das wird im Bild der ausbleibenden *unio mystica* ausgedrückt, denn das Herz erschrickt nur *fast*.

Die beiden Pole eines empirischen und eines nach Transzendenz strebenden Ichs werden abschließend in einem *Bild für die Dichtung*, im lustvollen Schiffbruch, reflektiert.

Das Dichter-Ich fingiert ein empirisches Ich, das sich Unsichtbares, Zahl- und Endloses, Transzendentes denkt und *darin scheitert*, Unendlichkeit zu erreichen. Dieses negative Dichtungsbild ist mit der Poetik der transzendentalen Erinnerung strukturell verwandt.

Das Scheitern als adäquate Darstellungsform des Unendlichen stellt sich als dialektische Reflexivität dar.  
(Schema II)

### III. Bilder beobachten – fragmentarische Einbildungskraft

*Spento il diurno raggio in occidente* ist das letzte der Fragmente in der *Starita*-Ausgabe von 1845. Es ist zugleich das erste, als dass es auf dem 1816 verfassten *Appressamento della morte* basiert, das insgesamt 878 Verse umfasst.

Diese erste Dichtung, die nicht mehr zu den Jugendgedichten zählt, wird überarbeitet und fragmentiert. Leopardis *frammento* erfüllt damit Friedrich Schlegels frühromantische Definition moderner Kunstwerke.

„Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.“  
(A-24)

Leopardi ersetzt das lyrische Dichter-Ich, das (Z. 15) seinen ‚stile roco‘ verhandelt, durch eine ‚donna‘, ein lyrisches Sie, das auffallend passiv bleibt (in V. 4 und 30: ‚ella‘, ‚colei‘). Das lyrische Ich wird nicht benannt, kommentiert nur einmal in den Versen 22–27 explizit das Geschehen und ist ansonsten abwesend.

Die fehlende Innerlichkeit der ‚donna‘ entspricht dem impliziten Status eines lyrischen Ichs, das sonst im Zentrum der Dichtung steht.

Dieser mimetische Unterschied inszeniert gleichsam „[l]a natura, purissima, tal qual’è, tal quale la vedevano gli antichi“, wie es im *Zibaldone* zur Zeit des *Discorso di un italiano* heißt.

Die *donna* verkörpert sinnbildlich das Antike und *Unbewusste an sich*, wodurch *für uns* ein Bild der ‚nuda natura‘ entsteht.

Es handelt sich also um eine Vorstufe. Das Fragment erreicht nicht die Reflexivität nachfolgender Gedichte. Intratextuell sind der Mangel und das Fehlen typischer Leopardi-Poetologeme offensichtlich:

Der Mond, „la rugiadosa luna“ in V. 18, wird als poetisches Bild nicht entwickelt, aber man liest seine poetische Abwesenheit vor dem Hintergrund, etwa von *Alla Luna*.

Ebenso erinnert „cantando al vento“ in V. 10 an den theophanen Wind, etwa in *L'infinito*.

Das Fragment konzentriert sich auf zwei Elemente: Die Verse 1–27 stellen eine idyllische Abendatmosphäre dar und beobachten eine anonyme „donna“ (V. 20), die zu einer „amorosa meta“ (V. 4) bzw. einen „diletto loco“ geht (V. 39).

Nach einem romantischen Sonnenuntergang wird zunächst das *setting* dargestellt:

Vers 1 leitet einen Lichtverschluss ein, bzw., faustisch gesprochen, eine Augenverdunklung. Die Stille in Vers 2 („queto“ und „queta“, später V. 16) erinnert etwa an den Beginn von *La sera*. Das Ziel scheint eine dantische Lebensentscheidung einzuführen („nel mezzo“), aber *nicht* in einem Wald, sondern in einer Heidelandschaft, „ad una landa“, wie es in Vers 5 heißt.

Im Kontext des vorherigen Fragments *Io qui vagando*, das ebenfalls von einer *donna* und einem Gewitter bestimmt wird, ist es naheliegend, von einem bevorstehenden Rendez-vous auszugehen.

Die Verse 28–76 entwickeln das Gewitter, das den tragischen Tod der *donna* herbeiführt.

In Vers 34 findet sich eine bemerkenswerte Formulierung: „Spiegarsi ella il vedea per ogni canto“. Das „Spiegarsi“ nimmt die barocke Metapher der Falte bzw. des Sich-Entfaltens auf; „per ogni canto“, also an jedem Ort *oder* in jedem Gesang bzw. Gedicht, nimmt die Ambivalenz von Raum und Dichtung auf, mit der bereits das vorherige Fragment schließt: „S'apre il ciel, cade il soffio, in ogni canto“.

Beide Teile haben jeweils eine Art Epitaph. In den Versen 22–27 bricht das ansonsten implizite lyrische Ich aus seiner Beobachterrolle aus und verbindet die beiden Teile mit einer philosophisch-pessimistischen Perspektive.

Später versucht *A se stesso*, auch noch die Hoffnung, „la spene“, in Vers 27, abzuschaffen.

Die letzten vier Verse 73–76 verändern den Satzrhythmus innerhalb des adversativen Endes – ab „Ma“, in Vers 70 – und führen eine fatale ‚quiete dopo la tempesta‘ ein.

Wind und Sturm sind ein rekurrentes Denkbild in Leopardis Dichtung. Es lässt sich zwischen einem harmonisch-theophanen und einem bedrohlich-katastrophalen Wind- bzw. Sturm-Bild unterscheiden. Das Fragment fällt *insofern* aus dieser Dichotomie heraus, *als dass* der *Übergang* von einem sanften Hauch zum Stürmischen dargestellt wird.

Das *frammento* wird zusammengehalten von einem lyrischen Ich, das eine „donna“ und den Sturm beobachtet, und darin fast Flauberts Erzähler-Ideal erfüllt; „comme Dieu dans l’univers, présent partout et visible nulle part“.

In dem angesprochenen Einschub findet sich eine in Leopardis Lyrik einmalige Leseransprache in V. 22:

„Se lieta fosse, è van che tu dimande“.

Die ersten Verse, die den Sturm einleiten, nehmen eine gegenüber dem *Appressamento* entscheidende semantische Verschiebung vor (**Z. 16**): Nicht mehr „la dolcezza“, sondern „il piacere“ wandelt sich zur Angst. Dadurch wird die Kürzung des ersten Gesangs verständlich, denn (**Z. 15**) „dolcezza“ verweist im *Appressamento* auf die Traumvision, die dort auf Vers 82 und auf die Versteinerung folgt.

Diese Angst (V. 30: „farsi paura“), das Schritt-Anhalten („fermò l’andare“) und das Herz-Schwinden („il cor le venne meno“, V. 72) nehmen den Tod vorweg, und das Zurückdrehen (V. 73: „si rivolse indietro“) erinnert etwa an Orpheus und Eurydike.

Leopardis Bildlogik ist hier noch *substantiell, noch nicht* funktionell.

Das Bild des Gewitters *ist* Wirklichkeit, noch nicht *als* Bild wirklichkeitsbildend.

Dem entspricht, dass *Spento il diurno raggio* zeitlich das erste und in der Anordnung das letzte Gedicht ist, das die *teoria del piacere* thematisiert. **Z. 17**:

Leopardi nennt seine „mutazione totale in me“, die im Jahre 1819 stattgefunden habe – und retrospektiv 1820 niedergeschrieben wird –, einen „passaggio dallo stato antico al moderno“.

Diesen Umstand (**Z. 18**) reflektiert jene *fragmentarische* Einbildungskraft, die aus dem *Appressamento* ein Fragment macht. Wenn Naturszenen den modernen, philosophischen Dichter versteinern, lässt sich analog der *Appressamento* mit dem *Io antico* und der *Frammento* mit dem *Io moderno* gleichsetzen (**Schema III Strich**).

Die Fragmentierung der ‘antiken’ Einbildungskraft findet *nicht nur* durch Kürzung der Vorlage statt, sondern auch strukturell, indem eine „donna“ die Rolle des *Io antico* einnimmt.

Erst ihr Tod legitimiert sie als abschließendes Bild der *teoria del piacere*. Denn (**Z. 19**) die Begierde nach Bildern des Unendlichen ist koextensional mit der Dauer der Existenz: „Questo desiderio [...] solamente termina colla vita.“

Das entspricht strukturell der transzendentalen Erinnerung, die entreferentialisierte Bilder als Ursprung hat:

Innerhalb der Sammlung der *Canti* ist der *Appressamento* unverfügbar und entspricht damit der nicht erinnerbaren *immagine fanciullesca*. Ein *io mi fingo* erfüllt sich, indem der Kommentar-Einschub der Verse 22 bis 27 die angelegte Beobachtungsperspektive bricht.

Die *donna* steht für das Andere seiner selbst, da sie selbst nicht als Beobachtende ins lyrische Bild gerät.

Zugleich ist sie als Nicht-Beobachtende paradoxerweise modern.

Denn sie ermöglicht erst die Beobachtung aus der Perspektive eines quasi-*Io-antico*, das die erhabene Natur *als solche*, d.h. *natürlich*, empfindet.

Das moderne Ich kann das Gewitter *nicht* im antiken Modus wahrnehmen, aber die Fiktion eines ungebrochenen antiken Subjekts ermöglicht die Illusion oder Vision einer solchen Naturerfahrung.

Deshalb gilt für Leopardis Bildlichkeit:

Bilder sind nicht Abbilder von etwas, sondern fragmentierte Bilder, die den Verlust der Abbildfunktion selbstreflexiv in ihre Bildlogik aufnehmen.

Das Fragment führt in den Versen 23, 24 und 30 *lexikalisch* die *teoria del piacere* ein, um so *semantisch* durch die Fragmentierung anzuzeigen, dass eine Bildlogik beobachtet wird, die sich dadurch auszeichnet, *latent* und *retrospektiv* zu sein. Diese Bezugsferne geht innerhalb von Leopardis Poetik einher mit einer Vagheit lyrischer Bilder, die vornehmlich auditiv evoziert werden.

Entsprechend (**Z. 20**) bezeichnet der die Sinne überfordernde Lärm des Gewitters nicht mehr primär ein Sprachproblem, sondern ein Jenseits der Einbildungskraft: „e il suon che **immaginar** l'alma non osa“.

Das Erhabene übersteigt *nun* die Sprache, *da* diese droht, *unpoetisch* zu werden; in dem Sinne, dass *parole* nicht mehr zur Darstellung ausreichen. Der klassische Topos des Bildverbots im Erhabenen, das Kant eine „negative Darstellung“ nennt, lässt sich auch eine „negative Bildlichkeit“ nennen.

Wenn die Seele nicht mehr poetische Bilder entwerfen kann – gleichsam kein *ardire* wagt („non osa“) –, bricht die Sprache bzw. „lingua dir“ ab. Damit ist der Tod der *donna* *auch* ein Bild für das Scheitern der Sprache; *allerdings* ist dafür im Fragment die *Einbildungskraft* der Grund:

Das Scheitern ist vorweggenommen im negativen Umschlag von *piacere* in *paura*, in Vers 30, in dieser „negative[n] Lust“, die wiederkehrt im Scheitern der Einbildungskraft in V. 66.

Dieser „Bildverlust“ (**Z. 21**) ist ein „Weltverlust“, insofern die Sprache nicht mehr welthaltig ist, da ihr Anschauung und Konstellationen abhanden kommen.

Das Sich-Ängstigen des Herzens tritt in Vers 30 ein; *anders* als in den Versen 7 und 8 von *L'infinito*: „ove per poco / il cor **non** si spaura“.

Entsprechend bedeckt am Ende der Entwicklung des Gewitters und des Gedichts die *donna* die Augen und wird – im etymologischen Sinne – mystisch: die Verse 67 und 68 lauten:

„dal lampo affaticati e lassi / coprendo gli occhi“

Dieser Blickverschluss bedeutet ihren Tod; *auch*, da sie zu keiner *doppia vista* fähig ist. Die Entwicklung kulminiert in einem Augenblick, einem „lampo“, der eine negative Epiphanie darstellt. Diese Bewegung, die mit einer Versteinerung abbricht, fragmentiert die Einbildungskraft des *Io antico*:

„[E]d ella era di pietra“ führt eine Dauer des Bildes ein und beendet das Gewitterbild.

Die zwei paradigmatischen Formen der Schock-Abwehr, die reflexive Distanz – wie in *L'infinito* –, die ein Sich-Ängstigen verhindert, und die Selbstbeobachtung – wie in *La sera del dì di festa* – sind im *frammento* nur angelegt. Der reflexive und funktionale Umgang mit Bildern ist noch defizitär.

Deshalb könnte man das letzte eigenständige Gedicht der *Canti* verstehen als ein *Appressamento della poesia*.

In einem späten *Zibaldone*-Eintrag von 1828 formuliert Leopardi thesenartig eine poetologische Überlegung, die mit der Mimesis an einer „nuda natura“ im Widerspruch zu stehen scheint. **Z. 22**:

„Il poeta *non imita* la natura: [...] Così il poeta non è *imitatore* se non **di se stesso**.“

*Spento* imitiert durch die Projektion auf die *donna*, die ohne Innerlichkeit ausgestattet ist, die Natur im Entfalten.

Das dominante Gewitter-Bild widerspricht scheinbar dem Zitat („*non imita* la natura“). Indem die *donna* einsteht für das *Io antico*, ist aber das implizite lyrische Ich *doch* ein „*imitatore* [...] *di se stesso*“.

Dem negativ-dialektischen Bild der Lust, die zur Angst wird, entspricht das negative Bild der Versteinerung. Der Tod der *donna* als Phantom des eigenen *Io antico* wird damit sowohl medusa-artig ins Bild gesetzt und erfährt zugleich eine dichterische *Wiedergeburt*.

Vom Ende her gelesen bedeutet der erste Vers so gleichsam:

*Ex oriente lux* !