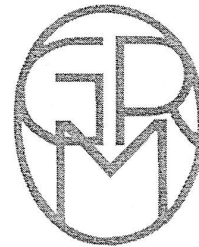


Germanisch- Romanische Monatsschrift



Neue Folge
Band 50 · Heft 2 · 2000

Begründet 1909 von
HEINRICH SCHRÖDER

Herausgegeben von
CONRAD WIEDEMANN

in Verbindung mit
WILHELM FÜGER
JOHANNES JANOTA
SEBASTIAN NEUMEISTER
RENATE STAUF

SONDERDRUCK

Universitätsverlag
C. WINTER
Heidelberg



CHRISTOF WEIAND · WÜRZBURG

Leopardis Stilnovismus-Dekonstruktion Anmerkungen zur Kanzone *Il pensiero dominante*

Abstract

Leopardi's free canzona *Il pensiero dominante*, written between 1831 and 1835, is apparently a love-poem, inspired, somehow, by Fanny Targioni Tozzetti. Read along the line of intertextuality (Dante and Petrarca) and its hermeneutics, it is, moreover, the poetic summary of a process of deconstruction. The lyrical discourse recalls the metaphysics of love (*teologia d'amore*) as proposed by the tradition of the dolce stil nuovo, including, above all, the young Dante and his *Vita Nuova*. The poem argues in favour of the wordliness of love as a psychological and, no less important, as an lyrico-aesthetic phenomenon. Urged to link up with the truth of modern (post-illuminist) anthropology, the canzona makes use of key-notions (*gentilezza, dolcezza, alma*) and key-scenes (the first encounter with Beatrice, the *gabbo*-scene, etc.) of the *Vita Nuova*. The text opposes, however, their moral and analogical implications in direct reference to the more secular view of petrarchan love-poetry (*Canzoniere* LXX, CCLXX), which it radicalizes. *Il pensiero dominante* thus outlines Leopardi's concept of life and art, ontology and aisthesis, in a henceforth metaphysically void universe.

Daß die Kanzone *Il pensiero dominante*¹ Liebeslyrik, gar eine Auseinandersetzung Leopardis mit dem Dolcestil sein soll, läßt der Titel kaum erkennen. Er ist so verschwiegen diskret, wie es, auf den ersten Blick, auch die Verse sind. Welcher Begriff oder welches Ideenkonzept hinter dem (be-)herrschenden Gedanken steckt, wird nirgends explizit. Der Leser ist mit einem Identifizierungsprozeß betraut, der mit einer Art Rahmenhandlung in der ersten Strophe beginnt. Wiederholt, so heißt es, suche ein *possente / Dominator* (vv 1–2) den Raum der *mente* – also des Bewußtseins oder der Erinnerung – des Dichter-Ichs auf und verwickle ihn in einen Gedankenaustausch, der mit dem Verb *ragionare* (v 12)

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe G. L., *Tutte le opere*, Walter Binni (Hg.), Sansoni, Firenze 1969, Bd. I, *Il pensiero dominante* [P. d.], 31–33. Die Kanzone, zwischen 1831 und '35 entstanden, steht an 26. Stelle der *Canti*. Sie umfaßt vierzehn Strophen bzw. 147 Verse. Zur Deutung im Sinne einer „poetica della personalità persuasiva del proprio valore e dell'energica a tensione“ (30), vgl. W. Binni. *Tre liriche del Leopardi. Il Pensiero dominante. Amor e morte, A se stesso*. Casa editrice „Lucentia“, Lucca 1950. Zum P. d., 14–25: Textkommentar, 41–48. Vgl. auch Antonio Girardi, „*Il pensiero dominante*“ di Giacomo Leopardi, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 1 (1987) 90–105.

bezeichnet wird. Der *pensiero dominante* des Titels ist identisch mit dem (v 6) *pensier che innanzi a me si spesso torna*. Titel und Apostrophe, *pensiero dominante* und *possente dominator*, sind etymologisch in der Eigenschaft beherrschender Stärke, ja überirdischer Macht, aufeinander bezogen. Wer mit den Epochen der italienischen Lyrik ein wenig vertraut ist, ahnt es bald: der mächtige Herrscher kann nur einer sein: Amor.

Die I. Strophe ist einerseits Anrede. Andererseits ist sie – vom ersten Wort an – der Ausgangspunkt verschiedener Lesarten des Gedichts, die ich vorab kurz skizzieren möchte:

1. Der Begriff *dolcissimo* ist dichtungstheoretisch lesbar als Anknüpfungssignal. Bekanntlich ist 'dolce' der Poetikbegriff² einer literarischen Epoche. Er verweist auf einen Stil – den mittleren – und auf eine Philosophie, die als Amorthologie³ – z. B. in Dantes *Vita nuova* – diesem Dichten zugrunde liegt.
2. Die Redeeröffnung ist textsemiotisch lesbar als Selbstkommentar: von den Gedanken, denen der Dichter lyrische Form gibt, ist ihm der jetzt gegenwärtige in besonderer Weise bedeutsam und dringlich.
3. Das Exordium ist anthropologisch lesbar als Demutsformel oder Kenosis.⁴ Das Dichter-Ich entäußert sich seiner in der Sprache begründeten Größe und fügt sich der Dominanz eines fremden 'ragionare'.

Die II. Strophe stellt ihrerseits 'Neues' zur Amorthematik in Aussicht. Dabei übt sie, im Blick auf den Dialogpartner und auf imaginäre Rezipienten des Textes, ein zweifaches Kommunikationsschema ein: 1. das Reden-mit und 2. das Reden-über. Die erste Frage, (vv 7–8) *Di tua natura arcana / Chi non favella?*, simuliert die Rede mit Amor. Die zweite, (vv 8–9) *il suo poter fra noi / Chi non senti?*, wechselt die grammatische Person⁵ und ist ein Reden-über. Als rhetorische Fragen eröffnen sie überdies den semantischen Raum des allgemein Verbürgten, des Konsensfähigen. Dieser Raum wird in der IX. und der XIV. Strophe erweitert.

Rhetorische Fragen suchen die Zustimmung des Lesers bzw. sie setzen sie voraus. Um welche Zustimmung, so fragt sich, wird in dieser Kanzone gewor-

² Vgl. H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Klostermann, Frankfurt 1964, 52 ff.

³ Vgl. R. Warning, *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*. In: *Kolloquium Kunst und Philosophie 2 – Ästhetischer Schein*, hrsg. v. W. Oelmlücker, Paderborn 1982, 168–207. Demnach ist Kern der Amorthologie, daß „Dichtung, ausgelöst von der Geliebten und diese als Mittlerin des Gottes feiernd, Teilhabe (wird), Partizipation am göttlichen Sein und hierin Läuterung dessen, der sie schafft, wie auch jener, die ihr lauschen.“ (170); sowie W. Wehle, *Dichtung über Dichtung, Dantes „Vita Nuova“*, Fink, München 1986, bes. Kap. IV, *Itinerarium amoris in deum*. 41–56 (Amorthologie ist die „in Gott gründende Liebeslehre“ S. 54).

⁴ Vgl. zum christologischen Semantikbegriff das Stichwort 'Kenose' in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter, WBG, Darmstadt 1971 ff.

⁵ W. Binni, a. a. O., formuliert kommunikationstheoretisch mißverständlich, wenn er sagt, daß „queste forme di terza persona [sono] attribuite ugualmente al pensiero d'amore“ (19). Es handelt sich vielmehr um den Bezug von Dichter-Ich und implizitem Leser.

ben? Dazu ein kurzer Blick auf den Inhalt und die Struktur dieses Textes. Die Strophen III bis V tragen Topoi der Einmaligkeit vor, die seit Amors Einzug im Denken des Dichter-Ichs Gültigkeit haben. So gibt es nur noch einen Gedanken, um den alles kreist. Amor verheißt *gioia*. Ohne ihn versinkt die Welt in *noia*. Die drei Strophen verbinden sich zu einer epideiktischen Rede⁶ die das Lob Amors anstimmt.

Die Strophen VI bis VIII klagen an. Festgestellt wird zunächst, daß nur die Gegenwart Amors bzw. der *desiri* (v 42), die er weckt, die Welt und das Zusammenleben mit anderen erträglich machen. Selbst dem Tod kann das Ich gefaßt ins Auge blicken. Liebe sensibilisiert für das Wesentliche und läßt die Konturen des Zeitalters (*questa età superba*, v 59) klarer hervortreten. In der ethischen Differenz zum Egoismus der Zeitgenossen erfährt das Dichter-Ich seine Souveränität: *Maggior mi sento* (v 65) und verachtet – olympisch entrückt – *gli umani giudizi* (v 66). Das ist das Gegenstück zur eingangs gegenüber Amor festgestellten *kenosis*. Diese Strophen könnten Bestandteil einer Gerichtsrede sein. Das *genus iudiciale* hat damit das *genus demonstrativum* der Strophen III bis V abgelöst. Den Wechsel dieser beiden Redetypen wird Leopardi in der Folge noch zweimal erfolgreich durchspielen.

Die Strophen IX und X steigern die Lobrede (III bis V) zum Hymnus auf Amor. Nur der Liebesaffekt verbürgt ewig gültige Gesetze, nämlich die des Herzens (v 79 *l'eterne leggi all'uman core*). Ihre Wirksamkeit hängt ab von der Prädisposition eines *cor non vile* (v 86), eine gängige Umkehrung des stilnovistischen *cor gentile*.⁷ Das Ausschließlichkeits-Motiv (*tu solo*) verbindet alle drei Teile der Lobrede – die Strophen III bis V, IX bis X und XII – und ist mithin die tragende Isotopie der epideiktischen Rede Leopardis.

Die Strophe XI setzt die Gerichtsrede fort. Ihr Gegenstand ist die Unerträglichkeit des Daseins. Das Leben ist voller Übel⁸ (*nostris mali*, v 93), ist Sein zum Tode (*vita mortal*, v 91), die Welt tödlich steril (*mortal deserto*, v 97)⁹. Und dennoch: *le gioie tue* (v 88), die Wonnen Amors sind es wert, statt anzuklagen, zu verteidigen. Die Klage wandelt sich zur Apologie. Die Strophe XII greift den hymnischen Duktus des zweiten Amor-Lobs (IX bis X) auf und steigert ihn – eines Gottes würdig – zur Apotheose. Liebe wird erfahren als *nova Immensità* (vv 100–1), *stupendo incanto* (v 102), *sogni degl'immortali* (vv 107–8). Sie ist substantiell *di natura [...] divina* (vv 111–13), ihr Raum ein *paradiso* (v 101). Das ist, in den Termini des Dolcestil, die emphatische Seite des Empfindens. Die nüchtern irdische, sie fehlt nicht als dialektisches Gegenstück, handelt von der Doppelnatur der Liebe. Sie ist zugleich *Sogno e palese error* (v 111) – Traum und offen-

⁶ Zu den „drei aristotelischen genera“ (demonstrativum, iudiciale, deliberativum) der Rede, ihren Topiken und je unterschiedlichen Bezügen zu Vergangenheit und Gegenwart vgl. H. Lausberg, *Handbuch der Rhetorik*, Steiner, Stuttgart³ 1990, §§ 59–65.

⁷ Vgl. W. Wehle, a. a. O. „Amor, so sagt die stilnovistische Liebeslehre, kann sich nur in einem 'Cor gentile' verwirklichen.“ (59).

⁸ Vgl. Alberto Frattini, *Letteratura e scienza in Leopardi e altri studi leopardiani*, Marzorati, Milano 1978, der L.s. „pessimismo esistenziale“ (110) diagnostiziert.

⁹ A. Girardi, a. a. O., spricht von der „visione radicalmente negativa della natura“ (106).

kundiger Irrtum. Als Traum ist Liebe nicht in den Griff zu nehmen. Der Begriff des *sogno* verweist auf Strukturen des eigenmächtigen Unbewußten und damit der Psychologie. Gegen den offenkundigen Irrtum Liebe müßte die Vernunft zu Felde ziehen. Aber, die XII. Strophe ist das beste Beispiel, auch sie ist ins Schwärmen geraten.

Die Strophe XIII faßt zusammen. Sie ist im System der Gerichtsrede der Schlußteil, *peroratio*¹⁰. Als solche räumt sie ein, daß Amor Herrscher ist und bleibt. Aber sie ist nicht nur ein auf Ausgleich bedachtes Plädoyer.¹¹ Sie ist Hymnus auf die zeitlose Schönheit der Person, die das Denken des Dichters beflügelt und in ihren Bann gezogen hat.

In der Strophe XIV wird diese Schönheit verklärt. Als *angelica sembianza* (v 142) entschwebt sie gleichsam in den Idealraum dichterischer Projektion. Lyrismen wie *più vago, più dolce* verweisen auf stilnovistische Tradition genau an der Stelle, wo das Geleit, *congedo* oder *commiato* (prov. tornada)¹² die klassische Kanzone beschließt. An dieser markanten Stelle, davon wird noch die Rede sein, präsentiert Leopardi sein ästhetisch fundiertes Dichtungsprogramm. Schematisiert hat die Kanzone folgende formale und inhaltliche Struktur:

I-II	Exordium (Anrede, Redegegenstand)
III-V	Lobrede I
VI-VIII	Gerichtsrede I (Anklage / accusatio / categoria)
IX-X	Lobrede II (Hymnus)
XI	Gerichtsrede II (Verteidigung / defensio / apologia)
XII	Lobrede III (Apotheose)
XIII	Gerichtsrede III (Schluß / peroratio)
XIV	Commiato

Oder noch einmal verkürzt:

A. Exordium, I-II; B. 3x im Wechsel lobende und klagende Rede, III-XIII; und C. Conclusio, XIV.

In dieser gedanklichen Ordnung erscheint der anfangs rätselhafte *pensiero dominante* nunmehr als der alles beherrschende Bezug von liebendem Dichter zur Geliebten. Ist Leopardi mithin, so wäre zu fragen, ein um 500 Jahre verspäteter Dichterkollege Dantes aus dem Kreise der *fedeli d'Amore*¹³, der Anhänger der italienischen Minnedichtung des Duecento?

¹⁰ Vgl. zur antiken Begrifflichkeit das Stichwort „Gerichtsrede“ in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. G. Ueding, Niemeyer, Tübingen 1992 ff.

¹¹ Zu Strukturen des *genus iudiciale* in der mittelalterlichen Literatur vgl. Ilse Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Winter, Heidelberg 1959 sowie Sebastian Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altfranzösische Partimen*. Fink, München 1969.

¹² Vgl. W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1979, § 80.

¹³ „In der zweiten Hälfte des Duecento hatte der Minnegesang aufgehört, Ereignis eines ‚Liebeshofes‘ zu sein. Aus Gesellschaftslyrik war Kunstlyrik geworden. Die Dichter schrieben vornehmlich für ihresgleichen. Nur sie selbst verfügten im Grunde über die Feinsinnigkeit, um das immer raffinierte Spiel der Gedanken und Worte zu verfolgen. Genau hier setzte die *V. N.* an.“ W. Wehle, a. a. O., 132.

In gewisser Hinsicht tut er zumindest so. Er lauscht der Rede Amors. Er zergliedert seine Seele. Er fühlt ekstatisch und versucht diesen Zustand in Bildern mitzuteilen. Das und anderes mehr (vitale Abhängigkeit von Amor, Verklärung der Geliebten) ist klassischer Stilnovismus.¹⁴ Andererseits unterläuft Leopardi diesen rituellen Textbestand durch Verknappung und Negation. Dazu ein Beispiel: die Rede Amors. Sie wird in der II. Strophe angekündigt. Wo aber spricht Amor? Nirgends. Bei Dante, bei Petrarca finden sich Dialoge, die zitiert werden. Nichts davon hier. Hier monologisiert ein Dichter-Ich. Amor selbst ist allenfalls noch ein Zitatfigurant. Er repräsentiert *in absentia* die große Tradition der Seelenkunde, die bis in die platonische Eroslehre¹⁵ zurückreicht. Davon bleiben hier folgerichtig nur szenische Fragmente und Restbegriffe. *Dolcissimo* ist, wie wir gesehen haben, ein komplex codierter Begriff und zugleich Bruchstück vergangener lyrischer Tradition. Das Vorüberschreiten der Herrin, stilnovistisch eine Ursituation¹⁶, ist hier – kaum wahrnehmbar – reduziert auf die Unbestimmbarkeit von *il tuo volto* (v 133). Die Kanzone verfolgt mithin das Ziel, stilnovistische Topoi neu zu funktionalisieren.

Warum dieses Ziel? Weil die Kanzone Arbeit am Amor-Mythos ist unter den Bedingungen der aufgeklärten Moderne. In ernsthafter Absicht, das wußte schon der Idealismus¹⁷, kann sich der moderne Dichter auf keine Götter Griechenlands mehr berufen. Das wäre nurmehr ironisch möglich. Auch ist für Leopardi kaum denkbar, die antiken Götter flugs durch einen christlichen Gott zu ersetzen. Genau an dieser Stelle aber, zwischen antiker Mythologie und christlicher Theologie, steht der junge Dante. Er entwirft in der *Vita nuova* eine Amorthologie, die Menschen- und Gottesliebe ineinander verlängert. Der Zusammenhang zwischen Beatrice und *beatitudo* ist mehr als nur Wortspiel.¹⁸ Dantes eschatologische, heilsbegehrende Fundierung seines Dichtens ist Leopardi entzogen. Das erzeugt, so meine ich, erkenntniskritische Unruhe, die auch in unserem Gedicht Spuren hinterläßt.

Sie kündigt sich an in der beziehungsreichen gegenseitigen Durchbrechung der Redearten. Unvorhersehbar plötzlich hat sich die Redeintention geändert und der Leser fragt sich: Lobt er? Klagt er an? Möchte er verteidigen? Die fragende Unruhe des Dichters erzwingt, so scheint es, das Liebesgeständnis der letzten Strophe. Vorgetragen wird es als eine Serie rhetorischer Fragen, die nicht dasselbe sind wie Aussagesätze. Die erkenntniskritische Unruhe läßt sich sogar metrisch nachweisen: die ersten fünf Strophen sind formal Sestinen und Oktaven. In dieser Phase blickt das Dichter-Ich zurück. Mit dem Eintritt in die Gegenwart – Leopardi urteilt seine Zeitgenossen ab – zerspringt dieser letzte Rest fester Bauform: sieben, neun, elf, siebzehn, neunzehn Verse bilden nunmehr Strophen.

¹⁴ Vgl. H. Friedrich, a. a. O., *Dolce Stil Novo*, 49–83.

¹⁵ *Symposion* 201 d ff.

¹⁶ H. Friedrich, a. a. O., 114.

¹⁷ Vgl. F. v. Schiller, *Die Götter Griechenlands* (1788). Zur Rezeptionsgeschichte des Gedichts s. *Schillers Werke*, Nationalausgabe, hrsg. v. G. Kurscheidt u. N. Oellers. Zweiter Band, Teil II A, Weimar 1991, 162–175.

¹⁸ Vgl. W. Wehle, a. a. O., 42.

Das indiziert Zerstückelung und zugleich Anschwellen diskursiver Energie. Dabei ist es gewiss kein Zufall, daß die X. Strophe, der Hymnus auf Amor, noch einmal mit acht Versen auskommt.

Leopardis Arbeit am Amor-Mythos gewinnt an Kontur, wenn er auf der Kontrastfolie von Dantes *Vita nuova* und Petrarcas *Canzoniere* gelesen wird, zwei Urtexte italienischer Amorthorie, mit denen unser Dichter bestens vertraut gewesen ist.¹⁹ Zunächst zu Dantes kleinem Frühwerk. Dort heißt es im IX. Kapitel: „E però lo dolcissimo signore, lo quale mi signoreggiava per la virtù de la gentilissima donna, ne la mia imaginazione apparve come peregrino [...]“.²⁰ Dante kommentiert eine Amorvision und dieser Kommentar ist problemlos als Subtext der I. Strophe bei Leopardi lesbar. Auch den Pilger²¹ gibt es, freilich nur als Bildmetapher, in der V. Strophe (v 32).

Nicht nur die Prosa der *Vita nuova* ist diskurskonstitutiv für Leopardis Kanzone. Das Sonett „Gentil pensiero“ (*Vn XXXVIII*) weist folgende Quartette auf:

Gentil pensiero che parla di vui
sen vene a dimorar meco sovente,
e ragiona d'amor sì dolcemente,
che face consentir lo core a lui.
L'anima dice al cor: „Chi è costui,
che vene a consolar la nostra mente,
ed è la sua virtù tanto possente,
ch'altro penser non lascia star con lui?“²²

Dieses Szenario kehrt teilweise wörtlich bei Leopardi wieder. Begriffe wie *mente*, *ragionar d'amore*, *possente*, *penser* u. a. m. können als Matrix für seinen lyrischen Diskurs angesehen werden. Im XV. Kapitel der *Vita nuova* schildert Dante die berühmte Verlasszene (*gabbare*).²³ Die auffällig gedämpfte Geselligkeit des Dichters in der Gegenwart holder Weiblichkeit wird von einer Schar junger Damen, unter denen sich auch die Beatrice befindet, mit Spott und Gelächter quittiert. Das die Szene evozierende Sonett lautet im ersten Quartett:

¹⁹ Vgl. Alberto Frattini, *Letteratura e scienza in Leopardi e altri studi leopardiani*. Marzorati, Milano 1978, *Leopardi e Petrarca I*, 109–126; *Leopardi II*, 127–150; Domenico Consoli, *Leopardi e Dante*, in: *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 1976, Olschki, Firenze 1978, 15–90; Laura Dall'Albero: 'Petrarchismo' e memoria poetica in Leopardi, in: *Rassegna della Letteratura Italiana* 87, 1–2 (1983) 88–101; Paola Vigoroso, *Appunti sul dantismo leopardiano*, in: *Alighieri* 29,2 (1988) 69–77; Betül Biffoni Arci, *Dante in Leopardi*, in: *Italienische Studien* 16 (1995), 45–63.

²⁰ Zit. nach D. A., *Vita nuova*, hrsg. v. E. Sanguineti, Garzanti, Milano 3 1982.

²¹ Nach W. Binni, a. a. O., ist der Pilger „di origine petrarchesca“ (18).

²² Die Verse sind ein Beleg für den eingangs erwähnten zitierten Dialog.

²³ Zur 'gabbo'-Szene als Schwelle zu einer neuen Beziehungsqualität zwischen Dante und der Beatrice vgl. W. Wehle, a. a. O., 32 u. 85.

Ciò che m'incontra, ne la mente more,
quand'io vengo a veder voi, bella gioia;
e quand'io vi son presso, i'sento Amore
che dice: „Fuggi, se'l perir t'è noia“.

Der Anblick der Herrin, der alle anderen Gedanken verdrängt; Amor, der vor zu großer Leidenschaft warnt; *gioia* im Reim verbunden mit *noia*: Leopardi formuliert einen ähnlichen Gedanken und greift ebenfalls auf die beiden Reimwörter zurück. In der Strophe IV (vv 24 ff.) heißt es: *Che intollerabil noia / Gli ozi, i commerci usati, / E di vano piacer la vana spene, / Allato a quella gioia, / Gioia celeste che da te mi viene!*

Aufschlußreich ist auch Leopardis Wiederaufnahme des für die Minnelyrik schon immer zentralen *gentilezza*-Begriffs.²⁴ Dazu ein kurzer Blick auf Dantes Sonett im XX. Kapitel der *Vita nuova*. Die Eingangsverse lauten: *Amor e'l cor gentil sono una cosa, / si come il saggio in suo dittare pone*. Dante erläutert dort den Liebesbegriff, indem er sich auf einen in der Materie Kundigen (*il saggio*) beruft. Damit ist der Stilnovist Guido Guinizelli²⁵ gemeint, Autor der berühmten Kanzone „Al cor gentil rempaira sempre Amore.“ Leopardi greift die Formel auf und verbindet sie auf engstem Raum mit der für seinen Pessimismus charakteristischen Frage, was vorzuziehen sei, das Leben oder der Tod (X. Str., v 86–7): *al cor non vile / La vita della morte è più gentile*. Gedrängter kann man sich die Polyphonie von drei Dichter-Stimmen – Guinizelli, Dante, Leopardi – kaum denken.

Auch einzelne Diskurselemente ließen sich in ihrer Vernetzung von Dichter zu Dichter aufschlußreich diskutieren: *luce* beispielsweise oder *gioia* und besonders *alma*. *Alma* ist, wie es die XIII. Strophe belegt, bei Leopardi der Raum der Empfindung, des *sentire*, des *diletto*. *Alma* läßt an das Sonett des III. Kapitels der *Vita nuova* denken, das von der psychischen Verarbeitung des Erregungspotentials handelt, das der erste Gruß der Beatrice heraufbeschwört. Dante wendet sich mit der Anrede – *A ciascun'alma presa e gentil core / nel cui cospetto ven lo dir presente*, – an die *fedeli d'Amore*, an die befreundeten Minnedichter. Lebenswelt und Dichtungstheorie werden einander angenähert. Auch das ist, wie wir noch sehen werden, Leopardi nicht entgangen. In diesem Begriff – *alma* – strebt die Liebeskonzeption Dantes vom *amor sui* über den *amor proximi* zum *amor Dei* himmelwärts.²⁶ Nicht so bei Leopardi. *Alma* ist im Kontext von *sgogno* im modernen Sinn psychologisiert.²⁷ Die Seele sendet Zeichen, *vivi segni*, die sich decodieren lassen.

²⁴ Zur 'gentilezza' in der Bedeutung „Geistesadel, Seelenadel, Gesittungsadel“ vgl. H. Friedrich, a. a. O. 51 f.

²⁵ Zur Intertextualität Guinizelli/Cavalcanti in Dantes *Amor e'l cor gentil sono una cosa* vgl. R. Warning, a. a. O., 176 f.; s. auch Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del „dolce stil nuovo“*. Le Monnier, Firenze 1983; s. auch Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1980.

²⁶ Vgl. W. Wehle, a. a. O., 67.

²⁷ R. Warning, a. a. O., registriert bei Petrarca in der Auseinandersetzung mit Dante eine „Psychologisierung“ und betont den „kritischen Dialog Petrarca mit der emphatischen Amorthologie Dantes“ (192). Leopardi radikalisiert diesen Ansatz.

Wenn nicht alles täuscht, wird in den fünf Sätzen der XIII. Strophe Dantes Amorthologie umgeschrieben in Leopardische Amorpsychologie. Die Strophe stellt hohe interpretatorische Anforderungen, denn sie ist Gedicht im Gedicht, Rede und verschlüsselte Gegenrede, verlässlicher und schwankender amortheoretischer Grund.

- (1) E tu per certo, o mio pensier, tu solo
Vitale ai giorni miei,
Cagion diletta d'infiniti affanni,
Meco sarai per morte a un tempo spento:
Ch'a vivi segni dentro l'alma io sento
Che in perpetuo signor dato mi sei.
- (2) Altri gentili inganni
Soleami il vero aspetto
- (3) Più sempre infievolir. Quanto più torno
A riveder colei
Della qual teco ragionando io vivo,
Cresce quel gran diletto,
Cresce quel gran delirio, ond'io respiro.
- (4) Angelica beltade!
Parmi ogni più bel volto, ovunque io miro,
Quasi una finta imago
- (5) Il tuo volto imitar. Tu sola fonte
D'ogni altra leggiadria,
Sola vera beltà parmi che sia.

In den fünf Sätzen geht es um:

- (1) ewige Herrschaft Amors über das Ich und – dereinst – gemeinsamer Tod;
- (2) wahren Anblick und anmutige Täuschung;
- (3) Schauen der Geliebten und Lebensfreude;
- (4) Schönheit anderer Frauen als Imitat der
- (5) einzig wahren Schönheit der Geliebten.

Adressat der Sätze (1)–(3) ist Amor, der in v 117 als Gedanke – *o mio pensier* – wiederkehrt. Die Sätze (4)–(5) sind an die abwesende Geliebte gerichtet. Besondere Beachtung erfordert Satz (2): *Altri gentili inganni / Soleami il vero aspetto / più sempre infievolir*. Was soviel heißt wie: 'Der wahre Anblick schwächte die anmutigen Täuschungen.'

Was genau ist gemeint mit *gentili inganni*, mit *vero aspetto* und worauf beziehen sich die beiden Begriffe? Beziehen sie sich rhematisch, als Kommentar, auf Satz (1)? Demgemäß ließen anmutige Täuschungen vergessen, daß der Tod über alles herrschen wird. Oder sind sie thematisch, als Vorgriff, auf Satz (3) zu deuten, wonach der Reiz anderer Liebesobjekte angesichts des *vero aspetto* d. h. der Schönheit der Geliebten, abnimmt?

Je nach Lesart ist *vero aspetto* rhematisch als Wahrheit aufzufassen: Wahrheit ist, daß der Tod beide, Amor und das Redesubjekt, auslöschen wird; daran ändern auch anmutige – lies: stilnovistische – Täuschungen nichts. Thematisch in der Bedeutung 'wahres Aussehen' ergibt sich: das wahre Aussehen verdeckten bislang anmutige Täuschungen. Diese Lesart bevorzugen übrigens Leopardi-Kommentatoren zur biographischen Ausdeutung des Gedichts. Leopardi habe sich

von Frauen, deren Liebreiz ihn anzog, bewußt ferngehalten, um von der meist enttäuschenden Erfahrung der Nähe nicht ereilt zu werden. Das sei im vorliegenden Fall – es handelt sich um Fanny Targioni Tozzetti – anders gewesen.²⁸

Wahrheit oder schönes Gesicht, Metaphysik oder Ästhetik? – das ist hier die Frage. Ist nur ein Entweder-Oder denkbar oder spielt der Text nicht mit der Unschärfe des Zusammenhangs von Schönheit und deren Ursprung, der im Stilnovismo metaphysisch verankert ist? Die syntaktische Unschärfe oder besser Mehrdeutbarkeit der neun Verse sollte nicht einfach weginterpretiert oder autobiographisch gelöst werden. Der offene Horizont der Deutung ist hermeneutischer Bestandteil der amorthologischen Dekonstruktion Leopardis. Schon der Begriff der *gentili inganni* läßt aufhorchen. War die *gentilezza* nicht genau das, was Täuschung über die Wahrheit einer Person, über ihre Seele, die am Göttlichen teilhatte, ausschloß? Der Begriff ist hier eine *contradictio in adjecto*, das eine schließt das andere aus. Mit den *gentili inganni* nimmt das dekonstruktive Dichten Leopardis den *dolce stil novo* und seine Gültigkeit in der Moderne topikalisch ins Visier. Zu diesen Topoi zählen *beltade*, *diletto*, *alma*.

Zentral ist für diesen Prozeß der inhaltlichen Neubestimmung die Feststellung (1): *Meco sarai per morte a un tempo spento* (v 120). Die Koppelung der Subjekte – gemeint sind Amor und das Dichter-Ich – an eine zeitliche Ordnung kann mehreres bedeuten: chronologisch – Gleichzeitigkeit: 'wir werden gleichzeitig ausgelöscht'; metaphorisch – Zusammengehörigkeit bis in den Tod, in den sie gemeinsam gehen; anthropologisch – Vernichtung. Allen drei Auffassungen ist gemeinsam, daß es kein Danach gibt.

An dieser Stelle geht ein Ruck durch die Sinnwelt der Kanzone. Der Tod des Seelenaffekts Liebe, des *caro dono del ciel*, wie er in vv 3–4 genannt wird, seine unumkehrbare dereinstige Auslöschung, – erweckt die Vision nicht den unbehaglichen Verdacht, daß dieses Gedicht von negierter Transzendenz handelt?²⁹ Von jenem Raum verlorengegangener Idealität also, den die letzte Strophe als ästhetisches Szenario kosmischer Vertikalität – *alte vie dell'universo intero* (v 144)³⁰ – noch einmal in Erinnerung ruft?

Kehren wir noch einmal zu Leopardis Seelenbegriff (*alma*) zurück. Die Seele ist, wie wir bereits wissen, Generator von *vivi segni* (v 121). Sie ist Raum der Freude, des *diletto*, ja des *delirio*, der Ekstase. Sie ist und bleibt damit an das soziale Subjekt gebunden.

²⁸ Vgl. G. L., *Canti*. Introduzione, note e commenti di Fernando Bandini, Garzanti (i grandi libri) Milano ¹²1993, 227 u. 236.

²⁹ Auch für den *Pensiero* dominante gilt: „frutto del sapere dell'ultimo Leopardi è la „lirica del Nulla“ contrapposta ad ogni poetica che rimandi a concezioni antropocentriche illusorie e ad una lirica ripetitiva degli errori del passato.“ Vittorio Panicara, *La Nuova poesia di Giacomo Leopardi. Una lettura critica della Ginestra*. Olschki, Firenze 1997, 128. Vgl. auch E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età tecnica: Leopardi*, Milano 1990.

³⁰ Vgl. das letzte Sonett der *V. n. Dantes, Oltre la sfera che più larga spira* (Vn XLI), dem H. Friedrich, a. a. O., „mystische Entrückung“ (147) attestiert.

Daran ändert auch der Begriff der engelgleichen Schönheit, (v 130) *angelica beltade*, nichts. Gewiss, er erinnert daran, daß schon in der Dichtung vor Dante die Geliebte mit einem Engel gleichgesetzt worden ist. Leopardis Apostrophierung der Geliebten ist also zunächst Topos.³¹ Sie ist aber auch – und nicht zuletzt – Zitat. Nicht Dante entnommen, sondern Petrarca. Und das ist signifikativ.

In der fünften Strophe der Kanzone LXX des *Canzoniere* (*Lasso me, ch'ì non so*)³² erinnert sich Francesco der ersten Begegnung mit Laura, einer Lichtgestalt von *angelica beltade*, / *nel dolce tempo de la prima etade*. Diese Kanzone hat eine Besonderheit aufzuweisen: Petrarca zitiert. Er zitiert Dichterkollegen und zwar den Provenzalen Guillem de Saint-Gregori („*Drez et rayson es qu'ieu ciant e m demori*“), die Stilnovisten Guido Cavalcanti („*Donna mi priegha, per ch'io voglio dire*“), Dante („*così nel mio parlar voglio esser aspro*“), Cino da Pistoia („*la dolce vista e' l bel guardo soave*“) und schließlich sich selbst. Er verwendet den Eingangsvers der Kanzone XXIII noch einmal, der eben lautet: *Nel dolce tempo de la prima etade*. Indem Leopardi aus dieser Kanzone den Begriff der *angelica beltade* zitiert bzw. auf dieses Gedicht anspielt, verweist er auf zweierlei: auf ein poetisches Verfahren und auf eine Dichter-Genealogie. Den Umgang mit fremden Versen, wie ihn Petrarca hier pflegt, nennt das Mittelalter *cantico cum auctoritate*³³. Damit markiert er seinen eigenen ästhetischen Standort im dichterischen Wettbewerb. Die ästhetische Wirkung dieses Verfahrens – Distanznahme durch produktive Nähe – macht sich Leopardi, so meine ich, zu eigen. In der Zitatformel der *angelica beltade* verlängert sich Petrarcas literarästhetische Tradition bis zu ihm hin.

Auf diese Diskurskontinuität hat schon Hugo Friedrich hingewiesen. Er spricht von einem „Gesetz organischen Wachstums, das aus der italienischen Lyrik bis zu Leopardi eine sich entfaltende, variable Einheit macht.“³⁴ Einheit in der Variation: diesen Befund bestätigt die Topik unserer Kanzone. Aber Leopardi variiert nicht nur. Sein Text ist kein Spiel mit literarischen Traditionen. Er semantisiert neu, funktionalisiert neu, kurz: er destruiert. Dantes Amorthologie wird umgeschrieben in vitalistische Psychologie. Die Leitdifferenz heißt nunmehr: *gioia*. Sie ersetzt *beatitudo*.

In dieser Umorientierung beruft sich Leopardi auf den Petrarca, der seine Differenz zur Amorthologie Dantes erkennen läßt. Dazu verweist er auf Petrarcas Kanzone CCLXX, aus der er den auffälligen Begriff der *angelica sembianza* (v 142) für den Diskurs der letzten Strophe übernimmt. In Petrarcas Kanzone CCLXX, *Amor, se vuo' ch'ì torni al giogo anticho* – bittet der Dichter den Seelengeführten, die verstorbene Geliebte ins Leben zurückzurufen, da er hier und jetzt ihrer bedarf. Das Gedicht handelt von dreierlei: von der Ausschließlichkeit

³¹ W. Binni, a. a. O., spricht von „*suggestioni petrarchesche e rinascimentali*“ (24).

³² Zit. nach. F. P., *Canzoniere*, hrsg. v. R. Antonelli, G. Contini, D. Ponchiroli, Einaudi, Torino 1992.

³³ Vgl. Jörn Gruber *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zu Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*. Niemeyer, Tübingen 1983. Zum *cantico cum auctoritate*. 106 ff.

³⁴ H. Friedrich. a. a. O., 55.

der Laura-Liebe, sodann von der Allmacht und gleichzeitigen Ohnmacht Amors und schließlich von der irdischen Liebe. Die Rückführung der Amorthologie auf Amorpsychologie, die bei Petrarca an dieser Stelle im Ansatz erkennbar wird, führt Leopardi konsequent fort.³⁵ Seine säkularisierte, klischeehafte (v 28) *gioia celeste* verdrängt den nunmehr abwesenden *amor Dei*.

Diese entscheidende Umbesetzung der Liebessemantik bestätigt die letzte Strophe. Bei aller Erhabenheit ist die Geliebte (v 141) *bella qual sogno*, schön als Traum. Sie ist Hervorbringung und Objekt der Psyche bzw. der Dichtkunst und damit nicht mehr Geschöpf Gottes. Als autopoietischer, sich selbst erzeugender Traum³⁶ verklammert sie den Mikrokosmos (*terrena stanza*, v 143) mit dem Makrokosmos (*universo intero*, v 144). Ihr Urbild, die *sovraña imago* (v 140), wird vom Dichter ins Unbestimmte entgrenzt, d. h. ästhetisiert. Die Wahrnehmung soll neu werden: das Sehen *più vago*, das Denken *più dolce* (vv 146–7). Darin gipfelt Leopardis Dichtungsprogramm moderner ästhetischer Autonomie.

Die Kanzone *Il pensiero dominante* dokumentiert umrisshaft Leopardis Daseins- und Dichtungsprogramm. Sie spricht von einer Existenz, die sich in der Sprache ihrer selbst vergewissert. Diese Sprache ist in besonderer Weise der Topik des Stilnovismo Dantes verpflichtet, dessen Ideologie, wie im Ansatz schon bei Petrarca erkennbar, sie aber nicht mehr folgt. An die Stelle der Amorthologie tritt eine Subjektivität, die sich ästhetisch: in der Wahrnehmung, in der Sprache, in poetischen Bildern legitimiert. Im Medium der Liebe trifft das Ich auf ein Du, göttlich und vergänglich zugleich. Ob dieses Du eine Person ist – Fanny – oder eine Allegorie – *la Poesia* / die Dichtung –, dies zu entscheiden, macht den hermeneutischen Reiz der Kanzone aus.

³⁵ Vgl. R. Warning, a. a. O., „Petrarca ersetzt den göttlichen Amor durch die Subjektivität des lyrischen Ichs. Er psychologisiert die „*memoria*“ zu einer „*rimembranza*“, die sich selbst erschafft, wovon sie zehrt. Das lyrische Ich weiß seine Glücksmomente der Illusion ausgesetzt, es findet seine Identität nicht mehr in der Partizipation an metaphysischer Anwesenheit und Fülle, sondern in der Vorläufigkeit, in der „*differance*“ seiner erinnernden Projektionen.“ (197)

³⁶ Vgl. N. Luhmann, *Autopoesis des Bewußtseins*. In: *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*. A. Hahn u. V. Kapp (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt 1987, 25–94. „Als autopoietisch wollen wir Systeme bezeichnen, die die Elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren.“ (26)