

**IMAGINATION ALS ORGANON DER ETHIK BEI LEOPARDI UND NOVALIS  
EIN BEITRAG ZUR BEGRIFFSGESCHICHTE DES ROMANTISCHEN**

**Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Doctor philosophiae (Dr. phil.)**

**vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät  
der Friedrich-Schiller-Universität Jena**

**von Karin Birge Büch**

**geboren am 07. März 1977 in Halle/Saale**

## **Gutachter**

- 1. Prof. Dr. Stefan Matuschek, Jena**
- 2. Prof. Dr. Edoardo Costadura, Rennes**
- 3. \_\_\_\_\_**

**Tag des Kolloquiums: 28.09.2007**

<b>EINFÜHRUNG: Frageansatz und Problemstellung</b>	<b>S. 6</b>
<b>TEIL I: LEOPARDI</b>	
<b>I. KAPITEL: Literaturgeschichtliches Präludium – Romantik in Italien?</b>	<b>S. 17</b>
<b>I.1. Wahrnehmung und Rezeption der deutschen Romantik</b>	<b>S. 17</b>
<b>I.1.1. Italien</b>	<b>S. 17</b>
<b>I.1.2. Leopardi</b>	<b>S. 26</b>
<b>I.2. Romanticomachia: Die erste Phase der Debatte zwischen Klassizisten und Romantikern (1816-1820) oder: Ansätze einer romantischen Selbstfindung in Italien</b>	<b>S. 44</b>
<b>I.2.1. Annäherung an die italienische Romantik</b>	<b>S. 44</b>
<b>I.2.2. Das schwierige Verhältnis zur Tradition oder: Wer ist nun eigentlich schuld am Niedergang der italienischen Literatur? – Manifeste der Romantiker und klassizistische Gegenpositionen</b>	<b>S. 54</b>
<b>I.2.3. Die Gründung des »Conciliatore« oder: Die politische Wende in der italienischen Romantik</b>	<b>S. 70</b>
<b>II. KAPITEL: Leopardis Auseinandersetzung mit der romantischen Literatur im »Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica«. Ansätze einer dichterischen Selbstverortung</b>	<b>S. 78</b>
<b>II.1. Offenlegung des Problemhorizontes: Ludovico Di Breme »Il Giaurro, Frammento di novella turca scritto da Lord Byron« und Leopardis Antwort</b>	<b>S. 78</b>
<b>II.1.1. Mimesis bei Di Breme und Leopardi</b>	<b>S. 82</b>
➤ <i>Schwelle</i>	<b>S. 100</b>
<b>II.2. »Inganno intellettuale« und »inganno fantastico« oder: Warum es keine moderne Poesie geben kann</b>	<b>S. 105</b>
<b>II.3. »Sentimentale romantico« und »sentimentale antico«</b>	<b>S. 115</b>
<b>II.4. Warum die romantische Poesie gefällt</b>	<b>S. 125</b>
➤ <i>Zusammenfassung und Ausblick</i>	<b>S. 128</b>
<b>III. KAPITEL: Nach dem »Discorso« – Fortsetzung der dichterischen Selbstverortung oder: Versuch, das Poetische zu bestimmen</b>	<b>S. 134</b>
<b>III.1. Sentimental ist die Dichtung (Zib. 76-79)</b>	<b>S. 137</b>
<b>III.2. Antike Dichter und sentimentale Philosophen? (Zib. 143-144; 1. Juli 1820)</b>	<b>S. 140</b>
<b>III.3. Sentimental ist die moderne Dichtung oder: Abschied vom »sentimentale antico« (Zib. 725-735; 8. März 1821)</b>	<b>S. 146</b>
<b>Exkurs: Friedrich Schiller und Leopardi – Parallelenwürfe?</b>	<b>S. 161</b>
»Alla Primavera o delle Favole antiche« und »Die Götter Griechenlandes«	<b>S. 164</b>
Schillers Aufsatz <i>Ueber naive und sentimentalische Dichtung</i> und Leopardis Konzept einer »poesia sentimentale«	<b>S. 172</b>
<b>IV. KAPITEL: Bedingtheit und Möglichkeit des Menschen. Leopardi</b>	<b>S. 183</b>
<b>IV.1. Die »Theorie der Lust«: Die Grundlage der Poetik</b>	<b>S. 185</b>
<b>IV.1.1. Die Begründung des Illusionsbegriffs in der »Theorie der Lust«</b>	<b>S. 189</b>
➤ <i>Schwelle</i>	<b>S. 205</b>
<b>IV.2. Die Poetik des Unbestimmten: Unterwegs zu einer Ästhetik der Einbildungskraft</b>	<b>S. 214</b>
<b>IV.2.1. »L'Infinito« – ein Beispiel</b>	<b>S. 228</b>
<b>IV.2.2. Unendlich oder unbestimmt?</b>	<b>S. 234</b>
<b>IV.2.3. Das Unbestimmte in der Sprache</b>	<b>S. 237</b>
➤ <i>Schwelle</i>	<b>S. 241</b>
<b>IV.3. Die Zeitform des Unbestimmten oder: Die Erinnerungen</b>	<b>S. 245</b>
<b>IV.3.1. Die subjektive Dimension der Erinnerung</b>	<b>S. 250</b>
<b>IV.3.2. Die poetische Dimension der Erinnerung: Begründung des Antiken und Romantischen aus ihr</b>	<b>S. 262</b>
➤ <i>Abklang</i>	<b>S. 265</b>
<b>TEIL II: NOVALIS</b>	

<b>I. KAPITEL: Philosophiegeschichtliches Präludium – Von Kant zum deutschen Idealismus</b>	<b>S. 270</b>
<b>I.1. Einbildungskraft bei Kant</b>	<b>S. 272</b>
<b>I.1.A. Die <i>Kritik der reinen Vernunft</i>, 1. Ausgabe (1781)</b>	<b>S. 276</b>
<b>I.1.B. Die <i>Kritik der reinen Vernunft</i>, 2. Ausgabe (1789)</b>	<b>S. 282</b>
<b>I.1.C. Die <i>Kritik der Urteilskraft</i> (1790)</b>	<b>S. 286</b>
<b>I.1.C.1. Geschmacksurteil</b>	<b>S. 287</b>
<b>I.1.C.2. Die ästhetischen Ideen: Brückenschlag zum Unbedingten</b>	<b>S. 290</b>
<b>I.2. Einbildungskraft bei Fichte</b>	<b>S. 292</b>
<b>I.2.A. Der theoretische Teil der <i>Wissenschaftslehre</i></b>	<b>S. 293</b>
<b>I.2.B. Der praktische Teil der <i>Wissenschaftslehre</i></b>	<b>S. 296</b>
<b>I.2.C. Selbstbewusstsein oder: Der verschobene Zirkel Fichtes</b>	<b>S. 298</b>
<b>I.3. Einbildungskraft bei Schelling: Das <i>System des transzendentalen Idealismus</i></b>	<b>S. 300</b>
<b>I.3.A. Einbildungskraft in der Philosophie: Kunst als »Organon« der Philosophie</b>	<b>S. 303</b>
<b>I.3.B. Einbildungskraft in der Kunst: Überwindung der Philosophie</b>	<b>S. 305</b>
<b>II. KAPITEL: Bedingtheit und Möglichkeit des Menschen. Novalis</b>	<b>S. 308</b>
<b>II.1. Die Begründung der Einbildungskraft als transzendentales Vermögen oder: Das doppelte Ich</b>	<b>S. 311</b>
➤ <i>Schwelle</i>	<b>S. 320</b>
<b>II.2. Fichte-Studien – das Fragment 566 oder: Emanzipation vom Unerreichbaren</b>	<b>S. 321</b>
<b>II.3. Freiheit als Bedingung der Möglichkeit von Selbstbestimmung (Ethik)</b>	<b>S. 325</b>
<b>II.3.1. Freiheit ist immer die Freiheit der Einbildungskraft</b>	<b>S. 325</b>
<b>II.3.2. Praktizierte Freiheit Teil 1: Deutung des Todes</b>	<b>S. 336</b>
<b>II.3.3. Praktizierte Freiheit Teil 2: Das Leben eine Illusion</b>	<b>S. 344</b>
<b>II.4. »Darstellung«: Von der Philosophie zur Poesie</b>	<b>S. 357</b>
<b>II.4.1. Annäherung an die Begriffe »darstellen« und »Darstellung«</b>	<b>S. 357</b>
<b>II.4.2. »Darstellung« im philosophischen Diskurs</b>	<b>S. 358</b>
<b>II.4.3. »Darstellung« im poetologischen Rahmen</b>	<b>S. 364</b>
<b>TEIL III: PHILOSOPHIE UND POESIE:</b>	
<b>ERKENNTNISTHEORIE, ETHIK, EINBILDUNGSKRAFT</b>	<b>S. 371</b>
<b>I. KAPITEL: Leopardi oder: Die Kunst, unglücklich zu sein</b>	<b>S. 377</b>
<b>I.1. Was heißt Philosophie?</b>	<b>S. 378</b>
<b>I.2. Die kognitive Funktion der Einbildungskraft oder: Eine erweiterte Denkungsart</b>	<b>S. 391</b>
<b>I.3. Die <i>Operette morali</i> und andere Schriften: Minima des Glücks oder: Die ethische Funktion der Einbildungskraft</b>	<b>S. 404</b>
<b>I.3.1. Auf wie vielen Wegen lässt sich das Glück austricksen? – Erste Variation: Erziehung zur Gleichgültigkeit</b>	<b>S. 417</b>
<b>I.3.2. Zweite Variation: Betäubung des Körpers</b>	<b>S. 421</b>
<b>I.1.3. Dritte Variation: Untätigkeit ist Gift oder: Die Segnungen der Zerstreuung</b>	<b>S. 422</b>
➤ <i>Abklang</i>	<b>S. 425</b>
<b>II. KAPITEL: Hardenberg oder »Über den Spruch: des Menschenwille ist sein Himmelreich« (NO II, 391:356)</b>	<b>S. 434</b>
<b>II.1. Die kognitive Funktion der Einbildungskraft Teil I: Die wundersame Stifterin von Beziehungen oder: Grundlegung des Enzyklopädistik-Projekts</b>	<b>S. 438</b>
<b>II.2. Die kognitive Funktion der Einbildungskraft Teil II: Der »Künstler« – Prototyp des Enzyklopädisten</b>	<b>S. 443</b>
➤ <i>Schwelle</i> : Einbildungskraft und Verstand – zwei integrative Operationen im Menschen oder: Eigentlich steckt in jedem Menschen ein »Künstler«	<b>S. 454</b>
<b>II.3. Einbildungskraft als ethische Kategorie oder: »Mensch werden ist eine Kunst« (NO II, 348:153)</b>	<b>S. 460</b>
<b>II.3.1. Prolegomena zu einer neuen Ethik: Glaube und Wille</b>	<b>S. 462</b>
<b>II.3.2. Prolegomena zu einer neuen Ethik: Der magische Idealismus</b>	<b>S. 471</b>
<b>II.3.3. Konsequenzen für eine romantische Poetik</b>	<b>S. 477</b>

**FAZIT: Leopardi – ein Romantiker wider Bewusstsein? oder: Was heißt »romantisch«?** **S. 493**

**Literaturverzeichnis**

- a. Siglen **S. 502**
- b. Quellen **S. 503**
- c. Periodika **S. 505**
- d. Anthologien **S. 506**
- e. Nachschlagewerke **S. 506**
- f. Forschung **S. 507**

»Eine Erklärung ist hinreichend, wenn sie ihren Gegenstand charakterisirt« (Novalis, *Fichte-Studien* Nr. 344)

»Nichts ist romantischer, als was man gewöhnlich Welt und Schicksal nennt – Wir leben in einem colossalen (im *Großen* und *Kleinen*) Roman. Betrachtung der Gegebenheiten um uns her. Romantische Orientierung, Beurtheilung, und Behandlung des Menschenlebens« (Novalis, *Allgemeines Brouillon* Nr. 853).

»Il tale diceva che noi venendo in questa vita, siamo come chi si corica in un letto duro e incomodo, che sentendovisi star male, non vi può star quieto, e però si rivolge cento volte da ogni parte, e procura in vari modi di appianare, ammollire ec. il letto, cercando pur sempre e sperando di avervi a riposare e prender sonno, finchè senz'aver dormito nè riposato vien l'ora di alzarsi. Tale e da simil cagione è la nostra inquietudine nella vita, naturale e giusta scontentezza d'ogni stato; cure, studi ec. e mille generi per accomodarci e mitigare un poco questo letto; speranza di felicità o almen di riposo, e morte che previen l'effetto della speranza« (Leopardi, *Zibaldone*, 4104, 25. Juni 1824).

## **EINFÜHRUNG: Frageansatz und Problemstellung**

Leopardi und Novalis<sup>1</sup> – der italienische Außenseiter und der deutsche Frühromantiker – ein gewagtes Unternehmen, beide auf dem engen Raum zwischen zwei Buchdeckeln zusammenzubringen. Wenn es hier versucht wird, so geschieht das, um einem Impuls der Neugierde zu folgen und zu erkunden, was es mit den Hinweisen auf Parallelen auf sich habe, die in die italienische Forschungsliteratur über Leopardi hier und da eingestreut sind.

In dieser scheint sich bereits eine Traditionslinie herausgebildet zu haben, der gemäß der italienische Dichter eine seltsame Zwischenstellung einnimmt, da er sich mit Blick auf seinen materialistischen Ansatz zwar außerhalb der Romantik befindet, im Vergleich zu den italienischen Romantikern jedoch wiederum romantischer als diese sei. In dieser Ambiguität sieht Brioschi in seiner Studie von 1980 eine bleibende Schwierigkeit, die Umlaufbahn der jenseits literarischer Strömungen und Schulen kreisenden Gedanken von Leopardi eindeutig zu bestimmen – eine Diagnose, die 20 Jahre später Zagari bestätigt, indem er Leopardi zum »im Grunde einzige[n] echte[n] Romantiker Italiens« erklärt, der, obgleich »er nur wenig von der deutschen Romantik wußte«, doch »ein Bindeglied zwischen deutscher und italienischer Romantik [hätte] werden können« (Zagari (2000), S. 190). Diese seltsame Mischung von Potentialis und Irrealis ist kennzeichnend für eine Forschung, die in Leopardi zunächst einmal und vor allem den Klassizisten und/oder Materialisten erkennt und im Nachhinein versucht, auch jene Aspekte zu fassen, die sich dieser eindeutigen Zuordnung und Kategorisierung entziehen. Das Problem entsteht somit mit der Methode und kann tatsächlich schwerlich einer Lösung zugeführt werden, solange nicht letztere geändert wird.

Die Frage, ob und inwiefern Leopardi ein Klassizist war, könnte nur im Hinblick auf sein Selbstverständnis als Dichter geklärt werden, so, wie es aus seinen Schriften hervorgeht. Liegt auf ihnen das Augenmerk, dann treten Gesichtspunkte hervor, an denen sich jenseits der allgemein gefassten Aussagen, die Leopardi mit der Romantik in

---

<sup>1</sup> Aus stilistischen Erwägungen werden Novalis und Hardenberg in der vorliegenden Arbeit als Synonyme verwendet. Der Unterschied zwischen Autor und Autor-Imago soll damit nicht verwischt, sondern dort, wo es möglich ist, einer Wiederholung vorgebeugt werden.

Verbindung bringen, eine Nähe zu Novalis ablesen lässt. <sup>1</sup>Ferrucci (1987) hebt einige Berührungspunkte hervor: die Annahme, Einbildungskraft und Vernunft seien komplementäre Vermögen, die aus ihr sich ergebende Figur des Künstler-Philosophen, das Interesse an der dialektischen Beziehung zwischen Illusion und Wahrheit, Glauben und Wissen sowie schließlich das Bewusstsein, dass bei aller Bedeutung der Imagination auch für die Erkenntnis das letzte ordnende Wort dem Verstand zukomme. Damit ist punktuell der Leitfaden einer Untersuchung angedeutet, auf die <sup>1</sup>Ferrucci sich allerdings nicht eingelassen hat. Einen in der Novalis-Forschung mittlerweile aufgegebenen Gemeinplatz aufnehmend, wonach bei Novalis der Künstler-Philosoph oft mit dem Künstler-Träumer verschmelze (vgl. ebd., S. 33), verleiht er dem Trennenden größeres Gewicht. Ebenso verfährt auch Folin (1996), der dem Ferne-Begriff bei Leopardi und Hardenberg nachgeht und an ihm eine Differenz demonstriert, handele es sich bei der »fernen Poësie« und »fernen Philosophie« doch um Instrumente, um des Absoluten habhaft zu werden: »Per lui [Novalis; B.B.] la ‚poesia lontana‘ – come la ‚filosofia lontana‘ – ha il compito di catturare *definitivamente* l’assoluto nell’ ‚idealismo magico‘ della parola sfumata e disincantata« (ebd., S. 33; Herv.i.O.). Allerdings lässt die inhaltlich nicht begründete und allein auf der Aneinanderreihung von für das Denken Hardenbergs wichtigen Konzepten beruhende Argumentation Folins die Frage offen, ob dieser die Philosophie des Frühromantikers ebenso gut kenne wie jene Leopardis. Schweift der Blick über die italienische Forschungslandschaft, fallen also eine gewisse Verunsicherung und ein Zögern auf; wendet man sich der Romanistik in Deutschland zu, dann stößt man auf das Interesse an der Nachwirkung leopardischer Gedanken bei Schopenhauer und Nietzsche. Außer einer umfangreichen Forschungsliteratur jeweils zu beiden Philosophen-Dichtern gibt es also nicht viel, worauf sich stützen kann, wer der Frage nachgehen möchte, welche Bezüge zwischen Leopardi und der deutschen Frühromantik konkret hergestellt werden könnten.

Wer die Gedankenwelt des deutschen Frühromantikers Novalis und jene Leopardis betrachten will, um auf diese Weise etwaige Gemeinsamkeiten in Problemanatz und -lösung herauszufiltern, kann sich schwerlich einer Klärung der Frage entziehen, ob in Italien Möglichkeiten zur Rezeption des Ideenguts der deutschen Frühromantik bestanden oder nicht (TEIL I, KAPITEL I). In der Antwort liegt schließlich auch die Bedeutung verborgen, die einer Zusammenschau der beiden Denker erwächst, insofern Ähnlichkeiten oder gar Gemeinsamkeiten, je nachdem ob die Frage positiv oder negativ

beantwortet wird, eine banale oder aber eine aufregende Färbung annehmen – anders formuliert: Von ihr hängt ab, ob ein Vergleich im eigentlichen Sinn des Wortes vorgenommen werden *kann*, insofern direkte Einflüsse nachweisbar sind oder aber diese Studie nicht vielmehr eine Gelegenheit bietet, durch die Beschäftigung mit Leopardi und Novalis eine Gedankendisposition herauszudestillieren, die ersteren in die Nähe des Frühromantikers rückt. Diese ergibt sich, wie zu zeigen sein wird, aus der Betonung eines ethischen, lebenspraktischen Aspekts der Dichtung und der für diesen grundlegenden Rolle der Imagination.

Sowohl Leopardi als auch Hardenberg können in der sich »über Ländergrenzen erstreckende[n] ‚Imaginationsbewegung‘ um 1800« (Dod (1985), S. 141) geortet werden, deren Leitimpuls in einer Aufwertung der Einbildungskraft bestand, die zum Korrektiv eines auf Vernunft zentrierten Erkennens erhoben wurde. Beide nabeln sich von einer Tradition ab, in der die Imagination als niederes Erkenntnisvermögen behandelt wurde. Wenn sich nun in der Auflösung der Polarität von Verstand und Einbildungskraft ein über alle Unterschiede hinwegreichendes Bindeglied ausmachen lässt, so besteht ein zweiter verbindender Zug darin, dass beide ein Interesse an der Imagination bezeugen, das sich nicht auf Fragen kognitiver Natur beschränkt, sondern sich darüber hinaus auf die Lebenspraxis der Menschen richtet: Die Einbildungskraft wird wichtig, insoweit sie zum einen den Prozess herkömmlichen Wissenserwerbs ergänzt oder als Kritikinstanz fungiert, zum anderen weil sie eine ethische Funktion erfüllt, wobei sich offenbaren wird, dass Leopardi in dieser Hinsicht zu Begründungszwecken teilweise erneut auf den Dualismus Vernunft – Einbildungskraft zurückgreift.

Was die Ausrichtung auf die Lebenspraxis anbelangt, ist es erhellend, eine Parallele zur hellenistischen Philosophie zu ziehen. Steht für die in der Imaginationsbewegung statt habende Gewichtsverlagerung zugunsten von Einbildungskraft und Poesie emblematisch die Figur des »philosophischen Poeten« (Barck (1991), S. 88), so streift sich der Dichter, insofern er seinen Blick auf den Menschen lenkt, zugleich auch die Rolle des »Arztes« über. Damit ist das Stichwort für die Nennung jener Studie gefallen, welcher sich der Interpretationsschlüssel dieser Arbeit verdankt: *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics* (<sup>4</sup>1996) der amerikanischen Philosophin Martha C. Nussbaum. Ihr Streifzug durch die Philosophenschulen, der bei Aristoteles beginnt und mit den Stoikern endet, dient dem Nachweis der Praxisbezogenheit als

Merkmal hellenistischer Ethik. Es handelt sich dabei um ein Charakteristikum, das auf Aristoteles und dessen in der *Nikomachischen Ethik* (1095a 4-6) entwickelten Praxis-Begriff zurückgeht. Mit der Behandlung von Fragen, die sich mit dem Leben eines jeden Menschen stellen, verknüpft ist ein bestimmtes Selbstverständnis des hellenistischen Philosophen, der sich als ‚Seelenarzt‘ sieht. Für die ethische Praxis ergibt sich aus der Analogie von Philosophie und Medizin eine konkrete Aufgabe: »Ethics, like the medical art, must give its patient a life she could swallow« (ebd., S. 63). Die Wurzeln einer Gleichsetzung von Wortkunst und ärztlicher *Techné* sieht Nussbaum bis zu Homer zurückreichen, erzählt doch im 9. Gesang der *Ilias* Phoinix dem auf seinem Zorn gegen Agamemnon beharrenden Achill von den »reiligen Bitten« (λιτῶν), »Töchter[n] des großen Kronion« und daher göttlichen Logoi, die, finden sie Gehör, eine heilende Funktion ausüben<sup>2</sup>. Wird die philosophische Tätigkeit als Ergänzung zur medizinischen Praxis konzipiert, so folgt daraus, dass der Philosoph einen Lehrstil finden muss, der von den Menschen, an die er sich wendet, ohne Schwierigkeiten und ohne Vorbildung voraussetzen verstanden wird. Damit die Worte eine heilende Wirkung entfalten können, ist also ein Überdenken der Methode unerlässlich. Ablesbar ist dieser Prozess an der Abwendung vom akademischen, nur einem kleinen Kreis Eingeweihter zugänglichen Lehrstil und der Anwendung literarisch-rhetorischer Techniken zum Beispiel bei Lukrez und Seneca (vgl. ebd., S. 485ff.).

Nun können die Werke Leopardis und Hardenbergs sicher nicht mit den moralphilosophischen Schriften des Epikur-Anhängers oder des Stoikers verglichen werden; auch der Hinweis, Leopardi habe Lukrez zumindest auszugsweise gelesen und scheine mit anderen Philosophenschulen des Hellenismus vertraut gewesen zu sein oder dass in Hardenbergs Literaturlisten Senecas Briefe figurierten, was auf Kenntnis der stoischen Lehre schließen lasse<sup>3</sup>, genügt nicht, um eine Verbindung zu rechtfertigen zwischen der Figur des hellenistischen Philosophenarztes und den beiden Dichtern. Der Hinweis auf die hellenistische Philosophie gründet nicht in der Entdeckung etwaiger inhaltlicher Parallelen, sondern leitet sich vielmehr von der *Art der Problemstellung* her,

---

<sup>2</sup> Ebd. 9, V. 496 – 512; im Vers 507 tritt das Verb ἐξακεονταί als Prädikat zu den »Bitten«. Dessen erste Bedeutung lautet »ganz heilen« und wird im übertragenen Sinn mit »wieder gutmachen« übersetzt. Vgl. Nussbaum (<sup>4</sup>1996), S. 49, wo auch Beispiele von Pindar und Empedokles angeführt werden.

<sup>3</sup> Für Leopardi vgl. »Elenco V (9)« in *Elenchi di letture in Poesie e Prose*, II, S. 1241 und Zib. 4190; 01. August 1826, für Hardenberg vgl. Bücherliste Ia (98), HKA IV, S. 694.

kurz: von der Orientierung der philosophischen Praxis, im Falle Leopardis und Hardenbergs der dichterisch-philosophischen Praxis auf den Menschen und dessen Nöte. Dabei verschieben sich von mal zu mal die Akzente. Liegen sie bei hellenistischen Philosophen auf den Affekten, Überzeugungen und Ansichten, welche den Menschen ihr Leben erschweren, lokalisiert Leopardi die Quelle des Unglücks in der Existenz des Menschen, während Hardenberg wiederum den Menschen und sein Vermögen, frei zu sein, in den Mittelpunkt der Analyse stellt.

Nussbaum (<sup>4</sup>1996) stellt drei Merkmale medizinischer Argumente vor, die sie in jeder Ethik vorliegen sieht, die sich von der Analogie zur Medizin und damit dem Trieb, konkret helfen zu wollen, bestimmen lässt: Ausrichtung auf ein praktisches Ziel (Verbesserung des Einzelnen und damit auch seines Lebens), damit direkt verbunden Wert-Relativität, insoweit es auf den Patienten und seine Bedürfnisse ankommt, daher alles erlaubt ist, was deren Befriedigung befördert, und Einstellung auf einen Einzelfall<sup>4</sup>. Mit Blick auf Leopardi und Hardenberg kann eine Beziehung zu den Kennzeichen eins und drei festgestellt werden. Auch für ihre philosophischen Überlegungen bildet die Praxis den Maßstab, wie noch ausführlich gezeigt wird und beide greifen auf das Medium der Literatur zurück, womit sich zum einen die Möglichkeit bietet, die auf reflexivem Wege gereiften Erkenntnisse anzuwenden und auf indirektem Weg einem breiten Publikum zu vermitteln. Zum anderen stellt die Literatur aber auch eine Plattform dar, die dem einzelnen Leser ein Palettenpektrum anbietet, das von der Identifikation bis zur kritischen Ablehnung reicht und somit in besonderer Weise als Experimentierfeld für den Einzelnen geeignet ist. Kurz: Beide begründen ihre Poetik aus der Auseinandersetzung mit der *conditio humana* heraus.

Die Konzentration auf das Individuum in Hardenbergs Roman *Heinrich von Ofterdingen* hat Schmaus in ihrer Studie zur poetischen Konstruktion des Selbst in der Moderne (2000) unterstrichen. Sie erkennt bei Hardenberg einen Ethikentwurf, in dem das »Poiein als Form ethischer Selbstpraxis« (ebd., S. 102) eine Vermittlung des Ich ermöglicht mit einem höheren Ich, einem umfassendem Ganzen, womit auf literarischem Weg eine Lösung der Frage vorgeführt wird, wie mit der Erfahrung von Kontingenz und dem gleichzeitigen Bedürfnis nach Sinn umgegangen werden kann. In

---

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 45: »1. Arguments have a *practical goal*: they are directed at making the pupil better [...]. 2. They are what we might call *value-relative* [...]. 3. They are *responsive to the particular case* [...]. These three characteristics can be expected to be present, in some form, in any ethical view that takes its lead from the medical analogy« (Herv.i.O.).

ihrer Studie weist sie nach, dass die Verbindung zwischen Poetik und Ethik bei Novalis auf dem Prinzip dialogischer Selbstvermittlung beruht. Die von Schmaus dargelegten Zusammenhänge fasst Uerlings (2004b) unter dem Stichwort »Ethik der Einbildungskraft« zusammen (vgl. ebd., S. 37f.). Aufgrund der Bedeutung, die in ihr der Freiheit zukommt, bezeichnet er sie auch als »Ethik des Selbstentwurfs aus Freiheit«, deren Realisierung der Künstler übernehme; das Kunstwerk befindet sich jenseits epistemologischer und praktischer Sackgassen, insoweit in seiner Produktion und Rezeption Selbsterkenntnis und -hervorbringung möglich sind und eine unerschöpfliche Sinneinheit erfahrbar wird. Ein Fundament dieser Ethik stelle die Gleichursprünglichkeit von Subjekt und Objekt dar, die auch die Grundlage für ein dialogisches Selbst- und Weltverhältnis begründe, das im Konzept der »Liebe« eingefangen sei.

Die Einbildungskraft bildet demnach das Schlüsselvermögen zu einer auf das Subjekt und dessen Fähigkeit zur Interaktion mit Anderen zugeschnittenen Ethik. Teilweise werden für eine Gegenüberstellung mit Leopardi die von Uerlings herausgestellten Punkte aufgenommen, wobei sich allerdings der Blickwinkel leicht verschiebt. Die Frage, was unter »ethisch« eigentlich zu verstehen sei, bzw. ihre Beantwortung wird zunächst den Bezugsrahmen für den folgenden Versuch liefern.

Zwei Kriterien seien erwähnt, die die Anwendung des Begriffs ETHIK im Zusammenhang mit Leopardi und Novalis gerechtfertigt erscheinen lassen<sup>5</sup>: Folgt man den Ausführungen Nussbaums und der Argumentation von Schmaus ist es vor allem die Orientierung auf den Einzelnen und dessen Problemlage, die den Ethiker kennzeichnet. Damit ist der Ethik eine große Bandbreite garantiert, steht ihre konkrete Form doch in direktem Verhältnis zu Wahrnehmung und Bestimmung des Individuums bzw. zum jeweilig geltenden Menschenbild. Zum Beispiel ist die hellenistische Ethik vom Bemühen geprägt, das Individuum im Umgang mit Affekten zu schulen, damit es unabhängig von ihnen werde. Die Betonung liegt also hier auf dem Verhältnis des Menschen zu sich selbst; insofern er als ein Wesen gesehen wird, das Impulsen und Wünschen unterworfen ist, gilt es Wege aufzuzeigen, um sich aus dieser Abhängigkeit zu lösen. Sieht man dagegen zu Kant und Hardenberg, dann werden Wahlfreiheit und

---

<sup>5</sup> Zugleich ist präsent zu halten, dass »ethisch« in der philosophischen Nomenklatur einen Metadiskurs signalisiert, d.h. als Adjektiv zur Kennzeichnung der Wissenschaft verwendet werden sollte, die sich mit dem Problem des guten Lebens, Fragen der Moral und Sittlichkeit auseinandersetzt, vgl. Pieper (<sup>5</sup>2003), S. 24 und Höffe (<sup>6</sup>2002), sub »Ethik«.

individuelles Entscheidungsvermögen vorausgesetzt und können sodann als konstituierende Elemente innerhalb einer ethischen Fragestellung bezeichnet werden. Immer aber kommt es auf die Einstellung des Individuums an, ob es sich nun darum handelt, sich von sich selbst oder von der Welt zu emanzipieren. Ein ethischer Ansatz zeichnet sich demnach durch zweierlei aus: ausgehend von der Analyse der Probleme, mit denen das Individuum durch sein In-der-Welt-Sein konfrontiert ist, stehen die individuelle Haltung im Mittelpunkt des Interesses und die Möglichkeiten, dem Einzelnen zu einer Einstellung zu verhelfen, die wenn nicht von Bejahung, so doch wenigstens nicht von Verzweiflung zeugt. In diesem Sinn wird »ethisch« im Folgenden verwendet, insofern die Rolle der Imagination bei Hardenberg und Leopardi innerhalb einer philosophischen Auseinandersetzung in den Blickpunkt rückt, die um existentielle Belange kreist. Da sich aus ihr direkte Folgen für ästhetische Überlegungen und die dichterische Praxis ergeben, scheint die Identifizierung einer parallel zum Philosophenarzt existierenden Figur des Dichterarztes legitim. Sie sei hier als Arbeitshypothese zugelassen, um die Ausrichtung auf die Lebenspraxis, wie sie sich am Beispiel von Stellenwert und Bestimmung der Einbildungskraft demonstrieren lässt, anschaulich zu vermitteln.

Der zweite Grund, um im Zusammenhang mit Leopardi und Hardenberg von einem ethischen Ansatz zu sprechen, hängt direkt mit dem bisher Ausgeführten zusammen, treffen sich doch die Denkbemühungen beider Dichter bei der Frage nach dem »Glück«. Die Anführungszeichen signalisieren, dass es sich um ein Reizwort handelt, das im Verlauf der Denkgeschichte Anlass zu Missverständnissen gegeben hat und immer noch gibt. Es könnte eingewandt werden, dass Hardenberg dem ‚Glück‘ durchaus keine Bedeutung beimesse, ein Einwand, der sich auf die Annahme stützen würde, εὐδαιμονία lasse sich mit »Glück(seligkeit)« angemessen übersetzen und dem mit einem Blick in das *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* nichts entgegengesetzt werden könnte: unter dem Stichwort »Eudämonie« wird Glück als »sinnliches Wohlbehagen (unterschiedl.[iche] Richtungen des Hedonismus) oder auch als sinnliches oder seelisches Zufriedensein des Einzelnen« bestimmt (vgl. ebd., S. 206). Nussbaum weist allerdings darauf hin, dass diese Behelfsübersetzung des Fernziels philosophischer Tätigkeit in die Irre führt, da mit ihr ein Zustand akzentuiert werde, während im griechischen Wort ein *aktives* Moment mitschwingt (vgl. Nussbaum (<sup>4</sup>1996), S. 15, Anm. 5). Das heutige Verständnis von ‚Glück‘ sei weitgehend von utilitaristischen

Deutungsmustern geprägt, sodass gemeinhin ein Gefühl oder ein Zustand damit verbunden werde: «But this is in no way implied in the term itself [...] it seems counterintuitive to argue that a non-active state can be equivalent of *eudaimonia*» (ebd.; Herv.i.O.)<sup>6</sup>. Als Charakteristikum sticht demzufolge *Tätigkeit* hervor und damit zeichnet sich ab, inwieweit der Begriff eines solch verstandenen ‚Glücks‘ mit Hardenberg in Verbindung gebracht werden kann.

Die Auseinandersetzung mit Kant und Fichte erfolgt zwar im Hinblick auf die Selbstbewusstseinsthematik; damit ist Hardenberg jedoch auch unwillkürlich in einen ethischen Diskurs eingebunden. Als Schaltmoment fungiert der Begriff ‚Freiheit‘: Kants Ethik ist bestimmt von dem Impuls, das menschliche Handeln auf Freiheit zurückzuführen. Der autonome Wille als Grundlage aller Handlungen und Unterlassungen tritt an die Stelle des »Glücks«. Wenn nun im Mittelpunkt der Moralphilosophie die Fragen stehen, ob der Mensch nach Glück streben soll und, wenn ja, worin das Glück bestehe, dann entwickeln sich unterschiedliche Strömungen in Abhängigkeit von der Beantwortung der ersten Frage. Lautet die Antwort beispielsweise in der eudämonistischen, hedonistischen, utilitaristischen Ethik »Ja«, so setzen vor allem Platon, Spinoza, Kant den Akzent auf Tugend, Sittlichkeit, Vernünftigkeit (vgl. Pieper (<sup>5</sup>2003), S. 162). Indem Kant die Pflicht zum Leitprinzip erklärt, wird die Moral bei ihm zu einer Lehre, deren Ziel es ist, die Menschen der Glückseligkeit würdig zu machen<sup>7</sup>. Freiheit und Autodetermination setzen den Maßstab gelungener Praxis, d.h. aber die Frage nach den Möglichkeiten, Freiheit anzuwenden und zu verwirklichen, tritt ins Zentrum der Moralphilosophie (vgl. ebd., S. 225). Hardenberg findet zu einem eigenen Ansatz in seiner Selbstbewusstseinstheorie, in deren Rahmen sich eine »Ethik als freiheitliche[...] Praxis der Selbstbestimmung« (Schmaus (2000), S. 30) abzeichnet, deren Schlüsselwort »Tätigkeit« lautet<sup>8</sup>. Die Frage

---

<sup>6</sup> Die Bedeutung »Zustand« oder »Gefühl« für Eudämonie ist andererseits nicht immer von der Hand zu weisen, aber Nussbaum unterstreicht, dass sie *nicht* im Wort selbst implizit war. Zwei Schlussfolgerungen lassen sich daraus ziehen: der Sinn des Wortes kann je nach Philosophenschule eine andere Tönung annehmen und er lässt sich am besten daraus bestimmen, wie das Wort jeweils gebraucht wird. Im Hinblick auf den letztgenannten Aspekt bemerkt Nussbaum, »it appears that the term as generally used connotes being active« (ebd.). Um die mit dem Begriff »Glück« verbundenen Missverständnisse und Risiken zu vermeiden, übersetzt sie εὐδαιμονία mit »human flourishing«.

<sup>7</sup> So in der KpV, 149 [234]: »Daher ist auch die Moral nicht eigentlich die Lehre, wie wir uns glücklich machen, sondern wie wir der Glückseligkeit *würdig* werden sollen« (Herv.i.O.).

<sup>8</sup> Schmaus schreibt konkret: »Die ‚Fichte-Studien‘ gleiten vom Bereich der Erkenntnistheorie über den Begriff der Einbildungskraft hinüber in das Feld des Ästhetischen, um dann Richtung auf eine Ethik als freiheitliche Praxis der Selbstbestimmung zu nehmen«.

nach dem »Glück« fließt also in die unter dem Stichwort »Lebenskunst« zusammengefasste Problematik mit ein, die auf einer Erkundung der Potentiale des Menschen beruht, an deren oberster Stelle die Imagination steht. Es wird zu zeigen sein, dass die Gemeinsamkeit zwischen den Denkern Leopardi und Hardenberg in dieser Ausrichtung auf den MÖGLICHKEITSHORIZONT des Menschen besteht, die sich auch in ihrer jeweiligen dichterischen Arbeit niederschlägt. Der Reiz besteht darin, dass Leopardi jenseits formaler Parallelen im Hinblick auf den deutschen Frühromantiker einen Antipoden darstellt. Inhaltlich gesehen könnte der Unterschied größer nicht sein, emblematisch kommt er in einem 1823 geschriebenen Brief Leopardis zum Ausdruck, wo er »Lebenskunst« negativ als »Kunst nicht zu leiden« bestimmt. Die zentrale Frage der Moralphilosophie nach dem »Glück« ist damit schon beantwortet – es ist das Bemühen um Strategien, mit dieser Negativdiagnose umzugehen, in dem sich der ethische Ansatz bei Leopardi erkennen lässt. Entsprechend einem materialistischen Analysehintergrund ist für Freiheit und Selbstbestimmung kein Raum, daher ein Ersatz umso wichtiger erscheint.

Einigt beide eine existentielle Problemstellung, die sich auf die Frage zuspitzen lässt, wie mit Leid und Unglück umzugehen sei, so rückt die Imagination jeweils auf unterschiedliche Weise ins Zentrum der Problemlösung: Geschieht das bei Hardenberg vermittelt einer systematischen Auseinandersetzung mit der idealistischen Philosophie insbesondere Fichtes und Kants, kristallisiert sich bei Leopardi die Bedeutung der Einbildungskraft innerhalb eines historischen Wahrnehmungsrasters heraus. Antike und Neuzeit werden kritisch gegeneinander abgewogen, wobei anfangs gerade in der Philosophie der neuralgische Punkt der Moderne geortet und sie daher negativ bewertet wird. Von diesem Urteil ausgehend wird Leopardi zunächst von einer persönlichen Frage umgetrieben, deren Klärung auf eine Selbstverständigung über die Möglichkeiten, in der reflexionslastigen Neuzeit Dichter zu sein, hinausläuft (TEIL I, KAPITEL II und III). Allmählich rückt aber deren weitere Dimension in den Blick, die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf den Menschen und seine Möglichkeiten, glücklich zu sein, um von dieser erweiterten ethischen Perspektive her wiederum eine Bestimmung des Dichters und seiner Tätigkeit vorzunehmen, daher sich am Ende bei ihm ästhetischer und ethischer Anspruch an die Dichtung zusammenschließen.

Dabei entwirft Leopardi eine Poetik, die auf den ersten Blick durch ihre Schlüsselbegriffe wie »unbestimmt«, »unendlich« sowie ihre praktische Einmündung in

Gedichte, in denen die Nacht ein zentrales Motiv darstellt, zu jener des Novalis' herüberzuweisen scheint. Bei genauem Hinsehen offenbart sich allerdings, dass diese Begriffe im Kontext der Deutung, die Leopardi der Existenz im Allgemeinen und jener des Menschen im Besonderen angedeihen lässt, verankert sind. In ihr kommt nun zwar der Erfahrung eines beständigen Entzugs, einer der Existenz als solcher inhärenten Mangelerfahrung, eine treibende Bedeutung zu, aber sie kann nicht mit der frühromantischen Konzeption des Absoluten als Aufhebung des Endlichen im Unendlichen zusammengebracht werden. Dennoch nimmt innerhalb der Analysen und poetologischen Reflexionen Leopardis eine Befindlichkeit Form und Gestalt an, deren depotenzierende Wirkung *allein* über die *Einbildungskraft* abgefedert und ausgeglichen werden kann. Dies geschieht nun mittels einer Abwendung von der Gegenwart – Vergangenheit und Zukunft rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Vor allem die Erinnerung wird hierbei zum privilegierten Modus der poetisch inszenierten Wirklichkeitsbegegnung. Bei Leopardi fungiert die Einbildungskraft also gleichsam als ein Ventil, über das der Druck der Realität abgelassen werden und der Einzelne sich einen Zipfel Freiheit sichern kann (TEIL I, KAPITEL IV).

Wie bereits bekannt ist und angedeutet wurde, nimmt bei Novalis der Begriff der Einbildungskraft innerhalb einer Auseinandersetzung mit dem Idealismus Kontur an. In seinem Imaginationskonzept greifen bewusstseinstheoretische, poetologische und physiologische Bedeutungsebenen ineinander. Ansatz sowie theoretisches Niveau unterscheiden sich demzufolge von den Überlegungen Leopardis, in denen der erste und dritte Aspekt keinerlei Rolle spielen. Dieser strebt allerdings danach, der existentiellen Kontingenzerfahrung eine konstruktive Dimension zu erschließen, und eben darum geht es auch bei Novalis und seinem Versuch, auf Metaphysik, d.h. auf ein Absolutes zu verzichten. Bedeutungsweisend wirkt dabei die Einsicht in die Willkürlichkeit unseres sprachlich vermittelten Weltzugriffs, eine Erkenntnis, die sich in der Konzeption der Einbildungskraft als »Darstellungskraft« niederschlägt (TEIL II, KAPITEL I und II).

Gelangt Leopardi am Ende zu einer Definition der Dichtung, in der das Romantische und das Antike synonymhaft eine Haltung anzeigen, die im Erinnern die einzige Möglichkeit anerkennt, dem Menschen so etwas wie ein momentanes Glücksempfinden zu sichern, so setzt Novalis auf die Zukunft. Bei beiden erfolgt also eine Akzentuierung dessen, was entweder nicht mehr oder aber noch nicht ist, wobei aber bei dem einen eine melancholische Haltung des Bedauerns die Folge ist, hingegen bei dem anderen in

der Ausrichtung auf eine zukünftige Zeit ein utopisches Element mitschwingt. Im Rahmen des ästhetischen Diskurses kommt somit ein auf die unterschiedlichen philosophischen Ausgangspositionen zurückführbarer *Unterschied* im Lösungsansatz derselben Frage zum Tragen. Es wird sich allerdings zeigen, dass selbst diese Diagnose nicht ganz stimmig ist, in dem Moment, da bei Leopardi die Dichtung über ihr Vermögen, Erinnerungen zu wecken, definiert wird und die Erinnerung als einzige Möglichkeit aufscheint, sich in der Gegenwart etwas wie Glück – »piacere« – zu sichern, weshalb schließlich romantisch, antik und poetisch zu austauschbaren Begriffen werden.

Wenn also die ethische Rolle der Einbildungskraft im Mittelpunkt steht, dann tritt unwillkürlich auch das Romantische in den Blick, d.h. es stellt sich die Frage, ob hier womöglich eine Parallele zwischen Leopardi und Novalis sichtbar wird, indem beide den Begriff im Verlauf ihrer Beschäftigung mit der *conditio humana* mit Bedeutung auffüllen: romantisch ist bei Leopardi alles, was die »piaceri dell'immaginazione« bewirkt, und kennzeichnet bei Hardenberg neben einer erkenntnistheoretischen auch eine ethische Praxis. Es ist zu fragen, ob sich mit dem Ausdruck nicht bei beiden die Vorstellung einer bestimmten Lebensmodalität verbinde im Sinne eines Modells, wie mit dem Leben umzugehen sei.

Eine Gemeinsamkeit jedoch blitzt unverkennbar im Konzept einer Philosophie auf, die nicht reine Analyse ist. Kritik am Rationalismus und an der einseitigen Anerkennung eines Weltumgangs, bei dem der Vernunft oberste Priorität eingeräumt wird, bilden sowohl für den Frühromantiker als auch für den italienischen Querdenker den Motivationshintergrund. In der Annahme, auch der Einbildungskraft komme eine wichtige erkenntnistheoretische Funktion zu, und dem Entwurf einer über die Philosophie hinausweisenden »ultrafilosofia« oder »Logologie« treffen Novalis und Leopardi unversehens aufeinander (TEIL III).

Damit stellt sich von Neuem und mit gesteigerter Intensität die Frage, was Leopardi über die deutsche Frühromantik wusste und noch davor, welche Möglichkeiten in Italien um 1820 bestanden, Informationen über sie einzuholen. Daher die erste Etappe auf die Klärung dieser Frage festgelegt ist, bevor von ihr her der Weg nachgezeichnet wird, den Leopardi beschritten hat und der ihn letztlich zu einer Position führt, in der die Betonung des Vermögens der Einbildungskraft sowie die Begründung der Poesie in diesem Vermögen die Differenzierung zwischen »romantisch« und »antik« aufhebt.

# TEIL I: LEOPARDI

## I. KAPITEL: LITERATURGESCHICHTLICHES PRÄLUDIUM – ROMANTIK IN ITALIEN?

»Si avevano delle notizie paragonabili come precisione e chiarezza a quelle che circolavano sulla ‚setta‘ metafisica di un tale Kant e di certi altri pazzi fabbricatori di sistemi incomprensibili e di opere illegibili, detti Fichte, Schelling e così via!« (Mazzucchetti (1911), S. 231).

### I.I. Wahrnehmung und Rezeption der deutschen Romantik

#### I.1.1. Italien

Bevor mit einem kurzen Streifzug durch die italienische Informationslandschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts begonnen werden kann, ist es unerlässlich, das Gelände gleichsam einzuzirkeln, um in dem weiten Feld der Möglichkeiten nicht die Richtung zu verlieren. Diese ist weniger unbestimmt, als es die Überschrift des Paragraphen vermuten lassen dürfte, insofern auch die Klärung der Bedingungen, denen die Rezeption der deutschen Romantik und speziell der Frühromantik in Italien unterlag, auf Leopardi und seinen spezifischen Wissenshorizont zugeschnitten ist. Wird erst in einem zweiten Schritt auf dessen Existenz und Besonderheiten genauer eingegangen, so soll vorab geklärt werden, unter welchen Voraussetzungen er sich überhaupt herausbilden konnte bzw. hätte herausbilden können. Diese Frage führt geradewegs auf drei wichtige QUELLEN, die es einem kulturell interessierten Menschen in Italien zu Beginn des neuen Jahrhunderts erlaubten, Informationen über die jüngsten Entwicklungen im deutschen Kultur- und Geistesleben einzuholen: Madame de Staëls 1814 auf Italienisch erschienener Bericht *De l'Allemagne*, August Wilhelm Schlegels drei Jahre später in italienischer Übersetzung herausgekommene *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1811<sup>9</sup>) sowie Kultur- und Literaturzeitschriften. Nun ist hier nicht der Ort, das von de Staël entworfene schablonenhafte Deutschlandbild auch nur ansatzweise nachzuzeichnen. Wie sich später zeigen wird, stellte es für

---

<sup>9</sup> Die Jahresangabe bezieht sich auf das Erscheinungsjahr der bereits 1806 in Wien gehaltenen Vorlesungen.

Leopardi zwar einen wichtigen Bezugspunkt dar, mit dem er aber auf höchst eigenwillige Weise umging. Generell für Italien ist zunächst festzuhalten:

la circolazione delle idee romantiche è un fatto che concerne quasi esclusivamente il primo romanticismo. Anch'essa, tuttavia, riguardò *solo alcuni autori* e fu quasi sempre una *divulgazione e una popolarizzazione delle tesi originarie*. Il ‚De l'Allemagne‘ di Mme de Staël, stampato a Londra nel 1813 e in Francia l'anno seguente, dà un quadro vivace della letteratura e della società tedesche del tempo, ma è molto superficiale per quel che riguarda la filosofia e non dice quasi nulla sull'estetica: eppure fu una delle due fonti principali di informazione per italiani e francesi (D'Angelo (1997), S. 24; Herv.v.m.).

Jemand, der kein Deutsch konnte und daher auf die Informationen angewiesen war, die meistens über den Umweg französischer Übersetzungen von Deutschland nach Italien gelangten<sup>10</sup>, konnte sich also schwerlich ein authentisches Bild über die neuen Ideen machen, die nördlich der Alpen zu zirkulieren begonnen hatten. Die Äußerung von D'Angelo ist daher auch etwas *irreführend*, insofern gerade bei de Staël, deren Bedeutung als wichtigste Instanz beim Wissenstransfer er hervorhebt, Anspruch und Konzepte der Frühromantik in einer Darstellung untergehen, in der Sturm und Drang, Neoklassizismus und Romantik ein buntes Gemisch bilden. Ein Blick in de Staëls Bericht offenbart, dass die wichtigsten Ideenträger der Frühromantik, Friedrich Schlegel und Novalis, eher am Rande vorkommen, daher die völlige Abwesenheit dieser beiden in Leopardis *Zibaldone* auch nicht zu verwundern vermag<sup>11</sup>.

Die problematische Dimension der kulturellen Vermittlungstätigkeit de Staëls wird schlagartig sichtbar, wird das Gewicht in Betracht gezogen, das ihrem Buch in Italien zugemessen wurde. So bildete das 11. Kapitel des zweiten Teils – »De la poésie classique et de la poésie romantique«, in dem sie die Unterscheidung von August Wilhelm Schlegel zwischen der Romantik als Dichtung der Moderne und der Klassik als Dichtung der Antike illustriert, ein wichtiges Element in der 1816 einsetzenden Diskussion zwischen Romantikern und Klassizisten. Es ist vor allem ihre Präsentation

---

<sup>10</sup> Vgl. Puppo »La scoperta del romanticismo tedesco« (1969b), ein Aufsatz, der gründlich und konzise Hintergründe und Verlauf der Romantikrezeption in Italien rekapituliert und daher eine der wichtigsten Quellen für den vorliegenden Paragraphen darstellt.

<sup>11</sup> Auf Novalis geht de Staël nur kurz im Kapitel IX. des vierten Teils ein, dessen Überschrift allein bereits einer Etikettierung des Dichters gleichkommt: »De la contemplation de la nature«. Den romantischen Autoren ist generell kein extra Kapitel gewidmet im Gegensatz zu beispielsweise Klopstock, Wieland, Goethe, Schiller. Puppo (1969b), S. 128, vermutet, die Erwähnung Novalis' im Zusammenhang mit Philosophie und Religion habe letztendlich bewirkt, dass dieser als Dichter von den ersten Romantikern in Italien vollkommen ignoriert wurde. 1828 erscheint die Übersetzung von Walter Menzels Abriss *Die deutsche Literatur*, wo zum ersten Mal die Bedeutung von Novalis als romantischer Dichter unterstrichen und das für ihn charakteristische Zusammenspiel von Philosophie und Poesie unter dem Hinweis auf die Fichte-Rezeption zumindest angedeutet wird. Zur erst Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzenden Novalis-Rezeption in Italien, bei der Puppo (1969b) die »Entdeckung« der deutschen Romantik in Italien ansetzt (ebd., S. 164f.), vgl. v.a. Zagari (2000).

von Bürgers Ballade *Leonore* als Musterbeispiel des romantischen Gedichts, die die missverständliche Einschätzung der romantischen Dichtung in Italien kanalisiert. Diese wird schließlich zu der Überzeugung gerinnen, dass die romantische Poesie nur aus »fantasmi, scheletri e cimiteri« bestehe (Puppo (1969b), S. 128). Zum Beweis des weitreichenden Einflusses dieser Präsentation bei de Staël sei auf den 1818 erschienenen *Prospetto generale della letteratura tedesca* von Angelo Ridolfi hingewiesen, in dem der Romantik in Deutschland gleich einem Stempel folgendes Urteil aufgedrückt wird. Ridolfi behauptet:

che i Tedeschi usano l'aggettivo *romantisch* per indicare quei componimenti in cui ,introducono le fantasime, i negromanti, che tanto aggradano al popolo', collocando tali rappresentazioni ,particolarmente nelle più folte selve; e tanto più *romantica* è la scena se tratto veggansi castella diroccate e romitaggi' (Puppo (1969b), S. 136<sup>12</sup>; Herv.i.O.).

Diese Bemerkungen, welche die romantische Dichtung zur Volks- und Schauerdichtung erklären, sollten als Hintergrund gegenwärtig sein, wenn im nächsten Kapitelabschnitt die Auseinandersetzung zwischen Romantikern und Klassizisten skizziert wird, bilden sie doch für letztere eine nicht unerhebliche Argumentationsstütze, hingegen die Romantiker durch sie einem gewissen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt waren. Leider hatten sie nicht die Informationen und Beispiele aus erster Hand zur Verfügung, mit denen der Inhalt dieser Kritik hätte entschärft werden können.

Statt authentischer Kenntnisse bestimmte also de Staël die Wahrnehmung der deutschen Romantik in Italien und das nicht allein bei den ersten Romantikern, wie Puppo (1969b) unterstreicht, sondern auch bei den Gelehrten bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein. Ihr Buch fungierte als WahrnehmungsfILTER, d.h. sein Inhalt stand nicht nur jenseits aller Zweifel, sondern für wichtig wurde erachtet, was in ihm ausführlich dargestellt wurde – z.B. die Dramen Schillers. Tatsächlich wird aus der folgenden Presseschau ersichtlich werden, dass sich gerade der Dramatiker Schiller einer seltenen Aufmerksamkeit nicht nur bei den italienischen Romantikern erfreute.

D'Angelo weist in seiner Einführung in die Ästhetik der Romantik auch auf Schlegels Wiener *Vorlesungen* als zweite Quelle für Kenntnisse über die deutsche Romantik hin. Zwar sind sie im Katalog der Bibliothek in Recanati verzeichnet, aber es lassen sich bei Leopardi keine Hinweise auf eine Auseinandersetzung mit ihnen finden. Neben de Staël

---

<sup>12</sup> Puppo zitiert aus dem *Prospetto generale della letteratura tedesca*. Padova, Crescini, 1818, S. 11-12. In einer Anmerkung auf Seite 124 weist er außerdem darauf hin, dass Ridolfis Präsentation der deutschen Literatur mit einer sehr positiven Rezension bedacht wurde in der »Biblioteca Italiana«, Band XVI (1819).

bleiben also die Periodika, die D'Angelo leider stillschweigend übergeht, obgleich sie den Hauptfeiler der damaligen Wissensgesellschaft bildeten, daher im Folgenden auch die wichtigsten Zeitschriften gesichtet werden sollen, um zu überprüfen, welche zusätzlichen Informationen außer jenen, die von de Staël herübergereicht wurden, nach Italien sickerten.

Der Beginn der deutschen Frühromantik wird in der Forschung im Jahr 1796 angesetzt, aber da Leopardi zwei Jahre später geboren wurde und seine aktive Auseinandersetzung mit den kulturellen Strömungen seiner Zeit erst um 1818 anhebt, wie seine bis 1906 der Öffentlichkeit unbekannt gebliebene Wortmeldung in der Debatte zwischen Romantikern und Klassizisten in Italien signalisiert, wurde hier als erstes Eckdatum für eine Presseschau das Jahr 1816 gewählt, als zum ersten Mal die von den Österreichern gesponserte und kontrollierte Zeitschrift »La Biblioteca Italiana« erschien. An Leopardi orientiert sich auch das zweite Eckdatum 1822/23, insofern in diesen Jahren jene Periode endete, die seine frühe Poetik umschließt. Da sich in ihr auch schon die Weichenstellung für die spätere Poetik erkennen lässt, erscheint es legitim, die Sichtung der wichtigsten Zeitschriften auf diesen Zeitabschnitt zwischen 1816 und 1823 zu beschränken.

In der Bibliothek der *Casa Leopardi* in Recanati haben bis heute einige Exemplare zweier bedeutender Periodika aus jener Epoche die Zeit überdauert. Es handelt sich dabei um die 1816 erstmalig erscheinende, bereits erwähnte »Biblioteca Italiana« sowie den »Spettatore Italiano«. Von beiden sind allerdings nur wenige Jahrgänge vertreten: im ersten Fall handelt es sich um die ersten beiden, im zweiten können noch heute die Jahrgänge 1816 bis 1818 eingesehen werden. Repetto (1996) vermutet hinter dieser spärlichen Präsenz eine Meinungsverschiedenheit zwischen dem Mailänder Verleger Stella und dem Vater Monaldo Leopardi, die zu einer Unterbrechung des Abonnements geführt habe (ebd. S. 77, Anm. 8). Da allerdings nicht auszuschließen ist, dass Leopardi auch anderswo die Gelegenheit hatte, diese Zeitschriften zu konsultieren, und es hier außer um die Erkundung des leopardischen Wissenshorizontes auch darum geht, einen Eindruck über die Informationslage im Allgemeinen zu vermitteln, soll das Vorhandensein von nur wenigen Jahrgängen die vorgenommene Periodenauswahl nicht weiter beeinflussen.

Bei Repetto findet sich ein erster Hinweis auf den spärlichen Informationsfluss, mit dem diese Zeitschriften aufwarten, was deutsche Kultur anbelangt (vgl. ebd., S. 69). In

der Tat ist aus den Seiten der »BIBLIOTECA ITALIANA« ersichtlich, dass ihre Herausgeber ein weites Wissenspanorama zu vermitteln suchten, in dem die schönen Künste und insbesondere die Dichtung zugunsten wissenschaftlicher und technischer Fortschritte oft zurücktreten müssen. So werden zwar deutsche Bücher vorgestellt, aber literarische Texte fehlen meistens. Auch weisen die deutschen Zitate in den Rezensionen auffällig viele (Druck-)Fehler auf, was sowohl Rückschlüsse auf die Sorgfalt als auch auf die Seriösität der jeweiligen Informanten erlaubt. In den erwähnten Jahrgängen der »Biblioteca Italiana« konnte Leopardi zwar den Beginn der Polemik zwischen Romantikern und Klassizisten verfolgen, aber keine Auskünfte über die Literatur in Deutschland einholen. Erst in der Nummer 44 vom August 1819 ist eine Übersetzung aus dem Deutschen abgedruckt, und angesichts der bereits in ihren Hintergründen beleuchteten ‚Einschwörung‘ der italienischen Literaten auf Bürger als Musterbeispiel romantischer Poesie darf es nun nicht mehr erstaunen, dass es sich hierbei um eine Neuübersetzung der »Leonore« Bürgers handelt. In der Januarausgabe (Nr. 49) des Jahres 1820 werden schließlich in dem »Traduzioni dal tedesco« überschriebenen Teil Angelo Ridolfis Überblick über die deutsche Literatur sowie Schillers Dramen in der Übersetzung von Pompeo Ferrario erwähnt. Ein Jahr später ist August Friedrich Ferdinand von Kotzebue in den Nummern 61 und 62 anlässlich der Gesamtausgabe seiner Komödien, die von einem Herrn Gravisi ins Italienische übertragen wurden und 1820 erschienen sind, mit einigen Kostproben vertreten. Überblickt man die Jahrgänge der »Biblioteca Italiana« bis 1823, drängen sich zwei zusammenfassende Bemerkungen auf: Zunächst stellte diese Zeitschrift kein geeignetes Instrument dar, Kenntnisse über die deutsche Kultur und Literatur zu erwerben. Zweitens gilt dies sowohl für die Gegenwart als auch für die Vergangenheit, d.h. Autoren weder der mittlerweile in ihre Endphase eingetretenen Romantik noch der Frühromantik finden Aufnahme in die »Biblioteca Italiana«, und es spricht für sich bzw. für die kulturelle Orientierung an Frankreich, dass 1822 in drei Heften der gesamte dem Ausland gewidmete Teil eine lange Auflistung französischer Neuerscheinungen ist.

Ein Blick in den »SPETTATORE« hellt die Diagnose nicht auf. 1814 zum ersten Mal als italienische Übersetzung einer französischen Zeitschrift erschienen, daher die ersten Bände auch den umständlichen Titel tragen »Lo spettatore ossia varietà storiche, letterarie, critiche, politiche e morali del signor Malte-Brun, recate in italiano«, erscheint er ab 1817 in zwei Teilen, von denen einer als »Spettatore italiano«

Ereignissen, Entwicklungen, Neuerscheinungen in Italien gewidmet ist, während der zweite unter dem Titel »Spettatore straniero« das Ausland fokussiert. Ab 1818 wird die Zeitschrift dann unter einem anderen Namen veröffentlicht und wird als solche auch erst später einer kurzen Analyse unterzogen werden. Der »Spettatore« deckt also genau jenen Zeitraum ab, in dem die Polemik zwischen Romantikern und Klassizisten hohe Wogen schlägt. In diesem Disput beziehen seine Herausgeber einen eindeutig antiromantischen Standpunkt, wie den Artikeln abzulesen ist, denen sie eine Plattform boten. Dieses Detail erhält eine gewisse Tiefenbedeutung durch die Tatsache, dass die hauseigene Bibliothek in Recanati die Jahrgänge 1816 bis 1818 verzeichnet, was sicherlich auch darauf zurückzuführen ist, dass der »Spettatore« für Leopardi ein erstes Publikationsforum darstellte<sup>13</sup>. Beim Lesen dieser Zeitschrift drängt sich nun der Eindruck auf, dass in Anbetracht der jüngsten Entwicklungen die zeitgenössische deutsche Literatur ein fragwürdiges Ideengebäude darstellt, das allerdings auf soliden Fundamenten ruht. Schiller, Klopstock, Goethe, Bürger, Gessner lauten die Namen, welche das Interesse an der Dichtung jenseits der Alpen zu rechtfertigen vermögen. Im Band III aus dem Jahr 1815 wird in einer kurzen Bücherschau unter der Überschrift »Novelle letterarie della Germania« auf den eben erschienenen dritten Band von Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* hingewiesen. Eine leichte Befremdung angesichts des Titels, wie sie in dem Nebensatzkommentar durchscheint, »che hanno pure il bizzarro titolo *Verità e Finzione*« (ebd., S. 90), wird von der mit umso größerer Überzeugung formulierten Empfehlung dieses Buches überstrahlt: Alle an deutscher Literatur Interessierten sollten es aufgrund seines großen Informationswerts und des Kennerblicks seines Verfassers lesen! In dem Artikel werden überdies ein von Friedrich de la Motte Fouqué herausgegebener »Almanacco delle Dame« und eine Ausgabe seiner »Drammi nazionali« sowie »Kerner« (= Körner) flüchtig erwähnt, ohne jedoch auf diese beiden weiter einzugehen. Erhellend im Hinblick auf die Argumentationsführung in der 1815 gerade begonnenen klassisch-romantischen Debatte ist ein in demselben Band abgedruckter »Discorso sul genere romantico in letteratura« von einem gewissen Professor Jay. Dieser reduziert die Literatur letztendlich auf das Drama und interpretiert die Romantik als eine neidgetriebene Verteidigungsgeste der

---

<sup>13</sup> Beispielsweise wurde der »Inno a Nettuno d'incerto autore«, eine der Pseudoübersetzungen Leopardis aus dem Griechischen, 1817 im Band VII, Heft 75, zum ersten Mal abgedruckt. Auch seine Abhandlung »Discorso sopra la Batracomiomachia« erschien im »Spettatore« und zwar im Heft 63 vom 31. Oktober 1816.

von der französischen Doppelhegemonie gleichsam überwältigten Völker, nachdem zu der kulturellen Vorherrschaft noch die konkrete Erfahrung in Form von Annektion, Zerstörung und Besetzung getreten war:

Ma quando per la politica rivoluzione tornò di nuovo a trionfare la gloria dell'armi francesi, quel sentimento istesso di gelosia verso la francese letteratura si rinforzò, e parve alle straniere nazioni che ormai troppo fosse il dominare ad un tempo su tutti i popoli non men colle armi, che col saper letterario: e si pensò mover guerra al suo teatro, detronizzando Cornelio, Racine, Voltaire, e dividendo le spoglie loro tra Shakespeare e Calderon (ebd., S. 155).

Das Einmünden der romantischen Strömung unter dem Einfluss der napoleonischen Kriege in die erwachte Nationalbewegung wird reflexhaft in dieser Beschreibung eingefangen. Daher verwundert auch nicht die Kriegsmetapher, mit der August Wilhelm Schlegel in der Folge zum Anführer in einem Feldzug gegen das französische Theater sowie die drei Einheiten erklärt wird und seine Wiener *Vorlesungen* als »manifesto e intimazione di guerra« (ebd.) bezeichnet werden. Natürlich fehlt auch nicht Madame de Staël, die als seine Verbündete noch nicht einmal namentlich genannt, sondern nur als »una donna« erwähnt wird, die dem Kult der Väter zugunsten einiger »fantastische divinità« (ebd.) abgesagt hätte. Noch zwei Jahre später wird die Kriegsmetapher erneut bemüht, wenn im Band IX ein 1810 in Coppet unterzeichneter »Vertrag« abgedruckt wird, mit dem sich diverse Staaten gegen die französische Hegemonie in Europa und im Drama verschworen hätten. Hier hat die Auseinandersetzung zwischen Klassizisten und Romantikern jedoch schon karikierte Züge angenommen. Im Ganzen gesehen ergibt sich wie bei den anderen Zeitschriften ein in Hinsicht auf Zeiten wie Inhalt verzerrtes Bild der deutschen Literatur im Allgemeinen und der Romantik im Besonderen. Diese Bilanz wird auch durch die wenigen Beispiele in Form von Übersetzungen nicht aufgeheilt, beschränken diese sich doch auch wiederum auf zwei Namen: Gessner (Band II 1815) und Schiller (Band IV 1815).

In der Bibliothek in Recanati ebenfalls präsent ist die »GAZZETTA DI MILANO« in den Jahrgängen 1816 bis 1823 – eine im Gegensatz zu den oben genannten Periodika mit ihrem weitgefächerten kulturellen Anspruch täglich erscheinende Zeitung. Sie bietet auf insgesamt vier Blättern eine Art Presseschau: aktuelle Ereignisse aus den verschiedensten Regionen und Ländern. Da die Hauptquelle jedoch wiederum Zeitungen bilden, befindet sich die »Gazzetta« zeitlich immer in einem leichten Rückstand von zwei bis drei Wochen. Den heutigen Leser überrascht vor allem das Oszillieren der Berichterstattung, die sich manchmal dem Amtsblatt annähert, wenn z.B. die Gründung eines Gerichtshofs zur Bewältigung von Konflikten zwischen dem

Souverän und einzelnen Staaten in Schwerin mitgeteilt wird (03.01.1818), manchmal aber auch der Regenbogenpresse, wenn beispielsweise über die Heirat verschiedener Herrscher oder einen rätselhaften Mordfall in Berlin berichtet wird. Informationen über Deutschland liefern in diesem allgemeinen Teil Korrespondenten, Briefe und Erzählungen Unbekannter. Oft steht unter den kurzen Mitteilungen aber auch »Jour. de Francf.«, was eine französische Übersetzung einer Frankfurter Zeitung vermuten lässt. Schließlich gibt es ab dem 1. April 1818 neben dem allgemeinen Teil auch einen Anhang – »Appendice critico-letteraria«, in dem sich je nachdem u.a. Rezensionen von Büchern, Theateraufführungen, Auszüge aus Büchern finden lassen. Auch hier konnte nur Kotzebue als Vertreter deutscher Literatur recherchiert werden. Eine seiner Komödien ist unter dem Titel »Il Portafoglio, o il Virtuoso denunziante« in der Ausgabe vom 20.05.1819 abgedruckt. Somit bot die »Gazzetta di Milano« ebenfalls nicht das Quellenmaterial, das auch nur sporadisch Einblicke in die kulturellen Vorgänge jenseits der Alpen gewährt hätte.

Ein Blatt, mit dem dies ansatzweise möglich gewesen wäre, ist der nur kurzlebige »CONCILIATORE«, das Organ der Mailänder Romantiker. Gleichzeitig eignet er sich zur Demonstration, dass der Blick auf die deutsche Literatur einer Art durch Übersetzungen kanalisiertem Tunnelblick glich. Am Ende des Tunnels standen nur wenige ‚Privilegierte‘, und einer dieser wenigen war Schiller. Dieser ist denn auch neben Gessner, der von Andrea Maffei übersetzt worden ist und dessen italienische Ausgabe in der ersten Nummer des »Conciliatore« rezensiert wird, *der* Repräsentant deutschsprachiger Dichtung. Im Gegensatz zur »Biblioteca Italiana«, in der die Übersetzung der Dramen nur angekündigt wurde, befassen sich die Autoren des romantischen Konkurrenzblatts ausführlich mit dem Autor, der in der Ausgabe vom 08.04.1819 kurz vorgestellt wird, und einzelnen Dramen. So wird beispielsweise am 15.04. eine detaillierte Inhaltsangabe der »Jungfrau von Orléans« geboten. Sie ist E.V. gezeichnet, eine Abkürzung, hinter der sich Ermes Visconti verbirgt, der später auch die »Braut von Messina« bespricht (30.09.1819), während »Maria Stuart« von Silvio Pellico vorgestellt wird. Tatsächlich kommt den Mailänder Romantikern das Verdienst zu, den Dramatiker Schiller in Italien eingeführt zu haben, allerdings betrifft dies, wie sich zeigen wird, wirklich nur den Dramatiker (vgl. Van Nuffel (1969) und Boerner (1998), S. 800). Nur *en passant* erwähnt Visconti in seiner Vorstellung Schillers »saggi di Estetica derivati da Kant« (08.04.1819). Die Einstellung von Monaldo Leopardi

sowie Leopardis eigene polemische Ablehnung der romantischen Ideen in diesen Jahren, schließen die Möglichkeit weitgehend aus, dass letzterer dem »Conciliatore« Beachtung geschenkt hat.

Anders könnte es sich mit dem »RICOGLITORE« verhalten, der letzten Zeitschrift, die hier berücksichtigt wird, auch wenn in der väterlichen Bibliothek nur Jahrgänge verzeichnet sind, welche aus dem hier abgesteckten Zeitrahmen herausfallen<sup>14</sup>. Es handelt sich bei dem »Ricoglitore« um die Weiterführung des »Spettatore« unter anderem Namen, und von den betrachteten Zeitschriften ist sie neben dem »Conciliatore« wohl die mit dem empfänglichsten Blick für Vorgänge außerhalb Italiens. Ein Zeichen hierfür sind die zahlreichen Übersetzungen aus französischen und englischen Zeitschriften, wobei unter letzteren die »Edinburgh Review« an erster Stelle rangiert. Allerdings wirft dies auch ein erhellendes Licht auf den Informationsstil: Über den Umweg französischer oder englischer Berichterstattung werden dem Leser Einblicke in die deutsche Literatur- und Kulturlandschaft gewährt. Exemplarisch ist in diesem Sinne die »Vita di G. Volfgango Goethe«, die im Band XI aus dem Jahr 1820 knapp vier Seiten füllt: Den Beginn setzt ein kurzes Zitat ohne Quellenangabe von de Staël, es folgt eine Aneinanderreihung von Aussagen der Herausgeber der »Edinburgh Review« und von Angelo Ridolfi, die seinem *Prospetto generale della letteratura tedesca* entstammen. Im Band XVII aus dem Jahr 1822 lassen sich ohne Angabe des Übersetzers einige Prosaübersetzungen von Gedichten Schillers finden, unter denen unter anderem auch »Die Götter Griechenlandes« vertreten sind: »I Numi della Grecia, o sia la finzione e la realtà«. Auch die Entwicklungen der deutschen Philosophie erregen die Aufmerksamkeit der Autoren des »Ricoglitore«. Noch im selben Jahr (Band XVIII) wurde eine »Rassegna de' Filosofi Alemanni« veröffentlicht. Es handelt sich hierbei jedoch um einen kurzen Abriss, zu kurz, um einen tieferen Einblick vermitteln zu können. Neben Leibniz (Leibnizio), Moses Mendelssohn (Mosè Mendelson), Johann Georg Sulzer (Giovanni Sulzer) ist natürlich auch Kant vertreten, wobei vor allem die Moralphilosophie akzentuiert wird. Auch Fichte, Schelling, Jacobi, Schleiermacher werden als Moralphilosophen erwähnt. Ein Überblick über die Jahrgänge 1819 bis 1824 verharret unwillkürlich bei dem Jahr 1822, insofern in ihm das Interesse an deutscher

---

<sup>14</sup> »Il Ricoglitore« erschien 1818 bis 1824 und löste den »Spettatore« (1814-1818) ab. 1825 wurde der Name des vom Mailänder Verleger Antonio Fortunato Stella herausgegebenen Periodikums nochmals geändert: fortan lief es unter dem Namen »Il Nuovo Ricoglitore« bzw. »Il Raccoglitore«.

Literatur und Philosophie einen einsamen Gipfelpunkt erreicht hat, gegen den sich die anderen Jahrgänge wie Ödland ausnehmen.

Letztlich fällt bei einem Streifzug durch die zeitgenössische italienische Presselandschaft vor allem eins auf: der erhebliche Wissensrückstand. Nicht nur finden sich selten Auskünfte zum aktuellen Geschehen, sondern beim Lesen entsteht der Eindruck, dass sich die literarische Produktion der letzten Jahre in Deutschland auf nur wenige Namen – Schiller, Kotzebue, Goethe, Gessner – beschränke. Die deutschen Romantiker verschwinden sowohl mit ihren Werken als auch mit ihren Theorien hinter einer solcherart gefärbten Wahrnehmungskulisse, weshalb auch nicht verwundert, dass ihnen in der 1816 ausbrechenden Polemik die zweifelhafte Rolle von abwesend Anwesenden zukommt. Das fällt aber in Italien gar nicht weiter auf, insofern ästhetische Fragen in der Auseinandersetzung zwischen Romantikern und Klassizisten recht bald von der politischen Frage, welche Literatur wohl dem italienischen Nationalverständnis näher sei, überlagert wird. Bevor hierauf näher eingegangen wird, gilt es allerdings, einem konkreten Deutschland-Bild nachzufragen, das unter derartigen Umständen, d.h. zwischen Aussagen de Staëls und Zeitschriften- bzw. Zeitungsartikeln, heranreifen konnte. In Anbetracht des beschränkten Wissens über deutsche Angelegenheiten und insbesondere über die deutsche Romantik ergibt es sich nahezu zwangsläufig, dass sich die auf ein spezielles Phänomen zugeschnittene Fragestellung erweitert und damit in den Blick tritt, was Leopardi über deutsche Zustände und Kultur wusste bzw. wie er mit seinem Wissen umging.

### I.1.2. Leopardi

Wer in dem von Leopardi selbst zusammengestellten Stichwortverzeichnis zum *Zibaldone* etwas über Deutschland oder die Deutschen sucht, stößt auf zwei Angaben: »Tedeschi. Loro lingua, letteratura, carattere ec.ec.« sowie »Tedesca (filosofia)«. Diese an sich bereits bemerkenswerte Untergliederung in Sprache, Literatur, Kultur einerseits und Philosophie andererseits bietet einen getreuen Abdruck des Sehrasters, das Leopardis Auseinandersetzung mit den Deutschen bestimmte. Dabei wirkt der Zusatz zum zweiten Stichwort wie ein klärender Fingerzeig, liegt in ihm doch in kristallisierter Form jene Einsicht vor, die gleichsam das Legitimationszentrum für Leopardis Entwurf des Philosophen-Dichters bildet: »Vedi Immaginazione, quanto serve al filosofare ec.«.

Diesem Fingerzeig nachgehen zu wollen, hieße jedoch einen Seiten-Sprung zum letzten Teil zu vollführen und wäre mit dem Risiko verbunden, entscheidende Motivations- und Entwicklungsstufen bei Leopardi zu übergehen. Ein Ziel dieser Arbeit besteht jedoch gerade darin, diese nach und nach offenzulegen.

Wer sich auf eine Durchsicht der von Leopardi unter den ersten Schlagwörtern aufgelisteten Stellen im *Zibaldone* einlässt, wird bald feststellen, dass die Reihenfolge »Sprache, Literatur, Kultur« durchaus nicht als Produkt des Zufalls zustande kam, sondern tatsächlich jene Aufzeichnungen überwiegen, die sich mit der deutschen Sprache beschäftigen, hingegen die Literatur nur am Rande, d.h. im Zusammenhang mit sprachlichen Entwicklungen vorkommt. Das wirft natürlich eine Frage auf, der angesichts dieses Befundes fast nur noch formale Bedeutung zuzukommen scheint, nämlich, ob Leopardi des Deutschen mächtig gewesen ist oder nicht. Eine Antwort hierauf kann weder Vermutungen noch der Neigung zu vorschnellen Schlüssen überlassen werden, hängt doch mit ihr direkt die Perspektive zusammen, aus der heraus Nähe und Distanz Leopardis zum Ideenkosmos deutscher Prägung im Allgemeinen und zu Novalis im Besonderen bewertet werden können. Angesichts der zahllosen Reflexionen Leopardis über das Deutsche stellt sich leicht die Überzeugung ein, dass jemand, der so hartnäckig einer Sprache nachgeht, diese auch beherrschen müsse. Umso mehr überrascht denn auch die Tatsache, dass Leopardi kein Deutsch konnte. Erziehung und eigenes Interesse hatten ihn das Lateinische, Französische, Griechische, Hebräische, Englische und Spanische erlernen lassen, wobei das Französische seit seinem Rom-Aufenthalt vom November 1822 bis zum Frühjahr des folgenden Jahres die Verkehrssprache im Umgang mit ausländischen Gelehrten wurde<sup>15</sup>. Die Abwesenheit des Deutschen in der langen Liste der Sprachkenntnisse ist nun gerade deshalb erstaunlich, da sie in einem merkwürdigen Kontrast zum Interesse Leopardis für diese Sprache steht.

Die Verblüffung steigt angesichts einer Bemerkung zu Goethes *Werther*, in der Leopardi die Quantität der verwendeten Archaismen lobend hervorhebt: »Neppure la lingua tedesca ha rinunciato alle sue antiche ricchezze e possedimenti, come si vede nel

---

<sup>15</sup> Damiani zeichnet in seiner Kurzbiographie die verschiedenen Phasen des Fremdsprachenerwerbs genau nach: Latein und Französisch lernte Leopardi bei Erziehern, während er sich ab 1813 autodidaktisch das Griechische und später auch das Hebräische aneignete. Später kamen dann noch die zumindest passive Kenntnis des Englischen und die Beherrschung des Spanischen hinzu. Vgl. *Opere, Vol. VI, Album Leopardi*, S. 21f., 27f., 48.

Verter, abbondante di studiati ed espressivi archaismi« (Zib., 1244; 30. Juni 1821<sup>16</sup>). Es drängt sich unwillkürlich der Eindruck auf, diese Äußerung stamme von jemandem, der Goethe im Original gelesen habe, allein die Schreibweise des Namens, den Goethe seinem Protagonisten gegeben hat, irritiert ein wenig. In der Tat präzisiert Damiani bereits im Hinblick auf eine frühere Erwähnung des *Werther*, dass Leopardi eine italienische Übersetzung des Briefromans aus dem Jahr 1796 besessen habe, auf die auch die italianisierte Version des Namens zurückzuführen sei<sup>17</sup>. Und auch das zitierte Urteil Leopardis über die Sprache Goethes im *Werther* führt er geradewegs auf diese italienische Ausgabe zurück: »Il giudizio è condizionato dalla versione italiana« (*Zibaldone*, S. 3389, Anmerkung 1 zu S. 93). Bildet hier also eine Übersetzung für Leopardi den Ausgangspunkt für eine in allgemein gültiger Form gefasste Aussage über das Deutsche, so lassen sich darüber hinaus im *Zibaldone* zahlreiche Stellen finden, in denen letztlich ein Passus aus de Staëls *De l'Allemagne* als empirischer Kern einer leopardischen Feststellung fungiert<sup>18</sup>. Dieses Buch figuriert denn auch einsam als einziges Werk, das einen Überblick über deutsche Zustände gewährt, in der väterlichen Bibliothek in Recanati<sup>19</sup>.

Darüber hinaus zeigt eine beiläufige Namensnennung noch eine andere Wissensquelle an. Auf der Seite 1036 des *Zibaldone*, im Zusammenhang mit der Differenz zwischen dem Deutschen und dem Teutonischen, folgt in Klammern der Verweis auf das enzyklopädische mehrbändige Sammelwerk von Juan Andrés *Dell'origine, de'*

---

<sup>16</sup> Alle im Fortgang dieser Arbeit angeführten Zitate aus dem *Zibaldone* sind der kommentierten Ausgabe von Rolando Damiani, Milano, 1997, entnommen und werden im Folgenden mit Zib. und den Seitenangaben sowie, soweit vorhanden, dem Datum des Originals angegeben. Wenn es sich um Zitate aus Damianis Kommentar handelt, werden sie folgendermaßen gekennzeichnet: *Zibaldone*, S. XY.

<sup>17</sup> Vgl. *Zibaldone*, S. 3255, Anmerkung 2 zu S. 91 (= Zib. 56) und Repetto (1996), S. 70 sowie Anmerkung 15, wo auch unterstrichen wird, dass der Name zum ersten Mal in den zwischen 1828 und 1829 entstandenen *Disegni letterari* korrekt geschrieben ist, d.h. nachdem Leopardi Gelegenheit gehabt hatte, das deutsche Original zu sehen. Die Vermutung Poehlmanns (2003), S. 48, dass besagter Kommentar zum *Werther* auf eine direkte Kenntnis dieses Textes hinweise, ermangelt also zwar nicht des gesunden Menschenverstands, aber jeglicher Entsprechung in der Realität.

<sup>18</sup> Vgl. z.B. Zib., 2845, 30. Juni 1823, wo die Flexibilität des Deutschen mit einem Verweis auf die Meinung eines nicht näher eingekreisten Personenkreises (»vantano«) erläutert wird, der in Damianis Kommentar aber auf eine einzige Person, nämlich Mme de Staël, zusammenschumpft, oder Zib., v.a. 3865-66, 11. November 1823, wo Leopardi am Beispiel des Französischen und des Deutschen den Zusammenhang zwischen einer individualistisch geprägten toleranten Gesellschaft einerseits und der Poetizität der Sprache andererseits beleuchtet.

<sup>19</sup> Vgl. Repetto (1996), S. 70, die bezüglich *De l'Allemagne* feststellt: »[è; B.B.] l'unica opera sistematica sulla Germania presente a Recanati, [...] un punto di riferimento costante per il giovane Leopardi«.

*progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (1783-1808<sup>20</sup>). Ein Blick in das Werk des Abate hat allerdings kaum Mühe, die wenigen Stellen, die den »Tedeschi« und ihrer Kultur gewidmet sind, auf einen Schlag zu erfassen<sup>21</sup>, wobei die Urteile über Kant, Leibniz, »Wichte«, »Scelins« [sic!] eher bedenklich stimmen (vgl. auch Repetto (1996), S. 69).

Vor diesem Hintergrund und angesichts der Tatsache, dass auch in der Bibliothek im Hause Leopardi deutsche Autoren, sofern sie vertreten sind, nur in der italienischen Übersetzung vorliegen<sup>22</sup>, kann die aufgeworfene Frage nach den Möglichkeiten Leopardis, sich Informationen aus erster Hand über den deutschen Kulturkreis zu beschaffen, vorab negativ beantwortet werden. Die Mängel in der offiziellen Berichterstattung in den gängigen Periodika wurden bereits aufgezeigt, sodass auch hier keine Möglichkeit bestand, das Defizit an authentischen Informationen über Deutschland auszugleichen<sup>23</sup>.

Als Leopardi schließlich während seines Aufenthalts in Rom vom November 1822 bis zum Frühjahr des darauffolgenden Jahres die erste Bekanntschaft mit einem Deutschen macht, ist jene Phase, in der seine frühe Poetik Gestalt angenommen hat und die Weichen für späteres Dichten und Denken gestellt wurden, schon vorüber. Daher ist es müßig, über die Möglichkeiten zu spekulieren, die sich Leopardi vielleicht durch seinen Kontakt mit Berthold Georg Niebuhr, der seit 1816 als Diplomat beim Vatikan tätig war und daher höchstwahrscheinlich auch Italienisch konnte, eröffnet hätten. Auch mit dem Nachfolger Niebuhrs, Carl Bunsen, werden die Fäden des Austauschs nicht abreißen. Allein die Auseinandersetzung mit der Romantik in Italien und der Moderne beginnt bei

---

<sup>20</sup> Die Angaben zu Bandzahl und Erscheinungszeitraum des Werkes variieren: Die obigen Angaben sind dem *Zibaldone*, S. 3221, entnommen, wo Damiani eine Liste der von Leopardi in seinen Notizen öfters zitierten Werke zusammengestellt hat.

<sup>21</sup> Im Rahmen der Nachforschungen für diese Arbeit ergab sich die Gelegenheit, in der Mailänder Biblioteca Nazionale Braidense eine fünfbändige Ausgabe aus dem Jahr 1852 zu konsultieren. Insgesamt konnten in den großformatigen Büchern nur fünf Eintragungen unter der Stichwortfolge »Tedeschi, loro cultura delle lingue volgari [...]. Imitatori de'provenzali [...]. Loro cultura« gefunden werden. Neuere Autoren wie Schiller, Goethe oder die Romantikergeneration sind gar nicht vertreten.

<sup>22</sup> Neben der bereits erwähnten Übersetzung von Goethes *Werther* sind Übersetzungen von Wieland und Schiller aus den 30er Jahren vorhanden sowie die italienische Übersetzung der *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* A. W. Schlegels aus dem Jahr 1817.

<sup>23</sup> Daher muss an dieser Stelle auch der allein auf Vermutung und Suggestion basierenden These Poehlmanns (2003) widersprochen werden, wenn sie schreibt: »Non basta, dunque, Madame de Staël [...] né August Wilhelm Schlegel con le sue *Vorlesungen* [...] a spiegare quanto di nuovo sia riscontrabile nel pensiero poetico leopardiano rispetto alla tradizione classica italiana. Leopardi era a conoscenza degli scrittori e dei filosofi dell'età romantica ed anche di quelli di fine '700 e le sue informazioni erano fondate spesso su articoli di riviste« (ebd., S. 13f.). Für eine stringente Widerlegung insbesondere der letzten Behauptung vgl. auch Repetto (1996).

Leopardi früher, und früher erfolgt auch die Ausprägung seiner poetologischen Terminologie, mit der er seiner geschichtlichen Wahrnehmung eines Epochenbruchs gerecht zu werden sucht und die durch ihre klangliche Nähe zur Unterscheidung Schillers zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung verblüfft.

Obwohl Leopardi kein Deutsch konnte, auf die spärlichen Übersetzungen in den diversen Zeitschriften angewiesen war und der erste Kontakt mit einem Deutschen erst zwischen 1822 und 1823 erfolgte, sind die Deutschen im *Zibaldone* von Anfang an präsent, wobei vor allem der POLEMISCHE GRUNDTON auffällt, mit dem Leopardi alles Deutsche bis 1823 behandelt. Die Frage nach dem Material für eine solch hartnäckige Beschäftigung führt automatisch zu Mme de Staëls Bericht *De l'Allemagne*, der bereits ein Jahr nach seiner Veröffentlichung 1813 ins Italienische übersetzt vorlag. Tatsächlich regte dessen Lektüre Leopardi nicht nur zu linguistischen Studien an, sondern wirkte vor allem bei der Ausprägung seines Bildes von Deutschland und den Deutschen im Rahmen einer geschichtsanthropologischen Theorie mit. Ohne nun im Einzelnen dem feinen Geflecht nachspüren zu wollen, das die *Zibaldone*-Notizen mit den Ausführungen der Französin verbindet<sup>24</sup>, soll kurz das Panorama skizziert werden, das sich vor Leopardis geistigem Auge mit Blick auf die Situation jenseits der Alpen darbot, denn das erlaubt, die Eckpunkte von Leopardis großangelegtem Orientierungsversuch vorzustellen, zu dem er sich als Dichter in einer unpoetischen Zeit genötigt sah.

Kurz leuchtet die an Entrüstung grenzende Befremdung angesichts deutscher Begebenheiten bereits 1820 auf. Im März hatte die »Gazzetta di Milano« einige Briefe deutscher Studenten, die auf die Ermordung Kotzebues Bezug nehmen, abgedruckt. Den in ihnen geäußerten Gedanken verpasst Leopardi kurzerhand den Stempel »fanfaluche mistiche« (Zib., 105; 26. März 1820). Dabei offenbart der letzte Satz, wie fremd Leopardi der deutschen Nationalbewegung gegenüberstand, wenn er urteilt: »le loro lettere [sono; B.B.] piene di opinioni stravaganti e ridicole, che fanno dell'amor della libertà una nuova religione, tutta nuovi misteri« (Zib., 106)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Hierfür sei auf Ravasi (1910) verwiesen.

<sup>25</sup> In der Nr. 96 der »Gazzetta« vom 06. April 1819 ist ein ausführlicher Bericht über die Ermordung Kotzebues abgedruckt, in dem auch die patriotischen Parolen, die Sand nach seiner Tat ausgestoßen haben soll, wiedergegeben sind. Die Briefe, auf die sich Leopardi bezieht, konnten nicht gefunden werden, stattdessen ergab die Recherche, dass am 27. April ein Auszug aus einem Brief anonym veröffentlicht wurde, in dem der Mord verurteilt wird, da er sich nur *schädlich* auf den Nationalcharakter auswirken könne. Darin ein Indiz für die einseitige Informationswahl Leopardis sehen zu wollen, wäre zugegebenermaßen übertrieben. Ein derartiger Hinweis bezieht denn auch seine einzige Berechtigung aus

Am 23. November desselben Jahres bezieht sich Leopardi zum ersten Mal ausdrücklich auf de Staëls *De l'Allemagne*. Dabei könnte die Anverwandlung der von de Staël in ihrem Buch fixierten Beobachtungen und Gedanken wohl kaum in ungünstigeren Bahnen verlaufen, greift Leopardi doch flugs ihre im Vorwort gewählte Bezeichnung für Preußen und seine Anrainerstaaten als »patrie de la pensée« auf (de Staël (1968), Bd. I, S. 43), um die dermaßen etikettierten Regionen als Beispiel für die verheerende Wirkung der Vernunft zu zitieren. Sogleich wird Deutschland innerhalb des dichotomischen Systems von Leopardi der Ort, von dem aus der Rationalismus seinen Siegeszug über die Einbildungskraft und das Leben angetreten hat. Ein erstes Zeichen hierfür wird in der Reformation geortet, mit der die Spaltung sogar der Religion begonnen habe:

Essi [i.e. i capi della Riforma; B.B.] cominciavano a sentire e prevedere la febbre divorante e consuntiva della ragione, e della filosofia; la distruzione di tutto il bello il buono il grande, e di tutta la vita; l'opera micidiale e le stragi di quella ragione e filosofia che aveva avuto il primo impulso, e cominciò la sua trista devastazione in Germania, patria del pensiero, (come la chiama la Staël) non inducendo gli uomini da principio se non ad esaminar la religione, e negarne alcuni punti, per poi condurli alla scoperta di tutte le verità più dannose, e all'abbandono di tutti gli errori più vitali e necessari (Zib., 349-350; 23. November 1820).

In dieser Beschreibung des ZERSTÖRUNGSWERKS VON VERSTAND UND PHILOSOPHIE zeichnet sich die Silhouette aller Pfeiler des leopardischen Gedankengebäudes ab, in dem er Welt und Geschichte unterzubringen sucht. Wie sich im Fortlauf dieser Arbeit noch zeigen wird, lautet die wichtigste Feststellung bei dieser Analyse, dass die Illusionen, zu denen implizit auch jene Maßstäbe und Bezugswerte gezählt werden, die das Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft ermöglichen (»il buono il bello il grande«), vernichtet wurden. Denn diese Zerstörung schließt weitreichende Konsequenzen nicht allein für die Poetik, sondern auch für ein auf das Leben ausgerichtetes ethisches Programm ein. An diesem Punkt der Arbeit interessiert allerdings stärker die negative Konnotation des Deutschen und die ihr zugrunde liegende signifikante Umdeutung des Beschreibungs- und Analyseduktus von de Staël, die zwar kein vorbehaltlos idyllisches Bild des politisch zersplitterten Deutschland zeichnet und auch an kritischen Tönen nicht spart, aber gerade in der idealistischen Philosophie einen wichtigen Beitrag Deutschlands zur Stärkung der Autonomie des

---

der Art, mit der Leopardi in jener Zeit die Informationen über Deutschland in seine Weltanschauung einbaute.

Individuums und damit auch der Nationen sieht<sup>26</sup>. Der Kontrast tritt deutlich hervor, hält man Leopardis Sätze gegen jene de Staëls, mit denen sie im Vorwort die berühmte Kennzeichnung »Vaterland des Denkens« noch einmal unterstreicht und rückblickend motiviert:

Il y a trois ans que je désignais la Prusse et le pays du nord qui l'environnent comme *la patrie de la pensée* ; en combien d'actions généreuses cette pensée ne s'est-elle pas transformée ! ce que les philosophes mettaient en système s'accomplit, et l'indépendance de l'âme fondera celle des Etats (ebd., Bd. I, S. 43; Herv.i.O.).

Der positive Hintergrund findet sich bei Leopardi ausgespart, der einen Ausdruck aufgegriffen hat, um ihn seinem Denkparadigma einzupassen. Diese Methode charakterisiert zu großen Teilen seine Rezeption de Staëls: Einzelne Standpunkte und Stellungnahmen werden übernommen, insofern sie sich in das eigene Weltbild einfügen lassen, und da dieses bis 1822 von einer polemischen Ablehnung der Verstandestätigkeit bestimmt wird, die sich auf die Annahme stützt, dass die Antike von einer Zeit zeuge, in der die Menschen um die Wahrheit der Nichtigkeit alles Seins nicht wussten, wird *De l'Allemagne* unversehens zum Sammelbecken negativ getönter Argumente gegen die Philosophie, wobei Deutschland als »sede della filosofia astratta« (Zib. 1352; 20. Juli 1821) nicht gut wegkommt. Entscheidend ist hierbei jedoch, dass der Wechsel von einer Epoche, in der die Einbildungskraft dominierte, zu einem vernunftregierten Zeitalter als geschichtlicher Prozess wahrgenommen wird, der also auch nicht umkehrbar ist. Es deutet sich bereits an, dass, da keine Wesensunterschiede Antike und Gegenwart voneinander trennen<sup>27</sup>, es einen *Modus vivendi* in der Gegenwart zu finden gilt.

Wie Lentzen in seinem Aufsatz »I Tedeschi e la Germania nello ‚Zibaldone‘« (1989) hervorgehoben hat, stehen die *Zibaldone*-Überlegungen zu Deutschland im Zeichen der anthropologischen Klimatheorie, die von Montesquieu, Rousseau, de Staël vertreten wurde – Autoren, die Leopardi nicht unbekannt waren. Die These, wonach der warme sonnige Süden der Phantasie zuträglicher sei, hingegen der kalte unwirtliche Norden die

---

<sup>26</sup> Die problematische Seite der Kant-Rezeption de Staëls illustriert Julia von Rosen (2003), indem sie zeigt, inwiefern de Staël zentrale Thesen der kantischen Ästhetik essentialistisch uminterpretiert und in ihren eigenen an moralischen und religiösen Fragestellungen ausgerichteten Diskurs einbindet. So werde beispielsweise das »interesselose Wohlgefallen« bei de Staël zum »désintéressement« im Sinne von »Selbstlosigkeit und Hingabefähigkeit«. Vgl. ebd., S. 200f.

<sup>27</sup> Vgl. Zib., 1352-53; 20. Juli 1821: »Differenza naturale d'ingegno fra gli antichi e i moderni è assurdo il supporlo«. Statt Wesensunterschieden bedingen die gewandelten Umstände den Bruch, daher gilt: »un uomo di genio il quale venti o più secoli fa si fosse trovato nelle circostanze in cui si trova oggi il particolare, non ostante la differenza dei lumi e il minor numero delle cognizioni avrebbe potuto arrivare da se stesso appresso a poco a quel punto a cui sono arrivati i moderni filosofi e i metafisici sommi«.

Tätigkeit der Vernunft befördere, passt sich in ihrer antinomischen Funktionsweise problemlos in das leopardische Denkmuster ein. Dies schließt allerdings individuelle Akzente nicht aus, da, sobald die Einbildungskraft als notwendiges Ingrediens der PHILOSOPHIE erkannt worden ist, der Süden auch auf dem Gebiet der Philosophie dem Norden nur voraus sein kann<sup>28</sup>. Diese Behauptung ist Teil einer Notiz, die sich in Leopardis Stichwortverzeichnis unter dem Schlagwort »Tedesca (filosofia)« finden lässt. In der Tat folgt eine Auseinandersetzung mit der deutschen Philosophie, insofern sie die soeben aufgestellte Theorie ins Wanken bringt, muss ihr doch in der Gegenwart das Primat auf dem Gebiet der Metaphysik eingeräumt werden. Ausgehend von der Feststellung, dass »[f]ra' moderni, i tedeschi, certo abilissimi nelle materie astratte, sembrano fare eccezione al mio sistema« (Zib., 1850), entwickelt Leopardi in einer langen Reflexion zwischen dem 5. und 6. Oktober 1821 das Modell eines Philosophen, wie er sein sollte (Zib., 1848-60). Die deutschen Philosophen werden entsprechend der vorbehaltlichen Äußerung, dass sie eine Ausnahme darzustellen *scheinen*, als Scheindenker entlarvt. Der argumentative Kern besteht in der Einsicht, dass große Wahrheiten sich niemals allein durch Analyse und Abstraktion dem Verständnis erschließen, sondern Einbildungskraft und Empfinden zur Tätigkeit der Vernunft ergänzend hinzutreten müssen. Das Modell einer intuitiven Erkenntnis weist auf das erste Kapitel des dritten Bandes von *De l'Allemagne* zurück. In »De la philosophie«, wo sie Grundsätzliches zur Ehrenrettung der Philosophie äußert, schreibt Madame de Staël den markanten Satz: »L'on a besoin de réunir en métaphysique les deux facultés opposées, l'imagination et le calcul« (de Staël, Bd. II, S. 91). Auch wenn dieser Satz im *Zibaldone* nicht zitiert wird und die Beantwortung der Frage, ob Leopardi sich für seinen Philosophie-Entwurf von de Staël hat inspirieren lassen, der Spekulation überlassen bleiben muss, soll zumindest die Affinität der Forderungen unterstrichen werden, bezeugt sie doch die Gleichgestimmtheit des Ansatzes.

Generell gilt: An Leopardis Rezeption von de Staëls *De l'Allemagne* lässt sich studieren, wie Stereotypen entstehen. So macht er sich eine andere Äußerung de Staëls zu eigen, in der sie das Bedürfnis der Deutschen, den Dingen im buchstäblichen Sinn auf den Grund zu gehen, worin sie auch eine gewisse Schwerfälligkeit des Denkens und

---

<sup>28</sup> Vgl. Zib., 1848-49 (5.-6. Oktober 1821.): »Eccovi infatti, contro quello che a prima vista parrebbe, che le nazioni le più distinte nell'immaginazione, i popoli meridionali insomma, dalle prime tracce che abbiamo della storia umana fino a' di nostri, si trovano aver sempre primeggiato nella filosofia, e massime nelle grandi scoperte che le appartengono«.

Unfähigkeit zum leichtfüßigen Erfassen von Zusammenhängen belegt sieht, gegen die Leichtfertigkeit der Franzosen abgrenzt: »L'esprit allemand [...] est presque nul à la superficie; il a besoin d'approfondir pour comprendre; il ne saisit rien au vol« (ebd., Bd. I, S. 95). Auch hier lässt Leopardi die Fortsetzung des Satzes, welche auf die obige Feststellung ein wohlwollendes Licht wirft, weg, um mittels allgemeiner Ausführungen »diesen Deutschen« – »questi tedeschi« – letztendlich fehlende denkerische Originalität zu bescheinigen.

Ein weiteres Merkmal in der Auseinandersetzung mit den Deutschen zeichnet sich hier ab und kann als Inhaltsleere bezeichnet werden. In der Tat schweben die Ausführungen Leopardis fast immer im Allgemeinen. Aufgrund des geschilderten Informationsdefizits erfolgt beispielsweise keine ernsthafte Auseinandersetzung mit der deutschen Metaphysik, sodass die Kritik manchmal an Schattenboxen erinnert. Eine Ausnahme stellt Leibniz dar, wobei Leopardis kritische Bemerkungen über dessen Monadenlehre mit jenen de Staëls in auffälliger Weise harmonisieren. Allerdings widmet die Französin auch Kant zahlreiche Seiten, ohne dass diese bei Leopardi irgendeine Resonanz gefunden hätten, sieht man davon ab, dass der Name Kant im *Zibaldone* selbst schon Inbegriff der Kritik wird. Aufzeichnungen, wie die vom 5. und 6. Oktober 1821 (Zib., 1848-60) oder jene vom 4. Oktober (Zib., 1834-40), die beide von Leopardi in seinem Stichwortverzeichnis gleichsam als repräsentative Äußerungen über die deutsche Philosophie ausgewiesen werden, wirken letztlich nur an der Ausbildung eines Stereotyps mit. Demnach ist deutsche Philosophie gleichbedeutend mit Analyse, Exaktheit, Abstraktion und aufgrund dieser methodischen Einseitigkeit hinsichtlich ihrer Entdeckungen indiskutabel, handele es sich bei letzteren doch schlicht um »favole e sogni« (Zib., 1857). Auch der »romanzo del romanticismo«, letzter Beitrag der Deutschen zur Geistesgeschichte, könne daher gar nichts anderes sein als ein »sistema falsiss.[imo] in teoria, in pratica, in natura, in ragione, in metafisica, in dialettica, come si mostra in parecchi di questi pensieri« (ebd.). Allein dieses terminologische Feuerwerk besagt nichts, als dass die Ablehnung Leopardis radikale Formen angenommen hat, und auch der zusätzliche Verweis auf konkrete Äußerungen im *Zibaldone* zur Romantik bleibt leere Hülle, sodass nur die negative Bedeutung festzuhalten bleibt, mit der Philosophie *und* Romantik an dieser Stelle belegt werden.

Als Grundlage der Kritik an der deutschen Philosophie konnte eine allgemeine Vernunftkritik ausgemacht werden. Die Schärfe des Tons, wenn die Rede von »diesen«

Deutschen geht, erwächst der Überzeugung, dass wahrhaftes Erkennen immer aller drei menschlichen Vermögen – des Verstandes, der Einbildungskraft und des Empfindens – bedarf. Somit hängt Leopardis Urteil davon ab, ob er jemandem bzw. einer Nation Einbildungskraft und Empfinden zugesteht oder nicht. *Hier* liegt die Voraussetzung für eine positive oder negative Bewertung auch der Deutschen und ihrer Leistungen. Diese Prämisse ist wichtiger als empirisches Wissen, und deswegen ist es auch möglich, dass sich die Meinung über die Deutschen radikal ändert.

Ein anderer Aspekt der Kritik an dem, was Leopardi in der deutschen Kultur als Pflege eines exzessiven Rationalismus wahrnimmt, kommt in einer Eintragung vom 29. August 1822 zum Vorschein (Zib., 2616-18). Leopardi vermerkt, dass die deutschen Literaten im Gegensatz zu anderen Nationen, wenn sie Philosophie treiben, »*poemi della ragione*« (Zib., 2616; Herv.i.O.) verfassen würden, ein Ausdruck, der durchaus kritisch gemeint ist. Dem geht die Feststellung voraus, Zurückgezogenheit und das Studium im einsamen Kämmerlein bewirkten nicht nur gedankliche Unabhängigkeit, sondern – und damit dringt Leopardi zum Kern seiner Kritik vor – auch Unerfahrenheit in praktischen Angelegenheiten: »non solo rende le loro opinioni [i. e. dei tedeschi; B.B.] e i loro pensieri indipendenti dagli uomini (o dalle opinioni altrui), ma anche delle cose«. Das umfangreiche Wissen der deutschen Gelehrten steht demzufolge im Kontrast zu ihrer Unbedarftheit in praktischen Angelegenheiten, daher ihre Philosophie eher einer Dichtung vergleichbar sei: »poetano filosofando« (Zib., 2618). »Dichtung« ist hier negativ konnotiert, signalisiert Leopardi mit diesem Ausdruck doch ein Defizit der deutschen Philosophie, der es bei aller Gründlichkeit und Gedankentiefe doch nicht gelingt, die Kenntnis der Menschen und der Dinge zu befördern:

E si può dir con verità che il menomo e il più superficiale de' filosofi francesi (così leggieri e *volages* per natura e per abito) conosce meglio l'uomo effettivo e la realtà delle cose, di quel che faccia il maggiore e più profondo de' filosofi tedeschi (nazione sì riflessiva) (Zib., 2617; Herv.i.O.).

Aus diesen Zeilen lässt sich die Formel herausdestillieren, dass Vernunft und Gebrauch der Vernunft allein *keine* zuverlässigen Wege zum Wissen weisen, da die Distanz zwischen Theorie und Praxis nicht von selbst verschwindet, es am Ende aber nur letztere ist, an der sich Wahrheit messen lässt: »la stessa profondità nuoce loro [i.e. ai tedeschi; B.B.]; e il filosofo tedesco *tanto più s'allontana dal vero, quanto più si profonda o s'inalza*« (Zib., 2618; Herv.v.m.). Im Gegenlicht der Kritik an der deutschen Philosophie wird das aufklärerische Ideal des »poetischen Philosophen« erkennbar, der denn auch mit Wieland konkrete Gestalt annimmt: Er wird gegen Kant ins Feld geführt,

habe Wieland doch auf seine leichte Art größere Wahrheiten zutage gefördert als in der *Kritik der reinen Vernunft* zu finden seien<sup>29</sup>. Die gegen deutsche Gelehrte und Literaten *tout court* gerichtete Polemik erfährt nun am Schluss mit der Nennung von zwei Deutschen eine interessante Wendung: Der zuvor am Beispiel der deutschen und französischen Philosophen illustrierte Kontrast wird nun noch einmal anhand der Werke Kants und Wielands veranschaulicht – plötzlich überwiegen thematische über nationale Vorurteile.

Der Duktus in diesen Notizen vom August 1822 entspricht aber noch jenem der Aufzeichnungen vom Vorjahr. Eine WENDE IM DEUTSCHLANDBILD zeichnet sich ein Jahr später ab, in einer auf den 13. Oktober 1823 datierten Notiz (Zib., 3676-82). Hier spricht Leopardi nämlich auch den Nordvölkern und damit den Deutschen EINBILDUNGSKRAFT zu. Im Laufe der Geschichte habe sich im Norden eine Zivilisation herausgebildet, deren herausragendes Kennzeichen das zurückgezogene Leben in Haus und Familie sei: »Introdotti gli usi e costumi e i comodi sociali, i popoli civilizzati del Nord divennero naturalmente i più casalinghi della terra« (Zib., 3677). In diesem Satz scheint die entscheidende Denkprämissen der auf diesen Seiten entwickelten Zivilisationsgeschichte und anthropologischen Ontologie durch: der Einfluss des Klimas bewirkt, dass die Nordvölker, sobald sie dazu die Mittel haben, ein häusliches, zurückgezogenes Leben führen, hingegen die Südvölker sich unter einem lächelnden Himmel in tausenderlei Aktivitäten ergehen. Daraus folge nun, dass im Übergang von der Antike zur Moderne allein im Norden eine Veränderung stattgefunden habe, eine Veränderung, die langfristig sowohl die Lebensumstände als auch den Charakter der Nordvölker tangiert hat. Die Bedeutung dieser Gedankenkette blitzt in ihrem letzten Glied auf, insofern nun gerade die Herausbildung einer häuslichen Kultur im Norden die Tätigkeit der Einbildungskraft begünstige, hingegen das Leben im Freien für die Südvölker eine beständige Konfrontation mit der Realität mit sich bringe, die sich letztendlich *negativ* auf die Einbildungskraft auswirkt. Plötzlich wird die Einbildungskraft also im Norden geortet, wobei sie hier in einer Art Sublimationsprozess ihre Wirkung entfaltet:

---

<sup>29</sup> Damiani verweist im Kommentar auf eine frühere Stelle im *Zibaldone* (Zib., 16301; 5. September 1821), wo Leopardi sich auf die 1775 in italienischer Übersetzung erschienene *Geschichte des Weisen Danischmend und der drei Kalender. Ein Anhang zur Geschichte von Schechian* (1775) bezieht. Laut Repetto (1996) ist dies auch der einzige Roman, den Leopardi von Wieland, der insgesamt nur dreimal im *Zibaldone* genannt wird, gelesen hat. Zur Bedeutung dieser Lektüre, siehe ebd., S. 75.

Ed è da notare in proposito della vita casalinga, metodica e uniforme, ch'ella contribuisce a mettere in attività l'immaginazione, a destare e pascere le illusioni [...], e con questi facilmente [l'uomo; B.B.] faccia di meno delle opere, e basti a se stesso, e trovi piacere in se stesso, ad acrescere la vita e l'azione interna in pregiudizio dell'esterna (Zib., 3678).

Der formulierte Gegensatz zwischen Innenleben und einer weltlich orientierten Existenz erhält eine zusätzliche Dimension, wenn Leopardi im Bezug auf die Südvölker schreibt, dass der stete Kontakt mit der Außenwelt am Ende nur Langeweile, Ernüchterung und Überdruß erzeugt, sodass eine intensiv gelebte Zerstreung mit weltlichen Angelegenheiten und Aktivitäten aller Art den Keim einer ständigen Unzufriedenheit und damit die Gefahr der Unersättlichkeit in sich birgt. Somit ist der auf Äußerlichkeiten ausgerichtete Mensch zweierlei Gefahren ausgesetzt: Einerseits lauert tödliche Ernüchterung in der Nahberührung mit der Welt, den anderen Menschen, der Gesellschaft, andererseits droht er in einen fatalen Strudel zu geraten, der, einmal in Bewegung gesetzt, gleich einem Sog immer neue Ansprüche produziert. Die Desillusionierung wirkt sich nun die Einbildungskraft aus, was wiederum den Bedürfnisstrudel und damit die Unzufriedenheit steigert:

Qui [nel sud; B.B.] gli uomini sono distratti e dissipati, e versati al di fuori, ed hanno sempre sotto gli occhi il mondo, e gli altri uomini, e la vita, e la società e la realtà delle cose; il che distrugge o impedisce l'immaginazione e l'illusione, e produce la noia, e quindi la scontentezza del presente e il desiderio di novità (Zib., 3678-79).

Unversehens ist also der Süden nicht länger das Reich einer fröhlichen Einbildungskraft, insofern das Klima einen LEBENSSTIL begünstigt, der sich eher destruktiv auf dieses Vermögen auswirkt. Nun wäre es aber verfehlt, aus diesen Zeilen eine radikale Einstellungsänderung ableiten zu wollen, denn selbst wenn hier das Primat der Einbildungskraft dem Norden zugestanden wird, handelt es sich bei ihr doch um eine düstere, der Melancholie zuneigende, traurige Einbildungskraft, zu deren Kennzeichnung schließlich ein an Negativität kaum zu überbietendes Wort herangezogen wird: «brutta» (Zib., 3681). Selbst wenn sie also produktiver sein mag, trägt sie doch den Stempel des einsamen und monotonen Lebens, das Leopardi im Norden vermutet. Somit hat kein vollständiger Paradigmenwechsel stattgefunden, und letztendlich zeigt Leopardis Analyse nur, dass EIN GLÜCKLICHES LEBEN *WEDER* IM SÜDEN *NOCH* IM NORDEN MÖGLICH ist: Während die einen zu sehr an der Realität festhalten, als dass ihre Einbildungskraft sich zu glückversprechenden Höhenflügen aufschwingen könnte, sind die anderen zu befangen in den Schranken, die ihnen ein unwirtliches Klima und eine ungefällige Natur setzen, als dass ihre Einbildungskraft

den Mangel an Licht, Wärme, Geselligkeit ausgleichen könnte. Am Ende kehrt Leopardi sogar wieder zum Topos der fröhlichen Südländer, die unter einem ewig blauen Himmel leben, zurück und entwirft ein kontrastreiches Bild, wonach die Einbildungskraft im Süden »p.[er] così dire, sotto un cielo azzurro e dorato, in campagne verdi e ridenti, in un'aria riscaldata e vivificata dal sole« ihre Aktivität entfalte, während sie im Norden »tra le pareti di una camera scaldata di stufe« (Zib., 3681-82) gleichsam gefangen ist. Somit wird der innovative Ansatz in der Bewertung von Norden und Süden, der kurzzeitig sogar die Form einer Gesellschaftskritik angenommen hatte, wieder zurückgenommen. Es bleibt allerdings ein Missklang, insofern dieser gleichsam konventionelle Schlussakkord sich an den Zwischentönen reibt, d.h. an der vorher getroffenen Feststellung, dass die Nordvölker zwar einerseits der Philosophie und der abstrakten Spekulation stärker zuneigen als die Menschen im Süden – »onde la Staël chiama la Germania *la patrie de la pensée*«, sie aber *dennoch* »più immaginosi e più poeti veramente e più sensibili, entusiasti, e di fantasia più efficace e forte« (Zib., 3680; Herv.i.O.) sind als diese.

Die Auflösung dieser Disharmonie erfolgt einige Zeit später, in dem zwischen 1824 und 1826 entstandenen »Discorso sopra lo stato presente dei Costumi degl'Italiani«, mit dessen Niederschrift Leopardi einer Aufforderung seines Freundes Pietro Giordani zur Mitarbeit an der Zeitschrift »Antologia« folgte (Vgl. *Opere, Vol. VI, Album Leopardi*, S. 85). Sie kurz zu rekonstruieren, bedeutet, die erste Skizze des leopardischen Gedankenkosmos, wie sie sich in seiner Auseinandersetzung mit den Deutschen profiliert, zu vervollständigen, zumal sich hier immer stärker abzeichnet, inwiefern die Einbildungskraft von Anbeginn als konzeptioneller Fixstern fungiert. Der Faden der Oktober-Aufzeichnungen aus dem Jahr 1823 wird wieder aufgenommen. Doch werden in dem Aufsatz nun die Italiener als Prototypen des modernen Menschen präsentiert: Ihr Leben ist demnach ganz der Gegenwart ergeben – »senza prospettiva di miglior sorte futura, senza occupazione, senza scopo, e ristretta al solo presente« (*Poesie e Prose*, II, S. 456). Waren die Italiener einst als Südvolk mit einer lebendigen, starken Einbildungskraft begabt, so leben sie nun in einem »disinganno totale« (ebd., S. 475). Die Diagnose ähnelt in auffälliger Weise dem 1823 formulierten Ansatz im *Zibaldone*: Mit der Zivilisation hat sich das Zentrum einer positiven Entwicklung vom Süden in den Norden verschoben.

So ist in Italien eine glanzvolle Vergangenheit einer Gegenwart gewichen, welche die Leere, die sich mit dem Niedergang einstiger Herrlichkeit aufgetan hat, nicht mit ebenso fruchtbaren Gegenmodellen zu füllen vermag, während andere Völker mit einer weniger viel versprechenden Vergangenheit und zwar namentlich die Deutschen sich der Antike wieder annähern würden. Nicht länger genügen nämlich Klima und natürliche Gegebenheiten, sondern es bedarf auch günstiger Lebensbedingungen, damit eine Gesellschaft erstens überhaupt entstehen und sich behaupten kann und zweitens eine positive Wirkung auf das Leben der Einzelnen wie der Gemeinschaft auszuüben vermag.

An dieser Stelle lässt sich bereits ein wesentliches Merkmal des leopardischen Imaginationsdiskurses fassen: die VERFLECHTUNG VON ETHISCHEN UND ÄSTHETISCHEN ASPEKTEN. Wenn die Nordvölker nämlich als »più poeti nelle azioni e nella vita, e negli scritti« (ebd., S. 477) bezeichnet werden, so ergibt sich dies aus der Tatsache, dass sie ein Prinzip bewahrt haben, das die Gesellschaft als solche aufrechterhält und zwar paradoxerweise die Gesellschaft selbst. Denn, wie Leopardi ausführt, reichen Gesetze allein für ein produktives Zusammenleben nicht aus, weshalb es nicht verwundert, wenn man in Italien der »universale dissoluzione dei principi sociali« (ebd., S. 448) beiwohnt und der Folgen ansichtig werden kann, welche die Abwesenheit aller Strukturen eines belebenden Miteinanders zeitigt. Mit derselben Radikalität, die sich wenige Jahre zuvor gegen den Norden als Brutstätte metaphysischer Scheingebilde gewandt hatte, kritisiert Leopardi nun die italienische Wirklichkeit eines zersplitterten Landes, wo allein die Kirche noch so etwas wie Gemeinsamkeit zu stiften vermag. Die Ähnlichkeit deutscher und italienischer Zustände wird dabei ausgeblendet, würde sie doch nur das Schema sprengen, wonach im Norden die äußeren Umstände die Einbildungskraft fördern *müssen*, da hier die Gesellschaft lebendig ist. Insofern das Beurteilungskriterium die Einbildungskraft bildet, gestaltet sich nun der Übergang von der politischen Analyse zur ästhetischen fließend:

*l'Italia è in uno stato, quanto alle cose reali che favoriscono l'immaginazione e le illusioni, molto inferiore a quello di tutte le altre nazioni civili (parlo delle circostanze della vita, e non di quelle del clima e naturali [...]); non ci maraviglieremo punto che gl'italiani la più vivace di tutte le nazioni colte e la più sensibile e calda per natura, sia ora per assuefazione e per carattere acquisito la più morta, la più fredda, la più filosofica in pratica [...] e molto meno governata dall'immaginazione [...], la più povera, anzi priva affatto di opere d'immaginazione [...], di poesia qualunque (non parlo di opere di versificazione), di opere sentimentali, di romanzi e la più insensibile all'effetto di queste tali opere e generi (o proprie o straniere) (ebd. S. 476f.; Herv.v.m.).*

Die Antinomie Philosophie – Kunst skandiert das Negativurteil über die italienische Literatur. Dieses wird noch durch die Beobachtung gesteigert, dass dem Unvermögen, im Geist der Zeit literarisch tätig zu werden, auf der Seite der Rezipienten die Unfähigkeit entspreche, Werke dieser Art auch nur anzuerkennen und zu verstehen.

Nun steht das Bedauern über die fehlenden »opere sentimentali« und »romanzi« in einem merkwürdigen Kontrast zu der harschen Ablehnung, mit der Leopardi den »romanzo del romanticismo« einige Jahre zuvor, 1821, bedacht hatte. Diese Wende ist nur vor dem Hintergrund der eschatologischen GESCHICHTSVISION, die im »Discorso sui Costumi« entworfen wird, nachvollziehbar. In ihr folgt das Mittelalter auf eine Periode, in der Einbildungskraft und Zivilisation, Natur und Kultur eine gedeihliche Verbindung eingingen. Weit entfernt von der revidierenden ‚Wiederentdeckung‘ des Mittelalters der deutschen Romantiker, bezeichnet Leopardi diese Zeit als »barbarie dei tempi bassi« (ebd., S. 469), in der es zwar nicht an Einbildungskraft fehlte, aber an Zivilisation. Allerdings widerspricht er mit dieser summarischen Bewertung seiner eigenen Prämisse, wonach eine lebendige Einbildungskraft als Produzentin vermöglicher Illusionen immer auch politische und künstlerische Prosperität garantiert: »tutte le storie dimostrano che i popoli superiori agli altri nelle grandi illusioni, lo sono sempre eziandio nella realtà delle cose, nella letteratura, nella felicità, ricchezza e industria nazionale, nella preponderanza e dominio diretto o indiretto sopra gli altri« (ebd., S. 479, Anm. 1). Aber auch für das Dreistufenschema, das Leopardi der Geschichte zugrunde legt, sind weniger die Bahnen eines logischen Schlusses als das Ausschlussprinzip konstitutiv. In dem Moment, wo Einbildungskraft und Zivilisation die Parameter darstellen, ergibt sich folgende Epochencharakterisierung: Die Antike ist das Modell, da in ihr *beide* Parameter idealerweise ineinandergreifen, hingegen im Mittelalter die Zivilisation der Barbarei zum Opfer fiel. Die Renaissance aber hat den Beginn einer erneuten Zivilisierung eingeleitet, deshalb markiert sie den Anfang einer Epoche, die wieder auf die Antike zurückführt. Überraschenderweise setzt Leopardi in seiner Geschichtsdeutung hier positive Akzente, denn wenn nach dem Ende des Mittelalters gleichsam ein Aufholen des Zivilisationsdefizits eingesetzt hat, hellt sich das negative Urteil über die Moderne merklich auf! Tatsächlich basiert nun nach Leopardis Auffassung die Gegenwartskritik auf einem fatalen Missverständnis, richte sich diese doch im Namen der Antike gegen jene Entwicklungen, die allein wieder zu ihr zurückzuführen vermögen. Pointiert ausgedrückt bedeutet dies, dass wer den

Fortschritt unter Berufung auf die Antike angreift, eigentlich der ärgste Feind der Antike ist:

Da questo stato [i.e. dal medioevo; B.B.] ci ha liberati la civiltà moderna; da questo, di cui sono ancora grandissime le reliquie, ci vanno liberando sempre più i suoi progressi giornalieri [...]. Questo stato e natura di cose [...] cercano di ritenere e salvare dalla distruzione a cui sono incamminate i nemici della moderna filosofia, [...] quelli che richiamano o richiamarono l'antico, e se ne chiamano difensori e conservatori e lo prendono per loro divisa, e gridano e s'indegnano contro la novità; laddove il vero antico è in gran parte quello appunto che essi combattono (ebd., S. 470f.).

Erst vor dem Hintergrund der folgenden Kapitel wird die bemerkenswerte Tonänderung in Leopardis Einschätzung der Moderne in ihrem ganzen Ausmaß aufleuchten. Dennoch darf die Kritik an Klassizisten und Konservativen nicht undifferenziert im Sinne einer Bekehrung des Dichters zu Fortschrittsglauben und Optimismus gedeutet werden, denn auch der Fortschritt ist nur dann zu begrüßen, wenn er das Heraufkommen der »echten Antike« begünstigt. Gerade das Beispiel Italien zeigt nämlich, dass eine Moderne, in der sich das Verhältnis der Parameter im Vergleich zum Mittelalter nur umgekehrt hat, d.h. an Stelle der Einbildungskraft eine an der Abwesenheit von Idealen und Illusionen krankende Gesellschaft getreten ist (vgl. ebd., S. 479, Anm. 1), nur ein Zerrbild ihrer selbst darstellt. Die »wahre Antike« aber als »unione della civiltà coll'immaginazione« (ebd.) ist ebenfalls in der Gegenwart möglich, ja sogar schon realisiert: im Norden. Spätestens hier wird offenbar, dass DAS ANTIKE NICHT MEHR EINE REIN HISTORISCHE KATEGORIE darstellt. Damit ist bereits der Endpunkt der leopardischen Reflexionen markiert, insofern auch in Überlegungen zur Ästhetik »antik« allmählich seine zeitliche Konnotation verliert und dort zum Charakteristikum einer bestimmten Lebensauffassung umgeschmolzen wird. Eine wesentliche Absicht dieser Arbeit besteht denn auch darin, diesen Prozess nachzuzeichnen, in dessen Verlauf die Poetik Leopardis Gestalt annimmt; sie wird von Anbeginn von einem ethischen Anspruch beherrscht, der sich nach und nach intensiviert und dessen Grundbewegung eine gewisse Affinität zu dem der Poetik des Novalis' zugrunde liegenden Anspruch aufweist, mittels und in der Dichtung ein Modell zu entwickeln, in dem existentielle Erfahrungen wie Unglück und Tod gleichsam abgedefert werden.

Gerade vor dem Hintergrund dieser in ihren Einzelheiten noch auszulotenden Nähe-Ferne-Beziehung zwischen Novalis und Leopardi, ist der im »Discorso sui Costumi« ablesbare Wandel in der Bewertung der Deutschen besonders interessant. Denn wenn Leopardi schreibt, dass »le [...] pratiche de' settentrionali sanno affatto di antico e

niente di moderno, e paiono incompatibili co' tempi nostri, e quasi innesti dell'antichità in essi tempi« (ebd., S. 477), dann suggeriert er, dass im Norden bereits die Erfüllung jenes mit der Renaissance begonnenen Prozesses einer Wiederannäherung an den antiken Stand der Dinge und zwar konkret einer sich gegenseitig befruchtenden Verbindung von Einbildungskraft und Zivilisation stattgefunden habe. Indikator hierfür aber ist die Literatur und innerhalb dieser wiederum insbesondere die deutsche. Unversehens wird der Roman, der doch seine Anerkennung als Gattung den Romantikern verdankt, zum Synonym für »System«, weil die Deutschen ihn so benutzen wie die Antiken ihre Systeme: »propriamente fra' tedeschi si può dire che non v'ha letterato di sorta alcuna che non o faccia o non segua un deciso sistema, e questo è per lo più, come è il solito e l'antico uso de' sistemi, un romanzo« (ebd., S. 478, Anm. 1). Es ist hier nicht der Ort, lange über den enigmatischen Gebrauch von System und Roman zu rätseln. »System«, »romanzo«, Weltanschauung scheinen ein Geflecht zu bilden, das von der identitäts- und zugleich gemeinschaftsstiftenden Wirkung einer lebendigen Einbildungskraft bei den Deutschen zeugt. Auch die Romantik wird von Leopardi in der Folge als ein derartiges »System« erwähnt, ohne dass er in den aus früheren Bemerkungen bekannten kritischen Ton verfällt. Das ist ja auch nicht länger möglich, figurieren die Deutschen doch nun als Griechen der Moderne:

In somma i tedeschi, non ostante la diversità de' tempi, e la decisa inclinazione presente dello spirito umano alla pura osservazione e all'esperienza, sono ancora in letteratura e filosofia ed in scienze quel che erano gli antichi appunto, sistematici, romanzieri, settari, immaginatori, visionari (ebd.).

Die Wende im Deutschlandbild findet zwar in einer marginalen Position, nämlich in einer Fußnote, statt, aber sie hat sich ereignet. Letztendlich nähert sich Leopardi hier bereits einer Einsicht, die er erst 1828 im *Zibaldone* als extreme Schlussfolgerung aus seiner Poetik formulieren wird und die »antik« und »romantisch« als zwei unterschiedliche Bezeichnungen für *einen* Sachverhalt in eins setzt (vgl. Zib., 4415; 22. Oktober 1828).

Die Akzentuierung eines anderen Aspekts, den de Staël im Hinblick auf den Charakter der Deutschen hervorgehoben hat, löscht den vorigen Stempel, der die Deutschen als kalte Verstandesmenschen kennzeichnete, vollkommen. Der bestimmende Charakterzug der Deutschen liegt nämlich laut de Staël in der Einbildungskraft – »la qualité dominante de l'Allemagne artiste et littéraire« (de Staël, Bd. I, S. 61). Die Französin hatte in der Vorherrschaft dieses Vermögens aber den Grund für das Fehlen wichtiger Impulse, wie Patriotismus und Ehrgeiz, bei den

Deutschen gesehen, um diese Nachteile wiederum auf das Fehlen einer Hauptstadt und einer Gesellschaft zurückzuführen<sup>30</sup>. Leopardi hingegen übernimmt zwar auch diesmal die Diagnose, aber so wie er zuvor, als sein Blick sich auf Deutschland als »patrie de la pensée« konzentrierte, die von de Staël hervorgehobenen positiven Eigenschaften beiseite ließ, spart er diesmal ihre kritischen Töne aus, in denen überdies die Ähnlichkeit der politischen Situation Deutschlands und Italiens anklingt, und gelangt auf diese Weise zu dem Urteil, wonach die Nordvölker die Möglichkeit bezeugen, antike Lebensart auch in der Gegenwart zu praktizieren. Es wurde bereits erwähnt, dass diese Methode, Punkte, die nicht in das eigene Konzept passen, zu ignorieren, der besonderen Situation Leopardis Rechnung trägt, insofern er weder im einen noch im anderen Fall über das empirische Material für Gegenargumente verfügte.

Damit schließt sich der Rahmen dieses Paragraphen: Zu den wenigen Informationen über Deutschland, die Leopardi aus zweiter Hand bezog, gesellt sich ein eigenwilliger Umgang mit denselben, insofern jeweils nur jene Gesichtspunkte übernommen werden, die sich gerade in das jeweilige Denkgefüge einpassen lassen. Da dieses sich aber im Laufe der Jahre verändert und seine Prioritäten und Prämissen sich verschieben, verwundert es nicht, dass die Blickveränderung sich auch auf die Auswahl der Informationen, d.h. konkret auf das mit deren Hilfe konstruierte Deutschlandbild, niederschlägt. In der Kehrtwende in Leopardis Urteil scheint nun paradoxerweise die Affinität seines Denkens zu einigen Fixpunkten der Frühromantik, die bereits in vorhergehenden Denkbewegungen mitschwang, und zu der die Polemik gegen die Deutschen in einem seltsamen Kontrast stand, endlich deutlich hervortreten.

Der Abfassung des Essays über die Italiener, in dessen kritischem Duktus sich übrigens Reflexe jenes Anliegens widerspiegeln, das de Staël mit der Niederschrift von *De l'Allemagne* im Hinblick auf ihre Landsleute verfolgte, und das als Schärfung des Bewusstseins für Missstände im eigenen Land benannt werden kann<sup>31</sup>, folgen keine weiteren wichtigen Äußerungen über Deutschland und die Deutschen. Daher kann das abschließende Bild eines »antiken« Deutschland, das in so großem Kontrast zu dem vorhergehenden steht, wo Deutschland als Vorposten der »negativen« Moderne und

---

<sup>30</sup> Vgl. ebd.: »Il n'y a point un grand amour pour la patrie dans un empire divisé depuis plusieurs siècles, où les Allemands combattaient contre les Allemands, presque toujours excités par une impulsion étrangère ; l'amour de la gloire n'a pas beaucoup vivacité là où il n'y a point de centre, point de capitale, point de société«.

<sup>31</sup> Vgl. ebd. die Einleitung von Simone Balayé, S. 23f.

Tummelplatz der Metaphysiker gezeichnet wurde, gleichsam als Schlusspunkt einer Auseinandersetzung betrachtet werden. Ein Antriebsmoment derselben bildete aber das Bedürfnis nach Orientierung oder genauer nach einer Sinnggebung, nachdem die althergebrachten Koordinaten in Kultur und Gesellschaft erschüttert worden sind und zugleich mit der Erfahrung eines umfassenden Transformationsprozesses die Notwendigkeit einherging, dem eigenen Leben mit seinen Erwartungen und Ansprüchen eine Richtung zu geben. Wenn sich aber auch sowohl die kollektive als auch die individuelle Geschichte beständig wandeln und mit ihnen der urteilende Blick auf die eine wie auf die andere, so bleibt die positive Rolle für die Einbildungskraft in der Weltanschauung Leopardis von Anfang an als Konstante festgeschrieben. Ihre Bedeutung stellt einen Fixpunkt dar – dies wird bereits aus der flüchtigen Skizzierung des Deutschlandbildes ersichtlich. Die Begründung dieser Rolle sowie die hieraus erwachsenden Konsequenzen für die Poetik Leopardis, in deren Rahmen «antik», aber auch «romantisch», zu ganz eigenen Kategorien werden, gilt es im Folgenden auszuloten. Zuvor wird jedoch noch das literarische Koordinatensystem skizziert, in dem sich Leopardi als Dichter zu verorten suchte.

## **I.2. *Romanticomachia*<sup>32</sup>: Die erste Phase der Debatte zwischen Klassizisten und Romantikern (1816-1820) oder: Ansätze einer romantischen Selbstfindung in Italien**

### **I.2.1. Annäherung an die italienische Romantik**

Im Januar 1816 erscheint in der ersten Ausgabe der »Biblioteca Italiana« ein »Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni« überschriebener Artikel von Anna Luisa Staël-Holstein. Die unter österreichischer Ägide in Mailand gegründete Zeitschrift soll allen geistig Interessierten im zwischen den Bourbonen im Süden und den Österreichern im Norden geteilten Italien als Begegnungsstätte und überregionales Sprachrohr dienen. Vor diesem Hintergrund mag es nicht zu verwundern, dass der Artikel der in Italien durch ihre Schriften bereits bekannten französischen Schriftstellerin großes Aufsehen

---

<sup>32</sup> »Della romanticomachia«, Titel eines 1818 anonym erschienenen Beitrags von Ottavio Alessandro Faletti, abgedruckt in Mutterle (1975), vol. I, S. 362-398.

erregt und den Beginn einer jahrelang währenden Debatte zwischen den italienischen Literaten markiert<sup>33</sup>. Die Tatsache, dass eine Ausländerin in einer von der österreichischen Fremddregierung gesponserten und überwachten Zeitschrift einen Artikel veröffentlicht, in dem den Italienern empfohlen wird, den Blick aus der Verzauberung durch die ruhmreiche griechisch-römische Antike zu lösen und ihn auch jenseits der Alpen über die deutsche und englische Literaturlandschaft schweifen zu lassen sowie die eigene Sprache durch Übersetzungen aus den modernen Sprachen zu beleben und um Aspekte gegenwärtigen Denkens und Fühlens zu bereichern, wird von vielen italienischen Lesern als Angriff auf einen Nationalstolz empfunden, der sich in Ermangelung politisch-nationaler Einheit und Unabhängigkeit vor allem aus der Gewissheit nährt, auf eine große literarische Tradition zurückblicken zu können.

Somit ist in dem nun einsetzenden Schlagabtausch, in dem sich Madame de Staël selbst nur noch einmal im Juni 1816 zu Wort melden wird, von Anfang an ein politischer Aspekt präsent. Dabei ist das Misstrauen einiger Italiener durchaus berechtigt, ist die mit der »Biblioteca Italiana« lancierte Initiative der Österreicher doch so uneigennützig nicht, da sie nicht allein für die Intellektuellen gedacht ist, sondern auch der Verbreitung der deutschen Kultur in Italien und somit den Herrschern als eine Art fünfte Kolonne dienen soll<sup>34</sup>.

Die politische Relevanz der italienischen Romantik, ablesbar an der von den Romantikern selbst vorgenommenen Gleichsetzung von »romantico« und »liberale«, ist in Studien und Aufsätzen immer wieder hervorgehoben worden<sup>35</sup>. Diese leitete sich sicherlich in entscheidendem Maße von den Umständen der Entstehung der Debatte her, infolge deren die Themen Nation und Nationalcharakter der Literatur sofort einen

---

<sup>33</sup> Wie Udo Schöning in seinem Aufsatz zur Staël-Rezeption (2003), S. 203, bemerkt, ist die Bedeutung der Französin in der italienischen Gesellschaft an den kurzen Abständen zwischen der Veröffentlichung ihrer Bücher und deren Übersetzung ins Italienische ablesbar: *De la littérature* (1800), italienische Übersetzung: 1803; *Corinne ou de l'Italie* (1807), italienische Übersetzung: 1808; *De l'Allemagne* (1813), italienische Übersetzung: 1814.

<sup>34</sup> Diese Einsicht bewirkte auch 1815 den plötzlichen Aufbruch Ugo Foscolos aus Italien. Ihm war anfangs vom österreichischen Statthalter in Mailand Heinrich von Bellegarde das Amt eines Chefredakteurs der noch zu gründenden Zeitschrift angetragen worden, was er jedoch aufgrund der politischen Tragweite einer solchen Aufgabe unter den gegebenen Umständen nicht annehmen wollte: »standomi in Italia avrei dovuto a ogni modo presiedere a certo giornale, letterario in apparenza, e in sostanza politico, che si voleva stampare« (Brief vom 12. April 1815 an Giovanni Tamassia; zit. in: Bizzocchi (1976a), S. 321).

<sup>35</sup> So schrieb Silvio Pellico während jener Jahre in einem Brief: »romantico fu riconosciuto per sinonimo di liberale, né più osarono dirsi classicisti, fuorché gli ultra e le spie« (Herv.i.O.), in: Ders., *Lettere milanesi (1815 -1821)*, a cura di M. Scotti, Torino, 1963, S. 171; vgl. auch Scotti, Marucci (1998); Cadioli (1995); Cardini (1976).

Großteil der weiteren Überlegungen zugunsten oder zuungunsten der Anregungen Madame de Staëls bestimmten. Diese hatte einen empfindlichen Nerv berührt, als sie ihre kritische Bestandsaufnahme der zeitgenössischen italienischen Literatur in die Aufforderung münden ließ, sich auch an den Entwicklungen in anderen Ländern zu orientieren, schien das doch einer Nichtigkeitserklärung der eigenen literarischen Tradition und ihres Potentials in Gegenwart und Zukunft gleichzukommen, die umso schwerer wog, als dass die Kultur für das nationale Selbstverständnis den wichtigsten Bezugspunkt bildete.

Auf diesen Zusammenhang wirft ein Zitat aus einem 1818 im »Conciliatore« erschienenen Artikel von Giovanni Berchet ein Schlaglicht:

Sarei romantica anch'io, disse un'altra, se l'onore italiano lo comportasse. La terra nostra è classica e noi dobbiamo rimaner classici (Branca (<sup>2</sup>1965), vol. I, S. 69)<sup>36</sup>.

Die hier abzulesende Gleichsetzung von Klassizismus und Italianität, das darin wurzelnde Verständnis der eigenen Tradition als Erbschaft, die es vor fremden Zu- und Eingriffen, vor allem aber vor Veränderung zu bewahren gelte, umreißt auf ironisch-hintergründige Weise die Prämisse der Romantik-Gegner. Die im Gefolge der griechisch-römischen Antike entstandene Literatur wurde bereits als Nationalliteratur wahrgenommen, die Dichter des Rinascimento wurden als Größen einer eigenen, der Antike einerseits und der italienischen Landschaft andererseits verhafteten Literaturtradition verehrt. Somit bedurfte es für die Klassizisten nicht erst des Blickes über die Alpen, um eine Vorstellung von dem zu entwickeln, was als literarische Größe schon in und auch außerhalb Italiens längst anerkannt war. Die entscheidende Argumentationsgrundlage lieferte die neoklassizistische Poetik, die sich seit Mitte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatte und sich am Ideal der antiken Literatur, ihrer Schönheit und Vollkommenheit orientierte<sup>37</sup>. In dieser Sichtweise bleibt den

---

<sup>36</sup> Der stilistisch interessante Artikel vom 13.09.1818 beleuchtet mit scharfem Witz die Stilblüten, welche die Romantikdebatte hervortrieb, wo »classico« und »romantico« aufgrund ihres inflationären Gebrauchs ihrer konkreten Bedeutung verlustig gingen und zu Allerweltswörtern zu werden drohten, wie in der Äußerung einer anderen Dame deutlich wird: »Ho udito una di esse dolersi che la forma del suo ventaglio fosse piuttosto classica che romantica.« (ebd., S. 67). Tauschen sich vordergründig der Artikelschreiber und sein (fiktiver) englischer Gesprächspartner über das mangelnde Urteilsvermögen der Mailänderinnen aus, so schwingt im Hintergrund eine Auseinandersetzung mit dem oft gegen die Romantiker erhobenen Vorwurf der Unbestimmtheit ihres literarischen Programms mit, der hier mit dem versteckten Hinweis auf die Mitverantwortlichkeit des Publikums, dessen Oberflächlichkeit jedwedem Bemühen um eine ernsthafte Auseinandersetzung zuwiderlaufen würde, beantwortet wird.

<sup>37</sup> An dieser Stelle sei auf den aufschlussreichen Aufsatz von Maria Moog-Grünwald (2004) über die inhaltlichen Metamorphosen des Mimesis-Begriffs verwiesen. Ist der Mimesis-Begriff bei Platon die konzeptuelle Schaltstelle für eine Verklammerung von Ethik und Ästhetik, so tritt in der Renaissance-

nachfolgenden Literaturgenerationen nur das eitle Streben, sich diesen ihnen unerreichbaren Idealen in Form und Inhalt wenigstens anzunähern.

Auch wenn die italienischen Romantiker de Staëls Anregungen gegenüber aufgeschlossen waren, aus der statischen Verehrung der Antike heraus und neuen geistigen Horizonten zustrebten, waren sie doch der klassischen Tradition in Italien verhaftet, da eben »[i]n der besonderen italienischen Sicht [...] die römische Antike nicht eigentlich fremd, sondern eigene Vergangenheit« ist (Schöning (2003), S. 224.). Hierin gründet eine Kontinuität, die zugleich die Ursache für das AMBIVALENTE VERHÄLTNIS DER ROMANTIKER ZUR ANTIKE darstellt. Ihre Ablehnung der Mythologie mündet zum Beispiel keineswegs in den Vorschlag, sie durch die Erzähltraditionen anderer Länder zu ersetzen. Das liefe der Entwicklung einer Literatur, die zugleich modern und national sein sollte, ja gerade zuwider. In diesem Sinne werden die antiken Dichter in der Auseinandersetzung mit den Klassizisten sogar zu den ersten Leitfiguren eines an der Gegenwart orientierten Literaturbegriffs. Gerade diejenigen, die das Banner der Antike gegen Entwürfe einer neuen Dichtungstheorie hochhalten, verkennen nämlich den eigentlichen Grund für die Faszinationskraft dieser Dichter. Dieser verbirgt sich nur für einen oberflächlichen Blick im dichterischen Ergebnis, das doch seinerseits von einer bestimmten Einstellung, einer bestimmten Fähigkeit zeugt, sich mit der Wirklichkeit zu konfrontieren: Eben diese aber gilt es nachzuahmen. Mittels einer Akzentverlagerung werden die antiken Dichter sogar zu Verbündeten gegen die Klassizisten, die auf diese Weise mit ihren eigenen Argumenten geschlagen werden<sup>38</sup>.

Überzeugt, dass der Zeitenwandel sich auch in der Literatur widerspiegeln müsse, richten die Romantiker ihre Kritik also nicht gegen die antike Literatur an sich, sondern vielmehr gegen deren Erhebung zum einzig gültigen Literaturmodell und die hieraus

---

Poetik die ethische Rückbindung des Vollkommenheitsideals allmählich immer mehr hinter dessen ästhetischer Bedeutung zurück. In diesem Kontext erlebt der Mimesis-Begriff eine Bedeutungsverschiebung von der Darstellung einer ethisch-ästhetisch motivierten Idee der Vollkommenheit hin zur *imitatio* im Sinne der Nachahmung eines bestimmten Rhetorikideals: Die Idee der Perfektion hat sich sozusagen im Werk eines bestimmten Autors und dessen Stil materialisiert. Dieser Umschlag von der »Idee« zum »Ideal« bildet in gewisser Weise die argumentative Grundlage der Auseinandersetzungen zwischen Klassizisten und Romantikern.

<sup>38</sup> Als Beispiel sei an dieser Stelle nur ein Passus aus Di Bremes Aufsatz »Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani« zitiert: »E in somma [...] nulla muoverá tanto la nausea di tutti i galantuomini, che abbiano fior di gusto, quanto il vedere esse Signorie [i.e. i classicisti] lambiccarsi il cerebro sopra quegli antichi per pure trovarvi ad ammirarvi ciò che non vi fu mai, e che veramente non vi può essere, o che rispetto ai tempi nostri ha cessato di esservi, e vietarci a noi l'ammirazione di ciò appunto che sempre in essi vi sarà, dico il carattere inventivo, l'efficacia originale e l'urbanità di quei dí« (Mutterle (1975), vol. I, S. 46).

erwachsene Gefahr einer Vereinnahmung der Gegenwart durch die Vergangenheit sowie einer Abkopplung der Literatur von der gesellschaftlichen Entwicklung. Nicht die Ablehnung der Vergangenheit als solche steht im Brennpunkt ihrer breit angelegten, sich nicht allein auf die Literatur beschränkenden Offensive, sondern jene Haltung, welche sich im Namen einer idealen Vergangenheit gegenüber der Gegenwart und ihren Bedürfnissen verschließt.

Der klassizistischen Überzeugung der Unwandelbarkeit von Natur und Kunst wird die GESCHICHTLICHKEIT VON KUNST UND LITERATUR entgegengesetzt: In dieser Perspektive markiert die antike Literatur eine bedeutende Epoche, aber ihre Poetik, ihr Themenrepertoire sind im Hinblick auf eine bestimmte Zeit und deren Erkenntnisstand zu würdigen. Den Ansprüchen und Einsichten der Gegenwart vermögen sie hingegen nicht mehr gerecht zu werden. Die Antike wird vor dem Hintergrund eines verinnerlichten Fortschrittsglaubens zu einem durch neue Erkenntnisse überholten Erklärungsmodell einer in ihrer Unwissenheit ganz den Unwägbarkeiten und Fährnissen der Natur ausgelieferten Menschheit<sup>39</sup>. Dem romantischen Blick erscheint letztere in einen größeren Zusammenhang eingeordnet: auf einem stetigen Weg aus ihrem ursprünglichen Zustand der Unwissenheit heraus zu neuen Erkenntnissen. Ludovico Di Breme, neben Berchet einer der drei wichtigsten Theoretiker der italienischen Romantik, charakterisiert die Gegenwart als eine zu reiche Gedankenerbin, als dass in ihr das Vorstellungsvermögen sich noch mit einer mythologischen Weltsicht zufriedengäbe:

*Quel mondo antico, che noi veneriamo a traverso il prisma dei secoli, e che le cortine e l'oscurità delle tradizioni ci hanno fatto parere così reverendo; quel mondo canuto agli occhi della immaginazione, ma bambino a quelli della ragione, vedeva dappertutto portenti e macchine soprannaturali; perché tutto è superiore ad una natura ancora inesperta. [...] Questa è quella fonte [...], che non può più dissetare gli'ingegni e le fantasie nel settantesimo secolo della mente umana. Oggi gli uomini hanno ereditato di troppe riflessioni e di troppi convincimenti; intendono e scernono troppe cose a quest'ora, perché nelle facoltà loro sieno compatibili insieme e contemporanei questi due effetti, l'intuizione logica e il prestigio favoloso. Smagata è dunque di questa immaginazione la mente dell'uomo e infastidita da questo balocco (Mutterle (1975), vol. I, S. 260f.; Herv.v.m.).*

In dieser Akzentuierung des Wissens als Trennfaktor zwischen Antike und Moderne sowie dem hierin implizierten Fortschrittsgedanken wird aber auch deutlich, dass die

---

<sup>39</sup> In diesem Gedanken der Gleichsetzung von Antike und Kindheit ist der Einfluss Vicos spürbar, vgl. Vico (1744), Capitolo I. *Della metafisica poetica, che ne dà l'origini della poesia, dell'idolatria, della divinizzazione e de'sagrifici*, S. 569-574. Leopardi hingegen erwähnt die *Scienza Nuova* Vico's im *Zibaldone* erst 1828 (Zib. 4395-497, 26. September 1828).

Romantiker in ihrem Bemühen, sich aus der Gebundenheit an die klassizistische Tradition oder, wie Di Breme es ausgedrückt hat, sich von der »Dunkelheit der Traditionen« zu befreien, im Schatten einer anderen Epoche agieren: der AUFKLÄRUNG.

Demnach hat die Literatur in Abhängigkeit von den Anforderungen der eigenen Zeit auch bestimmte Aufgaben zu erfüllen. Diese weisen eine eindeutig illuministische Färbung auf, wie die 1816 von Pietro Borsieri formulierten Zielvorgaben für die romantische Literatur zeigen: So liege ihr Zweck darin, die Wahrheit zu erhellen und die Kultur der Masse zu fördern – »illuminare il vero e giovare per la via del diletto alla coltura della moltitudine« (Mutterle (1975), vol. I, S. 174). Mit dieser Zielvorgabe wird dann auch zwei Jahre später das nur kurzlebige Publikationsorgan der Romantiker, der »Conciliatore«, in seinem Programm an eine Zeitschrift anknüpfen, die für die italienische Aufklärung maßgeblich war. Der Zusammenhang zwischen dem »Conciliatore« und dem 1764 von Pietro Verri gegründeten »Caffè« wird vor allem im Themenspektrum beider Zeitschriften, das jeweils ganz auf die Reformierung der Gesellschaft ausgerichtet ist, deutlich, wobei sich hier ein Grundzug der Romantik in Italien fassen lässt.

An dieser Stelle genügt es festzuhalten, dass im Gegensatz zu Deutschland kein radikaler Bruch mit der Vergangenheit vollzogen wurde. Das begünstigte die am Beginn des letzten Jahrhunderts vorherrschende Lesart der italienischen Romantik unter dem Motto »Il romanticismo italiano non esiste«<sup>40</sup>. In ihrem Ringen um ein neues Selbstverständnis als Dichter orientierten sich die Romantiker letztlich an Antike *und* Aufklärung, hingegen die ästhetischen Gedankenmodelle der deutschen und englischen Romantik kaum rezipiert wurden und eigentlich nur in den Aufsätzen Di Bremes aufscheinen. Insofern der BEZUG ZUR JEWEILIGEN GEGENWART als entscheidendes Merkmal der romantischen Literatur gesehen wird, können dann auch die Statthalter der literarischen Klassik wie Homer oder Pindar zu Romantikern erklärt werden:

Né temo di ingannarmi dicendo che Omero, Pindaro, Sofocle, Euripide ecc. ecc., al tempo loro, furono in certo modo romantici, perché non cantarono le cose degli egizi o de' caldei, ma quelle dei loro greci (Berchet (1992), S. 81f.).

«ROMANTISCH» ist also keine bestimmte Epoche, sondern eine bestimmte EINSTELLUNG DES DICHTERS ZU SEINER EIGENEN ZEIT. So apostrophiert Giovanni Berchet in seiner »Lettera semiseria« die romantische Dichtung auch als Dichtung der Lebenden – »poesia de'vivi« – im Gegensatz zu jener, die der Vergangenheit zugewandt ist und sich

---

<sup>40</sup> Titel einer 1908 erschienenen Studie von Gina Martegiani.

in deren Imitation erschöpft (vgl. ebd., S. 81). In der dichterischen Zeitgenossenschaft sahen die Romantiker denn auch die Besonderheit der romantischen Literatur, was die Schwierigkeiten der frühen italienischen Romantikforschung zu erklären vermag, die eigene Romantik als solche insbesondere im Vergleich zur deutschen und deren philosophisch-ästhetischer Untermauerung anzuerkennen.

Zu eklatant erschienen die Unterschiede, zu ausgeprägt der Kontinuitätszusammenhang mit Antike und Aufklärung. Vernachlässigt wurde hierbei aber der die italienische Romantik charakterisierende Bezug auf Europa sowie die in diesem Zusammenhang für die italienischen Romantiker zentrale Frage nach den Möglichkeiten einer modernen, die zeitgenössischen Leser in Inhalt und Stil direkt ansprechenden Literatur, die zur Ausarbeitung des Konzepts einer «poesia popolare» führte, wonach die Verwendung von Mundarten und bislang verschmähter Gattungen wie z.B. des Romans selbstverständlich sein sollten. Das Bewusstsein, dass sich die Literatur dem sich wandelnden Realitätserleben und -empfinden zu stellen habe, verbindet die italienischen mit den anderen europäischen Romantikern, auch wenn ihre Lösungsansätze andere Akzente setzen. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die eigenen Anschauungen in einer Zeit mit einem recht begrenzten Wissenshorizont hinsichtlich dessen, was Romantik in Deutschland bedeutete, entwickelt wurden (vgl. TEIL I, KAPITEL I.1.), was letztlich auch die Auffüllung des Begriffs mit eigenen Problemstellungen und Konnotationen bedingte.

Wenn die von dem Artikel de Staëls ausgelöste Debatte zwischen Romantikern und Klassizisten auch nur in beschränktem Maße als Ringen um ein neues ästhetisches Selbstbewusstsein interpretiert werden kann<sup>41</sup>, so vermag das Eigentümliche der italienischen Romantik, d.h. dasjenige, was sie als solche von der Literatur vorhergehender Epochen eindeutig unterscheidet, in ihrer POLITISCHEN TRAGWEITE erkannt werden. Die Romantiker haben mit ihrer Ausrichtung an Europa in entscheidendem Maße dem Risorgimento den Boden bereitet:

[I] romantici, che accoglievano i fermenti della cultura europea liberali e nazionalisti, creavano i presupposti del Risorgimento (Scotti/Marucci (1998), S. 539).

Die Bedeutung der Romantikdebatte erwächst daher auch weniger ihrem Inhalt als ihrer überregionalen Dimension, wurde sie doch auf Seiten der Romantiker im Bewusstsein geführt, an einer nicht allein auf Italien beschränkten Diskussion bzw. Bewegung

---

<sup>41</sup> Vgl. in diesem Sinn z.B. Fubini (1971), S. 12 f.

teilzuhaben. Die Aufnahme der außerhalb Italiens zirkulierenden Ideen, die durch Madame de Staël zunächst vermittelt und von den »Conciliatori« schließlich auf die italienischen Gegebenheiten zugeschnitten wurden, bewirkte die Transformation des literarästhetischen Diskurses in italienischer Sprache in einen literarästhetischen italienischen Diskurs (vgl. Schöning (2003), S. 225). Diese zwei Bewegungen – die Öffnung zu außerhalb der eigenen Sprachgrenzen lebendigen Tendenzen und deren Anverwandlung, die den Begriffen »popolo, società, italianità, moderno, antico, classico« neue Impulse verlieh – kreuzen einander in der italienischen Romantik. In den Schriften der Romantiker kann in gewisser Weise die Suche nach einem nationalen Selbstverständnis verfolgt werden, das sich zwar zum antiken Erbe als Zeugnis eigener Vergangenheit bekennt, aber nun neue Ausdrucksformen für sich reklamiert. Die Abwendung von der Mythologie konnte in diesem Kontext auch nicht automatisch in die Übernahme oder Nachahmung der nordischen Mythologie münden, galt es doch gerade im Gefolge der in ganz Europa erstarkenden nationalen Bestrebungen eine eigene nationale Selbstfindung zu fördern. Dasselbe lässt sich für die »poesia popolare« feststellen: Wenn Giovanni Berchet mit Bürgers Balladen »Eleonora« (Lenore) und »Il cacciatore feroce« (Der wilde Jäger) zwei Beispiele dieser neuen Gattung vorstellt, so widmet er doch im Gegenzug den ganzen zweiten Teil seiner »Lettera semiseria« der Beantwortung der Frage, warum Bürgers Balladen in Italien wohl kaum gefallen würden. Auf der Grundlage vermeintlicher, vor allem dem Klima geschuldeter Mentalitätsunterschiede beider Völker lotet er den Abgrund aus, der die deutsche und italienische Volksdichtung voneinander trennt, um daraus wiederum die Dringlichkeit einer »poesia popolare« für Italien und das italienische Volk abzuleiten.

Die Orientierung an den anderen europäischen Literaturen begünstigte zumindest anfänglich auch das Empfinden, mittels der Literatur wenigstens ideell verwirklichen zu können, was auf einer politischen Ebene faktisch versagt war: Die Projektion der staatlichen Zersplitterung Italiens auf Europa mit dem gewichtigen Unterschied, dass dort dank der Literaten möglich sein sollte, was sich in Italien vorerst sowohl an den österreichischen als auch französischen Interessen stieß, und zwar die Artikulierung

eines Einheitsgedankens. Sie bildete denn auch eines der von Madame de Staël eingebrachten, immer wieder anklingenden Leitmotive der Debatte<sup>42</sup>.

Hier zeichnet sich nun eine paradox anmutende Konstellation romantischer und klassizistischer Interessen ab: Die Romantiker deuteten die nationalen Bewegungen in Europa als Chance für die Realisierung des italienischen Nationalitätsprinzips, d.h. eines eigenen Staats, daher wandten sie sich *gegen* eine nationale Abschottung. Gerade diese wurde aber von den Klassizisten im Namen eines literarischen, zeitenthobenen Staatenideals befürwortet. In ihrer Perspektive stellte sich das Problem eines eigenen *modernen* Nationalstaats gar nicht, erkannten sie die einzigartige Bedeutung Italiens doch in seiner Rolle als Erbin Griechenlands und Roms. Die glorreiche Vergangenheit überlagerte die Gegenwart eines von österreichischer und französischer Fremdherrschaft dominierten Landes. *Sie* galt es vor Einflüssen aus dem Ausland zu schützen. Zwei unterschiedliche Auffassungen von Patriotismus kristallisierten sich auf diese Weise heraus:

quella di una Italia erede legittima di Grecia e Roma, che nulla aveva da apprendere dagli stranieri, e piuttosto doveva guardarsi da contaminare la propria letteratura con imitazioni sconvenienti; e quella di una Italia, nazione europea fra nazioni europee, partecipe con loro a una comune civiltà e bisognosa, ove ne fosse dimentica, di rinnovare la sua cultura e la sua vita con un contatto più stretto con le nazioni sorelle (Fubini (1971), S.16).

Aus ihrem Streben nach politischer Veränderung der Gegenwart heraus begründeten die Romantiker auch die Idee einer »letteratura divulgativa«, einer Literatur, die sich an das Volk richten sollte, wobei ihr ganz klare Aufgaben hinsichtlich der Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus zugewiesen wurden<sup>43</sup>. So setzte sich die Idee der LITERATUR ALS AUSDRUCK DER GESELLSCHAFT durch, wobei Gesellschaft mit Nation gleichgesetzt wurde. Die Kenntnis der Literatur anderer Länder wurde dadurch zwar ein Schlüssel für das Verständnis der fremden Nationen, aber dieses sollte wiederum nur ein Übergang auf dem Weg zu einem tieferen Verständnis der eigenen Nation und

---

<sup>42</sup> Es sei z.B. auf Giovanni Berchet verwiesen, der in seinem »Avertissement de l'auteur« zu den *Profughi di Parga* von einem »sentiment de nationalité européenne«, das nach und nach alle Völker Europas verbinden wird, schreibt (Fubini, (1971), S. 16 Anm. 8) oder auf Pietro Borsieri, der in seinen *Avventure* ganz im Sinne de Staëls die Idee von einem Weltliteratentum propagiert: »Né stranieri [...] devono mai essere chiamati gli scrittori veramente grandi. Poiché le belle ed utili opere loro li rendono cittadini di tutti que' paesi in cui sono lette e studiate« (Mutterle (1975), vol. I, S. 161). Laut Fubini (1971), S. 12ff., signalisierte »romantico« denn auch vor allem den Wunsch nach Einbindung der eigenen Literatur in einen größeren europäischen Kontext.

<sup>43</sup> Vor diesem Hintergrund hat Cardini (1976), S. 45, der Romantikdiskussion jedwede ästhetische Relevanz abgesprochen und dafür plädiert, sie ausschließlich als Streit um die richtige Lösung der politischen Frage zu interpretieren.

Kultur sein. Das erklärt auch, warum der Theoretisierung einer neuen Literaturkritik große Bedeutung zugewiesen wurde<sup>44</sup>.

Das Epitheton »romantico« kennzeichnet also keine literarästhetische Revolution. In der Tat wird sich nur Ludovico Di Breme bei seinen Versuchen, die »ragion poetica« der Moderne zu bestimmen, mit Schlüsselbegriffen der europäischen Romantik wie »immaginazione«, »patetico«, »natura« auseinandersetzen. Vielmehr verweist es auf den ANSPRUCH POLITISCH-NATIONALER SELBSTBESTIMMUNG und charakterisiert zugleich eine auf die eigene Gegenwart gerichtete Neugierde; die ZEITGENOSSENSCHAFT bildet das Losungswort zum romantischen Literaturverständnis »all'italiana«. Damit wird ersichtlich, warum die theoretische Schwäche der Romantiker eines der von den Klassizisten immer wieder aufgegriffenen Leitmotive der Romantikdebatte bildete. Sie wird auch den von Ermes Visconti 1818 im »Conciliatore« veröffentlichten Aufsatz »Idee elementari sulla poesia romantica« kennzeichnen: Der Versuch, der romantischen Literatur ein scharf umrissenes Profil zu geben, mündet in eine Einteilung der gesamten Literatur in drei Gruppen – »classico«, »romantico«, »promiscuo«, wobei alles, was nicht eindeutig einer der ersten beiden Kategorien zuzuordnen ist, der Mischkategorie »promiscuo« zugewiesen wird. Dieser Mangel an Originalität und Kohärenz im ästhetischen Bereich, die anfänglich dominante, in späteren Beiträgen unterschwellig immer präesente Mimosenhaftigkeit der Klassizisten hinsichtlich des italienischen Nationalstolzes sowie die begrenzte Themenvielfalt der Debatte lassen unwillkürlich den Eindruck entstehen, die Diskussion sei mittels »ragionamenti non sempre sicuri« um »questioni non sempre importanti« (Fubini (1971), S. 13) geführt worden. Die von Egidio Bellorini unter dem Titel *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)* 1943 herausgegebene Anthologie von Originaltexten<sup>45</sup> stellt neben der 1951 erschienenen Sammlung der romantischen Programmschriften von Carlo Calcaterra – *I Manifesti romantici del 1816* – den wichtigsten Referenztext für diejenigen dar, die sich hierüber ihre eigene Meinung bilden möchten.

Die Tendenz zur Öffnung gegenüber der ausländischen Literatur auf Seiten der Romantiker wurde von ihren Gegnern auf zweierlei Weise beantwortet: In den rein polemisch ausgerichteten Antworten werden die Romantiker mit dem alle weitere

---

<sup>44</sup> Vgl. hierzu vor allem Borsieri, »Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori«, und Fubini (1971), S. 56, zur Literatur als Ausdruck der Gesellschaft.

<sup>45</sup> Da ihre Neuauflage 1975 von Anco Marzio Mutterle herausgegeben wurde, wird sie unter Angabe dieses Herausgebers zitiert.

Argumentation ausschließenden Vorwurf mangelnder Vaterlandsliebe konfrontiert. So bezichtigt sie beispielsweise Trussardo Caleppio in seinem 1816 im »Corriere delle dame« erschienenen Artikel einer »assoluta mancanza di amor nazionale« (Mutterle (1975), vol. I, S. 57) und noch 1828 schreibt Carlo Botta in einem offenen Brief: »Io gli chiamo traditori della patria e traditori sono« (zit. bei Fubini (1971), S. 20). Um Ausgleich und Mäßigung des Tones bemühte Geister wie zum Beispiel Pietro Giordani vermeiden dagegen, den Stempel des Vaterlandsverrats zu benutzen, und verweisen stattdessen lieber auf die grundsätzlichen Differenzen zwischen den verschiedenen Völkern und infolgedessen auch zwischen ihren literarischen und dichterischen Äußerungen, die eine Vermittlung, wie sie Madame de Staël vorgeschlagen, unmöglich machen würden. Hier wird vor allem die der Debatte anhaftende Ambivalenz sichtbar: Vermag auch die Tradition – eine gemeinsame ‚nationale‘ Vergangenheit – trotz einer unterschiedlichen Einstellung zu ihr als Bindeglied zwischen den beiden Parteien zu wirken, so sind es jedoch wiederum gerade die Ansichten über das VERHÄLTNIS ZUR KULTURELLEN TRADITION sowie die hieraus zu ziehenden Konsequenzen, welche sie radikal zu trennen scheinen.

Bevor nun die Streitthemen der Debatte konkret ausgeleuchtet werden, bildeten sie doch die Kulisse für Leopardis eigene poetologische Überlegungen, soll kurz auf die Umstände und Folgen der Gründung des »Conciliatore« eingegangen werden. Denn in ihnen zeichnet sich ab, was sich schließlich auch in der Themenwahl der italienischen Romantiker widerspiegeln wird: die Bestimmung der modernen Literatur als Nationalliteratur.

### I.2.2. Das schwierige Verhältnis zur Tradition oder: Wer ist nun eigentlich schuld am Niedergang der italienischen Literatur? – Manifeste der Romantiker und klassizistische Gegenpositionen

Madame de Staël hatte in ihrem Artikel die Frage nach dem Verhältnis zwischen der zeitgenössischen italienischen Literatur zur antiken Literatur einerseits sowie zur ausländischen Gegenwartsliteratur andererseits aufgeworfen. Dabei fällt ihre Bestandsaufnahme der italienischen Literatur negativ aus: Ausgehend von zwei Prämissen, wonach Vollkommenheit in der Dichtung selten anzutreffen und die Erfindungsgabe beschränkt sei, weist sie darauf hin, dass die selbstgenügsame

Beschränkung eines Volkes auf seine eigene Literatur die geistige Verarmung begünstige. Diese Tendenz, sich gegen Fremdeinflüsse abzuschließen, diagnostiziert de Staël aber für die italienische Gegenwartsdichtung, wobei sie vor allem die zweifelhafte Qualität des Theaters beklagt. Um Abhilfe zu schaffen, schlägt sie einen geistigen Austausch über die engen Ländergrenzen hinweg vor, wobei dem Übersetzen besondere Bedeutung zukomme, insofern von der Allgemeinheit nicht verlangt werden könne, mehrere Sprachen zu beherrschen. Dabei entwirft de Staël auch eine kurze Übersetzungstheorie, deren Quintessenz in der Feststellung liegt, Übersetzen sei keine mathematische Angelegenheit, bei der es um die exakte Kopie des Originals gehe. Stattdessen liege der Schwerpunkt auf einer Gleichwertigkeit der ästhetischen Wirkung<sup>46</sup>. Die Bereicherung der eigenen Sprache und Vorstellungswelt sei die Folge, und zugleich wäre ein Schritt zum Weltliteratentum getan, wie das Beispiel der Shakespeare-Übersetzung ins Deutsche zeige, da dank ihrer Schiller und Shakespeare an deutschen Theatern gespielt werden würden als wären sie Bürger ein und desselben Landes. Der Artikel de Staëls erweckt den Eindruck, es würde abrupt ein Vorhang weggezogen, um auf die dahinter verborgenen Schätze zu verweisen, die viel zu lange von einer in sich gekehrten Kultur ignoriert worden sind:

Sprovincializzarsi: è questa la parola d'ordine, proclamata in nome del rinnovamento e della modernizzazione e accompagnata da un corollario di argomentazioni che toccano nodi estetici (come invenzione, imitazione, utilità della poesia, „verità dei concetti e di frasi“) di pregnante attualità (Guarracino (1998), S. 346).

Da dieser Beitrag einen empfindlichen Nerv traf und zudem noch aus der Feder einer Ausländerin stammte, löste er bei einigen Italienern einen regelrechten Sturm der Entrüstung aus. Besonderes Gewicht kommt deshalb dem im April 1816 anonym veröffentlichten Beitrag von PIETRO GIORDANI mit dem bezeichnenden Titel »Un italiano' risponde al Discorso della Staël« zu, ist er doch vom Bemühen diktiert, die Polemik auf den Boden eines konstruktiven Streits zurückzubringen und gewissermaßen die Debatte zu kanalisieren: Noch bevor überhaupt das Wort »romantico« in die

---

<sup>46</sup> Die Worte de Staëls sollen hier nicht nur im Hinblick auf ihre Bedeutung für eine aktuelle Übersetzungstheorie (vgl. Umberto Eco: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003.) ausführlich zitiert werden, insofern sie gerade von den Klassizisten gerne übergangen worden sind. Ansonsten ist ihr Vorwurf, Madame de Staël schlage vor, die ausländische Literatur zu kopieren, nicht nachvollziehbar: »Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio; ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento: né importa che tu dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purché vi sia nel tutto una eguale bellezza« (Mutterle (1975), vol. I, S. 7).

Diskussion eingebracht worden ist, versucht Giordani, aus Sicht der Klassizisten das Eigentümliche der italienischen Literatur zu bestimmen.

Dabei ist hervorzuheben, dass er das negative Urteil de Staëls über die italienische Gegenwartsdichtung und Theaterproduktion durchaus teilt. So beklagt auch er »la miserabile infinità de' cattivi versi che ammorbata l'Italia« (Mutterle (1975), vol. I, S. 20) und die Mittelmäßigkeit des italienischen Theaters. Doch wenn er und Madame de Staël auch in der Diagnose übereinstimmen, so scheiden sich ihre Geister hinsichtlich der Therapie. Denn Giordani hinterfragt unter Berufung auf das »Schöne« den Vorschlag de Staëls, mittels Übersetzungen aus dem Deutschen und Englischen der gegenwärtigen Misere der italienischen Kultur entgegenzuwirken: Ist das »Schöne« einmal verwirklicht, bildet es in der Kunst den Maßstab, an dem sich fortan alles Neue messen lassen muss<sup>47</sup>. Implizit schwingt hier die Überzeugung mit, dass mit der griechisch-römischen Antike *bereits* die Vollkommenheit erreicht worden sei und der endliche Progress der Künste somit schon längst seinen Höhepunkt, d.h. aber sein Ende gefunden habe. Daraus leitet Giordani ab, dass das Neue nicht zwangsläufig ein Synonym für Schönheit sei. Als Beispiel führt er die Ausrichtung der Künste am Neuen, Experimentellen im 17. Jahrhundert an, wo die Grenzen des Schicklichen (»convenienza«) sowie des Schönen (»bellezza«) allzu oft überschritten worden seien.

Schwerer als dieser Einwand wiegt jedoch ein anderes Argument. So wird die Möglichkeit zum Austausch zwischen verschiedenen Kulturen verneint, insofern die italienische Literatur mit jener anderer Völker nicht vergleichbar sei: »nego che quelle letterature (comunque verso di sé belle e lodevoli) possano arricchire e abbellire la nostra, poiché sono essenzialmente insociabili« (Mutterle (1975,) vol. I, S. 23). Die Akzentuierung der Besonderheit, des Spezifischen der eigenen Tradition in der Dichtung geschieht hier ganz im Sinne jener Interpretation des Wortes »nazionale«, welche im Fortgang der Debatte für die Klassizisten eine so große Rolle spielen wird.

---

<sup>47</sup> Giordanis Argumentation basiert auf der Gegenüberstellung von Schönerem und Wahrem: Während ersteres Gegenstand der Künste sei, bilde letzteres den Gegenstand der Wissenschaften. Hierin gründe wiederum die Begrenztheit des künstlerischen Fortschritts einerseits sowie die potentielle Unendlichkeit des wissenschaftlichen Fortschritts andererseits: »Ma io dico: oggetto delle scienze è il vero, delle arti il bello. [...] Le scienze hanno un progresso infinito, e possono ognidì trovare verità prima non sapute. Finito è il progresso delle arti: quando abbiano e trovato il bello, e saputo esprimerlo, in quello riposano« (Mutterle (1975), vol. I, S. 22). Er formuliert hier den für den Klassizismus charakteristischen Gegensatz zwischen den Wissenschaften als Betätigungsfeld der Vernunft und den Künsten als Domäne der Einbildungskraft. Galt für letztere die Annahme eines »point de perfection«, der einmal erreicht, von der menschlichen Schöpferkraft nicht mehr überwunden werden kann, so wurde ersteren die Möglichkeit einer grenzenlosen Vorwärtsbewegung eingeräumt (vgl. Behler (1992), S. 35f.).

National leitet sich in dieser Perspektive aus der kulturellen Vergangenheit her, um direkt in die Vorstellung eines kulturellen Vaterlandes bzw. eines Vaterlandersatzes in der Kultur einzumünden.

Hatte nun Mme de Staël in *De l'Allemagne* zwischen einer spezifischen LITERATUR DES NORDENS UND EINER DES SÜDENS unterschieden und in den hierin begründeten Differenzen die Möglichkeit zur gegenseitigen Befruchtung geortet, DEUTET GIORDANI DIESEN GEGENSATZ ALS UNÜBERBRÜCKBAREN: die Existenz von klimatisch bedingten Wesensunterschieden schließe einen literarischen Austausch aus. Somit gelangt Giordani zu einer grundsätzlich anderen Einsicht in das Geflecht von Ursache und Wirkung, worin sich die italienische Gegenwartsdichtung verfangen zu haben scheint: Nicht weil die Italiener auf ihre Sprache und Kultur fixiert sind, sondern, weil sie im Gegenteil diese zugunsten ausländischer Dichter wie Klopstock und Milton vernachlässigen, scheint die Literaturlandschaft Italiens verdorrt. Was folgt, ist ein der Anregung de Staëls diametral entgegengesetzter Aufruf, in dem die Italiener nun erst recht zum Studium der eigenen Tradition aufgefordert werden, und dem *in nuce* die Grundposition der Klassizisten formuliert ist:

Studino gl'italiani ne' propri classici, e ne' latini e ne' greci; de' quali nella italiana più che in qualunque altra letteratura del mondo possono farsi begl'innesti; poichè ella è pure un ramo di quel tronco; laddove le altre hanno tutt'altra radice; e allora parrá a tutti fiorita e feconda (Mutterle (1975), vol. I, S. 23).

Die Integration von Elementen der Literatur des Nordens hingegen drohe auch das Wenige, was der italienischen Literatur an nationaler Eigenheit geblieben, untergehen zu lassen. Letztlich suggeriert Giordanis Vorschlag, die Abschottung der italienischen Kultur gegen die ausländischen Einflüsse noch zu verstärken, wobei der Mangel an ästhetisch begründeten Argumenten sowie konkreten Kenntnissen dessen, was sich jenseits der Alpen tut, durch die phrasenhafte Wendung, dass alles andere »contro natura« sei (ebd.), zu verschleiern versucht wird.

In Giordanis Stellungnahme finden sich die Leitgedanken, welche die Thesen der Klassizisten stützen werden, bereits ausformuliert: Die GRUNDSÄTZLICHE VERSCHIEDENHEIT DER ITALIENISCHEN KULTUR wird auf ihr besonderes VERHÄLTNIS ZUR GRIECHISCH-RÖMISCHEN ANTIKE zurückgeführt, das sie vor den anderen Kulturen auszeichne. Die Annahme, dass ein jedes Volk durch seine spezifischen Traditionen gebunden und durch eine Art Nationalgenie beflügelt wird, schließt denn auch die Möglichkeit aus, die eigene Tradition anderen Inspirationsquellen zu öffnen. Gestützt

wird dieser Gedankengang durch die Überlegung, dass die Antike die vollkommene Kunst bereits verwirklicht habe und die Regeln und Prinzipien der Kunst wiederum ehernen Gesetzen folge, sodass einmal erreichte Perfektion den Maßstab für alles weitere Schaffen vorgebe. Hieraus aber könne einmal mehr die Überflüssigkeit jedweden Innovationsstrebens in künstlerischen Dingen abgeleitet werden. Wer in Italien eigene Größe und Ruhm anstrebe, müsse sich an jenen antiken Idealen und Regeln orientieren. Der rote Faden von Giordanis Gedankengang liegt somit in der Ablehnung, sich Fremdeinflüssen zu öffnen und sich zum Beispiel mit der deutschen oder englischen Kultur auseinanderzusetzen. Hier mag neben dem Glauben an die Existenz eines genuinen Nationalgeistes auch die Furcht vor dem Verlust der klassischen Tradition eine Rolle gespielt haben, war sie doch das einzige, was den Italienern noch als Grundlage für ein Nationalempfinden geblieben war. Dieser Denkansatz verdeutlicht die Verschmelzung der Konzepte »Vergangenheit« und »Nationalgefühl« einerseits und »Moderne« und »Dekadenz« (»corruzione«<sup>48</sup>) andererseits.

Die Veröffentlichung der zwei sogenannten ersten ROMANTIK-MANIFESTE wird jedoch den klassizistischen Block noch 1816 spalten. Der Aufsatz Di Bremes »Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani« sowie die von Pietro Borsieri anonym veröffentlichten »Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori« stellen zwei Versuche dar, die von de Staël eingebrachten Ideen für das italienische Umfeld zu befruchten, wobei vor allem bei DI BREME Themen anklingen, die ihn in die Nähe der deutschen Romantik rücken, mit deren Ideen er als regelmäßiger Gast bei Madame de Staël in Coppet in engeren Kontakt gekommen ist. So betont er in seinem Aufsatz die jeweilige Zeitgebundenheit menschlichen Fühlens und Denkens, welche die Strategie der Gegner und Kritiker de Staëls, die Mängel der Gegenwartsdichtung durch einen Verweis auf eine glorreiche Vergangenheit ausgleichen zu wollen, absurd erscheinen lässt, denn: »le variazioni dei tempi generano variazione nel sentire e nel pensare« (Mutterle (1975), vol. I, S. 30). In diesem Sinne stelle es ein ungeheures Versäumnis dar, dass die Italiener immer noch die »grammatica intellettuale d'Europa« ignorierten (ebd., S. 29), als deren Verfasser u.a. Bacon, Locke,

---

<sup>48</sup> Die Formulierung Carlo Bottas in einem 1816 an Di Breme als Antwort auf dessen Aufsatz »Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani« geschriebenen, jedoch erst zehn Jahre später unter dem Titel »Contro il romanticismo« veröffentlichten Brief lautet: »corruzione moderna« (Mutterle (1975), vol. I, S. 192).

Condillac, Prévost, aber auch Kant, Jacobi und Fichte genannt werden. So sieht sich Di Breme veranlasst, den Grundgedanken von de Staëls umstrittenen Aufsatz noch einmal dahingehend zu präzisieren, dass die Chance zur Erneuerung der italienischen Dichtung nicht zwangsläufig die Abwendung von der Tradition bedinge, sondern vielmehr in einer Neubestimmung der eigenen Position im Hinblick auf Gegenwart *und* Vergangenheit liege. Dabei greift er eine Formulierung von Pietro Verri, dem Gründer eines wichtigen Publikationsorgans der italienischen Aufklärung, auf, in der die italienischen Literaten als »aristotelici delle lettere« kritisiert werden. Durch ihre geschickte Ummünzung auf die Gegenwart weist Di Breme indirekt auf den zeitgebundenen Wandel im Denken und Fühlen der Menschen und die hierin gründende Geschichtlichkeit aller Regel- und Grundsätze hin:

Siamo pregati di restringere in numero le nostre cantilene, e di estendere invece la poetica nostra, di ringiovanire un po' l'estro italiano, di essere noi gli Aristoteli dei tempi nostri, e d'imitare, piuttosto che scimiottare, la spontanea concitazione degli antichi (ebd.).

Mit Blick auf die in Frankreich im Gange befindliche *querelle des anciens et modernes* kommt Di Breme zu seiner Definition des Romantischen und verleiht damit der Debatte das spezifisch anticlassizistische Gepräge, das sie bislang nicht hatte. So findet der Begriff »ROMANTICO« erst mit Di Breme Eingang in die begonnene Auseinandersetzung, um fortan als BEZUGSPUNKT ODER VIELMEHR -BEGRIFF FÜR DIE VERFECHTER EINER ZEITGENÖSSISCHEN LITERATUR IN ITALIEN zu stehen.

Dabei reicht Di Breme die Kritik de Staëls an die französischen Klassizisten weiter, bei denen Vollkommenheit zum Synonym für Stagnation geworden sei, daher es nun an den Italienern liege, die sich ihnen bietende Gelegenheit zu nutzen und wieder Avantgardisten im Dichten und Erfinden zu werden. Geschickt sucht der Autor den Nationalstolz umzuakzentuieren: Nicht länger ein an der Vergangenheit ausgerichteter Wettbewerb um die beste Nachahmung der antiken Modelle soll ihm als Grundlage dienen, sondern die Gewissheit der *eigenen* Kreativität als Italiener mit einer *eigenen* poetischen Ader. Romantisch ist demnach

una ragion poetica non più raccomandata alla sola erudizione di cose sognate tre mille anni fa, ma capace di esprimere di per sé tutte quelle impressioni, tutti quegli effetti che sono generati nelle facoltà sensibili e contemplative dell'uomo dalle nostre religioni spirituali, dalle forme socievoli, dal dignitoso culto che tributiamo alle donne, dalle arti, dai saperi infinitissimi di cui siamo in possesso (ebd., S. 42f.).

Das literarische Erbe dieser Linie aber begründen Dante, »Ariosto lussureggiante romantico« (ebd., S. 43) und Torquato Tasso. Statt den antiken Modellen nachzueifern,

gilt es den Wettbewerb mit Natur und Gegenwart wiederaufzunehmen – gemäß dem Credo wirklicher Dichter. Der Mensch sei als Teil der Natur mit schöpferischen Fähigkeiten wie diese, seine Rivalin, ausgestattet – in diesem Gedanken schimmert Di Breme Nähe zu den Frühromantikern auf. Das Dichterische wird unter ausdrücklicher Berufung auf Gravinas *Della ragon poetica* (§ XVI) als eine «forza latente» (ebd., S. 36) identifiziert und den anderen undurchschaubaren, weil verborgenen Kräften der Natur gleichgesetzt, daher es sich allem Regeldenken entziehe. Das wussten aber auch schon die von den Klassizisten so sehr bewunderten antiken Dichter, deren Größe gerade in der Spontaneität, mit der sie auf ihre Umwelt reagierten, wurzele. Di Breme suggeriert ganz offen einen Paradigmenwechsel: Nicht länger sollen die Werke der Klassiker als Modelle dienen, stattdessen gilt es sich an dem auszurichten, was ihre Werke ermöglicht hat.

Die Antike bleibt zwar nach wie vor ein Bezugsmodell, aber sie wird nun nicht mehr als ein statischer Block, als Regelreservoir oder als der einzig mögliche Referenzrahmen gesehen. Bewundernswert an den Werken der Antike ist und bleibt vor allem der Erfindergeist, die originale Wirkungsmacht und Weltläufigkeit ihrer Dichter. Diese sollten weiterhin Vorbild bleiben, aber nicht länger einem »sistema di scolastica superstizione« (ebd., S. 46), das einige fälschlicherweise aus ihren Werken abzuleiten suchen, als Grundlage dienen.

Dem Begriff »romantico« ordnete Di Breme folgende Stichwörter zu: Spontaneität im Fühlen, Dichten, Denken sowie Gegenwartsbezug der Dichtung, wobei erstere Voraussetzung für den letzteren ist. Die von PIETRO BORSIERI im September 1816 veröffentlichten »Avventure letterarie« fügen diesem Spektrum weitere Aspekte zu, die zwecks einer kurzen Charakterisierung der italienischen Romantik hier ebenfalls beleuchtet werden sollen. Die »Avventure« sind als literarischer Spaziergang durch Mailand konzipiert, wobei die Begegnungen des »galantuomo« jeweils Anlass bieten, wichtige Streitpunkte der Debatte Revue passieren zu lassen. Entscheidende Bedeutung gewinnt Borsieris Beitrag aufgrund seiner Überlegungen und Einwürfe hinsichtlich des Einflusses der Literatur in der Gesellschaft, der Aufgaben der Literaturkritik und seiner theoretischen Überlegungen zum Roman. Dabei spinnt Borsieri den Faden von Di Breme Aufsatz »Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani« weiter, indem er aus einer Neubestimmung der Literatur in der Gesellschaft die Aufgaben einer modernen Literaturkritik ableitet, Aufgaben, denen die »Biblioteca Italiana« entgegen

ihres Programms nicht nachkomme. Dabei darf es laut Borsieris »galantuomo« nicht verwundern, dass die Ausländer die einheimische Literatur falsch beurteilen, wenn bereits die italienischen Literaturkritiker Fehltritte fällten. Bemerkenswert ist, wie in Abhängigkeit von den Prioritäten, die der jeweilige Literat setzt, wechselnde Ursachen für den Verfall einstiger literarischer Größe aufgezeigt werden: Hatte Giordani den Grund der Misere in der Untreue gegenüber der antiken Tradition gesehen, war es für Di Breme gerade die in Sklaverei umgeschlagene, weil zu wörtlich genommene Treue gegenüber dem klassischen Regelkanon, die der italienischen Literatur die Flügel beschnitten hat, während Borsieri den Hauptgrund von der literarischen Produktion auf die Rolle der Kritiker verlagert.

In diesem Kontext formuliert er einen Leitsatz der italienischen Romantiker, der die Literatur als »*l'espressione elegante del maggior grado di civilizzazione di un popolo in un dato periodo di tempo*« (ebd., S. 97; Herv.i.O.) definiert. Zwei Bindungslinien werden sichtbar: das WECHSELVERHÄLTNIS VON LITERATUR, GEGENWART UND GESELLSCHAFT und der Zeitfaktor. Wie schon bei Di Breme wird betont, dass alles, auch die Dichtung, dem Fluss der Zeit, dem Wandel, unterworfen ist. Welche Konsequenzen ergeben sich jedoch hieraus für denjenigen, dessen Aufgabe es ist, Dichtung zu beurteilen? Auch in der Antwort auf diese Frage ist der Wunsch ablesbar, sich von der Regelhörigkeit, der Fixiertheit auf die Vergangenheit zu lösen. Der Literaturkritik kommt hierbei eine Schlüsselrolle zu. So sollte sie sich nicht länger darauf beschränken, Verse zu analysieren, Stil und Sprache zu zensurieren, Übereinstimmungen und Differenzen zwischen den Dichtern auszuloten, sondern die Dichtung sollte ihr zum Anlass werden, eine Theorie des Erhabenen, Schönen, Einfachen zu entwerfen.

Die »*uffici del buon critico*« werden nicht in der Wertung dessen, was richtig oder falsch, sondern im Vergleich der antiken und modernen Dichtungsregeln geortet, um auf diese Weise besser einzuschätzen, wie in Abhängigkeit vom gewandelten Zeitgeschmack der Phantasie des Lesers entgegenzukommen sei<sup>49</sup>. Borsieri betont daher

---

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 98: »Ma presa occasione dal poema che si annunzia, svolgere le universali teoriche del sublime, del bello, del semplice, che sono i tre grandi caratteri di ogni eloquenza di prosa o di verso, e riscontrarli praticamente nel poema che hai per le mani; [...] addurre i precetti degli antichi, e rilevare in che convengano, in che discordino dalle teoriche vere o false dei moderni: saper segnare i confini della giusta imitazione dei grandi modelli dell'antichità, per non confonderli colla cieca pedanteria che nella sua servile e stupida riproduzione del passato non consulta né le nuove abitudini e classi sociali, né i

auch den psychologischen Aspekt in der Arbeit des Literaturkritikers, da es an ihm ist, den Literaten bei der Erfüllung ihrer »Mission« zu helfen:

Però che vuolsi ben conoscere con che procedimenti la nostra mente percepisca il vero, e il nostro cuore senta le passioni, per insegnar l'arte di persuadere l'uno, e di eccitare le altre. [...] Quando un critico spiega il perché una produzione letteraria sia bella, egli allora fa una scoperta in psicologia (ebd., S. 99).

Nicht das Erkennen der Wahrheit an sich oder die Erkundung des menschlichen Herzens, sondern die Modalitäten, *wie* der menschliche Geist die Wahrheit erkennt und *wie* bestimmte Empfindungen ausgelöst werden, bilden demnach den Interessenschwerpunkt des guten Literaturkritikers. Der wirkungsspezifische Aspekt der Literatur rückt in den Vordergrund und deutet schon eine zusätzliche Ausweitung des gängigen, an der Klassik ausgerichteten Literaturbegriffs an: Da der Dichter sich immer an jemanden richtet, ist für ihn nicht nur unerlässlich, dem Nerv seiner Zeit möglichst nahe zu sein, um auf diese problemorientierte Weise ein großes Publikum anzusprechen und von ihm verstanden zu werden, sondern er muss sich auch der Sprache seines Publikums bedienen. Die Notwendigkeit, vom Volk verstanden zu werden, bedingt die Verwendung seiner SPRACHE, einschließlich seiner Dialekte. Um etwaigen Kritikern aus der Klassizistenriege zuvorzukommen, beruft sich Borsieri wie Di Breme auf die antiken Dichter, die sich auch in dieser Hinsicht als Vorbilder anbieten würden, seien sie doch nicht davor zurückgeschreckt, ihr »greco volgare« (ebd., S. 106) zu benutzen, um von der Masse verstanden zu werden.

Die Mundarten als klingendes Abbild der Überzeugungen, Sitten und Gebräuche der Menschen beweisen nach Borsieri, dass Dialekte Sprache erlebbar machen und eine tiefere Kenntnis des Menschen befördern:

I dialetti, del pari che le lingue, sono immagine fedelissima delle abitudini, dei costumi, delle idee e delle passioni predominanti dei popoli che li parlano. Poiché dunque in Italia v'è tanta dissimiglianza fra l'una e l'altra gente, che il piemontese e il napoletano paiono due diverse generazioni d'uomini [...] io stimo che un acuto osservatore potrebbe dai vari dialetti scritti in Italia desumere una verissima storia delle parziali costumanze ed indoli italiane; [...] ed insegnarci a conoscere noi stessi, più profondamente ch'ora non ci conosciamo (ebd.).

Die in diesen Worten mitschwingende Aufforderung, die Verschiedenheit nicht unter einer fiktiven einheitlichen Nationalsprache zu verstecken, wie es in der »Biblioteca Italiana«, auf die sich Borsieri hier bezieht, vorgeschlagen wird, sondern die Unterschiede vielmehr auszuloten, um aus der Vielfalt heraus das für die Bildung einer

---

differenti costumi ingenerati da differenti religioni e leggi e governi, come se il tempo che doma e tramuta tutte le cose mortali dovesse lasciare le lettere eternamente le stesse« (Herv.i.O.).

Nation verbindende Element zu erkennen, erlaubt den Faden zu der ebenfalls 1816 veröffentlichten dritten romantischen Programmschrift von GIOVANNI BERCHET weiterzuspinnen.

Unter dem Titel »Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo« entwirft Berchet hier das Konzept einer »poesia popolare«. Den Ausgangspunkt bilden die zwei bereits im Titel genannten Balladen Bürgers, die als Beispiele dieser neuen VOLKSDICHTUNG vorgestellt werden. Mittels ihrer Übersetzung illustriert Berchet zunächst, was de Staël meinte, als sie betonte, dass es beim Übersetzen nie um eine bloße Kopie des Originals gehe, sondern vor allem auf eine Gleichwertigkeit der Wirkung von Original und Übersetzung ankomme. Genau hier setzt Berchet an, indem er demonstriert, dass die Volksdichtung in Italien unmöglich dieselbe Ausstrahlungskraft entfalten könne wie in Deutschland: Mögen die Balladen Bürgers auch in Deutschland gefallen, insofern sie den dortigen Sitten, Gebräuchen, Überzeugungen entsprechen, so fänden sie in dem ganz anders gearteten Kulturhorizont Italiens, selbst in der gelungensten Übersetzung, kaum Anklang. Damit unterstützt Berchet letztlich die Behauptung der Klassizisten, nicht jede Literatur sei für jedes Volk geeignet. Allerdings zieht er daraus nicht deren Schluss, in den bisherigen durch die Klassiker abgesteckten Bahnen weiterzuwandeln. Vielmehr leitet er daraus die Notwendigkeit ab, eine *eigene* Volksdichtung zu entwickeln, worin er die Möglichkeit sieht, der italienischen Dichtung wieder zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen, ist doch der Erfolg der deutschen Dichter allein ihrer Popularität geschuldet.

Das Volk wird denn auch von Berchet als das wahre Lesepublikum des modernen Dichters empfunden, da es noch den Regungen des Herzens nachgebe, im Gegensatz zu den anderen zwei Publikumsgruppen des »ottentoto«, den Gefühle kalt lassen und dessen Phantasie träge vor sich hin schlummert, und des abgeklärten »parigino«, der auf der Flucht vor der »noia« allen Phänomenen beständig auf den Grund meint gehen zu müssen. Bemerkenswert an dieser Einteilung erscheint, dass das entscheidende, die Differenz zwischen den drei Publikumsgruppen setzende Merkmal im Fühlen gesehen wird. Anders als der frühe Leopardi, dessen Gegenwartsanalyse in eine ähnliche Richtung wie jene Berchets geht, indem auch bei ihm ein zu hoher Reflexionsgrad und

poetisches Lebensgefühl einander ausschließen<sup>50</sup>, glaubt Berchet an die Genese einer modernen Dichtung. Diese müsste sich an jene wenden, die sich ungeachtet ihrer Stellung und ihrer Kenntnisse noch die Fähigkeit zu spontanen Empfindungen bewahrt haben. Berchet entwirft somit einen auf das Gefühl zentrierten Volksbegriff, wobei »Volk« weder die »Masse« noch eine bestimmte soziale Schicht bezeichnet:

[il popolo] comprende tutti gli altri individui leggenti ed ascoltanti, non eccettuati quelli che avendo anche studiato ed sperimentato quant'altri pur tuttavia ritengono attitudine alle emozioni (Berchet (1990), S. 77)<sup>51</sup>.

In den Ausführungen Berchets zu den verschiedenen Leserkategorien zeichnet sich im Hinblick auf Leopardi bereits der Grund für dessen heftige Polemik gegen das romantische Konzept einer »poesia popolare« ab. Er liegt weniger in der Betonung des emotionalen Aspekts bei der Rezeption von Dichtung begründet als in den Konsequenzen, die er für den Dichter impliziert, sowie in einer Grundvoraussetzung Berchets. Für ihn, wie auch für die anderen Romantiker, schließen Zivilisation und Dichtung nämlich keineswegs einander aus, wenn er schreibt: »in ogni terra, ovunque è coltura intellettuale, vi hanno uomini capaci di sentire poesia« (ebd., S. 75). Allerdings kommt dem horazischen Mittelmaß hier entscheidende Bedeutung zu, besetzen doch der »ottentoto« und der »parigino« die Antipoden einer Zivilisationsskala, auf deren Mittelfeld sich der Dichter konzentrieren müsse: »Ma la stupidità dell'ottentoto è separata dalla leziosaggine del parigino [...] per mezzo di *gradi moltissimi di civilizzazione, che più o meno dispongono l'uomo alla poesia*« (ebd.; Herv.v.m.). Aussagen wie diese müssen in der Perspektive von jemandem, für den – wie für Leopardi – Zivilisation und Verstand als Grundlagen der Moderne gelten und im Gegensatz zur Natur als Quelle der Dichtung gesehen werden, in höchstem Maße widersprüchlich erscheinen<sup>52</sup>. In diesem Kontext wird deutlich, wie abhängig die Einschätzung dessen, was für möglich gehalten wird, von den jeweiligen Prämissen ist.

---

<sup>50</sup> So schreibt Berchet in Bezug auf den »ottentoto« und den »parigino«: »Se la stupidità dell'ottentoto è nimica alla poesia, non è certo favorevole molto a lei la somma civilizzazione del parigino. Nel primo la tendenza poetica è sopita; nel secondo è sciupata in gran parte« (Berchet (1990), S. 74). Auch die Benennung der zwei Lesergruppen ist einen Seitenblick wert: Schwingt in der Bezeichnung »ottentoto« ein Anklang an das Klischee vom »Wilden« mit, so kann in der Wahl des Terminus »parigino«, um jene zu bezeichnen, denen ihr spontanes Empfinden über ihrer Bildung abhanden gekommen ist, eine Anspielung an de Staëls *De l'Allemagne* gelesen werden, wo der innere Reichtum der Deutschen positiv gegen die Gefühlskälte der Franzosen abgehoben wird.

<sup>51</sup> Es würde sich lohnen, den Unterschieden und Gemeinsamkeiten im Begriff des »Volks« bei Bürger und Berchet nachzuspüren. Ein Ansatz hierzu findet sich bei Lohner (1936), S. 62f.

<sup>52</sup> In seiner frühen Poetik stellt der Ausdruck »moderne Poesie« für Leopardi noch eine *contradictio in abiecto* vor, insofern die Konzepte »Moderne« und »Poesie« einander ausschließen.

So verfolgt Berchet die Traditionslinie der modernen Literatur bis zur Renaissance zurück, um sich seinerseits ebenfalls auf die Natur als Bürgin für einen Wandel der Zeiten widerspiegelnde Dichtung zu berufen. Denn sie war es, welche schon den Dichtern des Rinascimento die Themen diktierte: Sie »interrogarono direttamente la natura: e la natura non dettò loro né pensieri né affetti antichi, ma sentimenti e massime moderne«<sup>53</sup>.

Berchet erhebt »romantisch« gleichfalls zum Epitheton der Dichtung der jeweils Lebenden; in diesem Sinne waren Homer und Pindar romantische Dichter, weil ihrer Zeit zugewandt. Der Gedanke Di Bremes, die Griechen zwar nachzuahmen, aber nicht hinsichtlich ihrer Werke, sondern hinsichtlich ihres Gegenwartsbezugs, wird noch einmal aufgegriffen. Was aber für die antiken Werke gilt, lässt sich auch auf die ausländischen Modelle übertragen: eine Nachahmung dieser wäre unfruchtbar und ginge das Risiko ein, nur mit Mühe verstanden zu werden, weil sie »uno sforzo di'immaginosa superstizione« (Berchet (1990), S. 108) bei den italienischen Lesern erfordern würde. Denn das Wunderbare und Schreckliche, die als tragende Elemente in beiden Balladen Bürgers herausgestellt werden, ermangeln in Italien eines Resonanzbodens, weshalb sich ein Dichter, der hier nach der Manier Bürgers dichten wollte, der Gefahr des Lächerlichen aussetzen würde<sup>54</sup>:

L'effetto dunque, che produrranno i due romanzi del Bürger, sarà proporzionato sempre alla fede che il lettore presterà agli argomenti di maraviglia e di terrore (ebd., S. 100).

Somit wurzelt im Konzept der »poesia popolare« selbst schon der Grund für die mit Nachdruck von den Romantikern immer wieder formulierte Ablehnung der düsteren, schaurigen Motive, die in Italien, unabhängig vom jeweiligen Standpunkt innerhalb der Debatte, als charakteristisch für die romantische Literatur des Nordens angesehen wurden. Den Romantikern geht es eben entgegen allen klassizistischen Unterstellungen nicht darum, die Götter Homers durch jene der Edda zu ersetzen<sup>55</sup>. Vielmehr hat sich

---

<sup>53</sup> Und Berchet fährt in diesem Sinne fort: »Interrogarono la credenza del popolo: e n'ebbero in risposta i misteri della religione cristiana, la storia di un Dio rigeneratore, la certezza di una vita avvenire, il timore di una eternità di pene. Interrogarono l'animo vivente: e quello non disse loro che cose sentite da loro stessi e da loro contemporanei [...]; cose risultanti dal complesso della civiltà del secolo in cui vivevano« (ebd., S. 81).

<sup>54</sup> In der Tat wird Leopardi die onomatopoetischen Verse der »Eleonora« in seinem »Discorso« als Beispiele für eine übertrieben einfache Nachahmung, welche die Dichtung in eine Art Marionette in der Hand des Dichters verwandelt, zitieren (vgl. *Poesie e Prose*, II, S. 420).

<sup>55</sup> Vgl. Ermes Visconti, der in seinem Aufsatz 1818 präzisiert: »il romanticismo adunque non consiste nel favoleggiare continuamente di streghe o folletti o miracoli [...], o nel gemere e raccapricciarsi ne' cimiteri« (Mutterle (1975), vol. I, S. 457).

eine Volksdichtung am eigenen Volk zu orientieren. Aus diesem Blickwinkel erhält der ROMANTIKBEGRIFF die Bedeutung einer doppelten Abgrenzung: sowohl GEGEN DIE NACHAHMUNG DER VERGANGENHEIT als auch GEGEN DIE NACHAHMUNG EINER FREMDEN GEGENWART. Demzufolge richtet Berchet auch einen doppelten Aufruf an die italienischen Dichter:

Rendetevi coevi al vostro secolo, e non ai secoli seppelliti. [...] Fate di piacere al popolo vostro; investigate l'animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento (zit. in Borlenghi (1968), S. 123).

Dass die KLASSIZISTEN solchen Gedankengängen nur wenig entgegenzusetzen hatten, beweisen die Ausführungen von CARLO GIUSEPPE LONDONIO in seinen 1817 veröffentlichten »Cenni critici sulla poesia romantica«. Sein Versuch, die klassizistische und romantische Position zu systematisieren, zeigt auf exemplarische Weise, dass die Differenzen zwischen beiden Standpunkten so groß nicht waren und die Debatte in diesem Sinne eher »un cambiamento di gusto« (Cadioli (1995), S. 10) denn einen tiefgreifenden Paradigmenwechsel markiert. Erst 1818 mit der Gründung des »Conciliatore« verschärften sich die Töne, als die literarische Auseinandersetzung hinter den gesellschaftlich-politischen Bestrebungen der Romantiker zurücktrat. Indessen versucht Londonio in seinem Beitrag von 1817 noch, den Standort der Romantiker unter literarischen Gesichtspunkten zu bestimmen. Die Schlüsselthemen kehren wieder und werden hinsichtlich ihres Stellenwerts bei den Romantikern hinterfragt: Das Verhältnis zur Antike, die drei Einheiten im Drama, das romantische Religionsverständnis stehen hierbei im Mittelpunkt. Die Romantiker werden als diejenigen beschrieben, die der Antike das Mittelalter vorziehen und dabei ihre eigenen Vorbilder – Shakespeare und Milton, aber auch Schiller –, die doch alle Elemente der griechischen Mythologie in ihre Dichtungen eingeflochten hätten, schlecht zu kennen scheinen. Ihre Abwendung vom Gesetz der drei Einheiten im Drama wird ganz im klassizistischen Sinne als Verstoß gegen das Gebot der Wahrscheinlichkeit kritisiert. Die Gedanken Londonios scheinen schließlich die von Berchet zu kreuzen, wenn er die Ursachen des dichterischen Aufschwungs in Deutschland nicht in einer neuen Poetik sieht, sondern vielmehr im spezifischen Verhältnis, das sich in Deutschland zwischen den Dichtern und dem Volk entwickelt habe: »il popolo e i poeti cessarono di essere stranieri vicendevolmente« (Mutterle (1975), vol. I, S. 229).

Anders als Berchet diagnostiziert Londonio aber eine negative Begleiterscheinung dieser Nähe zwischen Dichtern und ihrem Publikum, denn im Bestreben, letzterem und seinen Launen zu gefallen, haben die Dichter die unveränderlichen Regeln der Alten und der Tradition aufgegeben. Die große Chance der italienischen Dichter liege aber genau darin, den Deutschen gleich zu sein, *ohne* dieses Opfer bringen zu müssen. So gelangt Londonio am Ende zu einer Schlussfolgerung, die ihn in direkte Nähe zu seinen romantischen Landsleuten bringt: Wenn »romantisch« das Eingebundensein in die Zeit und ihre Gefühle, Sitten und Leidenschaften bezeichnet, dann sind die Italiener schon längst romantisch. Hier nimmt Londonio zugleich eine markante Differenzierung zwischen dem Leben und der Kunst vor, welche die dünne Linie kenntlich macht, die trotz der augenscheinlichen Konvergenz seinen hier für die Klassizisten formulierten Standpunkt von jenem der Romantiker trennt:

Romantici vogliamo esserlo anche noi italiani [...]; romantici sí, ma avversi ai pregiudizi, alla malinconia, alla superstizione; romantici nelle idee, nelle opinioni, negli affetti, ma fedeli all'esempio e ai precetti dei classici nell'applicazione delle forme e nelle regole dell'arte (ebd., S. 233).

Ex negativo zeichnet Londonio das Bild der deutschen bzw. englischen Romantik: Aberglaube, Melancholie, Vorurteile sind von Italien aus gesehen Kennzeichen der Nordvölker, die in direktem Zusammenhang mit Charakter und Klima gesehen werden. Die Traditionslinie der Aufklärung sowie die Nähe zum Befund Madame de Staëls, die in ihrem Bericht *De l'Allemagne* auf die kulturellen Unterschiede zwischen den Süd- und Nordvölkern hingewiesen und sie in Abhängigkeit vom jeweiligen Klima erklärt hatte, klingen an. Die Zeilen Londonios verraten aber vor allem einen Widerspruch: einerseits wollen auch die Klassizisten mit dem Zeitgeist Schritt halten und reklamieren die Moderne im Denken und Fühlen für sich wie für alle Italiener, andererseits verweisen sie hartnäckig auf das antike Regelrepertoire, da es durchaus schon die geeigneten Ausdrucksformen für die modernen Gedanken und Gefühle enthalte.

Der klassizistische Standpunkt ähnelt bei Londonio einem Balanceakt zwischen dem Bedürfnis, nicht als antiquiert zu erscheinen, und dem Wunsch, an der Tradition festzuhalten. Man will sich zwar dem Wandel im Denken und Fühlen, nicht aber dem im Publikumsgeschmack anpassen. Hier verläuft die Grenze, denn für die Romantiker ist diese Trennung von Inhalt und Form weder nachvollziehbar noch akzeptabel. So hat Borsieri in seinen »Avventure« aus seiner negativen Analyse der Gegenwartsliteratur in Italien heraus gerade die Notwendigkeit einer Erneuerung der literarischen Genera unterstrichen:

che mancando noi di romanzo, di teatro comico e di buoni giornali, manchiamo di tre parti integranti d'ogni letteratura e di quelle precisamente che sono destinate ad educare e ingentilire la moltitudine (ebd., S. 156).

Borsieri wie auch die anderen Romantiker erklären denn auch zu ihrem Ziel, die geeigneten Ausdrucksformen für den eigenen Nationalcharakter sowie für die Kultur des gegenwärtigen Jahrhunderts finden zu wollen, um die Leser direkt ansprechen zu können. Diese Ausrichtung der literarischen Tätigkeit auf das Publikum tritt in einem Artikel Viscontis deutlich zutage, wenn da in einer Fußnote präzisiert wird: »non per capriccio s'insiste sull'esclusione del classicismo, ma per convinzione che bisogna abbandonarlo, chi voglia trattare di cose interessanti i lettori« (Branca (<sup>2</sup>1965), vol. I, S. 364). Dabei stimmen die Romantiker mit den Klassizisten durchaus überein, wenn es darum geht, die Neigung zum Schauerlichen, zur Schwermut, zu Gespenstergeschichten, wie sie der englischen und deutschen Romantik vermeintlich zugrunde liegt, abzulehnen. Zum Entstehen dieses Bildes der Romantik hatte bezeichnenderweise in entscheidendem Maße gerade auch Berchets »Lettera semiseria« beigetragen, stellt er in ihr doch Bürgers Balladen als Musterbeispiele der neuen romantischen Dichtung in Deutschland vor (vgl. D'Angelo (1997), S. 133).

Ebenso in Bezug auf die künstlerische Autonomie ist *kein* tief ausgeprägter Dissens zwischen der Romantiker- und der Klassizistenpartei erkennbar. Auch der Romantiker ERMES VISCONTI ermahnt in seinem Aufsatz »Idee elementari sulla poesia romantica« aus dem Jahr 1818 den Dichter, dass er sich hüten solle, dem Publikum auf Kosten seiner eigenen Kunst zu schmeicheln. Dennoch bedingt die grundsätzliche Ausrichtung der Literatur auf die Gesellschaft und deren Belange eine Umorientierung im künstlerischen Prozess: Dichtung darf nicht als Selbstzweck gepflegt werden. Stattdessen bekräftigt Visconti die oben zitierten Zeilen von Borsieri, indem er den ästhetischen Aspekt einem Fernziel unterordnet, das den Endzweck aller Studien, allen Schreibens im Streben nach der Vervollkommnung des Menschen sieht:

Ma il poeta è tenuto a rinunciare a tutto ciò che avvilisce l'arte, piegandola ad adulare e perpetuare l'insipienza. Lo scopo estetico dei versi conviene subordinarlo allo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'umanità, il bene pubblico ed il bene privato (Mutterle (1975), vol. I, S. 451).

Zur Verwirklichung dieser hehren Ziele aber muss der Dichter, der Künstler im Allgemeinen, dem Puls seiner Zeit auf der Spur sein. Die Aufforderung »il poeta stia a livello dei suoi coetanei« (ebd., S. 455) fasst denn auch die Quintessenz der italienischen Romantik zusammen. Alles befindet sich noch im Fluss und die Fixpunkte, welche die Romantiker in diesem ständigen Zeitenwandel setzen, verweisen unter

anderem auf die Geschichte, das Mittelalter, die Religion. Die Liebe, »l'eroismo cavalleresco«, der Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung werden ebenfalls in den Themenkatalog einbezogen, den Visconti zur Bestimmung der romantischen Dichtung aufblättert. Besonders signifikant scheint, dass die Romantik u.a. als ein »meraviglioso di doppia origine e doppio carattere« (ebd., S. 448) charakterisiert wird: In einer Art Genealogie leitet Visconti dieses doppelgestaltige Wunderbare aus den nördlichen Märchen einerseits und der eigenartigen Phantasiewelt der Orientalen andererseits her, die gleichermaßen in Europa wirksam waren bzw. sind. Doch einige Seiten später in der »Conclusione« wird die Religion als Hauptquelle bei Streifzügen ins Reich des Phantastischen<sup>56</sup> angegeben und damit sowohl der Mythologie als auch der nördlichen Sagenwelt eine Absage erteilt.

In dieser Rahmenskizze der italienischen Romantik, die in der Auseinandersetzung sowohl mit den Klassizisten als auch mit jenen Werken deutscher und englischer Dichter, die als Beispiele romantischer Dichtung interpretiert wurden, um ein eigenes Profil rang, dürfte deutlich geworden sein, dass inhaltliche, d.h. themenrelevante Fragen bei weitem stilistische und philosophische Fragestellungen überwogen. Geschichte und Religion werden schließlich in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts als die beiden Grundzüge der italienischen Romantik und ihres »sistema letterario« hervortreten<sup>57</sup>. Die von den Klassizisten viel kritisierte Abkehr von der Mythologie als Themenrepertoire, die hiermit einhergehende Infragestellung der Opportunität des klassischen Regelkanons (Ablehnung des Mimesisprinzips sowie der Theorie von den drei Einheiten im Drama), die daraus unter anderem abgeleitete Forderung nach einer lebendigen Sprache, die von möglichst vielen Lesern verstanden wird, laufen alle in jenem Charakterzug zusammen, der bereits mehrfach als das Hauptkennzeichen der italienischen Romantiktheorie benannt worden ist, d.h. der Zeitgenossenschaft des Dichters. In diesem Sinne bestimmt auch Visconti zusammenfassend noch einmal die Romantik:

Alla poesia romantica appartengono tutti i soggetti ricavati dalla storia moderna o dal medio evo: le immagini, riflessioni e racconti desunti dal cristianesimo, dalle

---

<sup>56</sup> Ebd., S. 455: »la religione può prestarci occasione di sfoggiare nel meraviglioso; *ma essa sola*, non il mago Atlante o l'incantatore Merlino« (Herv.v.m.).

<sup>57</sup> Vgl. Cadioli (1995), S. 32, der seinerseits die Bezeichnung der Romantik als »sistema letterario« von Visconti übernommen hat (vgl. Mutterle (1975), vol. I, S. 434); vgl. auch Petronio (1993), Bd. 2, das Kapitel: *Der Streit um die Romantik*. 1827 markiert mit der Veröffentlichung zahlreicher historischer Romane, wie z. B. A. Manzoni *I promessi sposi*, G. B. Bazzoni *Il castello di Trezzo*, Carlo Varese *La sibilla Odaleta* den Beginn der modernen Erzählliteratur in Italien.

superstizioni delle plebi cristiane o dei monaci [...]; l'ideale cavalleresco; e generalmente tutte quelle opinioni, e tutti quei gradi e tinte di passioni che non si svilupparono negli animi de' greci e romani (Mutterle (1975), vol. I, S. 455).

Allein in den Aufsätzen Di Bremes klingt eine gewisse Nähe zur deutschen Frühromantik an, wenn er die Poesie im Hinblick auf den Dichter und weniger im Verhältnis zu ihren Aufgaben – Ergründung des (geschichtlichen) Wahren sowie Bildung der Volksmasse – zu bestimmen sucht.

Dies erscheint in unserer Perspektive um so bedeutender, insofern sein 1818 im »Spettatore« veröffentlichter Aufsatz »Il Giaurro, Frammento di novella turca scritto da Lord Byron« Leopardi direkt zu seiner eigenen poetologischen Stellungnahme im »Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica« anregte. Doch bevor zu ihr übergegangen wird, seien kurz die Umstände und Folgen der Gründung des Publikationsorgans der Romantiker – »Conciliatore« – umrissen. Denn an ihnen lässt sich zum Abschluss pointiert veranschaulichen, was sich am Ende auch in der Themenwahl der italienischen Romantiker widerspiegeln wird: die Bestimmung der modernen Literatur als Nationalliteratur.

### I.2.3. Die Gründung des »Conciliatore« oder: Die politische Wende in der italienischen Romantik

Die von der »Biblioteca Italiana« initiierte und unterstützte Öffnung des geistigen Horizonts hin zu anderen europäischen Ländern und deren Literatur hatte anfangs eine Art Interessengemeinschaft begründet zwischen ihren Herausgebern und den Literaten um den piemontesischen Intellektuellen Ludovico Di Breme, die kurze Zeit später als Romantiker hervortreten werden. Allerdings sollte sie nicht lange währen, da sich allzu bald die Neigung der Österreicher zu Kontrolle und Zensur offen zeigte. Die verhinderte Veröffentlichung seines Artikels »Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani« in der »Biblioteca Italiana« veranlasst Ludovico Di Breme noch 1816, seine Mitarbeit an der Zeitschrift zu beenden<sup>58</sup>. Dieser Bruch hat jedoch Konsequenzen auch

---

<sup>58</sup> Zu einer ausführlichen Darstellung der Beziehungen Di Bremes zur »Biblioteca Italiana« und der Umstände, die zum Bruch mit der Zeitschrift geführt haben, vgl. Bizzocchi (1976b).

für die Freunde Di Bremes, denen für öffentliche Wortmeldungen nunmehr das Publikationsorgan fehlt.

Die Gegner eines von Madame de Staël angeregten progressiven Literaturverständnisses hingegen veröffentlichen ihre Beiträge weiterhin in der »Biblioteca Italiana« und können daneben auch auf andere Publikationsorgane wie den französisch beeinflussten »Spettatore« sowie den »Corriere delle dame« oder die »Gazetta di Milano« zurückgreifen. Vor diesem Hintergrund und angesichts des oftmals niedrigen, rein polemisch ausgerichteten Niveaus der gegen Madame de Staël im Besonderen und »das Andere, Nicht-Italienische« im Allgemeinen geschriebenen Artikel erstaunt es nicht weiter, wenn die Außenseiter dieser Zeitungs- und Zeitschriftenkultur aus ihrer Kritik gegenüber den Zeitungsliteraten heraus ein Gegenmodell entwerfen. 1816 schreibt Pietro Borsieri in den »Avventure letterarie di un giorno o consiglio di un galantuomo a vari scrittori«, wie eine gute Zeitschrift auszusehen habe, und gibt damit schon indirekt das Programm für die erst zwei Jahre später gegründete Zeitschrift »Il Conciliatore« bekannt:

un eccellente giornale non è infine, o non deve essere, che una lunga e bell'opera di critica e di storia letteraria e scientifica, distribuita a varie riprese per non generare sazietà, e per seguire davvicino i successivi progressi dello spirito umano (Mutterle (1975), vol. I, S. 100).

Es ist die tatsächliche Gründung einer solchen Zeitschrift durch die Romantiker, welche die bereits abgeflaute Romantikdebatte noch einmal belebt und ihr eine betont politische Wendung gibt, insofern der »Conciliatore« einen Romantikbegriff prägt und zu propagieren sucht, der dem Streben nach einer eigenen italienischen modernen Literatur zwar große Bedeutung beimisst, aber nur im Rahmen eines umfassenderen Programms, an dessen Ende die Verwirklichung eines Staates steht, dessen Stützpfeiler nicht länger die Österreicher oder Bourbonen sein sollen, sondern der Nationalstaatsgedanke und Liberalismus. So wird Giovanni Berchet ganz offen im »Conciliatore« schreiben, dass die Literatur »non tanto, se così vuoi, per necessità estetica, quanto per necessità politica« (Branca (<sup>2</sup>1965), vol. I, S. 152) betrachtet werden soll.

In diesem Sinne ist auch der Titel zu verstehen, der von der Gruppe um Ludovico Di Breme für die am 03. September 1818 zum ersten Mal erscheinende Zeitschrift gewählt wurde, setzt doch politische Einheit zunächst einmal Versöhnung voraus. Wie der Chefredakteur des »Conciliatore« Silvio Pellico in einem Brief an Foscolo präzisiert, geht es den Herausgebern der Zeitschrift vor allem darum, alle »sinceri autori del vero« (zit. bei Borlenghi (1968), S. 5) wieder zu vereinen. Ungeachtet dieser

Absichtserklärung wird den Romantikern jedoch kurze Zeit später in der »Biblioteca Italiana« entgegengehalten, dem von ihnen vertretenen Einheitsgedanken selbst zuwiderzuhandeln.

War die STRATEGIE DER »BIBLIOTECA ITALIANA« bislang zumindest offiziell von der Absicht bestimmt worden, sich vornehm aus den um die Vorschläge Madame de Staëls hochschäumenden Streitwogen herauszuhalten, um somit dem eigenen Anspruch, *allen* geistig Interessierten in Italien eine Plattform des Austauschs zu bieten, gerecht werden zu können, so bewirkt das Erscheinen der neuen Zeitschrift mit dem provokanten Titel einen radikalen Kurswechsel. Dieser tritt in den »Proemii«, die der Chefredakteur der »Biblioteca italiana« Giuseppe Acerbi den einzelnen Jahrgängen der Zeitschrift voranstellte, deutlich hervor (vgl. Bizzocchi (1976a)). Hatte Acerbi 1817 noch die neutrale Haltung seiner Zeitschrift bekräftigt, so gleicht das dem Jahrgang 1819 vorangestellte Vorwort einer Kriegserklärung an die Romantiker. Auffällig an dieser Streitschrift ist jedoch, dass sie nicht die Romantik *tout court* einer harschen Kritik und Ablehnung unterzieht, sondern differenziert zwischen ausländischen und einheimischen Romantikern und dabei erstere gegen letztere, die »romanticisti«, ausspielt:

Gli stranieri profondamente versati nello studio della letteratura antica e moderna (come Schlegel e qualche altro) propongono le loro idee sul romanticismo con quella discrezione e decoro che si conviene, e stando ne' giusti limiti della ragione; ma i nostri romanticisti non ci hanno dato finora che delle divisioni, delle suddivisioni, e delle regole frivole, espresse con una mistica oscurità (Mutterle (1975), vol. II, S. 3).

Die Anklage lautet auf Spaltung einer vormals einheitlichen Geisteslandschaft, mangelnde Seriösität sowie Unfähigkeit, einen neuen klaren Regelkanon auszuarbeiten. Dazu formuliert Acerbi einen Topos, der von Anbeginn die Debatte begleitete und alles, was von den Romantikern als neu präsentiert wird, für überflüssig erklärt, da es in Italien schon längst angedacht bzw. praktiziert worden sei, wobei auch die Isoliertheit der einheimischen Romantiker hervorgehoben wird, denn:

nessun letterato di grido ha preso parte a queste esoticità, ed i fautori di esse non sono che pochi individui, i quali ammirano eziandio come nuove e trovate dagli stranieri alcune verità, che noi da gran tempo avevamo l'onore di veder predicate dai nostri antichi e moderni scrittori (ebd.).

In diesen Worten schimmert jene Empfindsamkeit durch, die einerseits den Klassizisten als Grundlage für ihren gegen die Romantiker erhobenen Vorwurf der Vaterlandsverachtung, wenn nicht gar des Vaterlandsverrats dient, die andererseits aber auch eine paradox anmutende Argumentation impliziert, die zugespitzt folgendermaßen formuliert werden kann: Da in Italien im Grunde bereits alles gedacht und geschrieben

worden ist, ist das, was jetzt als neuartig unter dem Namen »Romantik« präsentiert wird, eigentlich schon längst italienisches Gemeingut. Dies würde aber nicht erklären, warum die Klassizisten mit solcher Beharrlichkeit immer wieder gegen die Äußerungen der Romantiker fechten. Es stellt sich die Frage, warum die Romantiker nicht einfach ignoriert werden konnten, wenn Acerbis Aussage in seinem »Proemio« von 1819 zugetroffen hätte, d.h. die Romantiker nur eine Randgruppe mit wenigen Befürwortern und Sympathisanten gebildet hätten.

Indem Acerbis dieses bei den Klassikern beliebte Argument aufgreift, verstrickt er sich in ein Dilemma: Gehört es einerseits zu seinen Aufgaben, die Verbreitung und Bekanntheit der deutschen Kultur in Italien voranzutreiben, was denn auch das positive Urteil über die »stranieri« zu erklären vermag, so wertet andererseits sein Hinweis auf die mangelnde Originalität der durch die italienischen Romantiker importierten Ideen die Leistung der fremden Kultur, die durch den Namen Schlegel als deutsche identifizierbar ist, gleichzeitig wieder ab. Argumentative Kohärenz fällt hier einer Gratwanderung zum Opfer, an deren Ende die scharfe Herabsetzung alles Romantischen in Italien steht. Da Acerbi dem Wunsch seiner Auftraggeber gerecht werden und ein positives Bild von den deutschsprachigen Kulturleistungen zeichnen muss, er es sich jedoch im Hinblick auf seine Leserschaft nicht erlauben kann, das italienische Nationalgefühl zu sehr zu brüskieren, nimmt er einen doppelten Vergleich vor, als dessen Sieger ganz im Sinne der Klassizisten die Italiener hervorgehen: Weist er nämlich auf die qualitative Minderwertigkeit der italienischen Romantiktheorie im Vergleich zur deutschen hin, so schneiden die Ausländer bei einem zweiten Vergleich mit jenen Italienern, die der Romantik fern stehen, negativ ab, wie im zweiten Zitat deutlich wird. Die missliche Lage Acerbis als Diener zweier Herren lässt ihn allerdings die Tatsache übergehen, dass die Romantiker sich mit ihrer Zeitschrift durchaus in einen genuin italienischen Traditionszusammenhang stellen.

Ein weitgespanntes Programm lässt schon der Untertitel des »Conciliatore« – »Foglio scientifico-letterario« – vermuten, und in der Tat nehmen die ROMANTIKER durch die Wahl ihrer Themen eine TRADITIONSLINIE auf, die auf ein bedeutendes Publikationsorgan der italienischen AUFKLÄRUNG zurückweist:

Le pagine programmatiche della rivista rivelano un chiaro legame con la tradizione illuministica del «Caffè»: si prevedono ampi spazi per gli argomenti scientifici, economici, sociali, di costume, e la volontà di contribuire alla creazione di una nazione moderna (Cadioli (1995), S. 28).

Dazu kommt, dass gerade der Gründer des »Caffè«, Pietro Verri, bereits wichtige Kritikpunkte der italienischen Romantiker in einem Artikel seiner Zeitschrift vorweggenommen hatte, was Acerbis These, eigentlich alles, was nun aus dem Ausland mit neuen Ausdrücken eingeführt werde, sei in Italien nichts Neues mehr, einerseits stützt, andererseits aber auch zeigt, dass die Romantiker keineswegs aus dem Ausland importierte Probleme behandelten. Denn schon Pietro Verri hatte in seinen »Pensieri sullo spirito della Letteratura d'Italia« festgestellt, dass die italienische Literatur im Vergleich zu jener der anderen europäischen Länder Gefahr laufe, unter Berufung auf eine ruhmreiche Vergangenheit und die Vollkommenheit der eigenen Sprache sich gegen jedweden zeitbedingten Wandel in der Gesellschaft abzuschließen und zu einer leblosen Larve zu erstarren. Die italienischen »Aristotelici delle Lettere, tenaci adoratori delle parole«<sup>59</sup> würden sich hierbei von der Überzeugung leiten lassen »che la Lingua Italiana della Scrittura avrebbe dovuto avere tutto la rigidezza delle lingue morte« (ebd., S. 156). Gestützt auf diese selbstkritische Bestandsaufnahme formulierte Verri eine Position, in der sich knapp fünfzig Jahre später die Romantiker wiedererkannten: die Ablehnung einer nur selbstreferentiellen Literatur und einer ihrer Lebendigkeit beraubten Sprache, über welche die Autorität der als Sprachaufsicht fungierenden *Accademia della Crusca* wachte. Ihnen entsprach als positives Gegenstück die Forderung nach einer den sich wandelnden Zeiten zugewandten Sensibilität und der Anerkennung der Subjektivität des Geschmacks. Wichtige Argumentationsmuster der Romantiker sind somit schon von einem der bedeutendsten Vertreter der italienischen Aufklärung vorweggenommen worden, womit deutlich wird, dass Mme de Staëls Artikel sozusagen auf fruchtbares Terrain gefallen ist, da er Themen anspricht, deren Problematik in Italien nicht neu war<sup>60</sup>.

Die Gründe für die Heftigkeit der Reaktion des Chefredakteurs der »Biblioteca Italiana« sind denn auch wirklich weniger in literarästhetischen Differenzen zwischen Klassizisten und Romantikern als in der POLITISCHEN KONTROVERSE zu suchen, welche

---

<sup>59</sup> Ebd., S. 155f., wo Pietro Verri auch die negativen Konsequenzen dieser Fixiertheit auf die Form für die nachwachsende Dichtergeneration thematisiert: »Questi inesorabili parolai sono il più forte ostacolo, che incontrano al di d'oggi in Italia i talenti, che sarebbero dalla natura altronde felicemente disposti per le Lettere; essi co' loro rigidi precetti impiccoliscono, ed estinguono il genio de' giovani«.

<sup>60</sup> In diesem Sinne erklärt auch Cardini (1976), S. 45, die Reaktionen der Klassizisten auf den Artikel von Mme de Staël: In der Lesart der Klassizisten hätte Mme de Staëls Aufforderung, mehr zu übersetzen, nur erneut zu einer Sprachverhunzung geführt, wo doch der Neoklassizismus diese »imbarbarimenti linguistici«, welche als Folgeerscheinung einer regelrechten Übersetzungsflut in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts auftraten, gerade zu überwinden gesucht hätte.

die Debatte mittlerweile prägte. War sie von einem »particolare fatto letterario« (Borlenghi (1968), S. 12) ausgegangen, so setzte sich ihre stets spürbare politische Relevanz mit der Gründung des »Conciliatore« immer mehr als bestimmendes Element durch. Dabei kommt es zu einem interessanten, bei einem oberflächlichen Hinsehen paradox anmutenden Seitenwechsel: Waren es anfangs die Klassizisten, die sich des patriotischen Arguments bedienten, um die Befürworter der von Madame de Staël gewiesenen Richtung zu diskreditieren, so sind es nunmehr die Romantiker, die mithilfe des patriotischen Gedankens argumentieren. Denn der »Conciliatore« ist bewusst als »impresa puramente patriottica« (Pellico), als »impresa nazionale« (Di Breme) gegründet worden (zit. bei Borlenghi (1968), S. 24). In dem Moment aber, wo die Romantiker das anfangs von den Klassizisten instrumentalisierte Motiv des Patriotismus aufgreifen und in ihre Vorstellungen von einer Nationalliteratur, die gleichzeitig modern sein soll, einflechten, offenbart sich die Zweiseitigkeit des von den Klassizisten zuerst verwendeten Arguments. Denn im Projekt des »Conciliatore« wird nun eine andere Bestimmung der Bedeutung von »patriottico« vorgenommen, dessen Leitfaden nicht länger die Treue gegenüber der griechisch-römischen Vergangenheit bildet, sondern der Wunsch nach politischer Selbstbestimmung innerhalb der eigenen nationalen Grenzen. Die Modernisierung der italienischen Gesellschaft stellt in diesem Sinne eines der Hauptziele dar, wobei die Literatur selbst wiederum nur als ein Instrument unter vielen zu seiner Verwirklichung fungieren sollte. Der »Conciliatore« ist in dieser Hinsicht auch als Fanal für eine sich ihrer selbst bewusst werdende bürgerliche Intellektuellenschicht zu werten<sup>61</sup>.

Daher wird verständlich, warum Acerbi in ‚seiner‘ Zeitschrift plötzlich schärfere Töne anschlägt und das klassizistisch-romantische Lagerdenken ins Wanken bringt: Vor allem hat er die Interessen seiner Auftraggeber, der Österreicher, gegen jedwede Äußerung zugunsten eines erwachenden nationalen Selbstbewusstseins zu verteidigen und dies um so mehr als dass sich der »Conciliatore« ostentativ außerhalb der direkten Einflussphäre der fremden Machthaber situiert. Die polemische Stellungnahme gegen die eigenen Romantiker wird in diesem Zusammenhang zum Treuebeweis gegenüber den Auftraggebern. Was hier unter literarisch verbrämtem Gewande als Vergleich

---

<sup>61</sup> So sieht Cadioli (1995), S. 29, im »Conciliatore« einen exemplarischen Versuch des Bürgertums sowie des aufgeklärten Adels, sich als neue Führungsschicht zu behaupten. Das kulturelle Engagement nimmt hier die Form eines Einsatzes für mehr Demokratie wenigstens im kulturellen Bereich an, insofern sich die Bildungsinitiative an alle richtete.

zwischen den italienischen und den ausländischen Romantikern formuliert wird, hat seine tieferen Ursachen in der spezifischen politischen Konstellation jener Jahre.

Auch als mit der Auflösung des »Conciliatore« 1819 die politische Konfrontation wieder einer literarischen gewichen ist, fuhr die »Biblioteca italiana« fort, insbesondere die deutsche Romantik im Gegensatz zur eigenen positiv zu bewerten, sodass die Zeitschrift in der Folgezeit stellvertretend für eine Strategie der Trennung von politischer und literarischer Erneuerung stehen sollte (vgl. Bizzocchi (1976a), S. 355ff.). Dies ging dann soweit, dass acht Jahre nach dem Artikel von Madame de Staël Paride Zaiotti in seinem im Frühjahr 1824 in der »Biblioteca Italiana« erschienenen Artikel »Intorno all' »Adelchi« di A. Manzoni« die Unwissenheit seiner italienischen Landsleute hinsichtlich der ausländischen, insbesondere aber der deutschen Literatur beklagt, die in einem eklatanten Kontrast zu der fast schon an Pedanterie streifenden Sachverständigkeit auf dem Gebiet der eigenen Literatur stehe<sup>62</sup>. Dieser Artikel Zaiottis vermag gleichsam als ein vorgezogener Abgesang auf die Debatte gelesen werden, deren Zentrum sich mittlerweile von Mailand nach Florenz verlagert hatte. Fiel das Ende der ersten Phase der »romanticomachia« mit der Selbstauflösung des »Conciliatore« unter dem Druck der österreichischen Zensur am 10. Oktober 1819 zusammen, so wird Vincenzo Montis »Sermone sulla mitologia« 1826 den Schlussakkord der zweiten Phase setzen.

Es ist bereits darauf verwiesen worden, dass die Romantiker anfangs für eine Öffnung der eigenen Literatur plädierten, weil sie glaubten, in der Literatur eine Möglichkeit gefunden zu haben, den Nationalstaatsgedanken auch im Sinne einer europäischen Nation zu realisieren. Mit der Gründung des »Conciliatore« jedoch und der bewussten Gleichsetzung von »romantico« und »liberale« hatte eine Wende stattgefunden. Das Ideal einer universellen Dichtung war in der Tat nur zu verwirklichen, wenn zunächst einmal die politischen Voraussetzungen für eine selbstbestimmte Gesellschaft geschaffen waren, was aber in einem Land, das unter Fremdherrschaft stand und in dem

---

<sup>62</sup> Bemerkenswert ist der Artikel Zaiottis auch, weil er unter den in Italien zu Unrecht unbekanntem Dichtergroßen auch Novalis erwähnt: »Quanti sono fra noi, anche di quelli che professano lettere più recondite, che conoscono almeno mezzanamente la poesia delle altre nazioni? Molti vi diranno una serie lunghissima di rimatori, e vi nomineranno Galletto da Pisa, Sandro di Pippo. [...]ochi avranno sentito nemmeno il nome di Voss, del Novalis, del Tieck«. (Mutterle (1975), vol. II, S. 202).

die Zensoren über jedwede Meinungsäußerung wachten, kaum möglich war<sup>63</sup>. Während also fortan die Klassizisten ihre Vorstellung von Vaterland mit der Loyalität gegenüber der österreichischen Regierung zu vereinbaren suchten, weil sie an einem literarischen bzw. rhetorischen Ideal Italiens festhielten (vgl. Fubini (1971), S. 28), verfolgten die Romantiker ein konkretes, dem modernen Nationalstaatsgedanken verpflichtetes Ziel. Der Vorwurf des Vaterlandsverrats aus dem Munde der Klassizisten mag somit weniger paradox klingen, da nunmehr deutlich geworden sein dürfte, dass sich ihr Vaterlandsverständnis aus den glorreichen Tagen der Vergangenheit herleitete, wobei Vaterland und Vergangenheit eine Einheit zu bilden scheinen. Die romantische Ausrichtung an der Gegenwart, das Bemühen um eine italienische Literatur konnte vor diesem Hintergrund nur als ein Verrat empfunden werden.

Aus der heutigen Perspektive muss die Romantikdebatte vor allem als Versuch einer kollektiven Selbstverortung gedeutet werden, deren damalige Brisanz auf die politische Situation in Italien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückzuführen ist.

---

<sup>63</sup> Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Frage, die Foscolo an den Chefredakteur des »Conciliatore« kurz nach dessen erstem Erscheinen richtete: »Come concilierete voi »Il Conciliatore« e l'ingegno e l'animo vostro [...] con la Censura?« (zit. bei Borlenghi (1968), S. 5).

## **II. KAPITEL: LEOPARDIS AUSEINANDERSETZUNG MIT DER ROMANTISCHEN LITERATUR IM »DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA«. ANSÄTZE EINER DICHTERISCHEN SELBSTVERORTUNG**

»Außer der vom Wortkünstler vorgefundenen Wirklichkeit von Erkennen und Handeln wird von ihm auch die Literatur vorgefunden: es gilt gegen oder für alte literarische Formen zu kämpfen, sie sind zu benutzen und zu kombinieren, ihr Widerstand ist zu überwinden oder in ihnen ist Unterstützung zu suchen. Doch all dieser Bewegung und all diesem Kampf im Rahmen des rein literarischen Kontextes liegt der wesentlichere, bestimmende primäre Kampf mit der Wirklichkeit von Erkennen und Handeln zugrunde«<sup>64</sup>.

### **II.1. Offenlegung des Problemhorizontes: Ludovico Di Bremes »Il Giaurro, Frammento di novella turca scritto da Lord Byron« und Leopardis Antwort**

In dem 1818 im »Spettatore« erschienenen Aufsatz »Il Giaurro, Frammento di novella turca scritto da Lord Byron«, der gemäß seinem Verfasser in der Absicht geschrieben worden war, die italienische Übersetzung von Byrons »The Giaour« (1813) zu prüfen, skizziert Di Breme zu Beginn ein Erziehungsmodell für Dichter. Auf der Grundlage eines Gedankenexperiments, das den philosophischen Universalzweifel Descartes' auf die Literatur überträgt, wird die Vision einer »éducation poétique« entworfen, bei der Bücherwissen und Gelehrsamkeit eine sekundäre Rolle spielen, hingegen die Priorität der poetischen Selbstfindung zugewiesen wird. An die Stelle der Poetik setzt Di Breme für den jungen Dichter die Natur als Inspirationsquelle. Aus deren Betrachtung würden dem zukünftigen Poeten Lebendigkeit und Intensität der Eindrücke erwachsen, und früher oder später werde er aus der Naturversunkenheit heraus selbst zur Feder greifen. Und erst dann, nachdem er im Zwiegespräch mit der Natur gleichsam seine dichterische Berufung erfahren, sei es möglich, ihn in die Regelwerke, in die systematische Lektüre

---

<sup>64</sup> M. Bachtin, »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen«, in: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M., 1979 (Edition Suhrkamp; 967), S. 120; zit. bei Neumeister (1991), S. 391f.

seiner dichterischen Ahnen einzuführen<sup>65</sup>. Dieser utopische Entwurf bildet die Folie, vor der noch einmal starres Regeldenken und Idealisierung der Antike negativ abgehoben werden, bevor Di Breme die moderne Dichtung aus dem Wandel der Zeiten heraus zu begründen und am Beispiel Byrons zu illustrieren sucht.

Dabei geht er von einer Einsicht aus, die Leopardi durchaus teilt. Sie lässt sich als ‚Verlust der dichterischen Ursprünglichkeit‘ zusammenfassen. Während Leopardi die Ursachen dafür jedoch im Zeitenlauf sieht, insofern für ihn dichterische Spontaneität und Antike einander bedingen, ortet Di Breme die Gründe im dominierenden, ihn anachronistisch dünkenden klassizistischen Dichtungsverständnis, demgemäß vollendete Dichtung gleichbedeutend mit vollendetem Stil ist, was zur negativen Folge habe, dass der Inhalt zugunsten der Form in den Hintergrund gedrängt werde. Während ersterer die Gründe dem Wechsel von der Antike zur Moderne und dem damit verbundenen Übergang von einem glücklichen Naturzustand zu einem rationalistischen Weltbild zuschreibt, liegen sie für Di Breme in der Nichtanerkennung dieses Wechsels und der hierin wurzelnden Festlegung der Dichtung auf einen mittlerweile überholten Dichtungsbegriff. STATISCHES UND DYNAMISCHES DICHTUNGSVERSTÄNDNIS stoßen aufeinander und scheinen sich bei einem flüchtigen Blick problemlos in die klassizistisch-romantische Schablone einzufügen. Allerdings wird sich zeigen, dass Leopardi zwar die klassizistische Sicht auf die antike Dichtung teilt, insofern er in ihr die Verwirklichung von Vollkommenheit und Schönheit sieht. Ihn interessieren aber auch die Gründe dafür und so wendet er sich den Möglichkeiten zu, unabhängig vom Stand des Zeitenrades erneut jene *Voraussetzungen* zu schaffen, die noch nach Jahrhunderten den Reiz der antiken Dichtung verbürgen.

Es ist festgestellt worden, im »Discorso« zeichne sich eine Poetik ab, deren Akzente nicht so sehr auf formalen und genuin ästhetischen Aspekten als auf der Verwirklichung eines eudämonistischen Ideals liegen und die in enger Wechselbeziehung zu Leopardis später in der »teoria del piacere« auskristallisierten Philosophie zu sehen ist<sup>66</sup>. Von Anbeginn folgt die poetische Reflexion Leopardis also einem ethischen Ansatz; es wird sich allerdings erweisen, dass mit der Ausarbeitung der »Theorie der Lust« sich der

---

<sup>65</sup> Mutterle (1975), vol. I, S. 256f.: »Intanto spunterebbe il giorno in cui a questo incontaminato giovine ferverebbe in seno la faticosa ispirazione, ed eromperne, per così dire, si sentirebbe l'animo, invaso da una piena d'affetti e d'immagini, che a gara invocherebbero la divina arte degli effondimenti poetici. Questo il giorno sarebbe di aprirgli ad un tratto innanzi tutto quanto l'arringo poetico percorso finora da Mosè ed Omero fino a lord Byron«.

<sup>66</sup> Vgl. Bigi (1986), S. 166, wo auch die entsprechenden Belegstellen im *Zibaldone* aufgeführt sind.

Schwerpunkt verschiebt, sobald feststeht, dass es sich um ein Ideal handelt, das, anstatt den Menschen einen Anreiz zu einem erfüllten Leben zu bieten, eine Quelle des Schmerzes und ein Fanal der Sinnlosigkeit darstellt.

Zur Zeit des »Discorso« bildet die ANTIKE DICHTUNG das LEITMODELL, dessen Bedeutung sich von der Perfektion herleitet, mit der sie dem Zweck der Dichtung gerecht wurde (und immer noch wird), QUELLE DES VERGNÜGENS zu sein. Gerade dieser Aspekt droht in der modernen Poesie jedoch zu verschwinden. Als tragende Elemente dieser Überzeugung fungieren die ANTITHESEN VERNUNFT-NATUR sowie VERNUNFT-EINBILDUNGSKRAFT und MODERNE-ANTIKE. Leopardis Polemik gegen die moderne Dichtungstheorie, für die stellvertretend Di Breme steht, geht über den klassizistisch-romantischen Schlagabtausch insoweit hinaus, als dass sie vom Versuch getragen wird, eine Antwort auf die Frage nach den Möglichkeiten und Aufgaben des Dichters im Allgemeinen zu finden. Diesem Versuch soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden, wobei eine vergleichende Betrachtung von Di Breme und Leopardis Aufsätzen durch die unmittelbaren Entstehungsumstände des »Discorso« motiviert ist, der von Leopardi als Erwiderung und autonome Stimmenmeldung innerhalb der im Schwange befindlichen Debatte konzipiert worden war. Sie erlaubt zudem, die Singularität Leopardis zu beleuchten, der unterwegs zu einem Dichtungsverständnis ist, in dem Reflexe der frühromantischen Poetik aufscheinen. Aber den Wandlungen, denen der Romantikbegriff bei Leopardi im Laufe seines Denkens unterliegt, soll nicht im Einzelnen nachgegangen werden, da dies hieße, einen Großteil des denkerischen und literarischen Werdegangs von Leopardi zu rekonstruieren, blitzt die Auseinandersetzung mit der Romantik doch immer wieder in seinem Denktagebuch *Zibaldone* auf<sup>67</sup>.

Die Bilanz sei hier denn auch vorweggenommen, um gleich zu Beginn jene Ambivalenz zu unterstreichen und zugleich zu erklären, welche die Einstellung Leopardis zur Romantik bis zum Schluss prägt: So kontrastiert die Ablehnung der Romantik als *konkrete* Form moderner Literatur mit einem zweiten Romantik-Begriff, mit dem Leopardi seine eigenen Erwartungen gegenüber der modernen Dichtung

---

<sup>67</sup> Für einen skizzenhaften Versuch, die einzelnen Phasen in Leopardis Verhältnis zur Romantik bis 1827, dem Jahr, in dem Leopardi seine »polizzina« zur Romantik zusammenstellte, nachzuzeichnen, sei auf Bigi (1986) verwiesen.

zusammenfasst<sup>68</sup>. Sie stehen in engem Zusammenhang mit einem bestimmten Menschenbild und die Etablierung einer Verbindung zu Novalis erscheint möglich, insofern dieser Romantik-Begriff von einem ethischen Anspruch getragen wird. Die Weichen für die UNTERSCHIEDUNG ZWEIER SEMANTISCHER EBENEN IM ROMANTIK-BEGRIFF sind schon im »Discorso« gestellt. Hier geht es für Leopardi zwar noch um die Verteidigung eines gleichsam allgemeingültigen Dichtungsbegriffs gegen die Konzeption einer wie alles im Menschenleben der Veränderung unterworfenen Poesie, aber es wird schon in der Dichtung *der Ort* erkannt, der Glücksanspruch und -verheißung dadurch einzulösen vermag, dass Wahrheit und Vernunft den Menschen nicht länger in seine Schranken weisen. Das Vage, Unbestimmte zeichnet sich bereits als Garant des hier noch »diletto« genannten »piacere« ab. Die Betonung der Rolle der Einbildungskraft und der dichterischen Originalität stehen im »Discorso« in einem seltsamen Spannungsverhältnis zur gleichzeitigen, im Bann der traditionellen Poetik erfolgenden Einschwörung der Dichtung auf die Naturnachahmung am Leitfaden der Wahrscheinlichkeit. Der Versuch, dieses Spannungsverhältnis auszuloten, sollte jedoch immer die Tatsache berücksichtigen, dass Leopardi zum Zeitpunkt der Abfassung des »Discorso« mit der romantischen Literatur wenn überhaupt, nur indirekt in Kontakt gekommen war (vgl. Bigi (1986), S. 153f.).

Ein äußerst kritischer Gegenwartsblick, gelenkt vom Misstrauen gegenüber der aufklärerischen Idee, dass Vernunft und Fortschritt zum Wohle der Menschheit einander bedingen, die Überzeugung von der Existenz einer vollkommenen Dichtung, die in der Antike ihre ideale Form gefunden hat und deren Maßstab das Vergnügen ist sowie schließlich das Bedürfnis nach Originalität und dichterischer Eigenständigkeit wirken im »Discorso« ineinander und bilden gleichermaßen die Voraussetzung für Widersprüche und deren mögliche Lösung. Die Simultaneität von konzeptueller Nähe und Ferne tritt als ein bestimmendes Motiv in Leopardis Beschäftigung mit der romantischen Poesie hervor und wird am Beispiel des Mimesisbegriffs umrissen.

---

<sup>68</sup> Bigi (1986) kommt zu der Schlussfolgerung, dass Leopardis Annäherung an die Romantik im Licht der Ausarbeitung eines eigenständigen Romantik-Begriffs betrachtet werden muss. Vgl. auch Tateo (1999), S. 15, der die These vertritt, dass sich Leopardi bei der Verwendung der Begriffe »classico« und »romantico« gleichsam auf einer doppelten Ebene bewege, daher eine Überschneidung beider Charakteristika möglich sei, insofern sie beide von Leopardi als »forme analoghe dell'infinito poetico« gedeutet werden. Die Substantive »classicismo« und »romanticismo« blieben hingegen an ihren kunsthistorischen und literarischen Referenzrahmen gebunden und würden jeweils die »banalizzazione« des Antiken und Romantischen bezeichnen.

### II.1.1. Mimesis bei Di Breme und Leopardi

Di Bremes indirekte Forderung nach einer einschneidenden Wende in der Poesie in Gestalt eines »Cartesio poetico« (Mutterle (1975), vol. I, S. 255) mündete in die gleichermaßen ernüchternde wie anspornende Feststellung, dass die dichterische Praxis der Gegenwart unter dem Diktat der Poetik des Horaz zwar die äußeren Formen sorgfältig bewahre, darüber jedoch das eigentlich Wesentliche für jede Dichtung, nämlich die Inspiration, vernachlässige:

Che nulla si possa comporre di durevole senza una qualche bravura di stile, è cosa troppo per sé ovvia; ma che con dello stile accurato e forbito si possa fare a meno di poesia viva e profonda, ah! questa è purtroppo la dottrina pratica che ci ha spenti. [...N]ella più imperfetta bozza di vera ispirazione v'ha più poesia, e se n'ha da sperare più sicuro effetto, e più intimo piacere, che non produrrà giammai il più lindo, lisciato ed irreprensibile madrigale (ebd., S. 257).

Hier rekapituliert Di Breme noch einmal einen der Kardinalpunkte der italienischen Romantik, der in der Auseinandersetzung mit der Angemessenheit des klassischen Regelkanons lag. So charakterisiere die Gegner der Romantik, dass sie den antiken Regeln größere Bedeutung zumessen als ihren zeitgenössischen Lesern. Die Akzentuierung der Wirkung, die Hervorhebung der Rolle des dichterischen, in seine Zeit, deren Leidenschaften und Lebensformen eingebundenen SUBJEKTS, das gleichsam als Garant für erstere einsteht, kennzeichnen demnach die moderne Dichtung, gegen die sich Regeldenken und gewohnheitsmäßige Ausrichtung an den Poetiken und Schulen vergangener Zeiten negativ abheben<sup>69</sup>. »Inspiration« und »Natur« lenken als Leitbegriffe die Kritik Di Bremes an einem Maßstab, dem gemäß die Beherrschung der Regeln jedweden Mangel an Inspiration auszugleichen und die perfekte Form über die fehlende inhaltliche Originalität hinwegzutäuschen vermag. Der im Namen der Inspiration und Originalität geforderte Abschied von der Regelpoetik bildet ein Grundmotiv des »Giaurro«-Aufsatzes.

Dabei erweist sich das Konzept der Naturnachahmung als Schwelle, die bei Di Breme den Übergang zur Moderne markiert. Das Diktum »ars imitatur naturam« bildete lange Zeit das Fundament für Vermittlungsversuche zwischen alter Poetik-Tradition und

---

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 259, wo Di Breme in seiner Charakterisierung der modernen Poesie mittels der Aufzählung ihrer tragenden Merkmale das »Subjekt« an erster Stelle noch vor den Sitten, Gebräuchen und den Leidenschaften nennt, um schließlich jene zu kritisieren, die »hanno le regole antiche per troppo più importanti che non l'effetto presente; le quali chiaman regole la consuetudine; e che nelle stesse consuetudini confondono tuttodì quelle della natura con quelle degli artifizi e delle scuole« (Herv.i.O.).

neuer Ästhetik<sup>70</sup>. Seine Vieldeutigkeit resultiert aus den unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten des Naturbegriffs einerseits und des Nachahmungsbegriffs andererseits. Es ist nun genau diese semantische Polivalenz, vor der Nähe und Distanz der Auffassungen Di Bremes und Leopardis fassbar werden: So treffen beide Literaten einander in der Ablehnung des Konzeptes der »imitatio« im Sinne der Nachahmung von anderen Dichtern und deren Werken sowie in der hiermit motivierten Forderung, dass sich der Dichter an der Natur zu orientieren habe. Dieses privilegierte Verhältnis zur Natur bildet bei beiden die Voraussetzung für Originalität. Ihre Interpretationen des Naturbegriffs, d.h. dessen inhaltliche Auffüllung, divergieren dagegen beträchtlich.

Die hieraus erwachsenden ebenfalls unterschiedlichen Konsequenzen für die Bestimmung der Aufgaben der Dichtung verhindern jedoch nicht, dass wiederum bei beiden das Mimesisprinzip durch die im jeweiligen Naturbegriff implizierten Schlussfolgerungen in Frage gestellt wird. Mag auch Di Breme dabei weiter gehen und mag der »poetologische Standpunkt« Leopardis auch »hoffnungslos antiquiert« (Neumeister (1991), S. 386) erscheinen, so gilt letzteres doch weniger für dessen inhaltliche Implikationen als für die traditionslastigen Begriffe, mit denen Leopardi operiert. Schon im »Discorso« schwingt nämlich bei allem Beharren auf der Nachahmung der Natur als einziger Möglichkeit, zu vergnügen und damit dem Anspruch der Dichtung gerecht zu werden, das Bewusstsein mit, dass die Bedingungen des Dichtens, d.h. aber konkret die Natur sowie die Weise, ihr zu begegnen, sich einschneidend geändert haben. In dieser Einsicht gründet schließlich auch die Bedeutung, die schon hier Einbildungskraft und Erinnerung zugewiesen wird.

In diesem Zusammenhang leitet sich die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit Di Breme aus Leopardis Bedürfnis her, die Beziehung zwischen Natur und Dichtung zu klären. Tatsächlich stößt er sich nicht an der Bestimmung der Poesie als »sentimentale«, wenn hiermit eine Dichtung gemeint ist, die in der Tiefe des Empfindens und der Eindrücke, die durch die Natur hervorgerufen werden, wurzelt, sondern an der Behauptung Di Bremes, die moderne Poesie sei hierin der antiken überlegen<sup>71</sup>. Es wird sich zeigen, inwiefern bei Leopardi das Sentimentale ein Kennzeichen der Dichtung *selbst* darstellt; anstatt es als ein *characteristicum specificum* der Moderne zu werten,

---

<sup>70</sup> Vgl. Preisendanz (<sup>2</sup>1970) zur Vertiefung und zu den Metamorphosen, denen der Begriff der Naturnachahmung am Ende des 18. Jahrhunderts unterlag.

<sup>71</sup> Vgl. die ersten spontanen Notizen nach Beendigung der Lektüre von Di Bremes Aufsatz im *Zibaldone* (15-21).

sieht Leopardi es eher gefährdet durch die modernen Dichter, ihre Effekthascherei, Tendenz zu Spiritualisierung und Übertreibungen. Ein wichtiges Antriebsmoment des »Discorso« bildet somit das Bedürfnis auf Seiten Leopardis, für sich selber das Verhältnis zwischen einer »poesia sentimentale« und dem eigenen, von demjenigen Di Breme abweichenden Naturverständnis auszuloten (vgl. auch Bigi (1986), S. 155). Da nun das Stichwort, das in der Auseinandersetzung Leopardis mit den Romantikern die Trennungslinie markiert, »Natur« lautet, soll ein kurzer Streifblick den Naturbegriff Di Breme sowie die diesem inhärenten Konsequenzen für den Nachahmungsbegriff beleuchten.

Die im NATURBEGRIFF aufklaffende Diskrepanz zwischen Leopardi und Di Breme veranschaulicht am besten der Versuch des Letzteren, das Verhältnis zwischen Dichter und Natur zu bestimmen, mit dem er seine Forderung nach einer neuartigen Dichtererziehung fern von allen Schulen und Vorschriften abschließt und zugleich begründet. Seine Vision von der Natur als erster Lehrmeisterin und Gesetzgeberin, die den künftigen Dichter in die Geheimnisse der menschlichen Seele, der Moral sowie in die Sitten und den Wechsel der Zeiten einführen soll, muss sich für Leopardi insofern als problematisch erweisen, als dass NATUR BEI DI BREME VOR ALLEM GESCHICHTLICH KONNOTIERT ist. Hinzu tritt, dass sie nicht länger etwas außerhalb des Menschen Befindliches bezeichnet, sondern beide einander gleichgeordnet vorgestellt werden. Der Mensch ist Teil des großen Naturganzen, das wie dieser von sittlichen und physischen Gesetzen regiert wird und dessen Erkenntnis an die Kenntnis der Zeitläufte und ihrer wechselnden Lebensformen, sprich an die Geschichte, gebunden ist:

S'io parlo di esporre l'animo all'azione della natura, intendo non meno *i di lei quadri morali che fisici*, ed ho l'uomo pel primo degli oggetti da contemplare, e la conoscenza dei tempi e dei costumi per essenziale parte di questa natura (Mutterle (1975), vol. I, S. 256; Herv.v.m.).

Bei diesem Naturverständnis rückt der Mensch in den Mittelpunkt jedweder, sei es auf Erkennen, sei es auf künstlerisches Schaffen, gerichteten Tätigkeit. Hier lässt sich jene Verschiebung innerhalb des Naturbegriffs ablesen, die auch der Abhandlung Schillers *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* zugrunde liegt: Natur meint nunmehr »Natur des Menschen« (vgl. Preisendanz (1970), S. 57).

Di Breme hat einen Gedanken wieder aufgenommen, den er bereits in seinem Artikel von 1816 formuliert hatte, in dem die kreative Rolle des Dichters sogar noch stärker herausgearbeitet worden war. Das Hauptargument gegen die Klassizisten hatte dort

gelautes, dass der Mensch nicht dazu geboren sei, die Natur in alle Ewigkeiten so nachzuahmen wie sie zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort wahrgenommen und nachgeahmt worden ist. Stattdessen gelte es für die Dichter, Mittler und *zugleich* Rivalen der Natur zu sein<sup>72</sup>. Um aber in diesen ganz dem Schaffen verschriebenen Wettstreit zwischen Mensch und Natur einzutreten, muss der Dichter die durch den Fortschritt in Moral und Wissenschaften erweiterten Horizonte ausschreiten und die Anreize, die von ihnen für die Erfindungsgabe ausgehen, nutzen. Durch diese Betonung des schöpferischen Moments vereint der DICHTER selbst die zwei im Naturbegriff gebündelten Bedeutungsaspekte der *natura naturata* und *natura naturans*.

In beiden Beiträgen Di Bremes lässt sich folglich eine Verschiebung im Naturbegriff erkennen, da dieser nicht länger ein »schlechthin Objektive[s]« bezeichnet (Wehle (1991), S. 266). Indem der Mensch, der Dichter, darauf hingewiesen wird, sich selbst als einen Teil der Natur wahrzunehmen und aus diesem Bewusstsein heraus nicht nur seiner interpretierenden Rolle, sondern auch seines schöpferischen Vermögens – als Rivale der Natur – eingedenk zu werden, leuchten bei Di Breme die Signale jener Systemwende in der Ästhetik auf, die durch die Abkehr vom Mimesisprinzip und die Aufwertung der produktiven Einbildungskraft gekennzeichnet ist. Nachahmung bedeutet nicht länger nur Ausrichtung am Prinzip der *imitatio naturae* im Sinne der Darstellung von Naturgegebenem. Zwar wird der Blick nicht ganz von den Naturgegebenheiten, den von ihr hervorgebrachten Gegenständen und Wirklichkeiten abgewendet, aber diese werden in einem engen Verhältnis zum Menschen und dessen gestalterischem Vermögen gesehen<sup>73</sup>.

Dabei appelliert Di Breme sogar an die Unendlichkeit, allerdings rückt sie bei ihm nicht als philosophische Kategorie ins Blickfeld, um wie in der Frühromantik die Tendenz auf das Absolute zu charakterisieren. Stattdessen wird sie als Zeugin aufgerufen gegen die Klassizisten und den ihrer Poetik inhärenten Stillstand, in dem Di Breme wiederum einen Grund für einen dem klassizistischen Standpunkt

---

<sup>72</sup> »Perché la natura non ti ha già composto nella mira che tu imitassi lei in quel solo modo che lo intendi; *ché anche tu sei natura*, e sei per di più il suo interprete, il suo rivale nel ordine morale, sensitivo e imaginoso [sic]; e ciò in tutti i tempi del mondo« (Mutterle (1975), vol. I, S. 44; Herv.i.O.).

<sup>73</sup> Vgl. Kremer (2001), der betont, dass es sich bei den in Opposition zueinander stehenden Begriffen Mimesis und Imagination um »relative Grenzwerte künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten« (S. 101; Herv.v.m.) handele, also auch die Romantik nicht ohne Mimesis auskomme. Die Schlussfolgerung scheint nahezuliegen, nicht so sehr das Prinzip der Nachahmung als Natur- und Wirklichkeitsbegriff haben sich gewandelt und markieren den Beginn der Romantik.

innewohnenden Widerspruch sieht: So kollidiere die Annahme einer unveränderlichen Natur mit dem Grundsatz der Naturnachahmung, da die Natur sich ja aus den die Menschen *im Hier und Jetzt* umgebenden Dingen zusammensetze, sodass jedwedes Beharren auf Gestalten und Themen der Antike oder der Mythologie im 19. Jahrhundert nicht länger als Nachahmung der Natur ausgegeben werden könne:

e se non vorrai cantare mai sempre se non gli armenti della Sicilia e lo stretto d'Abido e gli occhi cervieri di Progne e Filomena e i polmoni di Stentore e le stalle di Augia, invece di dipingere con efficacia, nudi e vivaci quei fenomeni che si producono in te dagli oggetti di che ella ti ha circondato, e l'armonia loro, non potrai già dire che tu la imiti, e molto meno potrai dire che tu imiti, che tu *traduca* te stesso nelle opere tue. In vista dunque d'imitarla, inalziamoci a gareggiar con lei nella stessa creazione; e se le nostre dottrine mistiche, morali scientifiche hanno ampliato di tanto il campo dell'invenzione, misuriamo noi tutta l'ampiezza di quell'orizzonte, lanciamoci in quella immensità, e tentiamo animosi le regioni dell'*infinito* che ci sono concesse (Mutterle (1975), vol. I, S. 44; Herv.i.O.).

Klar treten noch einmal in diesen 1816 geschriebenen Zeilen die Bestimmung der Dichtung aus dem Subjektiven sowie ein geschichtlicher Naturbegriff heraus. Nachahmung wird nicht länger als Darstellung äußerer Bilder und Gegebenheiten, seien sie nun direkt der Natur entnommen oder zum Beispiel durch Mythen vermittelt, verstanden. Imitiert werden soll vielmehr die durch die subjektiven Empfindungs- und Verstandeskoordinaten der Innenwelt gebrochene Außenwelt. Natur wird immer schon durch den Filter der subjektiven Empfindungen wahrgenommen. Letztlich sind es diese sowie die Eindrücke, auf die es dem Dichter anzukommen hat, wenn er aufgefordert wird, das abzubilden, was die Gegenstände der Natur in ihm auslösen und hervorbringen (»dipingere con efficacia, nudi e vivaci quei fenomeni che si producono in te dagli oggetti di che ella ti ha circondato, e l'armonia loro«)<sup>74</sup>.

Im Naturbegriff Di Bremes sowie dem diesem inhärenten Appell an die schöpferische Originalität des Dichters ist die entscheidende Wende hin zu einer modernen Produktionsästhetik angelegt, in deren Verlauf eine auf Naturnachahmung und dem Wahrscheinlichkeitsprinzip gründende Poetik durch ein neues in der schöpferischen Einbildungskraft wurzelndes Selbstgefühl abgelöst wurde:

---

<sup>74</sup> Hervorzuheben ist der im zitierten Passus und zwar insbesondere in dem Wort »dipingere« mitschwingende Bezug auf Horaz' berühmte Verse in *De arte poetica* »ut pictura poesis« (V. 361: »eine Dichtung ist wie ein Gemälde«). Wurde mit diesem Ausdruck in der traditionellen Poetik die Festlegung der Dichter auf das Wahrscheinlichkeitsprinzip begründet, insofern Mimesis als Naturebenbildlichkeit gedeutet und die Dichtung selbst als Abbild (*pictura*) der Natur gesehen wurde, so verwendet Di Breme hier den Ausdruck »dipingere« (malen), um dieses direkte Verhältnis zwischen Original – Natur – und Abbild – Dichtung – aufzuheben: Letztere ist nicht mehr die wahrscheinlichkeitstgetreue Kopie der Wirklichkeit, sondern deren subjektbezogene Repräsentation. Vgl. Metzler-Literaturlexikon, unter dem Stichwort »Poetik« v.a. die Ausführungen zur Aufklärung, S. 355f.

Über Jahrhunderte hat das Gebot der *imitatio naturae* – der Mensch nach dem Bilde der Natur – dem ästhetisch bewegenden Moment, der *imaginatio* – und d.h. die Natur nach dem Bilde des Menschen – die Flügel gebunden und sie in die Schranken schlechter Erfahrungen verwiesen. An der Schwelle der Moderne aber schlägt sich das Selbstverständnis des Menschen definitiv auf die Seite der schöpferischen Vorstellungskraft (Wehle (1991), S. 268).

So hält Di Breme zwar noch am Begriff der *Naturnachahmung* fest, aber in ihm verbirgt sich nicht länger ein Bekenntnis zu den der klassischen Poetik entlehnten Vollkommenheitsidealen. Vielmehr zeigte die kurze Analyse des Naturbegriffs, dass der Dichter in seinen Gaben und Möglichkeiten der Natur gleichgestellt wird. Nicht mehr die äußerlich umgebende Natur lädt zur Darstellung ein, sondern *die eigene Natur*. Dichtung wird zur subjektiven Schöpfung. Damit wird aber auch der klassizistische Fixpunkt einer unwandelbaren Natur nachhaltig erschüttert.

Genau an diesen knüpft allerdings Leopardis Bestimmung der Dichtung und ihrer Aufgaben an. Die Überzeugung, dass die Natur *unwandelbar* sei, nimmt im ersten poetischen Selbstfindungsversuch Leopardis eine Schlüsselstellung ein<sup>75</sup>. Denn ausgehend von diesem Naturverständnis bestimmt er die Dichtung mit dem Ergebnis, dass sich für ihn die Frage nach den Möglichkeiten und Kennzeichen *moderner* Poesie, welche Di Breme umtrieb, hier *noch* nicht stellt. Das bedeutet allerdings nicht, dass sich Leopardi nicht der grundlegenden Zeitenwende, des Bruches zwischen seiner Gegenwart und den vorhergehenden Epochen bewusst gewesen wäre<sup>76</sup>. Vielmehr verleiht gerade diese Einsicht seinem Bemühen, die Poetik im Ausgang von einem *geschichtslosen* Dichtungs- und Naturbegriff zu entwerfen, Dringlichkeit, bildet sie doch das Fundament für die spezifisch leopardische Problemstellung: Demnach gilt es zu klären, inwiefern es in einer Zeit, in der Zivilisation und Vernunft das Zepter übernommen und die Natur, Garantin der Dichtung, verdrängt und entstellt haben, überhaupt noch möglich sei, zu dichten. Das Problem erwächst Leopardi somit weniger aus der modernen Poesie als vielmehr aus der Frage nach der *Vereinbarkeit* von Moderne und Poesie. Die romantische Poesie wird vor diesem Hintergrund zum Negativbeispiel für eine Dichtung, die sich an den Maßstäben der Moderne – Vernunft, Zivilisation, Philosophie – orientiert und scheitert. Ihr Scheitern liegt im Verkennen des

---

<sup>75</sup> Bei Scheel (1959), S. 114, findet sich der Hinweis, dass der Naturbegriff bei Leopardi durch seine Fixierung auf die ursprüngliche, unveränderte Natur enger gefasst sei als bei Aristoteles, seinen Renaissance-Kommentatoren und Theoretikern des *Rinascimento*.

<sup>76</sup> Calabrese (1999) erkennt gerade in diesem Bewusstsein einen Denkfaden, der Leopardi mit den Romantikern verbindet.

Hauptzwecks der Dichtung begründet, den Leopardi im Vergnügen festgeschrieben sieht.

Mit der Akzentuierung des »diletto« knüpft Leopardi an Horaz an. Der Einfluss der traditionellen Poetik ist auch in der Bedeutung spürbar, die dem Wahrscheinlichkeitsprinzip zugemessen wird. In seiner Handlungsanweisung für den Dichter lässt Leopardi keinen der Gemeinplätze der herkömmlichen Dichtungstheorie aus:

[Il poeta] scelga dentro i confini del verisimile quelle migliori illusioni che gli pare, e quelle più grate a noi e meglio accomodate all'ufficio della poesia, ch'è imitar la natura, e al fine, ch'è dilettere (»Discorso«, S. 354<sup>77</sup>).

Aufgabe der Poesie ist demnach die NACHAHMUNG der Natur mittels ILLUSIONEN, welche die Grenzen des WAHRSCHEINLICHEN nicht überschreiten dürfen.

Ein Blick in die *Ars poetica* zeigt, dass ein Teil der horazischen Binärformel für die Dichtung und zwar jener, welcher ihr auch einen Nutzen unterstellt, von Leopardi weggelassen und stattdessen dem Aufgabenbereich des Philosophen zugewiesen wird: »non è del poeta ma del filosofo il guardare all'utile e al vero« (»Discorso«, S. 357)<sup>78</sup>. Philosophie und Dichtung markieren zwei einander entgegengesetzte Welthaltungen – ein Gegensatz, der das antithetische Verhältnis widerspiegelt, in dem bei Leopardi Natur und Vernunft, Antike und Moderne zueinander stehen. In ihm klingt eine Grundüberzeugung Leopardis an, die auch nicht seine gewandelte Einstellung hinsichtlich der Beziehung zwischen Dichtung und Philosophie erschüttern wird und die einen der Pfeiler seiner 1820 im *Zibaldone* dargelegten »teoria del piacere« bilden wird, nämlich, dass Wissen und Glück einander ausschließen<sup>79</sup>.

Als Fundament von Leopardis früher Ästhetik kristallisiert sich demnach nicht nur die Antithese von Natur und Gesellschaft heraus, wie Janowski in ihrer Einleitung zur deutschen Ausgabe des »Discorso« bemerkt, sondern vor allem auch die damit verbundene Erfahrung eines unwiederbringlichen Verlustes infolge des Fortschritts im Zeichen von Vernunft, Wissenschaft, Erkenntnis:

---

<sup>77</sup> Alle folgenden Zitate aus dem »Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica« sind, soweit nicht anders vermerkt, dem zweiten Band der *Poesie e prose* der von Rolando Damiani herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Leopardis entnommen und werden im Folgenden immer unter dem Stichwort »Discorso« zitiert.

<sup>78</sup> Es genügt hier auf die Verse 334-335: »aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere« sowie den Vers 338 »ficta voluptatis causa sint proxima veris« zu verweisen.

<sup>79</sup> Wie der weitere Gedankengang zeigen wird, variieren, auch wenn diese Prämisse unverändert bleibt, der Umgang mit dem Erkennen bzw. dem Erkannten.

Nelle usanze e nelle opinioni e nel sapere del tempo nostro cercheremo la natura e le illusioni? *Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizii*; quando non è luogo nè cosa che abbia potuto essere alterata dagli uomini, in cui la natura primitiva apparisca altrimenti che a somiglianza di lampo rarissimo [...]? (»Discorso«, S. 361; Herv.v.m.).

Die Frage beleuchtet das Paradox, von dem Leopardis Überlegungen zur Dichtung ihren Ausgang nehmen: Einerseits wird die Dichtung auf die Nachahmung der Natur festgelegt, andererseits aber ist sich Leopardi sowohl des Epochenwandels als auch der Eingebundenheit eines jeden in die eigene Zeit und deren Zwänge wohl bewusst. So ortet und weiß er sich selbst in einer Ära, in welcher der Blick für die ursprüngliche, unberührte Natur verloren gegangen ist. In dieser Perspektive scheint das definitive Ende der Dichtung heraufzuschimmern, denn alle dichterischen Anstrengungen werden sinnlos in einer Zeit, wo die wichtigsten Ingredienzien der Dichtung – »la natura e le illusioni« – verloren oder verschüttet sind, und dies wiederum kann nicht folgenlos für den Begriff der Nachahmung selbst bleiben, droht er doch mit dem Fehlen dessen, was nachgeahmt werden soll, bedeutungsleer zu werden.

Aus diesem Dilemma scheint zunächst ein Weg herauszuweisen, der sich als rückwärtsgewandte Anpassung an die Natur umschreiben lässt: Da das Vergnügen an die ursprüngliche Natur gebunden ist, da diese wiederum gleichbedeutend mit einer nicht zivilisierten Entwicklungsstufe der Menschheit ist, besteht die oberste Aufgabe für den Dichter darin, wieder zu dieser Natur *zurückzufinden*, d.h. sie erneut zugänglich und erfahrbar werden zu lassen. Statt somit die Poesie an die gewandelten Bedingungen in Natur und Gesellschaft anzupassen und auf *diese* Weise auf den Menschen hin auszurichten, wie es sich die Romantiker auf die Fahnen geschrieben haben, gilt es, der umgekehrten Richtung zu folgen und sich »zurück zur Natur« zu wenden:

a volerne [i.e. dalla natura; B.B.] conseguire *quel diletto puro e sostanziale che è il fine della poesia* (giacchè il diletto nella poesia scaturisce dall'imitazione della natura), *ma che insieme è conformato alla condizione primitiva degli uomini, è necessario* che, non la natura a noi, *ma noi ci adattiamo alla natura*, e però *la poesia non si venga mutando*, come vogliono i moderni, *ma ne' suoi caratteri principali, sia, come la natura, immutabile* (»Discorso«, S. 357; Herv.v.m.).

Die weiteren Ausführungen werden zeigen, dass diese »Anpassung« an die Natur keineswegs einen rein ästhetisch motivierten Selbstzweck oder gar eine Rückkehr in den Naturzustand darstellt, sondern die Folge von Leopardis Bemühen, eine den Menschen wohlgefällige Dichtung, d.h. eine Dichtung, die der menschlichen »Neigung

zum Ursprünglichen« (ebd., S. 360)<sup>80</sup> entgegenkommt, in ihrer Letztbegründung aufzuzeigen. Was hier wie trotziges Beharren auf der klassizistischen Literaturtheorie anmutet, weist somit indirekt schon auf die Natur des Menschen zurück.

Mittels der Dichtung soll wieder jener Blick möglich sein, der den Menschen zu eigen war, als sie noch fern von aller Zivilisation und allem Wissen dem ‚Natur-Schauspiel‘ als »spettatori naturali« (ebd., S. 357) beiwohnten. Dabei darf der Akzent auf der in den obigen Zeilen ausgedrückten Überzeugung, dass Vergnügen und ursprünglicher Naturzustand einander bedingen, nicht übersehen werden. Da die Dichtung hinsichtlich ihres Zwecks – Vergnügen – und der Art und Weise, dieses durch die Nachahmung der primitiven Natur zu erwecken, festgelegt ist, verändert sie sich ebensowenig wie die Natur. Lediglich die Bedingungen ihrer Entstehung haben sich geändert und erschweren dem Dichter seine Aufgabe.

Im Grundsatz der unwandelbaren Dichtung leuchtet einer der theoretischen Fixpunkte der Klassizisten auf. Dieser Eindruck scheint seine Bestätigung da zu erfahren, wo Leopardi in der antiken Dichtung, insbesondere bei Homer, auch die letztmögliche Entwicklungsstufe erklommen sieht, insofern Vollkommenheit und Unwandelbarkeit in der klassizistischen Poetik zwei Charakteristika desselben Phänomens darstellen<sup>81</sup>. Ein Echo derselben ertönt auch in der Berufung auf die Natur als einzige Bezugsfläche für die Dichtung und in der Bedeutung, die dem hedonistischen Aspekt sowohl der ursprünglichen Natur als auch der dieser verpflichteten Dichtung zugewiesen wird. Hinter diesen Forderungen schwingen jedoch Überlegungen mit, welche die theoretische Kruste klassizistischer Prägung bröckeln lassen und Leopardi zwischen den antagonistischen Strömungen seiner Zeit zeigen<sup>82</sup>. Angesichts der zitierten Sätze regt sich die Frage, wie die Ausrichtung der Dichtung an der Natur vonstatten gehen soll, ist der Bezugspunkt wenn nicht völlig verschwunden, so doch für die Blicke des modernen Menschen verstellt: Die Aufforderung, sich an die Natur anzupassen, führt also keineswegs aus dem Dilemma heraus, sondern eher tiefer hinein. Denn das, was die Menschen der Gegenwart als Natur unmittelbar umgibt, ist nicht länger dazu geeignet,

---

<sup>80</sup> Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders vermerkt, von der Autorin.

<sup>81</sup> So konstatiert Leopardi im *Zibaldone*: »Tutto si è perfezionato da Omero in poi tranne la poesia« (Zib., 58). Wo aber einmal die Vollkommenheit erreicht wurde, bleibt den nachfolgenden Generationen nur, ihr als einem sich ewig gleichbleibenden Ideal nachzueifern. Die bereits als Kennzeichen des klassizistischen Standpunktes erwähnte Kreislauftheorie für die Künste klingt hier durch.

<sup>82</sup> Diese Zwischenstellung Leopardis stellt einen der Kardinalpunkte in der Leopardi-Forschung dar. So hielt bereits Fubini (1953), S. 82, fest: »Egli era in verità con gli uni e con gli altri«.

Vergnügen zu bereiten. Allein schon das den Wissenschaftlern eigene Streben nach Offenlegung, das Abhören und Abtasten einer ihrem Wesen nach dem Verbergen zuneigenden Natur sowie das städtische Leben sind Zeichen einer umfassenden Entfremdung<sup>83</sup>. Was die Moderne der Antike an Wissen voraus zu haben glaubt, wird von Leopardi als endgültiger Verlust an Wunderfähigkeit und des Vermögens, aus der Gleichzeitigkeit von Staunen und Erschrecken ein Vergnügen zu ziehen, interpretiert<sup>84</sup>. Wissensdrang und städtisches Leben repräsentieren zwei Spielarten jenes Phänomens, das als Synonym für »Moderne« steht: »l'incivilimento« – die fortschreitende Zivilisierung. Deren Preis ist mit dem Verlust der Vorzüge der Natur zu entrichten: »ma la natura così violentata e scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente« (»Discorso«, S. 356).

Die Antwort auf die Frage nach den Möglichkeiten des Dichters in der Gegenwart, durch Nachahmung einer der alltäglichen Erfahrungswelt der Menschen eigentlich fremd gewordenen Natur Vergnügen zu bereiten, mündet nun keineswegs in die Aufforderung, sich die antike Dichtung zum Vorbild zu nehmen und sie gleichsam als Ersatz der entschwundenen primitiven Natur nachzuahmen. Stattdessen wird ein Ausweg aus dem skizzierten Dilemma durch die EINBILDUNGSKRAFT gewiesen. Dank ihr ist die Falle der zivilisierten Gegenwart nicht endgültig zugeschnappt. Durch sie wird nämlich jene ‚Anpassung‘ an die Natur als Rückkehr in den Naturzustand möglich, in der Leopardi den einzigen Weg für eine Dichtung sieht, die ihrer Aufgabe, zu vergnügen, noch gerecht zu werden vermag: »E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori« (ebd.).

---

<sup>83</sup> In der von Leopardi explizit formulierten Prämisse, die dem Gegensatz Wissenschaften-Natur zugrunde liegt und letztlich jenen zwischen Natur und Vernunft variiert – »la natura non si palesa ma si nasconde« (»Discorso«, S. 356) – scheinen die berühmten Verse des Heraklit: φυσικς κρυπτεσθαι φιλει – »Die Natur liebt es, sich zu verbergen« – (Kirk/Raven/Schofield (1994), S. 210, bei Diels/Kranz: 22B123) durch, was der Behauptung Leopardis zusätzlichen Nachdruck verleiht, insofern es sich hier um eine bereits durch ihre philosophische Herkunft und ihr Alter gleichermaßen geadelte Einsicht handelt.

<sup>84</sup> In dieser Herleitung des Vergnügens aus dem Ineinander von Schrecken und Staunen scheint ein Bezug auf die christliche Erfahrung Gottes als *fascinsum et tremendum* anzuklingen. Hier ist es jedoch nicht ein Gott, sondern die Natur, welche die unwissenden Menschen in dieser zweideutigen Gespanntheit hält. Dabei knüpft Leopardi an die Beschreibung der Entstehungsbedingungen der Mythologie bei Di Breme an. Dieser hatte die antike Welt der Götter und Fabelwesen als Ausgeburt unwissender und daher leicht verschreckbarer Menschen skizziert, die vor dem mittlerweile erreichten Wissensstand keinerlei Zaubermacht mehr über die Phantasie zu entfalten vermag. Bei Leopardi dagegen ist die Natur solange sie nicht in ihren geheimsten Kausalzusammenhängen ausgeleuchtet ist, eine unversiegbare Quelle des Vergnügens, wie die Naturerfahrung der Kinder beweist: Die Mythologie im Sinne der Belebung des Unbelebten wird zu einer anthropologischen Grundkonstante (vgl. »Discorso«, S. 413).

Das Leopardis Poetik zugrunde liegende Gedankengeflecht liegt nun offen. Nicht die Vollkommenheit der antiken Dichtung, sondern das eingelöste Glücksversprechen des »stato primitivo«, dessen Nachhall noch in der Gegenwart beim Lesen der in jener Zeit entstandenen Dichtung zu spüren ist und als dessen Garantin die ursprüngliche Natur oder vielmehr ein bestimmtes Erleben derselben fungiert, bildet die Argumentationsgrundlage, vor deren Hintergrund der Einbildungskraft als einem in menscheits- und individualgeschichtlicher Perspektive dem Verstand vorgeordneten Vermögen eine Schlüsselrolle zukommt. Ihre Bedeutung wurzelt in Leopardis Naturbegriff und dessen Unvereinbarkeit mit einer Gegenwart, deren Leitprinzipien durch die Vernunft diktiert werden.

Auch für einen der deutschen Frühromantiker beginnt die Poesie da, wo die Vernunft zum Rückzug gezwungen wurde. Friedrich Schlegel sieht in seinem *Gespräch über die Poesie* den »Anfang aller Poesie [darin], den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen« (ebd., S. 319). Bemerkenswerterweise wird in diesen Zeilen auch auf die Natur des Menschen Bezug genommen und damit derselbe Begründungszusammenhang hergestellt, dessen sich Leopardi bedient, wenn er auf die menschliche Neigung zum Primitiven verweist.

Dabei zeigt Leopardi im »Discorso« eine über den Bereich der Künste hinausweisende ethische Dimension der Vernunft Herrschaft auf, schwinden unter ihr doch nicht nur die für das künstlerische Schaffen unentbehrlichen Illusionen, sondern auch jene, welche den Sinn für die Tragweite eigenen Handelns, für das Außergewöhnliche und Großmütige in Denken und Tun verbürgen:

quanto crescerà l'imperio della ragione, tanto, snervate e diradate le illusioni, mancherà la grandezza degli uomini e dei pensieri e dei fatti (»Discorso«, S. 364).

Hier, im Bereich des Zusammenlebens, sind es die Illusionen, im Bereich der Dichtung ist es das durch sie vermittelte Vergnügen – beide Phänomene sind gleichermaßen gefährdet; beide sind aber noch nicht ganz verloren, wenn nur die Einbildungskraft wieder belebt wird, denn:

Non però va creduto, come pare che molti facciano, che col tempo sia scemata all'immaginazione la forza, e venga scemando tuttavia secondochè s'aumenta il dominio dell'intelletto: non la forza ma l'uso dell'immaginazione è scemato e scema (ebd., S. 363).

Die Dringlichkeit dieser Aufgabe, die potentiellen Kräfte der Einbildungskraft erneut zu beflügeln, wird sich auch vor dem Hintergrund von Leopardis Analyse der Ursachen für

den Erfolg der romantischen Dichtung erweisen. Im Rahmen des vorliegenden Paragraphen interessieren jedoch die IMPLIKATIONEN dieser der Einbildungskraft zugewiesenen Rolle FÜR DEN NACHAHMUNGSBEGRIFF. Mit ihr erfährt nämlich das schöpferische Element eine Aufwertung, die in Kontrast zu dem der Mimesis inhärenten Abbildungsbegriff steht. So lässt sich Leopardi in einer zweideutigen Position orten, wenn er die Dichtung als Nachahmung definiert. Denn zugleich wird ihr Prinzip in der Fähigkeit des Dichters ausgemacht, sich und anderen etwas vorzustellen, was nicht der unmittelbar umgebenden Wirklichkeit angehört<sup>85</sup>. »Negation, ‚Annihilierung‘ des konventionellen Wirklichkeitsbegriffes, des aktuellen Bewußtseins« (Preisendanz (1970), S. 66), wie sie der frühromantischen Abkehr vom Mimesisbegriff eingeschrieben sind, schimmern in diesem Dichtungsverständnis also auch durch. Die Natur des frühen Leopardi und das Absolute bei den Frühromantikern können sogar parallel gesetzt werden, ist erstere doch durch dieselben Eigenschaften gekennzeichnet wie das Absolute<sup>86</sup>. Auf sie, »immutabile« und »purissima« (Zib., 15), wird die Dichtung hin entworfen, auch wenn ihre direkte Nachahmung aufgrund der vernunftbedingten Entfernung von der Natur nicht mehr möglich ist.

Indem die Bedingungen, unter denen die Dichtung ihrer abbildenden Funktion gerecht zu werden vermag, in der Einbildungskraft zu finden sind, zeichnet sich eine Konstellation ab, die Leopardi bei seiner »Verteidigung« der Antike gegen die Selbstbehauptungsversuche der modernen Literatur und trotz dem hiermit verbundenen Beharren auf den Begriffen, die den Klassizisten so vertraut sind, unterwegs zu seinem ganz eigenen Abschied vom herkömmlichen Mimesisverständnis zeigen.

Naturnachahmung und Einbildungskraft spannen einen Rahmen, innerhalb dessen auch den Klassikern anders als in der klassizistischen Regelpoetik keineswegs die Rolle

---

<sup>85</sup> Vgl. auch Figurelli (1950), der im Mimesisbegriff Leopardis ein Beispiel für die eigenständige Auffüllung einer aus dem 17. Jahrhundert übernommenen ästhetischen Terminologie sieht.

<sup>86</sup> Vgl. auch die Gegenüberstellung von romantischer und nicht-romantischer Dichtung im »Discorso«, S. 365, sowie de Castris (1964), S. 407, der die These vertritt, dass die Natur in dieser Frühphase der Ästhetik Leopardis als Ersatz der traditionellen Metaphysik (»il sostituto estremo della metafisica tradizionale«) fungierte. Vor diesem Hintergrund sei die spätere Erkenntnis einer gegenüber dem menschlichen Leben und Leiden indifferenten Natur der Einsicht gleichgekommen, dass das Bedürfnis nach einem Absoluten nicht gestillt werden könne. Eine These, die durch einen *Zibaldone*-Eintrag vom 11. März 1826 (Zib., 4169) gestützt wird, wo Leopardi als »erschreckende« (»spaventevole«) metaphysische Erkenntnis formuliert, dass der Natur weder am Individuum noch an dessen Glück gelegen sei. Wenn aber der Einzelne nur ein Glied in einer unendlichen, auf ewiges Fortleben ausgerichteten Kette von Entstehen und Vergehen darstellt, erscheint das menschliche Streben nach letzten Wahrheiten jedweden Fundamentes beraubt, weshalb für Leopardi mit dieser Einsicht auch die Metaphysik an ihr Ende gekommen ist.

eines Ideals zugewiesen wird, dem es nachzustreben gilt<sup>87</sup>. Das Modellhaft-Einzigartige erkennt Leopardi vielmehr in ihrem VERHÄLTNIS ZUR NATUR. In ihm ortet er die Gründe für die Vollkommenheit ihrer Poesie, daher zunächst einmal erneut die Voraussetzungen für dieses antike Naturerleben zu schaffen sind, noch bevor überhaupt den antiken Dichtern in formaler Hinsicht nachgeeifert werden kann.

Somit ist der Dichter doppelt gefordert, muss er doch zunächst sich selbst in jenen Zustand zurückversetzen, wo die Natur noch voller Geheimnisse war und dessen Charakteristikum das Nicht-Wissen – »l'ignoranza« (»Discorso«, S. 356) – ist, um zu jener natürlichen Wahrnehmungs- und Ausdrucksweise zurückzufinden, welche den antiken Dichtern selbstverständlich war. Denn nur so wird er schließlich auch fähig sein, die anderen, seine Leser, in jenen Zustand mitzunehmen. Vor einem solcherart geprägten Erwartungshorizont verweist Leopardi die jungen Dichter auf das Studium der antiken Poeten. Allein die Lektüre der Klassiker öffne in der Gegenwart dem Dichter und seiner Einbildungskraft noch einmal jene dem ursprünglichen Naturerleben innewohnenden Horizonte, die durch die Entdeckungen der Vernunft nach und nach verstellt worden sind. Obliegt es dem Dichter, die Einbildungskraft seiner Leser zu befreien, so übernimmt diese Funktion bei ihm das Lesen:

A noi l'immaginazione è liberata dalla tirannia dell'intelletto [...] dal poeta; al poeta da chi sarà? o da che cosa? dalla natura? Certamente, in grosso, ma non a parte a parte, nè da principio; vale a dire appena mi si lascia credere che in questi tempi altri possa cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta senza il sussidio di coloro che vedendo tutto il dì la natura scopertamente e udendola parlare, non ebbero per esser poeti, bisogno di sussidio (ebd., S. 386f.).

Mit fein ziselierten Worten spielt Leopardi hier auf Di Bremes Vision einer von Lektüreerlebnissen, die das ursprüngliche Dichtergenie von seinem eigenen Potential ablenken könnten, unbeeinträchtigt Dichtererziehung an.

Auch in diesen Zeilen klingt das privilegierte Verhältnis der Menschen in der Antike zur Natur leitmotivisch durch. In ihm und nicht in der Nachahmung von antikem Stil und Themenrepertoire hatte Leopardi bereits 1816 in seinem Brief an die »Biblioteca Italiana« die Grundlage für eine Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von

---

<sup>87</sup> Leopardis Nachahmungsbegriff in seiner frühen Poetik als Ableger der Tradition zu sehen, erscheint vor diesem Hintergrund problematisch. Wenn Schlüter (1995) schreibt, Leopardi erweise sich »in seinen frühen literarästhetischen Schriften als dezidierter Vertreter der Auffassung, daß Dichten gleichbedeutend mit Nachahmen sei« (S. 272), stellt sich die Frage, was bei Leopardi nachgeahmt werden soll: die antike Poesie oder die antike Art zu dichten. Die Entscheidung, die sich schon im »Discorso« herauskristallisiert, fällt zugunsten letzterer aus, wodurch eine überraschende Parallele zwischen den Romantikern und Leopardi aufblitzt, argumentiert doch auch Di Breme mit der Notwendigkeit, die antiken Dichter hinsichtlich ihres »poetare«, nicht aber ihrer »poesia« nachzuahmen (vgl. Mutterle (1975), vol. I, S. 46).

Originalität und Wissen, Nachahmung und Spontaneität gesehen, in deren Sog er durch de Staëls Aufsatz geraten war. So hatte er schon hier als grundsätzliches Problem der Gegenwart nicht den Verlust der Natur, sondern die geschwundene Unmittelbarkeit des Naturerlebens herausgearbeitet. Was sie anbelangt, würden sich die jeweiligen Ausgangsbedingungen moderner und antiker Poeten so sehr unterscheiden, dass es ersteren sowieso unmöglich sei, den letztgenannten im Sinne einer perfekten Imitation gleichzukommen:

noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi [...] perché essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato (*Poesie e Prose*, II, S. 438).

In diesen Zeilen wird ein Grundzug der Moderne eingefangen, der sich verknappend mit dem Begriff »Eklektizismus« fassen ließe. Vor diesem Hintergrund scheint der Vorschlag de Staëls nur eine mögliche Antwort auf die Einsicht zu formulieren, dass Produktion und Rezeption ein unlösbares Geflecht bilden, daher es unmöglich ist, der eigenen dichterischen Berufung zu folgen, ohne mit den Werken anderer Poeten in Berührung gekommen zu sein: »Nello stato in che il mondo si trova di presente, non si può scrivere senza aver letto, e quello che era possibile ai giorni d'Omero è impossibile ai nostri« (ebd., S. 439). Gerade deswegen sieht Leopardi in der Aufforderung der Französin, mit der Zeit zu gehen und die antiken Modelle durch andere, moderne, zu ersetzen, keine Lösung des eigentlichen Problems, welches für den Dichter unabhängig von der Wahl seiner Modelle darin besteht, die Balance zwischen Fremd- und Eigeninspiration zu halten. Die unerreichbare GRÖSSE DER ANTIKEN DICHTER gründet darin, dass sie frei von Modellen ein URSPRÜNGLICHES VERHÄLTNIS ZUR NATUR lebten und durch ihre Dichtung vermitteln<sup>88</sup>. Dass nun gerade sie im Fortgang der Zeiten zu Modellen wurden, auf die sich eine Dichtungstradition berief, sodass Jahrhunderte später die italienischen Romantiker die Dichtung aus diesen durch die Tradition eingeschliffenen Bahnen herausführen wollen, indem sie das modellfreie Dichten der Antike zum einzig gültigen Modell erheben, entbehrt nicht der Ironie. Leopardi kommt in seinem Versuch, die Gründe für die Misere der italienischen Gegenwartsdichtung auszuleuchten, den Romantikern überraschend nahe, wenn er die Modellhörigkeit der

---

<sup>88</sup> Das *hierin* und nicht in der Vollkommenheit der antiken Dichtung die Grundlage für Leopardis Hinwendung zur Antike als Gegenmodell zur Moderne zu orten ist, unterstreicht auch Bigi (1986).

Dichter als das Hauptproblem benennt<sup>89</sup>. Ähnlich wie für Giordani besteht für Leopardi allerdings die Lösung des Problems nicht in der Auswechslung der Modelle bzw. des kulturellen Bezugsrahmens. Im Unterschied zu diesem ist eine Lösung für ihn aber auch nicht durch das Einschwören der jungen Dichter auf ihre antiken Vorfahren gegeben. Hatten die Romantiker das von Giordani benutzte Motto »Nachahmung der antiken Modelle« umakzentuiert zu dem Motto »Nachahmung der antiken Modelle hinsichtlich ihrer Originalität«, so deutet sich bereits 1816 bei Leopardi eine dritte Variante an, die unter der Überschrift »Nachahmung der antiken Modelle hinsichtlich ihres originellen Verhältnisses zur Natur« zusammengefasst werden könnte. In dem Brief an die »Biblioteca Italiana«, der das Argumentationsschema des »Discorso« *in nuce* enthält, war Leopardi auf die Frage, *wie* ein Dichter die Gratwanderung zwischen Beeinflussung durch die Tradition und eigenem Originalitätsstreben erfolgreich bewältigen könne, nicht näher eingegangen.

Zwei Jahre später wird der 1816 nur lose geknüpft Denkfaden in einem Gedankengewebe wieder aufgenommen, in dem Selbstverständigung über zentrale poetologische Termini, Zeitkritik und der Versuch, die Widersprüchlichkeiten der romantischen Dichtungstheorie auszuleuchten, bunt durcheinanderschießen. Die Beschreibung des Dichters als jemand, der unabhängig vom Wandel der Zeiten von einer »scintilla celeste«, einem »impulso soprmano«<sup>90</sup>, inspiriert wird, erfährt 1818 eine Bestätigung. So distanziert sich Leopardi ausdrücklich von allen, die den Dichter auf die Imitation anderer Dichter festzulegen suchen, und beschreibt den Poeten als jemand, der sich durch seine Unabhängigkeit, seine Gedanken- und Empfindungstiefe, seine leicht entzündbare Sensibilität, die Intensität seiner Leidenschaften in eine lange Reihe vergangener und künftiger Dichtergenerationen stellen lässt. Hier finden sich alle Eigenschaften benannt, die dem Dichter unabhängig von den Zufälligkeiten von Zeit

---

<sup>89</sup> So mündet der oben zitierte Gedankengang bei Leopardi in bereits aus den romantischen Schriften bekannte Schlussfolgerungen: »i Greci non avevano modelli, o non ne facevano uso, e noi non pure ne abbiamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie, ed ecco perchè si pochi sono gli scrittori originali, ed ecco perchè c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni, ed ecco perchè il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla di nuovo« (*Poesie e Prose*, II, S. 438).

<sup>90</sup> Diese Charakterisierung der dichterischen Tätigkeit ist Leopardis Brief an die »Biblioteca italiana« entnommen (*Poesie e Prose*, II, S. 437). Rigoni (1997) erkennt hier den Einfluss des Neoplatonismus und verweist für die Konzeption des göttlich inspirierten Dichters auf Platon, *Ion*, V, 533c-535a. Zwar kehrt sich Leopardi erst später ausdrücklich vom Nachahmungsprinzip ab (vgl. *Zib.*, 4358, 29. August 1828), aber er bemerkt schon früher, dass die Lyrik nicht wirklich Nachahmung sei: »[la] lirica [...] non è propriamente imitaz.[ione]« (*Zib.*, 260, 4. Oktober 1820).

und Ort zukommen sollten. Die Natur wird dabei gleichsam zur Garantin der dichterischen Originalität:

noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, nè che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno *gli'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori* di una natura infinitamente varia e doviziosa (»Discorso«, S. 389; Herv.v.m.).

Hatte nun Di Breme das »patetico« als Kennzeichen der modernen Literatur herausgearbeitet und als Ausdruck der tiefsten und verborgensten Gefühle bezeichnet<sup>91</sup>, so stellt Leopardi in seinen ersten spontanen Aufzeichnungen zu Di Bremes Aufsatz nicht diesen Begriff an sich, sondern die ihm zugewiesene Bedeutung in Frage. Die Behauptung, dass sich die moderne Dichtung hinsichtlich des »patetico« von der antiken unterscheide<sup>92</sup>, wird dahingehend kritisch ausgeleuchtet, dass er nach dem Movers der Empfindungen fragt. Dieses identifiziert Leopardi in der Natur und zwar der »reinen«, »unberührten« Natur der Antike:

Or dunque bisogna eccitare questo patetico, questa profondità di sentimento nei cuori [...]. Che cosa è che eccita questi sentimenti negli uomini? La natura, purissima, tal qual'è, tal quale la vedevano gli antichi (Zib., 15).

Auch wenn die solcherart beschriebene Natur direkt im Reich der Ideen angesiedelt zu sein scheint, flackert in diesen Zeilen erneut der Hinweis auf die Fähigkeit der antiken Dichter auf, den poetischen Charakter der Natur unmittelbar und spontan zu erfassen. Mit dieser Perspektive kontrastiert der anthropozentrische Blickwinkel Di Bremes, in dem das »Gesetz der Harmonien der Natur« – »la legge delle *armonie della natura*« (Mutterle (1975), vol. I, S. 261; Herv. i. O.) – für den modernen Dichter und dessen Einbildungskraft einen so weiten Rahmen spannt, dass darin die Religion, die zahlreichen mittlerweile entdeckten neuen Landstriche sowie deren Sitten und Gebräuche, die Kunst, die Wissenschaften und auch die Industrie als Inspirationsquellen

---

<sup>91</sup> »Ora il patetico, non volgarmente inteso, ma in quanto egli è espressione di ciò che v'ha di più risposto e di più profondo (non già di più *maninconioso*) nell'animo e nel sentire umano, presenta veramente e costituisce uno dei caratteri più costanti della poesia moderna« (Mutterle (1975), vol. I, S. 260; Herv. i. O.).

<sup>92</sup> »Ma se il patetico aspira principalmente a questo fine di toccare il fondo dell'animo e di sviscerare i più intimi sentimenti, non è meraviglia che abbiano in ciò il vanto sulle antiche le posteriori età« (ebd., S. 263).

Platz finden<sup>93</sup>. Bei Leopardi bedarf es dieser Einbeziehung der seit der Antike stattgefundenen Entwicklung nicht, verbürgt doch ALLEIN DIE URSPRÜNGLICHE NATUR jene Empfindungstiefe, welche für Di Breme ein Kennzeichen der modernen Dichtung ist. Letztlich reklamieren beide mit dem Pathetischen oder Sentimentalen *dasselbe* Merkmal für die Dichtung. Während Di Breme in seiner Charakterisierung der modernen Poesie als pathetische jedoch diese immer wieder positiv gegen die antike Dichtung absetzt und das Pathetische jenes Merkmal darstellt, an dem sich moderne und antike Dichtung voneinander scheiden und aufgrund dessen der modernen Poesie der Vorzug gebührt, ist bei Leopardi die Poesie, insofern sie die unberührte Natur nachahmt, sentimentalisch. *Deswegen* hat die antike Poesie der modernen etwas voraus, das in der Gegenwart nahezu endgültig verloren ist und dessen Verlust die moderne Poesie noch zu besiegeln scheint. Das MIMESIS-PRINZIP wird in diesem Zusammenhang formuliert, d.h. es ist ein unter den Bedingungen der Gegenwart mit ihrer Naturverlorenheit sowieso nicht mehr realisierbares, ein IDEALES PRINZIP. Denn die Zauberwirkung der antiken Dichtung ist der Tatsache zuzuschreiben, dass sie die Natur als solche evoziert und damit zu einer Darstellung gelangt, bei der die Wirkung der Vorlage und jene des poetischen Abbildes übereinstimmen:

Ora che cosa faceano i poeti antichi? Imitavano la natura, e l'imitavano in modo ch'ella *non pare già imitata ma trasportata nei versi loro*, in modo che nessuno o quasi nessun altro poeta ha saputo poi ritrarla così al vivo, in modo che noi nel leggerli *vediamo e sentiamo* le cose che hanno imitate («Discorso», S. 392; Herv.v.m.).

Zu diesen Zeilen findet sich ein fast gleichlautender Entwurf im *Zibaldone*, in dem das Echo der traditionellen Poetik noch stärker verlautbar ist, da »imitare« durch »dipingere« entweder ersetzt oder ergänzt wird<sup>94</sup>. Hier umreißt Leopardi den Maßstab, den die antiken Dichter der Poesie setzten und an dem sich fortan alle Dichter messen lassen müssen. Demnach hat die Dichtung vor allem mit den SINNEN, der

---

<sup>93</sup> Hierin erkennt Di Breme neben dem »patetico« einen zweiten Charakterzug der modernen Poesie, deren diverse »Harmoniebereiche« er in seiner Aufzählung oft auch explizit der antiken Poesie entgegensetzt: »le religioni spirituali e ascetiche, mercé di cui, laddove gli antichi rendevano miseri e terreni e loro dèi, noi rendiamo celesti gli uomini; il sublime amore, l'amore fonte così inesauribile d'immagini e cagione di tante armonie e di tante vibrazioni misteriose nell'animo; la donna... oh la donna ben altrimenti poetica per noi, che nol fu per quei vegetanti bifolchi, cacciatori ed eroi; gli espedienti, i coloriti che prestano alla poesie le usanze, i culti, i climi, i terreni, i vari mondi, di cui fummo scopritori; la vicendevole fratellanza delle scienze e delle arti, i miracoli dell'industria, ecc.« (ebd., S. 261f.).

<sup>94</sup> Vgl. Zib., 16: »Ora che faceano gli antichi? dipingevano così semplicissimamente la natura, e quegli oggetti e quelle circostanze che svegliano per propria forza questi sentimenti, e li sapevano dipingere e imitare in maniera che noi li vediamo questi stessi oggetti nei versi loro [...] e perchè in natura ci destano quei sentimenti, anche dipinti e imitati con tanta perfezione ce li destano egualmente«.

WAHRNEHMUNG, dem EMPFINDEN zu tun, wobei es den antiken Dichtern leichter fallen musste, ihren Worten jene Plastizität und Intensität zu verleihen, die den Unterschied zwischen Original und Abbild fast vergessen lassen, konnten sie sich doch an eine Vorlage halten, die ihnen lebendig vor Augen stand. Die antike Dichtung wird somit entsprechend der traditionellen Nachahmungstheorie als *Kopie* einer die Menschen objektiv umgebenden Natur präsentiert<sup>95</sup>.

Letztlich können ZWEI BEDEUTUNGSEBENEN IM BEGRIFF DER »IMITAZIONE« bei Leopardi unterschieden werden, die sich jeweils im Hinblick auf die Epochen – Moderne oder Antike – herauskristallisieren. So ist sie im Bezug auf die Antike durchaus wörtlich zu nehmen: Dank ihr wurde die Dichtung als Nachahmung der Wirklichkeit »materiell, phantastisch, körperlich«, wobei Leopardi in diesen drei Adjektiven ein Maß für die Dichtung überhaupt gesetzt sieht. Allerdings zeigten die obigen Ausführungen, dass gerade dieses Nachahmungsideal in der Gegenwart infrage gestellt wird: Die ursprüngliche Natur ist den Menschen abhanden gekommen, sodass die Dichter erst wieder durch die Einbildungskraft und das Studium der antiken Dichter zu ihr finden müssen. Paradoxerweise wird in der Moderne also durch die Forderung, die Natur nachzuahmen, gerade das schöpferische Moment akzentuiert und damit ein Aspekt, der der Mimesistheorie zuwiderläuft. Andererseits erweist sich Leopardi hier dem Grundgedanken der aristotelischen Mimesistheorie überraschend nah, hatte letzterer doch keineswegs die dichterische Nachahmung als Kopie der Wirklichkeit definiert. Während *dieses* Abbildungsverhältnis nämlich die Geschichtsschreibung kennzeichne, sei Dichtung Mitteilung des »nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche[n]« (Aristoteles, *Poetik*, Kap. 9, S. 29). Eine Hinwendung zum Möglichen zeichnet sich ex negativo auch in Leopardis Überlegungen zu den Aufgaben des modernen Dichters ab, der eben *nicht* die reale, zivilisierte, den Grundsätzen der Vernunft unterstellte Welt abbilden soll. Allerdings ist bei ihm das Mögliche durch das Unmögliche ersetzt, insofern es sich bei der Darstellung der

---

<sup>95</sup> Um jedwedem Versuch vorzubeugen, der seine Ansichten als antiquiert und der klassizistischen Antikenverehrung verhaftet abtun könnte, betont Leopardi ausdrücklich, dass die Kehrseite seiner Modernekritik keineswegs im Lob der Antike als solcher, insofern sie der Vergangenheit angehört, besteht. Vielmehr wird ihre Bedeutung direkt aus ihrem Verhältnis zur Natur im Allgemeinen und infolgedessen zur Dichtung im Besonderen hergeleitet: »non lodo i secoli antichi, non affermo che quella vita e quei pensieri e quegli uomini fossero migliori dei presenti, so che questi discorsi oggi s'hanno per vecchi e passati d'usanza [...]. Solamente dico che quella era natura e questa non è« (»Discorso«, S. 364f.).

primitiven Natur um etwas unwiderruflich Verlorengegangenes handelt: Der positive Aspekt des Potentiellen, das »Noch-Nicht«, tritt bei Leopardi hinter dem »Nicht-Mehr« zurück.

### Schwelle

Die Auseinandersetzung mit der romantischen Dichtungstheorie erfolgt vor dem Hintergrund eines oszillierenden Nachahmungsbegriffs. Die von ihr ausgehende Gefährdung der Dichtung im Allgemeinen wird in dem Versuch gesehen, eine auf das »secolo della ragione« (Zib., 14) zugeschnittene Dichtung zu entwerfen, ein Unternehmen, das in Leopardis Augen letztlich einer Aufgabe der Poesie gleichkäme, schließen doch Natur und Dichtung einerseits sowie Vernunft andererseits einander aus<sup>96</sup>. In diesem Zusammenhang zeichnet sich noch einmal überdeutlich ab, dass nicht das Problem einer modernen Poesie, sondern jenes einer VEREINBARKEIT VON MODERNE UND POESIE, die *per definitionem* im Widerstreit miteinander geortet werden, Leopardi umtreibt:

Già è cosa nota e manifestissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal *commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattanto ch'è sarà poesia*, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale (»Discorso«, S. 350; Herv.v.m.).

Die Wendung vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Gegenständlichen zum Metaphysischen birgt somit eine Gefahr für die Dichtung an sich, wobei das romantische Streben »nach poetischer Transzendierung des neuen Wissens [...] nur [als] eine spiritualisierende Fortsetzung des Rationalismus [...], der die Poesie wissenschaftlich und philosophisch diszipliniert und instrumentalisiert« gedeutet wird (Thüring 2004, S. 184). Und weil sie derart wider das Wesen der Dichtung gerichtet ist, können für Leopardi Unstimmigkeiten und Verwerfungen zwischen Anspruch und Wirklichkeit der romantischen Poesie auch nicht ausbleiben. So erscheint deren vermeintliches Programm, die Poesie in den Dienst der Vernunft zu stellen, höchst widersprüchlich, wird es mit ihrer gleichzeitigen Neigung zu Volksmärchen und -sagen verglichen. Das Konzept der »poesia popolare« wird angesichts der Unvereinbarkeit des

---

<sup>96</sup> Vgl. Zib., 14: »La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola«.

romantischen Anspruchs, eine Intellektuellen-Poesie hervorbringen und gleichzeitig für das Volk schreiben zu wollen, fragwürdig.

Einen anderen Beweis für die Verworrenheit und mangelnde Kohärenz der romantischen Poetik erkennt Leopardi in der auseinanderklaffenden Bewertung von Ort und Zeit, d.h. in der Suche nach Geschichten bei exotischen Völkern und der gleichzeitigen Ablehnung der griechischen Mythologie. Letztere werde mit der Begründung verschmäht, dass sie zu weit zurückliege, hingegen die Länder, für deren Geschichten die Romantiker ein so großes Interesse zeigten, nicht weit genug entfernt sein können<sup>97</sup>. Die sozusagen den argumentativen Auftakt des »Discorso« bildende Gleichsetzung von romantischer und vernünftiger Poesie wird als Leitmotiv bei den Bemühungen Leopardis, die Brüche und Risse im romantischen Gedankengebäude aufzuzeigen, immer wiederkehren. Da diese Begriffsbestimmung jedoch der Bandbreite romantischer Dichtungsentwürfe nicht ganz gerecht zu werden droht, wird sich Leopardi später auch mit einer Definition romantischer Dichtung auseinandersetzen, die der seinen entgegengesetzt ist: »so che per giudizio d'alcuni, in questo differiscono capitalmente i poeti romantici e i nostri, che quelli mirano al cuore e questi alla fantasia« (ebd., S. 391). In der Wortwahl scheint eine gewisse Distanz Leopardis zu dieser Position durch. Allerdings wird sich zeigen, dass gerade hier eine Wegmarke der poetologischen Reflexionen Leopardis vorliegt.

Diese fügen sich letztlich zu zwei konzentrischen Kreisen zusammen, deren einer sich aus der Ablehnung einer der Vernunft und den Entdeckungen des Verstandes verschriebenen Dichtung ergibt. Der andere hingegen nimmt die Form einer Differenzierung zwischen »sentimentale romantico« und »sentimentale antico« an. Kennzeichnen das erstere Affektiertheit und eine Tendenz zur Übertreibung, insofern der romantische Dichter beispielsweise durch eine psychologisierende Innenschau *bewusst* sentimental zu sein versucht, so hebt sich das Sentimentale der Antike als das eigentlich Sentimentale durch seine Natürlichkeit dagegen ab und erwächst dem *ursprünglichen* Verhältnis zwischen Dichtung und Natur. Auch die antike Poesie ziele demnach auf das Herz und die Empfindungen, womit ein Kennzeichen, das Di Breme als eines »der beständigsten der modernen Poesie« (Mutterle (1979), vol. I, S. 260)

---

<sup>97</sup> Zum erstgenannten Widerspruch zwischen Volks- und Intellektuellendichtung vgl. »Discorso«, S. 352-354; zur problematischen Differenzierung zwischen Zeit und Raum, aufgrund deren die Märchen und Fabeln weit entfernt liegender Länder der griechischen Mythologie vorgezogen werden, vgl. S. 407f.

genannt hatte, unversehens als ein der Dichtung *per definitionem* eingeschriebenes, d.h. bereits in der Antike wirksames Charakteristikum präsentiert wird. Andererseits schwankt Di Breme selbst zwischen dem Pathetischen als exklusivem Merkmal der modernen Dichtung und dessen Identifizierung mit einem unabhängig von Zeiten und Orten gültigen dichterischen Prinzip. So zitiert er beispielsweise ausgerechnet Virgil, um seine Ausführungen zum Pathetischen zu untermauern:

Poco vi ha di più patetico in qualsivoglia poesia del mondo, o, direm meglio, in qualsiasi situazione della natura, che la promessa di Ascanio: ‚Per caput hoc iuro, per quod pater ante solebat‘. Nella esclamazione di Enea, ‚O fortunati quorum jam moenia surgunt‘, il puro patetico supera il malinconico (Mutterle (1975), vol. I, S. 263).

Hier schimmert indes auch der Grund für die vermeintliche Widersprüchlichkeit in Di Bremes Bewertung des Pathetischen durch, erkennt er in ihm doch letztendlich weniger ein Kennzeichen der Dichtung als der *Natur*, wobei der Akzent auf das Beiwort zur »Natur« fällt. Nicht die objektive Natur im Sinne ihrer Gegenstände, Wirklichkeiten, Erscheinungen, sondern die Natur des Menschen vermag der Dichtung ihren pathetischen Charakter zu verleihen. Somit verwundert auch nicht, wenn er in den Versen Byrons denselben »furor poeticus« am Wirken sieht, der schon Platon oder Cicero inspiriert hatte und der sich näher umschreiben lässt als ein »incessante, continuo calore di cuore e d’immaginazione, per cui, se anche non vi sia sempre luogo a un sublime ideale, non venga meno giammai la profondità della passione, e non cessi il poeta di ricercarti le viscere del sentimento« (ebd., S. 259f.).

Gefühl und Einbildungskraft stellen also auch bei Di Breme zwei konstante Größen des Dichterischen dar. Während er jedoch um eine Bestimmung des Verhältnisses zwischen Dichtung und Gegenwart bemüht ist, tendieren Leopardis Überlegungen aus seiner skeptischen, ablehnenden Haltung gegenüber der Gegenwart heraus eher in Richtung einer Neubestimmung des Verhältnisses zur Vergangenheit. Diese erfolgt ex negativo mittels der Auseinandersetzung mit den der romantischen Dichtungstheorie inhärenten Widersprüchen sowie den Gründen für ihren Erfolg trotz ihrer Schwächen. So verlässt er sich nicht auf die Stoßkraft der logischen Implikationen, die sich ergeben, wenn er die romantische Poesie als vernünftige bestimmt und zugleich als einzige Bezugsbasis für die Dichtung die Natur benennt, die wiederum als Feindin der Vernunft gekennzeichnet wird: allein die Zusammenstellung dieser Prämissen suggeriert bereits die Unmöglichkeit für die romantische Poesie, sich als solche auszugeben. Leopardis Bemühen zielt also über Behauptungen und die ihnen inhärente Logik hinaus auf die

Freilegung von Widersprüchen in der romantischen Dichtungstheorie selbst. Auf diese Weise operiert gerade er jedoch mit dem zergliedernden Verstande, den er der Zerstörung der Illusionen und der Verkümmern des Lebens anklagt. Diese formale Inkongruenz spiegelt sich gebrochen in der im »Discorso« entworfenen Vision eines seine Empfindungen und Eindrücke natürlich ausdrückenden und vermittelnden Dichters wider. In ihr schwingt die Überzeugung, der Dichter könne sich frei machen vom Wissen seiner Zeit und mit Hilfe einer wiedergefundenen unberührten Natur den Menschen Gegenwart und Zeit im Allgemeinen vergessen lassen. Allerdings ist gezeigt worden, dass Leopardi selbst diesen Poetik-Entwurf nie hat realisieren können, und seine 1820 einsetzenden Reflexionen hinsichtlich der Möglichkeit, Philosophie und Poesie, Wissen und Einbildungskraft, d.h. aber zugespitzt Moderne und Antike zusammenzudenken, können auch als Reaktion auf die Unmöglichkeit gedeutet werden, die im »Discorso« skizzierte Poetik tatsächlich dichtend umzusetzen<sup>98</sup>.

Leopardi sucht einen der Risse im romantischen Gedankengebäude mit dem Begriffspaar »inganno intellettuale« und »inganno fantastico« – »Täuschung der Vernunft« sowie »Täuschung der Phantasie« – zu erfassen<sup>99</sup>. Mittels ihm wird letztlich eine der wichtigsten Zielsetzungen der Romantiker, die Begründung einer Volksdichtung, Gegenstand einer Umwertung bzw. eines Seitenwechsels. In der Tat wird Leopardi zu zeigen versuchen, dass die Romantiker in dieser Hinsicht ihrem eigenen Anspruch nicht gerecht zu werden vermögen. Die hierbei angewandte argumentative Strategie, welche den »Gegnern« ihre eigenen Ziele mit der Begründung entzieht, man selber kenne den einzig wahren Weg zu ihrer Verwirklichung, leuchtet mehrmals im »Discorso« auf und bestätigt die markante Position Leopardis zwischen den literarischen Lagern<sup>100</sup>. So beschließt Leopardi seine Gegenüberstellung der

---

<sup>98</sup> Vgl. Güntert (1989), der die praktischen Veränderungen in Leopardis Poetik zwischen 1817 und 1821 am Beispiel von »All'Italia« und »Alla Luna« nachzeichnet und auch der Frage nach den Gründen für Leopardis Einstellungswandel zur Philosophie nachgeht.

<sup>99</sup> Normalerweise wird »intelletto« mit »Verstand« übersetzt, während »ragione« mit »Vernunft« wiedergegeben wird. Im Hinblick auf Kant, der dem ersteren die Anwendung der Begriffe auf die sinnliche Erfahrung zuschrieb, während er in der Vernunft das Vermögen für die Ideenerkenntnis sowie die Bildung der metaphysischen Begriffe sah, müsste der Unterscheidung der zwei Vermögen eigentlich durch eine korrekte Übersetzung Rechnung getragen werden. Da Leopardi aber das Adjektiv »intellettuale« verwendet, sich in seinen Ausführungen zum »inganno intellettuale« aber auf die »ragione« bezieht, er also *nicht* zwischen »Verstand« und »Vernunft« unterscheidet, erscheint es legitim im Folgenden »inganno intellettuale« mit »Täuschung der Vernunft« zu übersetzen.

<sup>100</sup> Eine Ambiguität, die ihm selbst nicht verborgen geblieben ist, wie die vorbeugende Aufforderung zeigt, angesichts der manchmal nicht zu vermeidenden konzeptuellen Nähe der eigenen Gedankenführung zu jener Di Bremes, die er jedoch auf die Widersprüchlichkeit der romantischen Überlegungen

romantischen und der eigenen Dichtungstheorie, nachdem er den romantischen Hang zum Modernen, zur Thematisierung städtischer Angelegenheiten und Gepflogenheiten, des gesellschaftlichen Lebens und der Wissenschaften ausführlich gegen die Neigung zum Ursprünglichen, welche die wahren Poeten *und* die Leser selbst beseele, abgegrenzt hat, mit einer signifikanten Begriffsdrehung:

e in somma non vedete manifestissimamente che noi schiavi noi pedanti noi matti amici dell'arte, siamo i veri e propri amici e partigiani della natura, e questi liberi questi savi questi amici della sola natura, sono assolutamente gli amici e i fautori e gl'imitatori dell'arte? («Discorso», S. 366f.).

Auf diese Weise werden die Romantiker schließlich mit ihrem eigenen gegen die Klassizisten erhobenen Vorwurf konfrontiert. Dabei erweist sich Leopardis hier durchscheinende Parteinahme für die Klassizisten als sekundär gegenüber der Entschiedenheit, mit der Kunst und Natur einander gegenübergestellt werden. Der rhetorische Kunstgriff lässt ein Bewusstsein hinsichtlich der Dehnbarkeit der Begriffe erkennen: Diejenigen, die vorgeben, die Natur verteidigen zu wollen, erweisen sich in Wirklichkeit als Kunstjünger, hingegen die vermeintlichen Imitatoren der Kunst sich als die eigentlichen Fürsprecher der Natur herausstellen. »Kunst« ist in diesem Kontext für Leopardi alles Menschgewirkte, an dem sich die Romantiker orientieren, die »castelli e torri e logge e chiese e monasteri e appartamenti e drappi e cannocchiali e strumenti manufatture officine d'ogni sorta« (ebd.), denen sie in ihrer Dichtung Raum geben. Dem künstlich Geschaffenen wird die unwandelbare, der geschichtlichen Kontingenz entzogene Natur gegenübergestellt. In dem Moment, wo sich der Dichter zu ihr ins Verhältnis setzt, verbürgt ihre Nachahmung selbst Originalität, insofern Unwandelbarkeit und Vielfalt einander nicht ausschließen. Die zitierten Zeilen beleuchten noch einmal streiflichtartig das komplexe Geflecht, innerhalb dessen Leopardi mit dem Begriff der Naturnachahmung operiert. Einbildungskraft und die Bedeutung, die Leopardi dem Streben des Dichters nach Originalität zuerkennt, haben sich hierbei als zwei Aspekte erwiesen, an denen die Singularität der Position Leopardis abgelesen werden kann.

Die Rolle der Einbildungskraft soll nun illustriert werden, indem drei die romantische Dichtungstheorie gleichsam von allen Seiten abklopfenden Fragen nachgegangen wird,

---

zurückführt, möglichst genau zu lesen: »di contraddizioni la nuova filosofia ne ribocca; talmente che forse in progresso mi toccherà qualche altra volta di combattere due opinioni contrarie, l'una delle quali s'avvicina alla nostra, e se il lettore non ci guarderà molto per minuto, gli dovrà parere ch'io combatta me medesimo« («Discorso», S. 355).

die den Grad der Unruhe Leopardis angesichts der von Di Breme aufgeworfenen Probleme widerspiegeln. So spürt Leopardi zunächst der Frage nach: Welche Konsequenzen birgt eine Dichtungstheorie, die das eigentlich schon an sich Unmögliche versucht, indem sie die Dichtung auf den Verstand hin ausrichtet? Schließlich setzt er sich mit der dieser ersten Bestimmung entgegengesetzten Definition der romantischen Dichtung auseinander, wonach sie auf Herz und Empfinden ziele. Und auch der wohl beunruhigendsten Frage stellt er sich, indem er zu erkunden sucht, warum die romantische Poesie denn überhaupt gefalle. Innerhalb des sich in den jeweiligen Antworten abzeichnenden Horizontes gilt es schließlich die Funktionen zu erfassen, die der Einbildungskraft zugewiesen werden.

## **II.2. »Inganno intellettuale« und »inganno fantastico« oder: Warum es keine moderne Poesie geben kann**

Die Ausgangsbasis für Leopardis Widerlegungsangriff gegen die romantische Poetik oder »scuola nuova« (ebd., S. 379) bildet die bereits zitierte GLEICHSETZUNG VON ROMANTISCHER UND VERNÜNFTIGER, METAPHYSISCHER DICHTUNG. Ein kurzer Blick in den »Giaurro«-Text vermag die Grundlage für eine derartige Definition zu erhellen. Di Breme hatte bei seinem Versuch, die Notwendigkeit einer modernen Dichtung zu begründen, die menschliche Entwicklung akzentuiert und infolgedessen zwischen zwei Arten der Einbildungskraft unterschieden. Demnach ist die antike Dichtung in einem ganz anderen Mentalitätskontext entstanden und daher doppelt unangemessen in einer Zeit, in der Fortschritt in Kunst und Wissenschaften nicht nur den Lebensstil, sondern auch das Denken der Menschen beeinflusst habe. Di Breme hatte zwar in der Einbildungskraft als genuin poetischem Vermögen eine anthropologische Konstante gesehen und zum Beweis auf die beständige Präsenz des »furor poeticus« verwiesen. Während dieser in der Antike jedoch größtenteils eine einfache Folge der menschlichen Unwissenheit war, bringe ihn in der Gegenwart eine Einbildungskraft zum Schwingen, die in enger Wechselbeziehung steht zu den mittlerweile gemachten Entdeckungen, dem geistigen wie materiellen Fortschritt, den »troppi riflessioni e [...] troppi convincimenti« (Mutterle (1975), vol. I, S. 260), mit denen sich in der Zwischenzeit die Menschheit gegen ihre eigene Unwissenheit gerüstet hat. Die radikale Veränderung der Lebens- und Denkmstände seit der Antike hat zur Ausbildung von zwei Arten der

Einbildungskraft geführt, die in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zueinander stehen:

Non credo che la facoltà poetica possa mancare nell'uomo giammai; e se si voglia attentamente distinguere due maniere d'immaginazioni, si vedrà che l'una viene ampliandosi e affinando, a misura che l'altra si va, la Dio mercé, svaporando e perdendosi (ebd., S. 260)<sup>101</sup>.

Nun geht Di Breme nicht näher auf die der Gegenwart zugeschriebene Einbildungskraft ein. Auffällig treten jedoch Überschneidungen hervor zwischen seinem und Leopardis Blickwinkel: Für beide ist die Antike eine Zeit der Unwissenheit und kindhaften Weltbegegnung. Vor diesem Hintergrund erscheint sie für die Einbildungskraft als ein »mondo canuto«, eine in Ehren ergraute Welt, hingegen sie vom Verstand aus betrachtet einem Kind gleicht. Und wie die Kinder sahen auch die Menschen der Antike überall Wunder und übernatürliche Kräfte am Wirken. Das Unerklärliche in etwas zu verwandeln, dass dem unwissenden Verstand dennoch eine Art Erklärung vorgaukelt, war hier die Aufgabe der Einbildungskraft. Di Breme zeigt für die Antike eine epistemologische Dimension der Einbildungskraft auf, die auch bei Leopardi in seiner Beschreibung einer von der Einbildungskraft gelenkten Weltbegegnung wiederkehren wird. Auch wenn es nicht wirklich um das Ergründen von tausenderlei Naturwundern ging, wies sie dem in seiner Unwissenheit teils erschrockenen, teils faszinierten Menschen doch ein Erklärungsmuster:

[Il mondo antico; B.B.] vedeva dappertutto portenti e macchine soprannaturali; perché tutto è superiore ad una natura ancora inesperta. Colpito così da una balorda ammirazione, egli si veniva ideando una infinita gerarchia di miracolose potestà (ebd., S. 261).

Die solchermaßen entstandene Welt der Mythologie bot den Dichtern, Philosophen, Herrschern und Priestern ein Figuren-, Geschichten-, Symbol- und Allegorienarsenal, dessen Inhalt aber laut Di Breme angesichts des gegenwärtigen Wissens- und Bedürfnisstandes verblasst und verstaubt erscheint: »Oggi gli uomini hanno ereditato di troppe riflessioni e di troppi convincimenti« (ebd.). Er zieht hier eine Bilanz, die Leopardi durchaus teilt. Allerdings werden seine Schlussfolgerungen im »Discorso« anders lauten und nicht auf einen Versuch hinauslaufen, die Einbildungskraft mit dem Erbe der Vernunft zu versöhnen, gilt doch bei Leopardi für die Einbildungskraft dasselbe wie für die Natur: »Molti e gravissimi [...] sono i mali che ha recati

---

<sup>101</sup> Das scheint Di Breme so wichtig zu sein, dass er noch einmal wenige Zeilen später die Einbildungskraft als ein menschliches Grundvermögen hervorhebt: »la immaginazione è una facoltà troppo essenziale per credere che possa mai perdersi« (ebd., S. 261). Verloren gehen kann sie also nicht, aber sie verändert sich.

all'immaginativa il grande accrescimento della signoria dell'intelletto« (»Discorso«, S. 363). An dieser Stelle tritt die Kluft in der Interpretation ein- und desselben Sachverhalts deutlich hervor: Bewegt sich Leopardi noch im Schatten einer Tradition, wonach Vernunft und Einbildungskraft zwei gegensätzliche Pole markieren, schimmert bei Di Breme eine Konzeption durch, in der Natur und die menschlichen Vermögen einem beständigen Wandel unterstellt und das Verhältnis Vernunft-Einbildungskraft nicht auf einen unüberbrückbaren Gegensatz festgeschrieben sind. Di Breme nimmt dieselbe positive Deutung der Beziehung zwischen Einbildungskraft und Vernunft vor, die auch dem frühromantischen Dichtungsbegriff zugrunde liegt, »der den kritischen reflexiven Diskurs mit der dichterischen Schöpfung unlösbar verknüpft«, wogegen Leopardi sich noch ganz in jenem, insbesondere von der englischen und französischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts angelegten Schema bewegt, »in dem die Einbildungskraft im Konflikt mit der Vernunft steht, deutlich von der Vernunft und Urteilskraft unterschieden ist und von der Vernunft nicht nur behindert, sondern sogar bedrückt wird'«<sup>102</sup>.

Angesichts seiner Prämisse, wonach Vernunft und Einbildungskraft in einem antithetischen Verhältnis zueinander stehen, gelangt Leopardi zu der Schlussfolgerung, dass die Poesie mit einer Einbildungskraft, welche die Illusionen an die Vernunft abgetreten habe, eigentlich nicht mehr ihre Hauptaufgabe erfüllen könne:

Ora da queste cose [...] segue necessarissimamente che la poesia non potendo più ingannare gli uomini non deve più fingere nè mentire, ma bisogna che sempre vada dietro alla ragione e alla verità (»Discorso«, 350f.).

Auch bei Di Breme bildete die Empfänglichkeit für Illusionen eine der permanenten Eigenschaften der Einbildungskraft. Zwar ist sie »smagata« – »entzaubert«, allerdings gleicht sie deswegen noch nicht dem Verstand, der Argumenten und Einsichten zugänglich ist. Stattdessen muss sie gepackt und ergriffen werden: »ella è pur sempre quella facoltà che anela a essere invasa, rapita, innamorata, atterrita, e perfin sedotta« (Mutterle (1975), vol. I, S. 261). Mittels dieser Worte glaubt Leopardi Di Breme der Widersprüchlichkeit überführen zu können. Denn wenn die Einbildungskraft nach wie vor auf Illusionen angewiesen ist, wenn die Dichtung selbst immer noch mittels

---

<sup>102</sup> Beide Zitate sind Behler (1992), S. 39, entnommen, wobei das zweite ein von Behler zitierter Passus aus René Wellek, »The Price of Progress in Eighteenth-Century Reflections on Literature«, in: *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, ed. by H.T. Mason, Oxford, 1989, S. 2277, ist.

Illusionen und Täuschung operiert, dann scheint es doch, als ziele die romantische Dichtung auf eine Täuschung des Intellekts.

Den zwei von Di Breme jeweils für Antike und Moderne herausgearbeiteten Weisen der Einbildungskraft stellt Leopardi nun zwei Arten der Täuschung gegenüber: »l'uno chiameremo intellettuale, l'altro fantastico« (»Discorso«, S. 352). Die hier einsetzende Analyse der beiden Täuschungsmodi erstaunt durch die Stringenz der Widerlegung: Leopardi spielt zwei Möglichkeiten durch, um jeweils zum selben Schluss zu gelangen, dass nämlich der Anspruch der Romantiker, für das Volk zu dichten und gleichzeitig ihre Dichtung an den Maßstäben der Moderne auszurichten, mithin eine Intellektuellen-Dichtung zu kreieren, unmöglich verwirklicht werden könne. An dieser Stelle wird nun nicht der Argumentation Leopardis in allen ihren Wendungen nachgegangen, vielmehr interessiert, dass Leopardi seinen Dichtungsbegriff vorwiegend als Rezeptionsästhetik entwickelt, indem er die auf die Phantasie gerichtete Täuschung als für den Dichter einzig gangbaren Weg herausarbeitet: Die Einbildungskraft steht hier nicht im Mittelpunkt, insofern sie ein schöpferisches Vermögen des Dichters darstellt, sondern insofern sie zuallererst *im Leser* Adressatin der Illusionen und Täuschungsmanöver des Dichters ist.

So wird eine problematische Begleiterscheinung der Moderne auch in der intellektuellen Abgeklärtheit der potentiellen Leser gesehen, weshalb alle Bemühungen der Romantiker, die Vernunft zu täuschen, von vornherein zum Scheitern verurteilt seien, denn: »il poeta non inganna l'intelletto nè gl'ingannò mai, se non per avventura in quei tempi antichissimi che ho detto di sopra, ma solo le fantasie« (ebd., S. 353). Angesichts dieser Prämisse erweist sich auch die Forderung, dass sich die moderne Poesie gegenwärtigen Sujets und Wahrheiten zu widmen habe, als irreführend, da die Leser *selbst* sich bereits in einer Disposition befinden, die sie für das Gaukelspiel der Verse empfänglich macht<sup>103</sup>. Schließlich läuft alles auf zwei Fragen zu, die sich dahingehend zusammenfassen lassen, ob die »Täuschung der Vernunft« möglich und wenn nicht, ob nun die moderne oder die romantische Dichtung der »Täuschung der Einbildungskraft« zuträglicher ist. Die Antwort lässt nicht auf sich warten:

---

<sup>103</sup> Ausdrücklich weist Leopardi darauf hin, dass die Leser auch im Bewusstsein es mit lauter Lügen zu tun zu haben, sich doch gerne von diesen bestricken lassen: »[i romantici] non guardano che sapendo noi così tosto come, aperto un libro, lo vediamo scritto in versi, che quel libro è pieno di menzogne, e desiderando e procurando quando leggiamo poesie, d'essere ingannati e nel metterci a leggere preparando e componendo quasi senz'avvedercene la fantasia a ricevere e accogliere l'illusione« (ebd., S. 353).

in fatti sappiamo che il poeta si come per cristiano e filosofo e moderno che sia in ogni cosa, non c'ingannerà mai l'intelletto, così per pagano e idiota e antico che si mostri, *c'ingannerà l'immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta* (ebd.; Herv.v.m.).

Ist die Vernunft der Leser gegen jedweden dichterischen Täuschungsversuch gewappnet, so lässt sich die Einbildungskraft vom *echten* Dichter noch willig verführen. Dem modernen Dichter philosophisch-christlicher Prägung wird in diesen Zeilen eine entschiedene Absage erteilt, auch weil es zum »inganno fantastico« keineswegs der Darstellung gegenwärtiger Sitten und Gebräuche bedarf, wie die Romantiker fordern. Angesichts der grundsätzlichen Bereitschaft der Leser, sich von der Dichtung unabhängig von dem jeweils behandelten Sujet täuschen zu lassen, erscheint das Unternehmen der Romantiker, welches sich auf den Nenner »Einer jeden Zeit die ihr gemäße Art zu dichten« bringen ließe, sogar lächerlich. In dieser Perspektive wirkt auch ihr Entwurf einer Volksdichtung, die auf die Gegenwart und deren Belange abgestimmt ist, fadenscheinig. Denn da die Leser überwiegend »persone dirozzate e, qual più qual meno, intelligenti« – »ungeschliffene, mehr oder minder intelligente Leute« (ebd., S. 352) – sind, würde eine auf die intellektuellen und wissenschaftlichen Errungenschaften der Zeit ausgerichtete Dichtung gerade dieses Lesepublikum verfehlen. Dass ein Ziel der Didaktik gerade darin besteht, das allgemeine Wissensniveau anzuheben, damit bestimmte Einsichten und Erkenntnisse eben nicht länger nur einem kleinen Kreise Eingeweihter vorbehalten bleiben, verkennt Leopardi, wenn er die Verwirklichung einer Volksdichtung für sich reklamiert, den Romantikern hingegen vorwirft, sie würden mit ihrer Neigung zum Metaphysischen am Volk vorbei dichten:

quasi pare ch'io tenga contro i romantici che la poesia non debba essere popolare, quando e noi la vogliamo popolarissima, e i romantici la vorrebbero metafisica e ragionevole e dottissima e proporzionata al sapere dell'età nostra del quale il volgo partecipa poco o niente (ebd., S. 355).

In diesen Zeilen formuliert Leopardi bereits eine Zusammenfassung, nachdem er sich vorher noch mit der Frage auseinandergesetzt hat, was wäre, wenn die Dichtung tatsächlich die Vernunft zu täuschen vermöchte. Auch hier würde sich für Leopardi zwangsläufig ein Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit der romantischen Dichtung auf tun, müsste sich dann der Dichter doch auf das Volk und die bei ihm verbreiteten Ansichten, d.h. sein Intelligenzniveau einlassen, womit er letztlich Gefahr liefe, nur die falschen Überzeugungen der Leute sowie den von Aberglauben und Unwissen getränkten Volksglauben zu stützen. Der »inganno intellettuale« muss also für die Poesie vollkommen ausgeschlossen werden: Einerseits ist er *noch nicht* möglich,

weil der Abstand zwischen dem Volk und denjenigen, die wissen und daher versuchen könnten, den Intellekt zu täuschen, einfach zu groß ist. Andererseits ist er laut Leopardi aber auch *nicht mehr* möglich, weil jene Zeiten, da eine gemeinsame Wissensbasis alle Mitglieder eines Volkes einte, bereits weit zurückliegen.

Die »Täuschung der Einbildungskraft« mittels Illusionen stellt jedoch nur ein Mittel zum Zweck dar. LETZTZIEL der Dichtung ist das VERGNÜGEN: »il poeta ha cura del diletto, e del diletto alla immaginazione« (ebd., S. 357). Somit rückt die Frage nach dem, was der Einbildungskraft Vergnügen bereitet, in den Vordergrund. Die Antwort weist direkt auf die Natur: »[l]e bellezze [...] della natura conformate da principio alle qualità ed ordinate al diletto di spettatori naturali« (ebd.). Werden nun die Naturschönheiten vom Wandel der menschlichen Welt nicht berührt, wie Leopardi im Fortgang behauptet, dann drängt sich die Frage auf, ob dasselbe für den »diletto« gilt, d.h. ob der Unveränderlichkeit der Quelle des Vergnügens auch jene des Vergnügens selbst korrespondiert. In Di Bremes Unterscheidung von zwei Weisen der Einbildungskraft ist die Verneinung dieser Frage angelegt. Bei Leopardi hingegen handelt es sich darum, die unübertroffene, nach wie vor relevante Bedeutung der ursprünglichen Natur für die Einbildungskraft zu beweisen, wenn er behauptet, dass das Vergnügen der Dichtung wie schon in der Antike durch die Nachahmung der Natur freigesetzt wird. Die antike Kunst hat vor diesem Hintergrund nicht so sehr Vorbildcharakter denn dokumentarische Funktion: In ihr findet sich jene Situation für die Nachwelt aufgehoben, da die Natur noch *selbstverständliche Quelle* unendlichen Vergnügens war.

Die Bedeutung der ursprünglichen Natur gründet demnach in den Möglichkeiten, die sie der Einbildungskraft und über diese dem Wunsch nach Vergnügen (»diletto«) eröffnet. Sie lässt sich auch in der Gegenwart selbst aus jener anthropologischen Grundbedingung erschließen, die Leopardi als »nostra irrepugnabile inclinazione al primitivo« – »unsere unbestreitbare Neigung zum Ursprünglichen« – bezeichnet und die sich in einen Hang zum Natürlichen sowie Abneigung gegenüber jedweder Unnatürlichkeit auffächert:

E quelle due capitali disposizioni dell'animo nostro, l'amore della naturalezza e l'odio dell'affettazione, l'uno e l'altro ingeniti, credo, in tutti gli uomini [...] provengono parimente dalla nostra inclinazione al primitivo (ebd., S. 358).

Von dieser Neigung und der in ihr bezeugten unveränderlichen Anziehungskraft der Natur künden die persönlichen ERINNERUNGEN aller an ihre Kinderzeit oder vielmehr das Vergnügen, das diese Erinnerungen dem Erwachsenen zu bereiten vermögen. In der Natur des Menschen, in deren Tendenz zum Ursprünglichen, die Leopardi auch in der Vorliebe für einfach Erzähltes, für Bilder und Ansichten des ländlichen Lebens, für Erzählungen, die wie die Genesis vom Anfang handeln, lebendig sieht, findet sich somit ein wichtiger Hinweis auf die ursprüngliche Natur als Quelle des Vergnügens. Am lebendigsten tritt diese Neigung auch im modernen Menschen in den angenehmen Empfindungen hervor, welche sich beim Rückblick auf die Kinderjahre einstellen. Der Appell an diesen den Menschen gemeinsamen Erfahrungshorizont mündet in die für die Argumentation relevante Feststellung, diese Beziehung zur eigenen Kindheit und die Freude an den mit ihr verbundenen Erinnerungen stellten keineswegs nur ein diffuses Empfinden dar, sondern seien als solche durchaus im Bewusstsein der Menschen präsent: »non è uomo vivo che non lo sappia e non lo provi alla giornata, e non solamente lo provi, ma se ne sia formalmente accorto« (ebd., S. 360). Hierin sieht Leopardi den Beweis, wie stark ein jeder noch in sich selbst dem Naturzustand nachhängt, denn was die Welt im Großen durchlebte, erfuhr jeder für sich im Kleinen, d.h. eine Periode, in der Phantasie, Leidenschaften, Staunen den Umgang mit den Dingen bestimmen:

Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia (ebd., S. 359).

In dieser Gleichsetzung von Menschheits- und Individualgeschichte nimmt die Phantasie eine herausragende Funktion ein, denn wie aus der folgenden Beschreibung jenes ursprünglichen Zustandes hervorgeht, wurden dank ihr alle Dinge in das Zauberlicht der Bedeutsamkeit getaucht. Leopardi entwirft hier ein Idyll, wo die Gewohnheit noch nicht Fuß gefasst, die Fähigkeit, sich zu wundern und zu staunen, allerorten und jederzeit herausgefordert wurde, es keine leblosen Gegenstände und keine unerklärbaren Fragen gab. Die Anklänge an Di Bremes Beschreibung der Antike und der dort epistemologisch wirksam werdenden Einbildungskraft sowie seine Beschreibung des »sistema mitologico«, welches aus der Neigung zur Personifikation

heraus entstanden sei<sup>104</sup>, sind kaum zu überhören. Allerdings findet sich das, was Di Breme kritisch hinterleuchtete, nun in ein positives Licht getaucht. Die potenzierende Tätigkeit der Einbildungskraft ragt aus dieser rückwärtsgewandten Utopie hervor. Frei und jederzeit entflammbar schweifte sie umher, verlieh Größe den kleinen Dingen, schmückte die schmucklosen, erhellte die dunklen:

Ma qual *era* in quel tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e instancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava le oscure, che simulacri vivi e spiranti che sogni beati che vaneggiamenti ineffabili che magie che portenti che paesi ameni che trovati romanzeschi, quanta materia di poesie, quanta ricchezza quanto vigore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto (ebd., S. 360; Herv.v.m.).

Diese lange Aufzählung, die noch einmal das »goldene Zeitalter« der Einbildungskraft illustriert, mündet schließlich in einer Art Klimax in jenes Wort, das im »Discorso« emblematisch für die Dichtung steht: »diletto«. In dieser durch das Imperfekt als solche gekennzeichneten Verlustanzeige findet sich alles benannt, was dank der Einbildungskraft geeignet war und wäre, Vergnügen zu wecken. Dabei sticht der Ausdruck »trovati romanzeschi« besonders hervor, bedient sich Leopardi hier doch eines Terminus, in dem eine der Bedeutungsnuancen des Begriffs »romantisch« aufklingt (vgl. Behler (1992), S. 18ff.). Ein Blick in den *Zibaldone* ergibt, nur ein einziger Eintrag zu dem Stichwort »romanzesco« ist verzeichnet. Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf den »Discorso« verwendet Leopardi am 08. Januar 1820 (Zib., 100) den Ausdruck »indefinibile romanzesco«, worunter er die *Wirkung* in der Phantasie des Lesers versteht, die durch die skizzenhafte Beschreibung einer Landschaft bei einem antiken Dichter hervorgerufen wird. Tatsächlich kommt Leopardi hier noch einmal auf einen der zentralen Punkte seiner Kritik an der modernen Dichtung zurück, wonach ihr

---

<sup>104</sup> Vgl. Di Bremes Ausführungen hierzu in Mutterle (1975), vol. I, S. 269f., wo er als eine Folge der Mythologie den Verlust der Unmittelbarkeit in der Begegnung mit der Objektwelt herausstellt und dem eine Welthaltung entgegensetzt, bei der alle Dinge belebt und mit einem eigenständigen Sinn begabt sind, den der Mensch gleichsam fühlend zu erschließen vermag, der aber nicht von ihm herkommt. Von dieser Prämisse ausgehend hatte Di Breme seine Vision eines »mondo di analogie« entworfen, einer »Welt aus Analogien«, die dem Dichter, seiner Sensibilität und auch seinem philosophischen Gespür zugänglich ist. Den das moderne »sistema vitale« kennzeichnenden »Analogien« stehen die Personifikationen des »sistema mitologico« antithetisch gegenüber. Dagegen setzt Leopardi seine Einsicht, dass es uns unmöglich sei, uns anderes Leben als das eigene vorzustellen: »altra vita non ce ne possiamo ideare fuorchè la propria« (vgl. ebd., S. 416). In ihr scheint in gewisser Weise eine Spielart derjenigen Überlegung vorzuliegen, die Kants *Kritik der reinen Vernunft* zugrunde liegt, nämlich, dass die Erkenntnis der Dinge immer vom Erkennenden, nicht aber von den Gegenständen abhängt (vgl. Kant (1990), S. 20f.). Daher verwundert es auch nicht, wenn hier eine gewisse Nähe zu Novalis, für den Welt- und Selbsterkenntnis unlösbar miteinander verflochten sind, aufblitzt (vgl. *Die Lehrlinge zu Saïs* und NO II, 536:342: »Wir kennen nur eigentlich, was sich selbst kennt«). Zur Problematik von Di Bremes Entwurf eines »sistema vitale«, das den Anthropomorphismus entgegen der Absicht seines Verfassers keineswegs hinter sich lässt, vgl. Thüning (2004), S. 192.

Detailreichtum die Einbildungskraft des Lesers gleichsam betäube, indem er ihr jedwede Freiheit raube. An dieser Stelle soll jedoch nur festgehalten werden, dass der Ausdruck »romanzesco« 1820 keineswegs einem Ort, sei er auch noch so sehr dem Vagen und Unbestimmten verhaftet, zugewiesen wird, sondern den Effekt bezeichnet, der sich durch eine derartige Darstellung oder einen derartigen Anblick – »una scena campestre p. e. dipinta [...] in pochi tratti, e senza dirò così, il suo orizzonte« (ebd.) – des Lesers bemächtigt<sup>105</sup>. Scheint Leopardi auch hier bereits in einer Art Vorgriff die Szene des Idylls »L'Infinito« zu entwerfen, so spiegelt sich doch in ihr vor allem ein Reflex jener Aufmerksamkeit für die Komponente der Rezeption, welche auch der Argumentationsstruktur des »Discorso« zugrunde liegt. In ihm erscheint Leopardis Interesse an der psychologischen Wirkung der Dichtung immer vermittelt über die Einbildungskraft; die Frage, *wie* die Poesie auf *sie* ausstrahlt, was für Reaktionen sie bei *ihr* auslöst, bildet einen Kardinalpunkt der poetologischen Überlegungen im »Discorso«.

So verwundert auch nicht der im obigen Zitat ablesbare Klammerschluss zwischen Einbildungskraft und Vergnügen. Letzteres wurzelt nicht in der Natur selbst, sondern in einer bestimmten Beziehung zu ihr, die durch die Einbildungskraft ermöglicht wird. Für deren Aktivität stellte die Realität in der Kindheit nur einen Anstoß, eine Einladung dar, um die Türen zum Potentiellen zu öffnen. In diesem Zusammenhang zitiert Leopardi seine eigene Erinnerung, bei der die Einbildungskraft sogar als eine Art sechster Sinn fungierte, mittels dessen die Wahrnehmung von Tönen möglich wurde, die aus einer anderen Welt herabgeflogen zu kommen schienen: »Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo« (»Discorso«, S. 360). Die Tore zum Wunderbaren, zu einer immanent poetischen Welt stehen hier weit offen und die »natura invariata e primitiva« erscheint keineswegs als eine statische, sondern als eine höchst lebendige und aufregende Natur, da sie beständig jenen Drang nach Belebung des Unbelebten – »questo desiderio poeticissimo che c'è in noi« (ebd., S. 413) – stimuliert und ihm zugleich erlaubt, sich auszuleben. Gegen die von Di Breme vorgebrachte Idee einer an sich belebten Natur, wonach jedem Ding sein eigenes Leben und Bewusstsein

---

<sup>105</sup> Daher kann der These Gallottas (1997) nur bedingt zugestimmt werden, wenn er schreibt: »Leopardi associa sempre il termine *romantico* a un luogo o ad un'immagine, sia pure fantastica; non ai loro effetti, che possono avere altre origini« (S. 150).

innewohne, wie die Seufzer der Rose bei Lord Byron zeigen würden, setzt Leopardi die Befangenheit des Menschen in sich selbst, daher der Mensch sozusagen der Welt erstes und einziges Erklärungsparadigma ist: »altra vita non ce ne possiamo ideare fuorchè la propria« (ebd., S. 416).

Von der phantasiebewegten Zeit bleibt jedem Menschen nur die Erinnerung, in der diese Periode aufbewahrt und immer wieder neu belebt werden kann – durch den Dichter und sein Vermögen, eben jene Natur nachzuahmen, die einst jedem gegeben war:

*e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta* (ebd., S. 361; Herv.v.m.).

In der hier skizzierten dichterischen Kategorie des »fanciullesco« schimmert bereits die Keimzelle der Theorie der Erinnerung durch, einer »Theorie [...], die auf die romantische Evasion in die Vergangenheit hinausläuft« (Scheel (1959), S. 177).

Dank der Dichtung findet man also nicht den ursprünglichen Blick auf die Natur zurück, sondern die Erinnerung an diesen und damit die Erinnerung an jene Zeit, wo alles außerordentlich und besonders und noch nicht der ernüchternden und desillusionierenden Tätigkeit des Verstandes ausgesetzt gewesen war. Hier wird nun offenbar, dass weniger ästhetische Fragestellungen und schon gar nicht der klassische Regelkanon Leopardi beunruhigen, sondern die Frage nach den Möglichkeiten, noch einmal in jenes Zauberreich einer grenzenlosen, weil nicht vom Verstand in ihrer Freiheit behinderten Phantasie zu gelangen. Die Dichtung wird in dieser Perspektive gerade durch ihre Verflechtung mit der Phantasie zum Königsweg, wobei mittels dem »inganno fantastico« der »Mantel der Zivilisation« (ebd., S. 377) gelüftet zu werden vermag. Letztlich besteht die wichtigste Möglichkeit und Aufgabe des Dichters in der Befreiung der Einbildungskraft von der Herrschaft des Verstandes, damit mittels ihr dieselbe Naturbegegnung möglich wird, wie sie die Antike und die Kindheit gleichermaßen kennzeichnet und höchstes Vergnügen verheißt.

Der Vorwurf gegen die Romantiker wechselt vor diesem Hintergrund die Tonart. Diese werden zu Komplizen einer Zeit, wo die Dichtung nichts mehr mit der Natur zu tun hat, und jedwedes Vergnügen, d.h. aber jedwede Erinnerung an die ersten Jahre, vereitelt ist:

*e conveniva bene che questo tempo, dopo averci snaturati indicibilmente tutti, procurasse in fine di snaturare la poesia, ch'era l'ultimo quasi rifugio della*

natura, e d'impedire agli uomini ogni diletto ogni ricordanza della prima condizione (ebd., S. 365).

Vor einem derart düsteren Gegenwartshorizont wird die Lektüre der antiken Dichter unerlässlich und gleichsam zur Garantin für die Freiheit der Einbildungskraft beim Dichter selbst, zeigt sie doch Wege aus der alltäglichen Umstrickung durch Gewohnheit, Sichtweisen und Sitten, die allesamt von der Zivilisation geprägt sind<sup>106</sup>. An ihr kann sich der junge Dichter ein Beispiel nehmen, um die »Täuschung der Einbildungskraft«, die als ein Wesensmerkmal der Dichtung überhaupt bestimmt wurde, wirksam umsetzen zu können.

Die Unterscheidung zwischen »Täuschung der Einbildungskraft« und »Täuschung der Vernunft« zielte letztlich also darauf ab, zu demonstrieren, dass der Versuch, eine neue, moderne Poesie zu begründen, vergeblich ist, weil bereits durch die antike Poesie verwirklicht wurde, worauf es ankommt<sup>107</sup>: das Vergnügen, das gleichermaßen an die ursprüngliche Natur und die Einbildungskraft gebunden ist. Diesen beiden kommt auch eine herausragende Bedeutung bei der Definition des »sentimentale antico« zu, dessen Bestimmung wiederum immer im Zusammenhang mit dem Anliegen Leopardis, die innovative Aura der romantischen Poesie kritisch zu hinterfragen, gesehen werden muss.

### **II.3. »Sentimentale romantico« und »sentimentale antico«**

In seinen Reflexionen unmittelbar nach Beendigung der Lektüre des Aufsatzes von Di Breme, die im *Zibaldone* die Seiten 15-21 füllen und die erste Gedankenskizze zum »Discorso« darstellen, geht Leopardi sofort auf das von Di Breme als Charakteristikum der modernen Poesie umrissene »patetico« ein:

Vuole lo scrittore (come tutti i romantici) che la poesia moderna sia fondata sull'ideale che egli chiama patetico e più comunemente si dice sentimentale, e distingue con ragione il patetico dal malinconico, essendo il patetico, com'egli

---

<sup>106</sup> Vgl. »Discorso«, S. 386f., wo noch einmal ex negativo darauf hingewiesen wird, dass der Beistand der antiken Dichter zur Orientierung in einer Welt, in der die Natur unter der Zivilisation begraben liegt, wo die Entfremdung zwischen Natur und Menschen Fuß gefasst hat, unerlässlich ist: »appena mi si lascia credere che in questi tempi altri possa cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta senza il sussidio di coloro che vedendo tutto il di la natura scopertamente e udendola parlare, non ebbero per esser poeti, bisogno di sussidio«.

<sup>107</sup> Vgl. auch De Robertis (1993), der zu Recht festgestellt hat, dass dem »Discorso« die Überzeugung zugrunde liege, die von den Romantikern entworfene und gesuchte Dichtung existiere bereits.

dice, quella profondità di sentimento che si prova dai cuori sensitivi, col mezzo dell'impressione che fa sui sensi qualche cosa della natura (Zib., 15).

Leopardi folgt also in einem ersten Schritt der Definition der modernen Poesie Di Breme. Demnach gründet diese aber eben gerade *nicht* in der Vernunft, wie Leopardi zu Beginn des »Discorso« suggerieren wird, sondern im Gefühl oder: »nel *profondo* e nella vastità del sentimento« (Mutterle (1975), vol. I, S. 263; Herv.i.O.).

Die Kritik Leopardis entzündet sich jedoch in einem zweiten Moment an der Behauptung, nicht nur der Verstand und die Einbildungskraft hätten sich mit der Zeit geändert, sondern auch das Empfinden. So hatte Di Breme den moralischen Aspekt als graduelles Unterscheidungsmerkmal der modernen Dichtung hervorgehoben und mit dem Empfinden begründet: »Prima che la mente dell'uomo si fosse, dirò così, ripiegata sul cuore, e notato ne avesse i lamenti, e ne avesse *ascoltato la lunga istoria*, allora le pene morali duravano sul generale poco più delle fisiche« (ebd., S. 263f.; Herv.i.O.). Bildet die gedankliche Grundlage die Überzeugung, dass sich mit und in der Zeit sowohl die Natur als auch die Menschen wandeln, so liest Leopardi jene Zeilen vor allem als Unterstellung qualitativer und quantitativer Unterschiede im Fühlen, so, als ob sich die antiken Dichter nicht zu denselben Empfindungen wie die Menschen der Moderne hätten aufschwingen können: »Questa è insomma la differenza che egli vuol che sia tra la poesia moderna e l'antica, chè gli antichi non provavano questi sentimenti, o molto meno di noi« (Zib., 15).

Auch wenn Leopardi im »Discorso« die Möglichkeit gradueller Differenzen einräumt, betont er doch sogleich, dass es sich hier um ein allen Menschen gleichermaßen eingeschriebenes Charakteristikum handelt: »giacch'ella [la sensibilità; B.B.] si com'è in noi, così fu naturalmente negli antichi« (»Discorso«, S. 395). Die Sensibilität, die Tiefe des Empfindens stellen somit keineswegs »Errungenschaften« der Moderne dar, wie die antike Dichtung selbst bezeugt. Und wieder läuft Leopardis Argumentation geradewegs auf die Natur zu. Denn schließlich ist sie es, die als Quelle von Empfindungen und Leidenschaften bereits sentimental sein muss. Daher gilt, je vollkommener ihre dichterische Nachahmung, desto sentimentaler die Dichtung:

Come dunque diranno che i poeti antichi non sono sentimentali, quando e la natura è sentimentale, e questi imitano e per poco non contraffanno la natura? (ebd., S. 394).

Wenn nun die NATUR SENTIMENTAL ist, sie somit die sentimentale Wirkung der Dichtung garantiert, liegt erneut der Beweis für die Erfolglosigkeit der romantischen Bemühungen vor, einen neuen Dichtungsbegriff zu begründen: Was Di Breme als

innovatives Element der Dichtung der Moderne präsentiert, ist ihr in Wirklichkeit seit jeher eingeschrieben.

Wenn es jedoch etwas gibt, was die romantische von der antiken Poesie unterscheidet, so ist es die Art und Weise, mit welcher der Dichter nach dem Sentimentalen strebt. Dieses Streben kennzeichnet in der Tat nur den Romantiker, hingegen das Sentimentale für den antiken Dichter eine gleichsam natürliche Folge seiner Darstellung der Natur war. Wird der antike Dichter als ein von der Natur inspirierter Sänger vorgestellt, so tritt in der modernen Dichtung der Mensch mit seinen Empfindungen, seinen Überzeugungen, seinen Kenntnissen wie auf einer Bühne zur Darstellung seiner selbst auf:

Imitavano gli antichi [...] con una divina sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore [...] laonde appresso loro [i.e. i romantici; B.B.] parla instancabilmente il poeta, parla il filosofo, parla il conoscitore profondo e sottile dell'animo umano, parla l'uomo che sa o crede per certo di essere sensitivo (ebd., S. 399f.).

In der hier aufleuchtenden GEGENÜBERSTELLUNG VON NATUR UND SUBJEKTIVITÄT als poetischen Prinzipien findet sich nun jedwede Problematisierung des Mimesisbegriffs wieder aufgehoben: Die Abwesenheit des Subjekts wird zur Bedingung einer vollkommenen Naturnachahmung, die für sich genommen sentimental ist<sup>108</sup>.

Die obigen Zeilen scheinen für antike und moderne Poesie auch die Differenz zwischen ‚sein‘ und ‚haben‘ zu suggerieren: Während der antike Dichter aus seinem natürlichen Naturverhältnis heraus zu einer natürlichen Dichtungsart findet, sucht der moderne Dichter beständig sich selbst unter Beweis zu stellen. Ein Blick in den *Zibaldone* zeigt aber, dass die Natürlichkeit der antiken Dichter auch für Leopardi keine selbstverständliche Gabe darstellte. Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Di Bremes Gedankenexperiment, wo er den Selbstfindungsversuch eines jungen Dichters allein mit sich und der Natur entworfen hatte, fixiert Leopardi den letzten Zweck der Kunst in der hart und ausdauernd zu erarbeitenden Natürlichkeit des Stils<sup>109</sup>, um vor diesem Hintergrund einen anderen Widerspruch bei den Romantikern zu entdecken, denn:

---

<sup>108</sup> In diesem Zusammenhang nennt Leopardi im *Zibaldone* Aristoteles. Dies geschieht hier, um die Evidenz und Selbstverständlichkeit der eigenen Einsicht zu bekräftigen: »e che il poeta quanto più parla in persona propria e quanto più aggiunge di suo, tanto meno imita, (cosa notata già da Aristotele, al quale volendo o non volendo senz'avvedersene si ritorna)« (ebd., 16).

<sup>109</sup> Als allgemeine Richtschnur formuliert er: »che i mezzi più semplici e veri e sicuri sono gli ultimi che gli uomini trovano, così nelle arti e nei mestieri come nelle cose usuali della vita, e così in tutto. E così chi sente e vuol esprimere i moti del suo cuore ec. l'ultima cosa a cui arriva è la semplicità, e la naturalezza, e la prima cosa è l'artificio e l'affettazione« (Zib., 20).

»mentre bestemmiano l'arte e predicano la natura, non s'accorgono che la minor arte è minor natura« (Zib., 21-22). Die gegenüber der Antike tiefere Selbsterkenntnis, das gewandelte Verhältnis zur eigenen Person dürfen den Werken des Dichters nicht ablesbar sein und dasselbe gilt für das Wissen, soll der Charakter der Dichtung gewahrt werden<sup>110</sup>.

Die psychologisierende Innenschau, der Hang zum Außergewöhnlichen und Schrecklichen, die Tendenz zu Übertreibungen werden von Leopardi schließlich auf dieses grundsätzliche Missverständnis hinsichtlich dessen, WAS EIGENTLICH KUNST SEI, zurückgeführt. Hier kommt dem Nachahmungsbegriff innerhalb der Argumentation Leopardis erneut eine Schlüsselstellung zu, insofern die Wirkung der Kunst umso größer, je seltener die Nachahmung und je bekannter der Gegenstand sei: »Imperocchè allora è grandissima l'efficacia della poesia, quando l'imitazione è rara, l'oggetto comune« (»Discorso«, S. 376). Nun scheint Leopardi unerwartet die Berechtigung der romantischen Forderung nach der Darstellung zeitgenössischer Sujets und Gegenstände anzuerkennen. Tatsächlich sieht er hierin einen der Gründe für die Resonanz, derer sich die Romantiker beim Lesepublikum erfreuen. Gerade die Extravaganzen, die stilistischen Entgleisungen erscheinen in dieser Perspektive wie die etwas kopflose Suche nach einer »imitazione rara«. Allerdings gibt es ja noch eine Strömung innerhalb der romantischen Dichtung, die zu exotischen Schauplätzen hindrängt. Insofern jedoch allein die erstere dem zitierten Kunstprinzip folgt, garantiert auch nur sie eine gewisse Wirksamkeit (»efficacia«). Gerade diese droht aber der idealen Dichtung, wie sie von Leopardi als Nachahmung der reinen, unberührten Natur entworfen wurde, in dem Moment zu fehlen, da die reine, unberührte Natur unwiderruflich der Vergangenheit angehört und ganz und gar nicht mehr die alltägliche Lebenswelt prägt. Somit würde der Dichter, indem er sich, wie von Leopardi gefordert, der Natur zuwendet, Dinge nachzuahmen suchen, die gar nicht mehr zum allgemeinen Erfahrungsschatz gehören. Leopardi begegnet dieser Schwierigkeit mit dem Hinweis, dass die Fremdheit des Gegenstandes durch seine Zugehörigkeit zur Natur ausgeglichen werde: »ma queste [i.e. le cose non comuni, in quanto primitive; B.B.] non possono essere strane se non a quello a cui sia strana la natura« (ebd., S. 381). Dem Naturbegriff haftet hier ein

---

<sup>110</sup> Vgl. »Discorso«, S. 403, wo festgestellt wird, dass eine profundere Kenntnis des menschlichen Herzens keineswegs an sich ein Trumpf in den Händen der Modernen darstelle, insofern die antiken Dichter gewusst hätten, ihren diesbezüglichen Mangel in Reichtum zu verwandeln.

zweideutiges Schillern an. So stellt sich denn auch sogleich die Frage, wie denn gemäß Leopardis eigenen Prämissen im »secolo della ragione« (Zib., 14) die Menschen überhaupt noch die primitive Natur erleben können, damit sie ihnen nicht fremd sei. Tatsächlich lässt sich hier eine jener Schnittstellen erkennen, an denen der Begriff der objektiven Natur, d.h. die Natur im Sinne der von ihr hervorgebrachten Wirklichkeiten und Gegenstände, wie sie der Dichter nachzuahmen hat, mit jenem der subjektiven verschmilzt. Die menschliche Natur wird zur Garantin der ursprünglichen Natur, deren »Keime« ein jeder in sich trägt, insofern er selbst einmal Kind und somit ein Teil der ursprünglichen Natur war:

[della natura; B.B.] ne abbiamo tutti come i germi in noi stessi, e le idee se non chiare almeno confuse, e la inclinazione verso loro naturale e concreta: siamo stati tutti fanciulli, e partecipi formalmente delle cose primitive, e sudditi alla natura primitiva (*Poesie e Prose*, II, S. 381).

Auf diese Weise vermag der Graben zwischen Anspruch an die Dichtung und den Bedingungen zu dessen Verwirklichung denn auch überbrückt zu werden: Selbst wenn letztere nicht länger konkret und real fassbar sind, schwingen sie doch nicht minder real in jedem von uns. Der Bezug auf den Leser, dessen Einbildungskraft und Sehnen, leuchtet hier wieder als eigentliches Antriebsmoment der leopardischen Poetik auf. Die romantische Poesie wird vor diesem Hintergrund zu einem kaum verständlichen Vorhaben, wird es doch weder von der Notwendigkeit, von der flüchtigen Laune eines Moments noch von der Zeit selbst diktiert, hingegen es dem Wesen der Dichtung sowie den Bedürfnissen der Leser zuwiderläuft:

E i romantici che condannano come lontane quelle cose che o lontane o no che sieno quanto alla realtà, saranno sempre vicine e all'immaginativa e al desiderio nostro, essi medesimi non forzati dalla necessità, non dall'indole propria della poesia, non dalla condizione de' tempi, nè anche per un capriccio passeggero, ma per proposito certo e costante s'affaticano e s'ingegnano a tutto potere di trovar cose lontanissime o singolarissime (ebd., S. 382).

Der Argumentationskreis schließt sich hier, da Leopardi mittels seiner Berufung auf die menschliche Natur nun gezeigt hat, dass das scheinbar weit Zurückliegende sich unverminderter Aktualität erfreut, hingegen der Vorwurf, den die Romantiker gegen die Klassizisten erheben, nämlich eine Vorliebe für realitätsferne Darstellungen zu hegen, genauso gut umgedreht und gegen sie gerichtet werden könnte. Hier liegt ein weiteres Beispiel für die bereits erwähnte Strategie der Diskussionsführung Leopardis vor, bei der in der romantischen Dichtungstheorie genau jene Mängel und Schwachstellen aufgedeckt werden, die eigentlich laut den Romantikern die gegnerische Poetik kennzeichnen.

Hervorgehoben werden soll noch die erneute Bezugnahme auf den Leser. Die Forderung, Bekanntes darzustellen, wird mit dem Hinweis motiviert, dass es vor allem darauf ankomme, die Einbildungskraft der Leser zu stimulieren. Damit kommt es aber innerhalb der Beweisführung Leopardis zu einer signifikanten Verwerfung. Entsprang das antike Sentimentale gerade der Fähigkeit der antiken Dichter, die Natur auf eine solch lebendige Weise nachzuahmen, dass sie in ihren Versen gleichsam ein zweites Mal ersteht und dieselben Empfindungen weckt, welche die Ansicht der realen Natur auslöste, so beweist dasselbe Bemühen der romantischen Dichter um möglichst detailgetreue Darstellung, dass es mit ihrem Wissen um die Psychologie nicht weit her sein kann. Der hier aufschimmernde Widerspruch könnte dahingehend gelöst werden, dass die antiken Dichter gemäß dem bereits zitierten Kunstprinzip Bekanntes nachahmten, hingegen die Romantiker auf der Suche nach Außergewöhnlichem in die Ferne schweiften. Um aber zum Beispiel einem Leser, der noch nie eine Giraffe gesehen hat, dieses Tier zu schildern, ist der romantische Dichter ganz auf seine Fähigkeit, sie so genau wie möglich abzubilden, angewiesen:

*È manifesto che chi non ha mai veduto nè anche dipinta una Giraffa un vitello marino [...] o quando pure n'abbia veduto qualch'effigie, non ne serba nessuna o quasi nessuna traccia nella fantasia, letti quattro versi d'un romantico, crederà subito di vederle (ebd., S. 379).*

Gerade dieses Bemühen um eine möglichst realistische Abbildung wird aber nun hinterfragt. Demnach stoßen nicht allein die von den Romantikern gewählten Gegenstände, sondern auch die Modalität der Abbildung und zwar einer Abbildung, welche den Nachahmungsbegriff allzu wörtlich zu nehmen gezwungen ist, auf Kritik.

Aus dieser Kritik heraus formuliert Leopardi einen Dichtungsbegriff, bei dem sich der Akzent innerhalb des Mimesisbegriffs von der abbildenden Tätigkeit des Dichters hin zur die Abbildung ergänzenden Tätigkeit des Lesers verlagert hat. Es gilt:

*Il poeta ordinariamente non dipinge nè può dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge e più spesso accenna qualche parte, sgrossa il contorno con entrovvi alcuni tratti senza più: la fantasia, quando conosce l'oggetto, supplisce convenientemente le altre parti, o aggiunge i colori e le ombre e i lumi, e compie la figura (ebd., S. 379f.).*

Das Schlüsselwort lautet hier »fantasia«, insofern sie es ist, die als eine Art Komplementärkraft die Skizze des Dichters weiter ausmalt. Gerade deswegen soll der Dichter auch keineswegs nach romantischer Manier zum Außergewöhnlichen und Besonderen (»singolare«) abschweiften, da Nachahmung auch im Leser immer schon die Fähigkeit zur Rekonstruktion des Nachgeahmten oder einfach die Fähigkeit zur

Nachahmung selbst voraussetzt<sup>111</sup>. Das Vorverständnis des Lesers spielt eine entscheidende Rolle, insofern er von diesem herkommend mit Hilfe seiner Einbildungskraft die Darstellung des Dichters zu ergänzen vermag<sup>112</sup>. Für diese »Lese-Leistung« bilden Vorwissen und Einbildungskraft zwei unabdingbare Voraussetzungen. Gerade diese aber sieht Leopardi durch die thematischen Streifzüge in unbekanntem Gegenden, wie sie die Romantiker gerne vornehmen, gefährdet.

In der Aufforderung an die Dichter zur nachahmenden Abbildung von Bekanntem schwingt jedoch noch ein anderer Aspekt für ihn mit, der gleich dem Gespür für das durch die Mimesis vermittelte Zusammenspiel zwischen Leser und Dichter eine genaue Beobachtung der menschlichen Psyche verrät. So weist Leopardi ausdrücklich auf die Attraktion hin, welche die Abbildung von bereits Bekanntem ausüben kann: Die künstlerische Darstellung wird zur Schulung der Aufmerksamkeit, insofern die plötzliche Wahrnehmung von Bekanntem außerhalb der gewohnten Zusammenhänge, »in außergewöhnlicher und wunderbarer Weise«, aus einer Art Befremdung heraus den Sinn für die Dinge schärft. In dieser nicht mehr durch die Sinne, sondern die Einbildungskraft vermittelten Wahrnehmung erkennt Leopardi schließlich einen Vorteil der Nachahmung selbst gegenüber der Wirklichkeit:

*è manifesto che le cose ordinarissimamente, e ispecie quando sono comuni, fanno al pensiero e alla fantasia nostra molto più forza imitate che reali, perchè l'attenzione così al tutto come singolarmente alle parti della cosa [...] spesso è poca o nessuna quando questa si vede [...] nella realtà, è molta e gagliarda quando la cosa si vede o si sente in maniera straordinaria e meravigliosa, come nella imitazione (ebd., S. 392; Herv.v.m.)<sup>113</sup>.*

---

<sup>111</sup> Leopardi reflektiert hier auf die zwei der Kunst inhärenten Aspekte, wonach Nachahmung einerseits vom Künstler ausgeht und andererseits zu ihrem Gelingen auf das Vermögen des potentiellen Rezipienten angewiesen ist, seinerseits Bilder zu schaffen. Diese Überlegungen stehen in auffälliger Nähe zu einem von Philostratus überlieferten Dialog zwischen dem Pythagoräer Apollonius von Tyana und einem seiner Schüler. Beide gelangen bei ihrem Gespräch über die Malerei zu der Schlussfolgerung, »daß alle, die ein Werk der Malerei oder Zeichenkunst betrachten, selbst die Gabe der Nachahmung besitzen müssen und daß niemand einen gemalten Hengst oder Stier verstehen könnte, der nicht wüßte, wie solche Geschöpfe wirklich aussehen'« (E.H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, übers. v. L. Gombrich, Köln, 1967, S. 209f., zit. bei Iser (1993), S. 487). Neben der Fähigkeit zur Nachahmung kommt hier wie bei Leopardi auch dem Weltwissen eine entscheidende Bedeutung zu.

<sup>112</sup> In Leopardis Überlegungen ist somit ein Vorschimmer der von Ricœur in seinem Aufsatz »Mimesis and Representation«, in: *Annals of Scholarship. Metastudies of the Humanities and Social Sciences 2* (1981), vorgenommenen Deutung der Mimesis als Prozess zu erkennen. Ricœur fächert den Mimesis-Begriff in drei Etappen auf – »mimesis 1, mimesis 2, mimesis 3« – und sieht im Lesen die Umschlagstelle von *mimesis 1* zu *mimesis 3*. Dieser Umschlag »von einer präfigurierten Welt zu einer transfigurierten Welt durch die Vermittlung einer konfigurierten Welt« (Iser (1993), S. 493) ist durch die Darstellung des Autors, die als *mimesis 2* fungiert, möglich.

<sup>113</sup> In der Betonung der Aufmerksamkeit sowie der Schlüsselrolle, welche Wahrnehmung und Erinnerung zukommen, klingt die Ästhetik des 17. Jahrhunderts nach (vgl. Bova (1998), S. 29). Das an dieser Stelle umrissene Prinzip der Aufmerksamkeit weist konkret auf Gravina zurück und wird noch 1821 von

Hier lässt sich ein direkter Bogen zu Novalis' Einschätzung der Dichtung schlagen, erkannte er in ihr doch auch die Eigenschaft, den gewöhnlichen Zustand des Alltags, in dem jeder befangen ist, zu durchbrechen und ihn mit einer weiteren, freieren, dem Traum verwandten Dimension zu hintergehen:

Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand – das gemeine Leben, fast, *wie der Schlummer*, um uns zu *erneuern* – und so unser Lebensgefühl immer *rege* zu erhalten (NO II, 357:207; Herv.i.O.).

Beide Dichter treffen sich im Anspruch an die Kunst, einen Gegenstand seltsam und trotzdem bekannt und anziehend zu gestalten, worin Novalis die Verwirklichung romantischer Dichtung sieht<sup>114</sup>. Die Befremdung geht einher mit einem Erstaunen angesichts der Spiegelung bekannter Dinge in zuvor nie bedachten Zusammenhängen bzw. der vergleichenden, metaphorischen oder allegorischen Zusammenführung von Dingen, die bislang nur getrennt gedacht, gesehen oder vorgestellt wurden:

Qui potrei [...] rammemorare ch'esso diletto quando scaturisce dalla imitazione del vero, non procede soltanto dalle qualità degli oggetti imitati, ma in oltre specialissimamente ed essenzialmente dalla meraviglia che nasce *dal vedere quei tali oggetti quasi trasportati dove non pareva appena che si potesse, e rappresentati da cose che non pareano poterli rappresentare* (ebd., S. 418; Herv.v.m.).

Es ist dies dasselbe Erstaunen, das auch die Philosophen drängt, die Welt in ihren täglichen Erscheinungen zu hinterfragen, und das jedoch für Leopardi recht schnell im Rahmen philosophischer, wissenschaftlicher Welterkundung oder einfach im Rahmen des Alltags in der Langeweile – »noia« – zu versinken droht, die der Entdeckung des Wahren, der Eitelkeit und Nichtigkeit aller Dinge sowie des menschlichen Trachtens folgt. Das kindliche Staunen ist daher von ihm zu unterscheiden, strebt es doch nicht von seinem Ursprung, der Unwissenheit, hinweg auf Erklärungsmuster zu, die letztendlich dem Staunen selbst den Boden entziehen werden. Insofern dem Dichter nun die Aufgabe zukommt, in den Menschen wieder diesen Blick zu wecken, dem alles seltsam und fremd scheint, stellt er sich wie schon durch seine Ausrichtung an der reinen, ursprünglichen Natur gegen die Tendenz des Zeitalters<sup>115</sup>.

Der Poesie wird das Vermögen zugeschrieben, die Menschen dem alltäglichen

---

Leopardi erwähnt, um sich kritisch gegen die Romantiker abzugrenzen (vgl. Zib. 1302-1303, 9. Juli 1821; 1992, 26. Oktober 1821).

<sup>114</sup> Vgl. NO II, 839:431: »Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poëtik« (Herv. i. O.).

<sup>115</sup> Vgl. »Discorso«, S. 361, wo Leopardi die Gegenwart folgendermaßen charakterisiert: »quando la meraviglia è vergogna; quando non è quasi specie non forma non misura non effetto non accidente menomissimo di passione ch'altri non abbia avvertito e non avverta ed esplori e distingua e smidolli«, um von dieser Gegenwartsanalyse her nach den Überlebensmöglichkeiten von Illusionen und Natur zu fragen.

Getriebe der Desillusionierung zu entreißen und der Welt wieder den Reiz des Unbekannten zu verleihen. Damit birgt sie in sich gleichsam das Anfangspotential der Philosophie, ohne jedoch deren Anspruch auf Wahrheit zu erheben. Alles vermag in der Kunst wieder interessant und beachtenswert zu werden: »di modo che infiniti oggetti i quali in natura non dilettano punto, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice, dilettano estremamente; e altri che dilettavano anche reali, dilettano da vantaggio imitati« (»Discorso«, S. 418f.).

Auch gegen dieses einfache Wirkprinzip verstoßen allerdings die Romantiker mit ihrer Vorliebe für exotische Sujets, die sie fernen Ländern und Kulturen abschauen. Oder aber sie überfrachten ihre Geschichten und Verse mit Einzelheiten, versuchen sie der Wirklichkeit so nah wie möglich zu bringen, um auf diese Weise Zwittergebilde zu erzeugen, die weder der Kunst, d.h. der Täuschung als Vortäuschung von Realem, noch der Wirklichkeit zugehören. Als Negativbeispiel evoziert Leopardi onomatopoetische Verse aus der »Lenore«, einer der zwei Balladen Bürgers, die Berchet in seiner »Lettera semiseria« als Beispiele romantischer Volksdichtung vorgestellt hatte, oder die Neigung zu Satzunterbrechungen und -abbrüchen, um bereits mittels der Zeichensetzung innere Befindlichkeiten auszudrücken.

Letztlich eint all diese Beispiele Übertriebenheit: Die Diagnose der Unangemessenheit und Unverhältnismäßigkeit, die unter dem Begriff der »sconvenienza« zusammengefasst wird, bestimmt leitmotivisch Leopardis Romantikbild<sup>116</sup>. Aus ihr leitet sich denn auch der fundamentale Unterschied zwischen dem »sentimentale antico« und dem »sentimentale moderno« ab. So neigen die Romantiker dazu, die Dichtung durch Überbetonung des Sentimentalen darauf zu reduzieren. Ihre Ausrichtung auf eine möglichst große Wirkung, ihr Bestreben, im Leser möglichst intensive Leidenschaften zu entfachen und ihn nachhaltig zu erschüttern, verführe die Romantiker beispielsweise auch zur Anhäufung von zahlreichen Details, von denen eines schauriger als das andere ist. Den dadurch erzeugten Eindruck fasst Leopardi mit einem einzigen Wort – »orridezza« (»Grausigkeit«) – zusammen, das bereits als Schlagwort aus der Debatte zwischen Romantikern und Klassizisten bekannt ist. In ihr erkennt er sogar einen der herausragenden Charakterzüge der romantischen

---

<sup>116</sup> Dagegen stellt er »quella verità originaria e fondamentale, che nelle arti belle si richiede la convenienza« (»Discorso«, S. 407).

Dichtung bzw. des Sentimentalen romantischer Prägung: »l'orridezza è l'uno dei caratteri più cospicui del sentimentale romantico« (ebd., S. 405).

Di Breme hatte versucht, einen Unterschied zwischen dem poetisch anmutenden und dem gewöhnlichen Verbrecherischen – »scellerato poetico ed il volgare« (Mutterle (1975), vol. I, S. 294) – zu etablieren und das Interesse für zwar böse, aber im Innersten doch zugleich gesetzestreue Seelen damit begründet, dass auf diese Weise, d.h. mittels der Darstellung derartiger der menschlichen Natur inhärenten Widersprüche, die Bandbreite der Gefühle und Empfindungen möglichst weit aufgerollt werden könnte. Dagegen erkennt Leopardi hierin allein eine nach dem herkömmlichen Muster vorgenommene Überbetonung des Sentimentalen, das am Ende nur noch um seiner selbst willen gesucht werde – »als ob die Natur nur auf pathetische Art und Weise nachgeahmt werden könnte« (»Discorso«, S. 405), eine Deutung, in der blitzartig die Differenzierung zwischen zwei Arten der Nachahmung einerseits und eine kritische Bewertung des Sentimentalen andererseits sichtbar werden:

Ma quel ridurre pressochè tutta la poesia ch'è imitatrice della natura, al sentimentale, come se la natura non si potesse imitare altrimenti che in maniera patetica; come se tutte le cose rispetto agli animi nostri fossero sempre patetiche; come se il poeta non fosse più spinto a poetare da nessuna cosa, eccetto la sensibilità, o per lo meno senza questa; come se non ci fosse più gioia non ira non passione quasi veruna, non leggiadria nè dolcezza nè forza nè dignità nè sublimità di pensieri non ritrovato nè operazione veruna immaginativa senza un colore di malinconico (ebd.).

Die Gefahr der Einseitigkeit, die Leopardi hier andeutet, stellte in umgekehrter Perspektive einen der Vorwürfe der Romantiker gegen die Klassizisten dar. Was diesen Passus aber besonders interessant erscheinen lässt, ist das Schillern der Begriffe in ihm. Nachahmung und Sentimentales scheinen demnach keineswegs einander zu bedingen, wie die von Leopardi selbst vorgenommene Bestimmung des antiken Sentimentalen zuvor aber suggeriert hatte, als dieses auf eine interesselose Nachahmung der Natur zurückgeführt wurde, bei der sich das dichtende Subjekt ganz zurücknimmt. Schließlich erscheint die Sensibilität ex negativo als Grundmotiv des Sentimentalen, um wenige Zeilen später mit dem Melancholischen zu verschmelzen. Der Schatten der negativen Einschätzung des letzteren fällt somit auch auf die Sensibilität oder das Empfinden.

Andererseits liegt hier ein Begriff vor, an dem sich exemplarisch nachvollziehen lässt, wie sich Leopardi über die kritische Auseinandersetzung mit von Di Breme verwendeten Konzepten diese anverwandelt: Wie für das Sentimentale muss letztlich auch für die Sensibilität zwischen antiker und moderner Ausprägung unterschieden

werden. Die Ablehnung schlägt in beiden Fällen in eine konstruktive NEUSEMANTISIERUNG um, daher nicht die Sensibilität im Allgemeinen, sondern nur jene in Frage gestellt wird, mit deren Hilfe der *Dichter* bewusst auf ihre Effekte spekuliert und die sich bei den *Lesern* im Verlauf eines Lebens herausgebildet hat, in dem das Lesen an die Stelle eigenständigen Welterlebens getreten ist: »di maniera che la sensibilità in costoro non è altro che un miscuglio o una filza di rimembranze di storie di novelle di massime di sentenze di detti di frasi lette o sentite« (ebd., S. 394).

Nun scheint sich die romantische Dichtung aber trotz ihrer so eingehend beleuchteten Mängel, ihres zweifelhaften Hangs zum Schrecklichen, ihrer stilistischen Schwächen und inhaltlichen Widersprüchlichkeiten einer gewissen Resonanz zu erfreuen – eine Beobachtung, die über rein ästhetische Problemstellungen hinausführt. In der Tat erschließt sich eine Erklärung für dieses Phänomen nur einem aufmerksamen Blick auf die gegenwärtigen Zeitumstände und auf die Erwartungshaltung bzw. Befindlichkeit der Leser. Da sich in den hierzu angestellten Überlegungen Leopardis das negative Pendant zur bereits skizzierten Bedeutung der Einbildungskraft für die Realisierung der Mimesis und damit für die künstlerische Wirksamkeit überhaupt abzeichnet, soll in einem letzten Schritt diesem für die frühe Poetik Leopardis keineswegs marginalen sowie für seine Auseinandersetzung mit den Romantikern symptomatischen Aspekt nachgegangen werden.

#### **II.4. Warum die romantische Poesie gefällt**

Vorab sei vermerkt: Die im Titel formulierte Frage wird nicht bis in alle Einzelheiten ausgelotet. Das Interesse an ihr entspringt vor allem der mittels ihrer Beantwortung entfalteten Zeitanalyse, in deren Mittelpunkt ein weiteres Mal die Leser stehen. Leopardi hatte den »inganno fantastico« als zeitlose Basis des Poetischen herausgearbeitet und sich dabei vor allem an zwei Kriterien, der Situation und den Bedürfnissen des Lesers orientiert: Was kann die Dichtung, was muss sie können, um ihr Endziel, das Vergnügen, zu verwirklichen?

Die Einbildungskraft hatte sich in diesem Fragerahmen als ein wesentliches Moment nicht nur des Dichtens, sondern vor allem der Rezeption herausgestellt, daher eine der wichtigsten Aufgaben des Dichters in ihrer Befreiung *mittels* der Nachahmung einer Natur geortet wurde, die ihrerseits eigentlich nicht mehr als objektiv gegebene

nachgeahmt werden kann, sodass der Dichter zwangsläufig auf die antike Poesie als Orientierungshilfe angewiesen ist. Vor diesem Hintergrund muss die Antwort auf die Frage nach den Erfolgsgründen der romantischen Dichtung zugleich beunruhigen und stimulieren, verweist sie doch auf die Verdorbenheit des Geschmacks einerseits und die Abgestumpftheit der Phantasie andererseits. So sieht Leopardi in der Neigung der Romantiker, entweder ungewöhnliche Themen und Gegenstände zur Darstellung zu bringen oder aber bekannte Gegenstände und Themen auf eine Weise darzustellen, bei der die Grenzen des Wahrscheinlichen und der künstlerischen Nachahmung gleichermaßen durchbrochen werden, zwei Funktionen am Wirken: Einerseits befördert sie die allgemeine Geschmacksverderbnis, andererseits strebt sie durch ihre Suche nach Extremen danach, Phantasie und Neugier der Leser anzuregen.

An erster Stelle nennt Leopardi den allgemeinen Niedergang des Geschmacks, der die Phantasie der Dichter und Leser gleichermaßen berühre. Das wiederum führt Leopardi auf die »Tyrannei des Verstandes« zurück, der alle in gleicher Weise ausgesetzt seien:

in genere, come le fantasie de' poeti sono impastoiate, e avvezze e domestiche alla tirannia degl'intelletti, così anche le fantasie de' lettori, e come quelle per la maggior parte non sanno più dilettere come debbono, così queste non sanno come una volta essere dilettrate (»Discorso«, S. 367).

Der Erfolg der romantischen Poesie wird als eine Folge der Zeit gedeutet. Er stellt ein Beispiel dar für die »zahlreichen Schäden, welche die Herrschaft des Verstandes der Einbildungskraft zugefügt hat«<sup>117</sup>. Zugleich ordnet Leopardi dieses Phänomen der Geschmacksverschiebungen in einen größeren Zusammenhang ein, wonach es ein immerwährendes Gesetz sei, dass sich der Geschmack ändere und hieraus Differenzen im Geschmacksurteil entstünden.

Kritische Bestandsaufnahme einer bestimmten Epoche und Einsicht in ein von den Zufälligkeiten und konkreten Formen unabhängiges Prinzip fließen letztlich im Topos vom Dichter ineinander, der sich mit dem Unverständnis einer vom schlechten Geschmack in die Irre geleiteten Menge konfrontiert sieht: »domando che cosa debbano fare quando il gusto sia magagnato, e cattiva e torta la via tenuta dalla moltitudine, quei poeti e scrittori che conoscono tutto questo, e sono immuni dalla corruttela« (ebd., S. 367). Mit seiner Antwort schwingt sich Leopardi noch einmal über die im Gange

---

<sup>117</sup> Vgl. »Discorso«, S. 363, wo Leopardi auch betont, dass nicht allein die Fähigkeit, Vergnügen zu bereiten und zu empfinden, unter der »signoria dell'intelletto« zu leiden habe. So sind die Illusionen im Allgemeinen, wie alle großen Gedanken und Unternehmungen von der depotenzialisierenden Wirkmacht des Verstandes bedroht (vgl. z.B. ebd., S. 361; Zib. 14-15).

befindliche Debatte, deren Nichtigkeit kurz in dem Hinweis aufleuchtet, dass das letzte Wort im Dichterstreit sowieso der Nachwelt gehöre. In der Zwischenzeit mag die Gewissheit trösten, dass sowohl die Romantik wie auch der Manierismus des 16. Jahrhunderts eine Modeerscheinung darstellten, wobei dieser beständige Wechsel und Wandel der Moden in Zeit und Menschen selbst eingeschrieben ist<sup>118</sup>.

Neben dem unzuverlässigen Geschmack, der letztlich selbst eine Modeerscheinung ist, ortet Leopardi jedoch auch die »Trägheit« der Einbildungskraft vieler Menschen als einen Grund für den Erfolg der Romantiker. Dieser »torpore d'immaginazione« (ebd., S. 370) kommt letztlich einer auf die Gegenwart und das Außergewöhnliche gleichermaßen ausgerichteten Poesie entgegen. Die Unbeweglichkeit der Einbildungskraft erfordert geradezu eine Darstellung, die entweder der behäbigen Phantasie hilft, indem sie ihr die Wirklichkeit spiegelgleich vorhält, oder sie mittels zahlreicher Übertreibungen aufzuscheuchen versucht:

ma nella poesia per un torpore d'immaginazione che a smuoverla ci bisognano gli argani [...] vogliono oggetti presenti, che la fantasia non abbia da fare un passo per trovarli [...]; i romantici poi, cercando avidamente, e scegliendo con infinito amore le cose straordinarie e pellegrine, e le sterminatezze e gli eccessi anche dove imitano veramente la natura, menano a quelle fantasie manrovesci tali che la crosta ch'hanno dintorno, per dura che sia, non ci può reggere (ebd., S. 370).

In diesen Zeilen scheint Leopardi bereits das Porträt des modernen von den Medien überfütterten Bürgers zu entwerfen, das mit seiner anthropologischen Begründung der Dichtung einschneidend kontrastiert. Es ist die Situation, die ihn zum Fürsprecher einer elitären Dichtung werden lässt, aus deren Einzugsbereich die große Masse herausfällt.

Schon im »Discorso« wird die zweideutige, sinnelähmende Macht der Gewohnheit erwähnt, die den menschlichen Rhythmus skandiert und stets Modeerscheinungen wie die Romantik begünstigen wird – eine den Denkgang Leopardis leitmotivisch begleitende Einsicht, für deren Wahrheitsgehalt die Autorität zweier Verse aus der *Ilias* (XIII, 636-7) bürgt:

Nessuna cosa umana conosce chi non sa che l'assuefazione fiacca le forze dei beni e dei mali, dei dilette e dei dolori spirituali e corporali, e quasi ci toglie il vedere e il sentire quello che vediamo e sentiamo continuamente [...], Tutto noia si fa, l'amore e il suono// E i dolci canti e i graziosi balli', dice Omero, e in effetto, come ciascuno sa e predica, nessuna cosa è tanto bella nè piacevole che a lungo andare non annoi (ebd., S. 374).

In diesem Sinne scheint alles der Gewohnheit unterworfen: die Wertschätzung der antiken Dichtung ebenso wie die Einbildungskraft selbst, auch wenn Leopardi für die

---

<sup>118</sup> Ein Motiv, das Leopardi einige Jahre später im »Dialogo tra la moda e la morte« wieder aufnehmen und im Bezug auf die der Mode inhärente Verwandtschaft mit dem Tod vertiefen wird. Demnach stellt, ganz im Denkstil Heraklits, das Vergehen das einzig Bleibende dar.

Schwächung letzterer teils die Natur, teils die fortschreitende Zivilisation als Gründe erkennt.

### Zusammenfassung und Ausblick

Nun kann der Bogen zu dem zurückgeschlagen werden, was als eigentliches Anliegen des »Discorso« hervortritt. Der Grund für die nachdrückliche Auseinandersetzung Leopardis mit der von Di Breme umrissenen Romantiktheorie lässt sich in der Verwobenheit von ästhetischer und ethischer Problemstellung erkennen, wobei die Einbildungskraft als Bindeglied fungiert: Durch sie wird die Erinnerung an die »diletti« der Natur wachgehalten und ist es letztlich möglich, mittels der Dichtung noch einmal zu ihnen zu finden. Hieraus leitet sich die Aufgabe für den Dichter ab, die darin besteht, der Einbildungskraft den Weg zu ebnen.

Einbildungskraft und Natur bilden *zusammen* die Quelle des Vergnügens, insofern letztere die einzige Möglichkeit darstellt, zur ursprünglichen Natur bzw. dem Erleben derselben zurückzufinden, die eben nicht mehr als ein »in der wirklichen Welt präexistierende[r] Beziehungspunkt[...]« (Behler (1992), S. 15) gegeben ist. Das Verhältnis Vernunft-Einbildungskraft und parallel zu diesem das Verhältnis Philosophie-Poesie ist im »Discorso« allein als Antithese präsent. Das epistemologische Problem stellt sich für Leopardi nicht im positiven Sinn als Frage nach den Möglichkeiten, die Welt zu erkennen. Vielmehr scheint er nach Möglichkeiten zu suchen, wie der Erkenntnis ausgewichen, wie sie ausgetrickst werden kann, um zu jenem mit der Antike und der Kindheit gleichgesetzten Zustand zurückzufinden, da die Welt noch weit, die Ideen groß, die Natur wunderbar und die Einbildungskraft als uneingeschränktes Vermögen waltete. Die prononciert negative Bewertung der Vernunft ist in den größeren Zusammenhang grundlegenden Zweifels an der Aufklärung und der ihr eingeschriebenen Fortschrittsidee eingeflochten. Die Dichtung wird angesichts des Bewusstseins einer sich verändernden Welt gleichsam zur letzten Bastion – »l'ultimo quasi rifugio della natura« (»Discorso«, S. 365), innerhalb deren Umzäunungen noch ein Abglanz der mit der ursprünglichen Natur wesensverwandten Glückseligkeit erhascht werden kann. Dabei vermag im Nachhinein nicht entschieden zu werden, ob die anthropologische Perspektive Leopardis, d.h. seine Sicht auf den Menschen, dessen Bedürfnisse, dessen Glücksanspruch und -streben, nicht auch sein

spezifisches, an der Antike ausgerichtetes Dichtungsverständnis bedingt hat, insofern in der Antike die Verwirklichung dessen gesehen wird, was Leopardi in der Gegenwart zunehmend bedroht sieht, nämlich eine gewisse Größe und Großzügigkeit im Denken und Handeln, die sich wiederum aus Illusionen und der Fähigkeit, diese lebendig zu erhalten, nährt<sup>119</sup>.

In dieser Perspektive kristallisiert sich als Hauptproblem des »Discorso« die Reibung zwischen einem primär ethisch motivierten Ansinnen und der Einsicht in die Unmöglichkeit, das Zeitenrad zurückdrehen zu können, heraus. Ein Ausweg aus diesem Dilemma, das als Unbehagen gegenüber der Gegenwart bezeichnet werden könnte, bietet die Dichtung. Daher stellt auch weniger die romantische Dichtung an sich ein Problem dar, schließlich handelt es sich bei ihr nur um eine Modeerscheinung, die wie andere auch der Gunst einer bestimmten Zeit- und Geschmackskonstellation unterworfen ist. Ein gewisser Irritationswert scheint ihr dennoch innezuwohnen, da sie durch ihre bloße Existenz den unwiederbringlichen Verlust ursprünglicher Natur und einer Dichtung, der diese als einzige Bezugsfläche diene, bestätigt. In dem Moment aber, wo von Leopardi die Ausrichtung der Dichtung im Sinne der traditionellen Poetik auf Vergnügen mittels Naturnachahmung mit der Frage nach den Möglichkeiten dichterischer Originalität verbunden wird, lässt sich bei allen Differenzen zwischen ihm und den Romantikern auch eine gewisse Nähe im Anspruch an die Dichtung erkennen.

Dieses Zusammenspiel von Nähe und Distanz beleuchtet nachträglich noch einmal ein Vermerk im *Zibaldone* zu den Gründen für den desolaten Zustand der italienischen Literatur. Allein schon die Tatsache, dass er 1820, zwei Jahre nach der Abfassung des »Discorso«, geschrieben wurde, offenbart, wie intensiv die von Madame de Staël angestoßene Kritik, die ja erst zur Formierung einer romantischen Strömung in Italien geführt hatte, in Leopardi nachhallte. Einer der Gründe für den Mangel an

---

<sup>119</sup> Im *Zibaldone* nennt Leopardi auf Seite 15, nachdem er sein Zeitalter als das der Vernunft bezeichnet und die hieraus erwachsenden misslichen Konsequenzen für die Illusionen dargelegt hat, das Beispiel des Todkranken: Während die Vernunft in diesem Fall gebiete, dem Kranken die Wahrheit über sein baldiges Ende zu sagen, lege das Gefühl nahe, ihn bis zuletzt in der Hoffnung seiner Genesung zu bestärken. Erfolgt letzteres Handeln spontan und intuitiv, so richten sich die Einflüsterungen der Vernunft gegen die Natur, womit Leopardi die unversöhnliche Feindschaft dieser beiden Kräfte demonstriert zu haben glaubt. Bemerkenswert ist auch hier der nicht näher beleuchtete Sinn des Wortes »natura«. Das angeführte Beispiel scheint jedoch zu suggerieren, dass es sich in erster Linie um die Natur des Menschen handelt. Vgl. hierzu auch Zib., 21-23, wo Leopardi zu Pseudo-Longins *De sublime (Vom Erhabenen)* anmerkt, dass der Fortschritt der Vernunft durch seine illusionszersetzende Wirkung geradewegs in Barbarei münde und in Opposition zu allen, für die Fortschritt der Vernunft und jener der Zivilisation einander bedingen, formuliert: »La più gran nemica della barbarie non è la ragione ma la natura«.

schöpferischem Vermögen und Originalität in der italienischen Dichtkunst, als deren letzte Bannerträger Dante und Petrarca hervorstechen, wird hier bezeichnenderweise auch im politischen Umfeld, und zwar im Übergang von der republikanischen Staatsform zur Monarchie geortet:

Oltre il progresso dei lumi esatti, dello studio e imitazione degli esemplari tanto nazionali che antichi; della regolarità della lingua, dello scrivere e della poesia ridotti ad arte ec. un'altra gran cagione dell'estinguersi che fece subitamente l'originalità vera e la facoltà creatrice nella letteratura italiana, originalità finita con Dante e il Petrarca, cioè subito dopo la nascita di essa letteratura, può essere l'estinzione della libertà, e il passaggio dalla forma repubblicana, alla monarchia (Zib., 392; 8. Dezember 1820).

In diesem Ursachenkaleidoskop steht der Wechsel der Staatsformen gleichberechtigt neben dem Vernunftprogress, der Nachahmung und Lektüre antiker sowie italienischer Dichter, falsch verstandener Sprachpflege und der Künstlichkeit der Dichtung. Anklänge an die romantische Bestandsaufnahme und Kritik der zeitgenössischen italienischen Literatur sind unüberhörbar. Allerdings lassen sie sich bei Leopardi auf einen gemeinsamen Nenner zurückführen, der bereits im »Discorso« ein Motiv in der Argumentationsbasis *gegen* den Vorschlag Di Bremes gebildet hatte, der Literatur das gesamte Lebensumfeld, Wissenschaften und Industrie mit eingeschlossen, zu öffnen, und der da lautet: fehlende FREIHEIT und folglich Einschränkung der Einbildungskraft. Die Freiheit wiederum hatte Leopardi in seiner Auseinandersetzung mit den Romantikern als ein wesentliches Merkmal für die Tätigkeit der Imagination hervorgehoben:

Non le angustie, non le carceri non le catene danno baldanza alla fantasia, ma la libertà [...] la sua prima somma ricchezza consiste nella libertà, ed il vero conosciuto ed il certo hanno per natura di togliere la libertà d'immaginare [sic] (»Discorso«, S. 362).

Zwei Jahre später hat sich der Blick für die Zusammenhänge also noch erweitert, indem nun auch die Staatsform und mit ihr der politische Lebenshintergrund in Leopardis Wahrnehmungsfeld gerückt sind. So lässt sich eine Linie von dieser Äußerung bis zum »Discorso« zurückverfolgen, insofern bereits die Konfrontation mit dem Programmentwurf Di Bremes für den Dichter zum Anlass geworden war, sich mit Fragestellungen auseinanderzusetzen, die über den rein ästhetischen Rahmen hinausgehen und die Dichtung in den natürlichen Neigungen und Bedürfnissen der Menschen begründen (vgl. auch Bigi (1986), S. 159).

Die Einbildungskraft wurde als schöpferisches Vermögen nicht allein des Dichters erkannt, sondern ihre Bedeutung auch für den Leser wurde ausdrücklich unterstrichen. Die enge Wechselbeziehung, die sich mittels der Einbildungskraft zwischen Dichter und

Leser ergibt, wurde anhand von Leopardis Nachahmungsbegriff zu illustrieren versucht. Wenn die Dichtung Vergnügen bereiten soll, so liegt die eigentliche Quelle der »diletti« doch in der Einbildungskraft verborgen, insofern dank ihrer ein Wieder-Holen jener Zeit ermöglicht wird, in der ein jeder das ursprüngliche, antike Weltbegegnen lebte: der Kindheit. Durch die Einbildungskraft als Evokationsvermögen wird die Erinnerung an diese Periode freigesetzt und die Illusion einer Rückkehr ermöglicht (vgl. Polato (2001)).

Aus dem Ausdruck »inganno dell'immaginazione«, der bei Leopardi stellvertretend für die Dichtung steht, lassen sich in diesem Zusammenhang zwei Bedeutungsaspekte herausfiltern, die sich aus der jeweiligen Auslegung des Genitivs als Genitivus subjectivus oder objectivus ergeben. So obliegt es einerseits der Einbildungskraft des Dichters, mit seinen Worten so zu täuschen, dass die Natur noch einmal jene zu sein scheint, die jedem Menschen aus Kindertagen als unversiegbare Quelle unendlichen Vergnügens vertraut ist. Auf diese Weise soll wiederum mithilfe der Erinnerungen die Einbildungskraft der Leser aktiviert werden. Der Akzent liegt immer auf der Einbildungskraft als produktivem Vermögen, wobei künstlerische Kreativität und das Hervorbringen von Trugbildern gleichermaßen gemeint sind<sup>120</sup>.

Durch die Erinnerung sowie die durch sie in einem zweiten Moment stimulierte Einbildungskraft nimmt der Leser aktiv an der künstlerischen Mimesis teil. Außerdem verbürgt erstere die Aktivierung des Vorwissens, sodass der Leser die wenigen »Pinselstriche« des Künstlers zu einem Bild ergänzen kann. Vor diesem Hintergrund leuchtet ein weiterer Aspekt des Nachahmungsbegriffs im »Discorso« auf: Wird dem Nachahmen in der Dichtung einerseits eher die Funktion eines Andeutens denn des spiegelbildlichen Abbildens zugewiesen, wobei hier unterschwellig das Motiv der Freiheit, die der Dichter eben auch dem Leser zu lassen habe, mitschwingt, so kommt ihm doch andererseits als ein ZURÜCKVERSETZEN IN DIE MÖGLICHKEIT URSPRÜNGLICHEN NATURBEGEGNENS ein weitaus größeres Gewicht zu. Dies beinhaltet aber zuallererst eine Reaktivierung der Wahrnehmung der Natur, so wie sie einstmal – in der Antike, in der Kindheit – erfolgte. Hatte damals die Einbildungskraft eine

---

<sup>120</sup> Vgl. Dewender/Welt (2003), wo im Vorwort kurz die Geschichte der seit Aristoteles ambivalenten Bewertung der Phantasie nachgezeichnet und darauf hingewiesen wird, dass auch der schöpferischen Einbildungskraft diese Ambivalenz anhaftete: Einerseits wurde sie positiv als kreatives Vermögen im Künstler beurteilt, andererseits wurde sie aber auch mit Misstrauen als Produzentin von Lug- und Trugbildern beäugt.

herausragende Funktion, indem sie als mythopoetisches Vermögen in der Lage war, Unbelebtem Leben und augenscheinlich Sinn- und Bedeutungslosem Sinn und Bedeutung einzuhauchen, so gilt es nun durch die Einbildungskraft entweder wieder die Erinnerungen an jenen Zustand zu wecken, insofern bereits diese Vergnügen zu bereiten vermögen, oder aber die durch die Errungenschaften von Fortschritt und Vernunft verstellte ursprüngliche Natur erneut zu »offenbaren«<sup>121</sup>. In diesem Begriff leuchtet die Bedeutsamkeit der Dichterrolle auf, ist doch in der Gegenwart im Gegensatz zur Antike die abbildende Darstellung der ursprünglichen Natur nicht mehr möglich. Unter den Bedingungen der Moderne muss das, was dargestellt werden soll, durch »Offenbarung« neu ermöglicht, das bedeutet aber letztlich erst hervorgebracht werden. Dem Mimesisbegriff des frühen Leopardi ist eine Akzentverschiebung von der Nachahmung hin zum Hervorbringen inhärent, wobei die Einbildungskraft eine eindeutig a-mimetische Funktion erfüllt: Dank ihrer besteht die Möglichkeit, das Nicht-Seiende wahrzunehmen (vgl. auch Calabrese (1999)).

In diesem Zusammenhang zeichnet sich bereits ein Zug ab, der in Leopardis später entwickelter »teoria del piacere« deutlich hervortreten und die Einbildungskraft in ein zweideutiges Licht tauchen wird. An dieser Stelle gilt nur festzuhalten, dass in ihr schon hier die Quelle der später »piacere« genannten »diletti« benannt ist, wird doch *nur* durch sie die Natur sozusagen als Letztursprung der »diletti« erneut erfahrbar. Noch ist im »Discorso« allein der positive Aspekt ihrer Wirksamkeit präsent, insofern sie trotz der Widrigkeiten der vernunftdominierten Zeit und dank des Dichters nicht versiegt. Dabei deutet sich schon in dieser frühen poetologischen Stellungnahme Leopardis die Schlüsselbedeutung der Zeit an, indem die Einbildungskraft sowohl des Dichters als auch des Lesers gleichsam eine Einklammerung der Gegenwart bewirkt, an deren Stelle die Erinnerung und mit ihr die Wiederholung der ursprünglichen Naturerfahrung tritt. Bereits im »Discorso« findet sich somit »eine Poetik dessen, was man nicht besitzt« (Prete (1996), S. 45), in ihren Grundlinien entworfen.

Die vorliegende Analyse hat gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit den Romantikern Leopardi vor allem zu einer poetologischen Selbstverständigung angeregt hat. Als deren Grundlage ließ sich ein statisches Dichtungsverständnis erkennen, das

---

<sup>121</sup> Vgl. »Discorso«, S. 360f. und S. 365. Auf der letztgenannten Seite formuliert Leopardi noch einmal die Aufgaben des Dichters dahingehend, dass er die »Natur nicht nur nachzuahmen, sondern sie auch zu offenbaren (manifestarla) habe, dass er die Phantasie nicht nur vergnügen (dilettarci la fantasia), sondern sie auch von den Sorgen befreien« solle.

sich jedoch im Unterschied zu den Klassizisten nicht von der Werbung für die Nachahmung der antiken Dichtung her definiert. Vielmehr kann am Grund des Idealbildes der antiken Dichtung ein bestimmter Antike-Begriff erkannt werden, dem zwar die antiken Namen zur Gewähr stehen, dessen Attraktionskraft jedoch nicht allein durch ästhetische, sondern auch durch ethische Charakteristika garantiert wird. Weniger die formale Vollkommenheit als das Lebensgefühl, das Leopardi in der antiken Dichtung überliefert glaubt und zu dem er eine Parallele in der Individualgeschichte eines jeden Einzelnen sieht, bildet hierbei den Maßstab. Dieser Verknüpfung von Dichtung und Lebensart und den hierin angelegten Schlussfolgerungen für eine Unterscheidung zwischen antiker und moderner Dichtung soll im Folgenden weiter nachgegangen werden. Verläuft im »Discorso« die Trennungslinie noch zwischen Dichtung überhaupt, deren Leitbild die antike Dichtung vorgibt, und romantischer Dichtung, die mit moderner Dichtung gleichgesetzt wird, so muss geprüft werden, welchen Änderungen dieses Verhältnis unterworfen ist, sobald Leopardi die Bruchstelle des Unterschiedes verschiebt und zwischen *antiker und moderner Dichtung* zu differenzieren beginnt.

### **III. KAPITEL: NACH DEM »DISCORSO« – FORTSETZUNG DER DICHTERISCHEN SELBSTVERORTUNG ODER: VERSUCH, DAS POETISCHE ZU BESTIMMEN**

Leopardi hatte schon im »Discorso« versucht, ein Konzept der »poesia sentimentale« im Rahmen der eigenen Auffassung darüber, was Dichtung ist bzw. sein sollte, zu entwerfen. Die ambivalente Verwendung des Begriffs »sentimentale« erwies sich dabei als maßgebend, da einerseits die Auseinandersetzung mit der romantischen Poesie als sentimentale Dichtung geführt wurde, andererseits gerade der romantische Erneuerungsanspruch unter dem Hinweis in Abrede gestellt wurde, dass bereits die antike Dichtung sentimental gewesen bzw. die vermeintliche Affektiertheit des romantischen Dichtungsgestus allein als Zeichen einer »sentimentalità corrotta« (<sup>1</sup>Ferrucci (1987), S. 63) zu werten sei.

1818 stellte das Sentimentale noch ein Wesensmerkmal *der* Dichtung dar, insofern es dem ursprünglichen Naturbegegnen, bei dem das Subjekt sich selbst ganz zurücknimmt, gleichsam eingeschrieben ist; Leopardi propagierte hier also noch einen ahistorischen, ganzheitlichen Dichtungsbegriff, in dem das Dichterische und das Sentimentale synonymhaft ineinandergreifen. Dagegen zeugen die der Abfassung des »Discorso« folgenden *Zibaldone*-Aufzeichnungen von einem Prozess der Differenzierung, in dessen Verlauf die Gattung der sentimentalischen Dichtung um eine andere, neue ergänzt wird. Diese Auffächerung des Dichtungsbegriffs in eine »poesia sentimentale« und eine »poesia immaginativa« geht mit einer vertiefenden Reflexion über die Besonderheiten der Moderne einher. Die UNTERSCHIEDUNG ZWISCHEN SENTIMENTAL UND IMAGINATIV trägt dem seit der Abfassung des »Discorso« stärker gewordenen Bewusstsein von der Unumkehrbarkeit der Zeitläufte und der jeweiligen Bedingtheit des subjektiven Lebensgefühls Rechnung. Sie präsentiert sich als Versuch, die Erfahrung der Geschichtlichkeit und des Epochenumbruchs auf die ästhetische Ebene zu übertragen. Dabei werden für Antike und Moderne jeweils zwei Wirkprinzipien als dominant gesetzt: dort die Einbildungskraft, hier das Empfinden. Im Folgenden soll kurz der Prozess dieser Unterscheidung nachgezeichnet werden. Dabei wird sich allerdings zeigen, dass Leopardis poetologische Überlegungen diese von ihm selbst vorgenommene Differenzierung der Epochen hintergehen.

Der Grund hierfür kann darin erkannt werden, dass Leopardi schließlich doch jenseits aller Kategorisierungsanstrengungen auf der Suche nach einer Poetik ist, die sowohl seinem negativen Gegenwartsempfinden als auch seinem Bestreben, gegen die Zeichen der Zeit zu dichten, gerecht zu werden vermag. Denn die Überzeugung, dass das Dichten in der Moderne, d.h. eine Dichtung, die auf ihren Sitten- und Denkkontext eingestellt ist, *eigentlich* nicht möglich sei, blitzt in seinem Denktagebuch periodisch immer wieder auf und bildet somit einen der Pfeiler seines poetischen Systems. Grundlegend für diese unversöhnliche Haltung gegenüber der Gegenwart wirkt die schon im »Discorso« präsenste Gleichsetzung der Moderne mit Rationalismus, der seinerseits verallgemeinernd als »filosofia« geführt wird. So wird 1823 eine der Hauptthesen des »Discorso« erneut aufgegriffen und der Dichter auf die Antike verwiesen. Einem aufmerksamen Blick entgeht aber nicht, dass weniger die antike Dichtkunst als solche Leopardi als Leitstern vorschwebt, als vielmehr DIE ANTIKE ART, DER REALITÄT ZU BEGEGNEN. Diese wiederum nimmt gleichsam nur als Negativabzug in einer an die Zeitgenossen gerichteten Frage Form und Inhalt an:

Come può il poeta adoperare il linguaggio e seguir le idee e mostrare i costumi d'una generazione d'uomini per cui la gloria è un fantasma, la libertà la patria l'amor patrio non esistono, l'amor vero è una fanciullagine, e *insomma le illusioni son tutte svanite, le passioni, non solo grandi e nobili e belle, ma tutte le passioni, estinte?* (Zib., 2945-46; 12. Juli 1823; Herv.v.m.).

Vordergründig zielt die Frage gegen eine der Gegenwart zugewandte Literatur, wie sie die italienischen Romantiker forderten. Dabei wird aber nicht mit dem Hinweis auf die Überlegenheit antiker Literatur argumentiert. Vielmehr wird die Unmöglichkeit einer Gegenwartsdichtung strukturell begründet: Das Problem liegt in der Gesellschaft und ihrem Wandel verborgen, der wiederum nach dem Schema eines idealisierenden Dichtungsbegriffs beurteilt wird. In dem Moment, da Illusionen und Leidenschaften sich zu einem positiven Dichtungsbegriff bündeln, sie in der Gegenwart jedoch aus Gemeinwesen und Privatleben gewichen scheinen, um einem nach utilitaristischen und egoistischen Maßstäben ausgerichteten Streben Platz zu schaffen, muss jedem Dichter notwendigerweise die Atemluft ausgehen. Ihm bleibt innerhalb des skizzierten Argumentationskreises nur eine Alternative: Entweder versucht er die antike Wesensart für sich lebendig zu halten, oder er geht ganz in seiner Zeit auf, womit er aber letztendlich sein Dichterdasein aufgibt<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> In Leopardis Worten klingt das folgendermaßen: »[il poeta; B.B.] cerca in somma o di essere, quanto allo spirito e all'indole, o di parere antico [...], poichè esser contemporaneo a questo secolo, è, o inchiude

Für die Klärung der Frage, was es denn nun mit der Unterscheidung von zwei Dichtungskategorien auf sich habe, ist der Hinweis auf die der Gegenwart abhanden gekommenen Illusionen und Leidenschaften entscheidend. Denn die Leidenschaften gehören dem Umfeld der Empfindungen an, ja sind gesteigerte, intensiviertere Empfindungen. Nun charakterisieren letztere aber laut anderen Eintragungen im *Zibaldone* gerade jene Dichtungsgattung, die Leopardi trotz seines kategorischen Negativurteils vom Juli 1823 der Moderne in anderen *Zibaldone*-Notizen durchaus zugesteht, d.h. die sentimentale Dichtung. Die Problematik der Untergliederung der Dichtung in sentimentale und imaginative Dichtung zeichnet sich in dieser knappen Rahmenskizze bereits ab. Wenn Leopardi 1823 als Kennzeichen der Dichtung Illusionen, die in ihrer Herkunft auf die Einbildungskraft zurückverweisen, und intensive Empfindungen benennt, scheint es sogar, als würde er einen SENTIMENTAL-IMAGINATIVEN POESIEBEGRIFF vertreten. Dieses merkwürdige Oszillieren in der Bestimmung von antiker und moderner Poesie tritt als prägender Zug auch bei einer chronologischen Aneinanderreihung diesbezüglicher Äußerungen hervor. Dabei kann es aus Gründen der Realisierbarkeit und Lesbarkeit nun nicht darum gehen, diese zusammenzutragen, zumal das Ergebnis eines derartigen Unternehmens bereits umrissen worden ist. Auch soll dasselbe nicht allein durch weitere Beispiele illustriert werden.

Vielmehr handelt es sich darum zu zeigen, wie vor dem Hintergrund dieser Klassifizierung des Dichtungsbegriffs nach historischen Kriterien schemenhaft jene Zusammenhänge erstehen, die eine Verknüpfung von Poetik und Ethik begründen. Im Umfeld der leopardischen Bestimmungsversuche von sentimentaler und imaginativer Dichtung situieren sich alle Begriffe, die erstens diese Synthese tragen und zweitens die Bedeutungsverschiebung innerhalb des Romantikbegriffs verdeutlichen: Erinnerungen, Illusionen, Einbildungskraft, Lust. So gilt es im Folgenden kurz den Meandern zu folgen, die einen Dichter beim Versuch einer Standortbestimmung in unpoetischer Zeit

---

essenziamente, non esser poeta, non esser poesia». In einer für den Denker Leopardi bezeichnenden Schlussfolgerung wird abschließend noch der Satz vom zu vermeidenden Widerspruch angeführt und den philosophischen Statthaltern der Epoche gleichsam als ironischer Zerrspiegel vorgehalten: »Ed ei non si può essere insieme e non essere. [...] E non è conveniente a filosofi e ad un secolo filosofo il richieder cosa impossibile [...] e contraddittoria in se stessa ne' suoi propri termini« (Zib., 2946; 11. und 12. Juli 1823). Dabei offenbart sich, in welchem Maße Leopardi im »performativen Selbstwiderspruch jeglicher Zivilisationskritik«, die hier als Vernunftkritik auftritt, befangen ist, denn: »Mit den feinsten Instrumenten der Vernunft predigt er gegen die korrumpierende Vernunftgeschichte« (Scholler (2004), S. 45).

zeigen, wobei die Unterscheidung zweier Dichtungsgattungen letztendlich nur den Hintergrund darstellt, vor dem eine Selbstverortung möglich wird.

### **III.1. Sentimental ist die Dichtung (Zib. 76-79)**

Die für Leopardis Denken charakteristische Verwobenheit von ethischem und ästhetischem Anspruch offenbart sich schon in einer frühen *Zibaldone*-Aufzeichnung, wo der Begriff »sentimentale« im Rahmen einer Reflexion über den Unterschied zwischen antikem und modernem Leid inhaltlich auf höchst signifikante Weise aufgefüllt wird. Wurde der antike Mensch durch Leiden und Schmerz unwiderruflich in den Abgrund der Verzweiflung geschleudert, vermag der moderne Mensch sogar Gefallen am Leiden selbst zu finden – aufgrund seiner Sensibilität, seiner »bittersüßen« Zärtlichkeit für sich selbst, die ihn auch im größten Leide nicht verlässt, sowie seines dem Erkenntnisfortschritt geschuldeten Bewusstseins, dass Schmerz und Leid untrennbar mit der menschlichen Existenz verwoben sind:

Quindi il dolor loro [i.e. degli antichi; B.B.] era disperato come suol essere in natura, e come ora nei barbari e nelle genti di campagna, senza *il conforto della sensibilità*, senza *la rassegnazion dolce alle sventure da noi*, non da loro, *conosciute inevitabili*, non poteano conoscere *il piacere del dolore*, nè l'affanno di una madre, perduti i suoi figli, come Niobe, era mescolato di nessuna amara e dolce tenerezza di se stesso ec. ma intieramente disperato (Zib., 77; Herv.v.m.).

Hier bewegt sich Leopardi noch ganz im Denkraum des »Discorso«, insofern seine Ausführungen schließlich in eine Verteidigung der Menschen der Antike gegen die Unterstellung münden, diese seien weniger »sensibel« als die modernen Menschen gewesen, wobei das Adjektiv eine Art unmittelbaren Naturgefühls kennzeichnet. Dagegen stellt er die Sensibilität als eine natürliche Eigenschaft aller Menschen zu allen Zeiten heraus, die in der Antike nur nicht dominierte, weil im Unglück nicht der natürliche Lebensboden, sondern die Missgunst der Götter gesehen wurde. Dementsprechend stieß der Unglückliche bei seinen Mitmenschen weniger auf Mitleid denn auf Furcht oder gar Hass. Entscheidend erweist sich in diesem Zusammenhang die RÜCKKOPPELUNG EINER GESTEIGERTEN SENSIBILITÄT AN DIE ERKENNTNIS. Denn hier liegt der Grund dafür, dass intensiveres Empfinden keineswegs als positiver Hinweis auf die Überlegenheit der Moderne gegenüber der Antike zu werten ist, sondern vielmehr in seinen verschiedenen Ausprägungen von der verzweifelten Lage der Menschen kündigt, die sich der Unumgänglichkeit des Unglücks bewusst geworden sind.

Tatsächlich wird die Grenze zwischen antikem und modernem Empfinden durch die *Wertung*, die das Unglück jeweils erfährt, markiert: Vermochten sich die einen noch in der Illusion zu wiegen, es handele sich hierbei um eine Ausnahme, um einen strafenden Fingerzeig der Götter, so hat das Leid in den Augen der Nachgeborenen jenen Charakter des Temporären, des Ausnahmefalls abgestreift. Der wissende Blick des Verstandes hat das Leiden als unabdingbare Voraussetzung menschlicher Existenz erkannt. Daraus ergibt sich die zunächst paradox anmutende Folge, dass die Menschen der Moderne nicht nur von den großen Verzweiflungsstrudeln, wie sie die Dichtung der Antike für die Alten bezeugt, verschont bleiben, sondern dass sie sogar den Schmerz selbst als angenehm, wenn nicht gar als lustvoll empfinden. Allein das Paradoxon verwandelt sich in eine bittere Überlebensmaxime, stellt der »piacere del dolore« doch letztlich nur eine Weise oder vielmehr einen Versuch dar, die bestürzende Einsicht in die Existenzbedingung der Menschen zu relativieren und ihrer Negativität nicht ganz zu erliegen. So verwundert es auch nicht, wenn sich das Sentimentale vor dem Wissenshorizont der Moderne zur Melancholie verdüstert<sup>123</sup>. Einerseits werden entsprechend der Argumentationslinie des »Discorso« das Sentimentale und mit ihm das Empfinden noch nicht als exklusive Merkmale der Moderne bewertet, insofern sie auch in der antiken Welt die Realitätserfahrung bestimmten, andererseits schwingt in den zitierten Zeilen aber bereits die Erkenntnis mit, dass parallel zur historischen Entwicklung sich auch die Modalität des Empfindens geändert hat: »lo sviluppo del sentimento e della melanconia, è venuto soprattutto dal progresso della filosofia, e della cognizione dell'uomo, e del mondo« (Zib., 78). Im Fortgang dieses Satzes wird klar, mit Erkenntnis ist gemeint: Erkenntnis der Nichtigkeit der Dinge und des hierin gründenden Unglücks der Menschen<sup>124</sup>. Bleibt man dem Gedankengang Leopardis auf der Spur, dann wird das Empfinden *allgemein* als Vermögen definiert, Eindrücke zu empfangen und auf affektiver Ebene zu verarbeiten. Der entscheidende UNTERSCHIED

---

<sup>123</sup> Vgl. Zib., 78-79: »Gli antichi in cambio di quel sentimento che ora è tutt'uno col malinconico, avevano altri sentimenti entusiasmi ec. più lieti e felici, ed è una pazzia l'accusare i loro poeti di non esser sentimentali, e anche il preferire a quei sentimenti e piaceri loro [...] destinati dalla natura all'uomo non fatto p.[er] essere infelice, e sentimenti e le dolcezze nostre, benchè naturali anche'esse, cioè l'ultima risorsa della natura per contrastare [...] alla infelicità prodotta dalla innaturale cognizione della nostra miseria«.

<sup>124</sup> Vgl. hierzu auch die in ihrer negativen Radikalität kaum zu übertreffende Einsicht, die Leopardi nur wenige Seiten danach formuliert: »Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla« (Zib., 85). Man beachte die Betonung des »Fühlens«, das ergänzend zur kontemplativen Betrachtung (»contemplare«) tritt!

ZUR ANTIKE wird in jenem Empfinden lokalisiert, das sich einstellt, wird das Unglück als der Existenz selbst inhärent, gleichsam als ontologische Bestimmung wahrgenommen. Das moderne Empfinden entspringt demnach der Erkenntnis, die Leopardi als »cognizione che produce appunto questa infelicità, che in natura non dovevamo mai conoscere« umschreibt, um dann dagegen das Empfinden der »Alten« abzugrenzen: »Gli antichi in cambio di *quel* sentimento che ora è tutt'uno col malinconico, avevano altri sentimenti, entusiasmi ec. più lieti e felici« (Zib., 79; Herv.v.m.). Die Verwendung des Demonstrativums »quel« scheint eine direkte Verbindung zwischen der Einsicht in das Unglück als Existenzbedingung und dem Empfinden herzustellen. Demzufolge ist im Übergang von der Antike zur Moderne die Tonlage des Empfindens eine andere geworden – ein Wechsel von Dur zu Moll hat stattgefunden, der ganz dem Herausfall des Menschen aus der natürlichen Ordnung der Dinge geschuldet ist. In diesem Zustand der »cognizione innaturale della nostra miseria« (ebd.), durchdrungen von der Einsicht in die Hoffnungs- und Aussichtslosigkeit hat sich das Menschen Verhältnis auch zum Leiden geändert, wobei das Empfinden des Unglücks selbst, der diesem eigene »piacer del dolore« (Zib., 77), unversehens zur letzten Glücksreserve der Natur für die Menschen geworden ist.

Sentimental, Sensibilität, Empfinden – die drei Begriffe stecken den Hintergrund ab, vor dem sich die geschichtliche Entwicklung nachvollziehen lässt, wobei die Veränderung dieser anthropologischen Konstanten eingebettet in einen Prozess fortschreitender Desillusionierung erfolgt. Auch wenn die Ausführungen, denen die obigen Zitate entnommen wurden, sich schließlich um eine ästhetische Fragestellung herum verdichten, die dahingehend formuliert wird, ob sich der Dichter bei seiner Darstellung eher an antike oder an moderne Empfindungen halten soll, wird das Sentimentale hier noch wie im »Discorso« als Merkmal *der* Dichtung präsentiert, sei sie nun modern oder nicht. Denn wie Leopardi weiterführend präzisiert, hat Kunst *immer* mit dem Empfinden zu tun, wobei allein die Musik unvermittelter Ausdruck eines Gefühls ist, hingegen die anderen Künste auf die Darstellung dessen angewiesen sind, was zunächst einmal Empfindungen und Eindrücke hervorruft<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> So schreibt Leopardi unter direkter Bezugnahme auf de Staël, *Corinne ou l'Italie*: »Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore« (Zib., 79). Es entzieht sich dem Untersuchungsrahmen dieser Arbeit, den Äußerungen Leopardis zur Musik und den Berührungspunkten mit der Musiktheorie der deutschen Romantik nachzugehen, daher nur auf die

### **III.2. Antike Dichter und sentimentale Philosophen? (Zib. 143-144; 1. Juli 1820)**

Schon in seiner ersten spontanen Beschäftigung mit Di Bremes Aufsatz hatte Leopardi vermerkt: »l'uomo [...] si allontana da quella puerizia, in cui tutto è singolare e meraviglioso, in cui l'immaginazione pare che non abbia confini, [...] perde la capacità di esser sedotto, [...] non sa più palpitare per una cosa che conosce vana, cade tra le branche della ragione« (Zib., 17). Erwachsenwerden heißt demnach, der Herrschaft der Vernunft anheim zu fallen. Einbildungskraft und Empfinden sind gleichermaßen ihren destruktiven Einflüssen ausgeliefert, schwinden doch die Illusionen und erkaltet das Gefühl, wenn alles seiner Bedeutung beraubt ist. Das sinnstiftende Vermögen der Einbildungskraft wurde in dieser Eintragung in ein Bedingungsverhältnis zum Empfinden gesetzt. Diese Verbindung aber würde durch die Zuordnung der Einbildungskraft zur Antike und des Empfindens zur Moderne aufgehoben werden, und genau das suggerieren die Worte, mit denen Leopardi im Juli 1820 seinen persönlichen »Übergang« von der Antike zur Moderne, der Kindheit ins Erwachsenenalter beschreibt. Eine klare Trennung beider Epochen wird dabei vorgenommen, wobei die erstere unter den Stichworten »immaginazione«, »fantasia« flüchtig skizziert wird, hingegen der zweiten die Ausdrücke »sentimentale«, »sentimento«, »filosofo«, »inventiva« Profil verleihen.

Ein dem »Discorso« als Argumentationsschema zugrundeliegendes vielgestaltiges Ausschlussverhältnis findet sich hier noch einmal bestätigt: Antike und Moderne, Kindheit bzw. Jugend und Erwachsenenalter, Philosophie und Dichtung stehen einander gegenüber. Insofern diese aber Variationen eines Themas darstellen, folgt beinahe zwangsläufig zum Abschluss die Feststellung, dass die modernen Dichter, die sich von ihren Empfindungen inspirieren lassen, die ja, insofern sie der Erkenntnis des Unglücks als unabdingbares Existenzprinzip entspringen, nur negativ getönt sein können, eigentlich keine Dichter, sondern Philosophen seien:

---

kontroversen Positionen innerhalb der italienischen Forschung hingewiesen werden soll: Während Rigoni (1997) die Nähe Leopardis zur romantischen Poetik hinsichtlich der Beurteilung der Töne als Träger einer außerbegrifflichen, höheren Wahrheit unterstreicht, sucht Gallotta (1997) nachzuweisen, dass keine Affinität zwischen romantischer und leopardischer Musiktheorie besteht.

Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi (Zib., 144; 1. Juli 1820).

Die Kehrseite der hier behaupteten UNVEREINBARKEIT VON MODERNE UND POESIE ist das Dilemma eines Menschen, der sich in der Moderne zum Dichter berufen fühlt. Letztendlich beleuchtet diese Äußerung Leopardis Bemühen um eine Poetik, in deren Zentrum die Möglichkeiten stehen, ein *konstruktives* Verhältnis zwischen Philosophie und Dichtung zu etablieren. Entscheidende Impulse wird dieser Versuch von der Wandlung des Antikebildes empfangen, dessen Identifizierung mit dem Goldenen Zeitalter spätestens 1823 endgültig vorbei ist. Die Entdeckung des ‚antiken Pessimismus‘ im Zuge der Lektüre von Jean-Jaques Barthélemys *Voyage du jeune Anarchasis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* (1788), durch die ihm Pindar, Sophokles und Euripides nahe gebracht werden und die zu der Einsicht führt, Erkenntnis stelle keineswegs ein Exklusivum der Gegenwart dar, denn auch in der Antike war das Bewusstsein eines negativen Grundprinzips des Lebens, der Nichtigkeit allen Tuns und Trachtens durchaus vorhanden, diese Entdeckung also wird bewirken, dass Leopardi im Umgang der antiken Philosophen und Dichter mit dieser Erkenntnis ein Denkmodell sichtet, an dem er seine eigene Theorie ausrichten kann, deren Grundprinzipien Einbildungskraft *und* Empfinden sind<sup>126</sup>.

Allein 1820 steht Leopardi noch ganz unter dem Einfluss der lähmenden Wirkung der Divergenz von Dichtung und Philosophie, Antike und Moderne. Mit der Bemerkung, eigentlich seien die Dichter in der Moderne Philosophen, scheint er sich selbst eine Tür zuzuschlagen. In der Reflexion auf seinen persönlichen Werdegang bestätigt er nur noch einmal für sich selber, was schon am Anfang des *Zibaldone* für die Menschen in individual- wie menschheitsgeschichtlicher Perspektive festgehalten worden ist:

Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo (ebd.).

Der BEGRIFF DES SENTIMENTALEN hat nunmehr eine signifikante RESTRIKTION erfahren: Nicht länger zeigt er eine allen Menschen gleichermaßen eigene Haltung an, nicht länger ist das Sentimentale wie noch im »Discorso« eine natürliche Folge sinnlichen

---

<sup>126</sup> Am 11. Juli 1823 notiert Leopardi im *Zibaldone*: »che questa corruttela e decadimento del genere umano da uno stato felice, sia nato dal sapere, e dal troppo conoscere, e che l'origine della sua infelicità sia stata la scienza e di se stesso e del mondo [...] pare che questa verità fosse nota ai più antichi sapienti« (Zib., 2939). Zum Einfluss, den diese Erkenntnis auf die Wende in der Bewertung der Natur hatte, vgl. Timpanaro (1965), S. 203.

Naturbegegnens, wie es die Dichtung der Alten widerspiegelt<sup>127</sup>, sondern dieser Begriff besiegelt nun ganz im Gegenteil den VERLUST JEDWEDER BEZIEHUNG ZUR NATUR, benennt den Sieg der Vernunft und den Triumph der Erkenntnis. Sentimental ist also nicht länger ein Charakteristikum der Dichtung, dessen Entstellung in der modernen – romantischen – Poesie droht, sondern kennzeichnet die Philosophen. Die Gleichsetzung von sentimental und dichterisch scheint aufgehoben. Der Schein trägt jedoch, da sich beim Weiterlesen offenbart, dass auch der »Philosoph« Leopardi weiterhin Verse schreibt. Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage nach den Kriterien auf, die erlauben würden, die Dichtung von der Philosophendichtung zu unterscheiden.

Auch wenn Leopardi 1820 noch nicht die Bezeichnung »poesia immaginativa« verwendet, lässt seine Beschreibung des »stato antico« sowie der in ihm entstandenen Poesie keinen Zweifel daran, dass hier bereits eine erste Skizze derselben entworfen wird. Diese Vermutung wird durch die Rolle der Einbildungskraft im »antiken Jugendstadium« Leopardis gestützt. In direkter Anlehnung an ihren Wortstamm fungiert diese als Bilder produzierendes Vermögen, sodass Leopardi im Hinblick auf seine frühe Dichtung vermerkt: »i miei versi erano pieni d'immagini« (Zib., 143). Hier findet sich einer der wenigen Hinweise darauf, wie man sich die später erst als Gattung eingeführte imaginative Dichtung vorzustellen habe. Denn konkrete Beispiele lassen sich auch unter den Jugendgedichten Leopardis nicht orten, und die spärlichen Fingerzeige, die Leopardi gibt, befriedigen kaum das Bedürfnis nach einer Konkretisierung dieses Konzepts<sup>128</sup>. In seiner langen Ausführung zur »poesia immaginativa« in Italien wird er schließlich deren Prototyp in der Anfangsphase der Literatur ausmachen und damit die »imaginative Dichtung« im Sinne einer LITERARGESCHICHTLICHEN KATEGORIE bestimmen: »la vera e semplice (voglio dire) non mista poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni« (Zib., 734; 8. März 1821). Doch bevor auf diese innerhalb der Überlegungen Leopardis zu sentimentaler und imaginativer Dichtung zentrale Stelle näher

---

<sup>127</sup> Zur Erinnerung sei auf den Anfang der dem »Discorso« vorausgehenden Auseinandersetzung mit Di Breme im *Zibaldone*, 15f., verwiesen.

<sup>128</sup> Blasucci (1985), S. 33, unterstreicht, dass der Selbstverständlichkeit, die nach 1819 entstandenen Kanzonen Leopardis als Beispiele der »poesia sentimentale« anzuerkennen, die Schwierigkeit korrespondiere, in den davor geschriebenen Gedichten Beispiele für die »poesia immaginativa« zu finden. Vielmehr stünden z.B. die beiden patriotischen Kanzonen aus dem Jahr 1818, die den Auftakt der *Canti* bilden, sowie die Terzinen des »Appressamento alla morte« (1816) ganz im Zeichen der klassizistischen Poetik.

eingegangen wird, d.h. bevor analysiert wird, wie Leopardi diese Kategorie für seine Literaturkritik nutzt, gilt es, ihre autobiographische Herleitung ein wenig eingehender zu betrachten. Vor diesem Hintergrund wird nämlich deutlich, weshalb die imaginative Dichtung nur der Anfangsphase der Literatur zugeordnet werden kann, insofern diese Zuordnung als Konsequenz der Parallelisierung von Individual- und Menschheitsgeschichte erwächst.

Selbst wenn nun im Juli 1820 jene Dichtung, die einer fruchtbaren Einbildungskraft entspringt, nicht begrifflich erfasst wird, zeichnet sich in der Verwendung von Begriffen wie »Jugend«, »antiker Zustand«, »Einbildungskraft« doch schon das Assoziationsgewebe ab, welches später das Konzept der »poesia immaginativa« tragen wird. Die Gedanken zu Schmerz und Leid in der Antike kehren, nun auf die eigene Jugend angewandt, wieder. Anders als in den vorhergehenden Ausführungen hierzu wird aber ein Aspekt akzentuiert, der einen der Kardinalpunkte der Lebensphilosophie Leopardis darstellt. Unglückliche Ereignisse lösten in der Jugend nämlich keine Verzweiflungskrise – weder nach antiker noch nach moderner Manier – aus, da die *Illusion*, »che nel mondo e nella vita ci debba essere sempre un'eccezione a favor nostro« (Zib., 143), ein unerschütterliches Vertrauen in die eigene Zukunft erzeugte. Die Jugend, Zeit der »ameni inganni«, wird in den *Canti* denn auch als das einzige Lebensstadium mit einem Zukunftshorizont leitmotivisch wiederkehren<sup>129</sup>.

Der Übergang ins Erwachsenenalter geht entsprechend einem schon bekannten Interpretationsschema Leopardis mit einem Verlust der Hoffnungen, der Illusionen und der Verdunkelung des Zukunftshorizonts einher. Bei der Ursachenanalyse setzt Leopardi aber dieses Mal ausdrücklich den Akzent *nicht nur* auf das Wissen, sondern auch auf das Empfinden<sup>130</sup>:

La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819. dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo

---

<sup>129</sup> Die se Ausrichtung auf die Zukunft, die für denjenigen, der die Jugend hinter sich gelassen, in Erinnerung an Zukunft umschlägt, während sich die Zukunftsdimension selbst für ihn unter dem Einfluss der Erkenntnis des Wahren eintrübt, verbindet Jugend und Antike, werden doch beide Zeitalter von Illusionen belebt. Der Zusammenhang zwischen den Illusionen und der Zeit, die noch nicht ist, hängt direkt von der Einbildungskraft ab, insofern sie »zu jenem hinstrebt, was nicht unter die sinnliche Wahrnehmung fällt« (Zib., 3437; 15. September 1823).

<sup>130</sup> Die von Leopardi für sich selbst beschriebene Schwächung der Einbildungskraft und Hoffnungen wird in eine direkte Beziehung zu seinem körperlichen Siechtum, der Phase zeitweiser Erblindung, gesetzt. Hier scheint ein Kausalzusammenhang zwischen dem Verfall des Körpers und steigendem, weil nicht länger durch physische Aktivität verdrängbarem Leiden auf, der auch später ein tragendes Motiv im Argumentationsgebäude des Dichters – so z.B. bei seiner Kritik am Christentum – darstellen wird.

assai più tenebroso, cominciai ad abbandonare la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni (Zib., 144; Herv.v.m.).

Durch Krankheit der Möglichkeit zur Ablenkung beraubt und im direkten visuellen Kontakt mit der Außenwelt behindert, gesellt sich zur Einsicht, dass es Leid und Schmerz gibt, das beherrschende *Empfinden* der Unvermeidbarkeit und Omnipräsenz des Unglücks. Dabei liest sich die Beschreibung des durch Krankheit forcierten Wandels wie eine nachträgliche Sinngebung, ein Versuch, mit dem Geschehen, der psychischen Beeinträchtigung durch den zeitweisen Verlust des Augenlichtes, umzugehen. Die philosophische Phase beginnt also unter äußerst negativen Vorzeichen und wird an das Empfinden zurückgebunden: Nicht nur scheint der Begriff der Philosophie, der »Liebe zur Weisheit«, seiner positiven Konnotation, die in der Bezeichnung selbst mitschwingt, vollkommen entledigt, sondern auch die philosophischen Stimuli, das Staunen und der hierin wurzelnde Wissensdrang, haben gewechselt. Dem Empfinden kommt sogar ein höherer kognitiver Stellenwert zu als dem Wissen, ist man doch stärker hierin befangen als in jenem, das noch durch die Illusion relativiert werden konnte, es handele sich um eine Ausnahme, wenn einem ein Übel widerfahre<sup>131</sup>.

Während nun die Einbildungskraft als Kennzeichen des antiken Stadiums in dieser Situation mit den körperlichen Kräften dahinschwindet, erwacht die Erfindungsgabe zu ungeahntem Leben:

Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita, e [...] la facoltà dell'invenzione allora appunto cresceva in me grandemente, anzi quasi cominciava (ebd.).

Allein die Verse, die sie hervorbringt, leben nicht mehr von Bildern, sondern fließen von Gefühlen über – »traboccavano di sentimento« (ebd.). Die FIGUR DES PHILOSOPHEN-DICHTERS ist somit erstanden. Erfindungsgabe und Empfinden, das hier von Leopardi als ein potenziertes Wissen vorgestellt wird, charakterisieren ihn gleichermaßen, wobei die Beziehung zwischen beiden nur ansatzweise in der

---

<sup>131</sup> Es sei noch einmal auf Zib., 76-77, verwiesen, wo in signifikanter Absetzung gegen die Moderne der Zustand einer idealen Naivität, welche die Menschen der Antike beflügelt habe, beschrieben wird: »non sopravvenivano le sventure agli antichi come necessariamente dovute alla nostra natura, ed anche come un nulla in questa misera vita, ma come impedimenti e contrasti a quella felicità che agli antichi non pareva un sogno, come a noi pare [...] come mali evitabili e non evitati. Perciò la vendetta del cielo, le ingiustizie degli uomini, i danni, le calamità, le malattie [...] pareano mali tutti propri a quello a cui sopravvenivano«.

Feststellung ausgelotet wird, dass überwiegend Prosa oder sentimentale Verse das Ergebnis des Wechsels vom Einbilden zum Erfinden markieren.

Die Unterscheidung zwischen Erfindungsvermögen und Einbildungskraft, wobei ersteres die letztere sozusagen ersetzt, sobald deren Aktivität durch ein Überhandnehmen von Gedanken *und* Gefühlen nachlässt, wird dabei als selbstverständlich gesetzt. Durch den Kontext wird deutlich, dass die Tätigkeit der Einbildungskraft unlösbar mit der Wirklichkeit, wie sie sich durch die Wahrnehmung erschließt, verbunden ist. Einbildungskraft ist das Vermögen, Sinneseindrücke zu Bildern zu verarbeiten, die wiederum auf verschiedene Art und Weise miteinander kombiniert werden können<sup>132</sup>. Gerade in dieser Rückkoppelung der »immaginazione« an den »senso« im Sinne des Wahrnehmungsvermögens liegt die entscheidende Differenz zum »sentimentale«.

Insofern aber schon hier reproduktive und kreative Funktion der Einbildungskraft ineinandergreifen und Bilder materieller, sinnlicher Art Anlass zur Formung literarischer Bilder geben, verwundert es nicht, wenn der feine Unterschied zwischen Erfinden und Einbilden sich später ganz verwischt. So gerät die Grenzziehung ins Wanken bei einem aufmerksamen Blick in eine jener *Zibaldone*-Bemerkungen, die als unsichtbare Wegweiser oder Verbindungstafeln helfen, die über zahllose Seiten verstreuten Denksplitter in Beziehung zueinander zu setzen, um auf diese Weise ein Netz zu knüpfen, in dem ein zusammenhängendes Gedankengebilde nach und nach Gestalt annimmt. Im Rahmen der Eintragungen, in denen die »teoria del piacere« entworfen wird (Zib., 167-172; 12.-23. Juli 1820), deren Implikationen für Begriff und Rolle der Einbildungskraft an anderer Stelle erläutert werden, berührt Leopardi kurz die Zweideutigkeit des Grenzenlosen: Einerseits strebt die Seele nach grenzenlosem Vergnügen, wird sie beflügelt von »quel desiderio che questo piacere sia senza limiti« (ebd., 171), andererseits dienen Begrenzungen manchmal dazu, mithilfe der Einbildungskraft um so wirksamer das Streben nach dem Unendlichen zu befriedigen. In diesem Falle ersetzt nämlich die Einbildungskraft ganz den Wahrnehmungssinn und das Vorgestellte die Wirklichkeit:

---

<sup>132</sup> Es könnte hier naheliegen, die solcherart von Leopardi beschriebene Imagination innerhalb einer Typologie dieses Vermögens als reproduktive Einbildungskraft zu bestimmen. Definiert Kant sie doch als synthetisierendes Vermögen, das assoziativ vorgeht (vgl. KrV, 167b). Ihre Tätigkeit ist in direkter Abhängigkeit zur Wahrnehmung der Außenwelt zu sehen, deren Reproduktion sie mittels empirischer Daten vornimmt, die ausgewählt und kombiniert werden.

in luogo della vista, lavora l'immaginaz. e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede [...] e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista s'estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario (ebd.).

Die Seele bildet sich demnach ein, d.h. sie gestaltet, was der Sicht entzogen ist. Dabei wird die Trennung von Erfinden und Einbilden aufgehoben, insofern der imaginäre Raum mit Dingen bevölkert wird, die nicht der Wirklichkeit entsprechen, also erfunden sind.

Im Rückblick auf den von Leopardi geschilderten Übergang von der Antike zur Moderne bleibt die klare DIFFERENZIERUNG zwischen beiden Epochen festzuhalten, deren Wechsel auf individueller Ebene mit dem UMSCHLAG VOM EINBILDEN ZUM EMPFINDEN gleichgesetzt wird. Da nun aber dieser Umschwung entgegen dem ersten Eindruck keineswegs mit einem Erlöschen dichterischer Tätigkeit verbunden ist, und somit auch im modernen – philosophischen – Zustand Verse entstehen, hat für DAS SENTIMENTALE eine Verschiebung stattgefunden: Im Gegensatz zum »Discorso« fungiert es von jetzt an als ausschließliches MERKMAL DER MODERNEN POESIE.

### **III.3. Sentimental ist die moderne Dichtung oder: Abschied vom »sentimentale antico« (Zib. 725-735; 8. März 1821)**

Die Begriffseinengung des Sentimentalen wird schließlich im März 1821 zu der Einsicht zugespitzt, dass auch die Poesie von dem Zeitembruch und den hiermit gewandelten Lebensbedingungen nicht unberührt geblieben sein könne. Wies im »Discorso« die Orientierung an der antiken Poesie, dem Modell der Dichtung überhaupt, noch einen Ausweg aus der bedrängenden Wirklichkeit der Gegenwart, ja wurde dies als ihre höchste Aufgabe unter dem Stichwort »inganno fantastico« präsentiert, so scheint sich Leopardi drei Jahre danach, im März 1821, zu der von den italienischen Romantikern verfochtenen Ansicht einer grundsätzlichen Transformation sowohl des Menschen als auch der Poesie bekehrt zu haben. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich die Eintragung, in der zum ersten Mal der Ausdruck »poesia immaginativa« begegnet, direkt an einen der in der klassizistisch-romantischen Debatte diskutierten Problemkreise zurückbinden lässt, bezeugt dies doch nur die Stoßkraft, welche für Leopardi von jener Frage ausging, die sich innerhalb der Auseinandersetzung als problemzündend erwiesen hatte, indem sie auf die Gründe für die Öde der italienischen Literaturlandschaft zielte.

So fungiert als thematischer Kern der Aufzeichnungen vom 08. März 1821 die Analyse der italienischen Literatur. Allgemein gehaltene Reflexionen über die Dichtung bzw. eine Gegenüberstellung der zeitgenössischen italienischen und der ausländischen Dichtung stehen am Anfang. Leopardi bestimmt die Einbildungskraft nun explizit als Vermögen, dem die Produktion von Bildern obliegt – »creazione delle immagini« (Zib., 726) – und ordnet sie entsprechend dem bereits aus dem »Discorso« bekannten Argumentationsschema der Antike zu:

La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi [...] e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli (Zib., 725-26).

Wie schon in der autobiographischen Schilderung des Übergangs von der Antike zur Moderne offenbaren sich Empfinden, Schmerz, Melancholie als neue Kreativkräfte der Seele. An der Diagnose hat sich somit nichts geändert, allein die Selbstbefragung wird nun durch die Feststellung in Bewegung gesetzt, dass die italienischen Dichter hinter dieser Wandlung, die sie doch einst mit Dante, Petrarca, Tasso initiiert und angeführt haben, zurückgeblieben sind! Die Grundlage der Bewertung ist sich zwar gleichgeblieben, aber das Urteil hat eine signifikante Änderung erfahren, insofern das Verharren der italienischen Literaten im Gestus der imaginativen Dichtung nicht mehr positiv gesehen wird. Während die anderen Nationen den Wechsel von der Einbildungskraft und ihren Bildern zum Empfinden vollzogen haben, stellt sich mit Blick auf die italienischen Dichter die Frage, wieso sie sich nicht der Veränderung angepasst haben, denn:

[M]olto e giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginaz.[ione] all'affetto, *cangiamento necessario, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo* (Zib., 727; Herv.v.m.).

Mit einer signifikanten Reihung von Adverbien, welche die Zwangsläufigkeit der Umstellung hervorheben, schwenkt Leopardi hier auf die von den Romantikern um Di Breme verfochtene Linie ein.

Die Theorie, wonach Wesen und Treiben der einzelnen Völker vom Klima beeinflusst werden und die im *Zibaldone* im Nachspann der »Theorie der Lust« zum ersten Mal auftaucht, wird hier nun zur Ergänzung der Antinomie Denken-Dichten herangezogen. Dort wurde es dem italienischen Volk noch zu seinem Vorteil ausgelegt, dass es über eine lebendige Einbildungskraft verfügt, wobei sich das Bedingungsgefüge, das Illusionen und Einbildungskraft aneinander bindet, als entscheidend erwies.

Demzufolge bewirkt bei den Nordvölkern das Fehlen ersterer sowie das Übergewicht des Verstandes, dass das Sentimentale bei ihnen eher in Verzweiflung abgeleitet, als dass es jenes Trostpotezial entfalten würde, welches dem »piacere del dolore« zu eigen ist:

E il *loro* sentimentale è piuttosto disperaz.[ione] che consolazione. E la poesia antica perciò appunto non è stata mai fatta per loro; [...] perciò appunto sarà sempre vero che la nostra è propriamente la patria della poesia, e la loro quella del pensiero (Zib., 177; Herv.v.m.).

Unversehens leuchtet in diesen Zeilen ein weiterer Aspekt in Leopardis Konzeption des Sentimentalen auf: Zu der den »Discorso« bestimmenden temporären Differenzierung zwischen einem »sentimentale antico« und einem »sentimentale moderno« tritt noch eine geographisch-klimatische Unterscheidung, da im Possessivpronomen »loro« zugleich auch das Gegenteil »nostro« mitschwingt. Diese im Juli 1820 geschriebenen Zeilen, die in pointierter Absetzung gegen den von de Staël für Deutschland geprägten Ausdruck »Vaterland der Dichter und Denker« die Dichtung in Italien beheimaten, scheinen jetzt, ein dreiviertel Jahr später, einer Revision zu unterliegen.

Denn im März 1821 steht die erneute Hinwendung zu Wesen und Besonderheiten der italienischen Dichtung ganz im Zeichen einer Neubewertung. Die Risse im selbstentworfenen Bild Italiens als »Heimat der Dichtung« lassen sich allerdings direkt auf die HISTORISIERUNG DES POESIEBEGRIFFS zurückführen. Wenn nämlich alles, einschließlich der Dichtung, von jener Transformation erfasst wird, die das endgültige Ende der Antike besiegelte, dann kann es nicht angehen, dass Italien sich ausklinkt, selbst wenn einige anderer Meinung sein sollten und mit dem wesenhaften Unterschied der Italiener im Vergleich zu anderen Nationen argumentieren:

Diranno che gl'italiani sono per clima e natura più immaginosi delle altre nazioni, e che perciò la facoltà creatrice della immaginativa, ancorchè quasi spenta negli altri, vive in loro. Vorrei che così fosse, come sento in me dalla fanciullezza e dalla prima giovanezza in poi, e vedo negli altri, anche ne' poeti più riputati, che questo non è vero. Se anche gli stranieri l'affermano, o s'ingannano [...] ovvero intendono solamente di parlare in proporzione degli altri popoli, non mai assolutamente, nè in comparazione degli antichi (Zib., 728-29).

Die Antike setzt also den Maßstab, an dem sich alle Urteile über die Einbildungskraft messen lassen müssen. Im Vergleich mit ihr erscheint die Einbildungskraft selbst in Italien trotz des günstigen Klimas erschöpft und kraftlos – »illanguidita e spossata« (Zib., 729). Wenn dennoch in Italien keine sentimentale Dichtung geschrieben wird, so ist das keineswegs Indiz einer positiv zu wertenden Widerständigkeit südlicher Imagination, sondern eher Zeichen eines Unvermögens, mit dem universellen Gang der Dinge Schritt zu halten. Der »poesia immaginativa« in der Moderne ist zwangsläufig etwas Anachronistisches zu eigen, zeigt sie doch ex negativo ein Desiderat an: Es kann

nicht länger angehen, »di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi« (Zib., 728), und der Versuch, sich dem Zug der Zeit zu entziehen, mündet in Nachahmung und Eklektizismus<sup>133</sup>.

Spätestens hier wird deutlich, wie die im »Discorso« angeschlagenen Themen leitmotivisch die parallel zur Epochenwahrnehmung vorgenommene Ausdifferenzierung des Poesiebegriffs bestimmen. Dabei findet Leopardi jenseits aller Polemik zu einer originellen Erklärung des Klassizismus, denn es ist dessen Profil, das sich in der Beschreibung der imaginativen Poesie in Italien abzeichnet. Wird es auch nicht ausdrücklich festgestellt, so übermitteln doch die Worte die Botschaft, wonach unter einem rein ästhetischen Gesichtspunkt das Beharren auf der imaginativen Dichtung alles andere als der Zeit angemessen sei. Andererseits liegt es Leopardi aber aus Gründen, die noch zu erläutern sind, fern, die Einbildungskraft durch das Empfinden zu ersetzen. Hier wird bereits der Horizont sichtbar, auf den die leopardische Gattungstheorie zuläuft und wo die Spannung zwischen sentimental und imaginativ, zwischen Empfinden und Einbildungskraft, in deren Zeichen noch diese frühen *Zibaldone*-Notizen stehen, gleichsam aufgehoben wird. Denn letztendlich erweisen sich *beide* Wirkprinzipien als unerlässlich für die Dichtung, und gerade die Tatsache, dass sie gleichzeitig zwei unterschiedlichen Epochen zugeordnet werden, bewirkt, dass in der POESIE ein Ort oder genauer EINE MODALITÄT bezeichnet wird, DURCH DIE ANTIKE UND MODERNE IN EIN KONSTRUKTIVES VERHÄLTNIS ZUEINANDER GESETZT WERDEN KÖNNEN.

Inwiefern der Kontrast von sentimental und imaginativ von Anfang an durch andere Gedankenprämissen unterminiert wird, offenbart eine Eintragung, die bereits am 5. Juli 1820 geschrieben wurde. Ausgehend von der Unterscheidung zwischen »immaginazione forte« und »immaginazione feconda« wird gezeigt, wie der sentimentale Typus unter direkter Einflussnahme der ersteren entsteht. So beschreibt ihn Leopardi als »grave, passionato, ordinariamente (ai nostri tempi) malinconico, profondo nel sentimento e nelle passioni, e tutto proprio a soffrir gravemente della vita«, hingegen eine »fruchtbare« Einbildungskraft Ablenkungen und Zerstreuungen aller Art leicht zugänglich ist und daher »incapace di forti e durevoli passioni e dolori dell'animo« (Zib., 152). Schon in dieser Schilderung von 1820 mit ihrer Akzentuierung

---

<sup>133</sup> Denn dies sind die notwendigen Konsequenzen: »E gl'italiani d'oggi, poetando, appresso a poco, sempre imitano, anche quando non trascrivono, come spesso fanno« (Zib., 732; Herv.v.m.).

der verschiedenen Tonleitern des Empfindens scheint eine erste Variante des Begriffpaars imaginativ-sentimental skizziert. Einbildungskraft und Empfinden sind demnach keineswegs zwei voneinander trennbare Vermögen. Wenn es etwas gibt, was Antike und Moderne unterscheidet, dann ist das nicht die Einbildungskraft, womit erneut eine schon im »Discorso« formulierte Einsicht, wonach sich nur ihre Kraft verringert habe, bestätigt wird. Eher suggerieren die Feststellung: «Così una stessa facoltà dell'animo umano è madre di effetti contrarii» (Zib., 153) sowie die Beispiele, die Leopardi für einen Dichter mit einer »fruchtbaren« bzw. einer »starken« Einbildungskraft gibt – die erste weist er Ovid und Ariost zu, Spuren letzterer erkennt er in den Werken Homers und Dantes, dass *unabhängig* von der Zeit die Ausprägung und Dominanz des einen oder anderen Vermögens begünstigt wird.

In der Tat ist es etwas anderes, was der Moderne abhanden gekommen ist, und worum es sich handelt, wird in jenem Passus vom März 1821 deutlich, in dem Leopardi die Gründe dafür benennt, dass Italien hinter der allgemeinen Tendenz der Zeit zurückgeblieben ist. Dabei entsteht das Bild einer Gesellschaft, für die ein Begriff wie »patria« leer und hohl klingt und in der weder bürgerlicher noch literarischer Aufstieg möglich sind. Bestimmen in Ermangelung höheren Strebens Müßiggang und Überdruß das Leben, verwundert es nicht, wenn am Ende die Gabe, sich zu begeistern, erlischt. Denn auf diese scheint Leopardi anzuspielen, wenn er feststellt: »l'italiano non è capace di sentir nulla profondamente, nè difatto egli sente nulla« (Zib., 730). Im Ausdruck »sentire« vibrieren verschiedene Bedeutungsnuancen: Empfinden, Begeisterung und Illusionsvermögen; sie sind den Italienern gleichermaßen verloren gegangen – ein Urteil, das die Schilderung eines Zustands abschließt, der durch den Rückzug ins Privatleben sowie durch das Fehlen jedweden Nationalempfindens gekennzeichnet ist. Gerade in diesem manifestiert sich aber laut Leopardi eine der größten ILLUSIONEN<sup>134</sup>. Diese sind jedoch Produkte der Einbildungskraft, sodass auch hier im Begriff »sentire« selbst die Trennung zwischen Fühlen und Einbilden unterlaufen wird.

---

<sup>134</sup> Zur Gleichsetzung ethischer Werte und des Patriotismus mit Illusionen vgl. eine frühe *Zibaldone*-Äußerung, wo im Ausgang von Pseudo-Longins Schrift *Vom Erhabenen* das Ende der freiheitlichen republikanischen Staatsform auf den Beginn der Verstandesherrschaft zurückgeführt wird: »Cicerone predicava indarno, non c'erano più le illusioni di una volta, era venuta la ragione, non importava un fico la patria la gloria il vantaggio degli altri degli posteri ec. eran fatti egoisti pesavano il proprio utile« (Zib., 22). Vernunft, Zweckausrichtung des eigenen Handelns, Vorteilsdenken bilden somit ein Netz, das nunmehr unter der Bezeichnung »Fortschritt« und »Zivilisation« den Alltag überzieht.

Allerdings verblüfft der kategorische Ton, mit dem den Italienern sogar die Fähigkeit des Empfindens abgesprochen wird. Die folgenden Zeilen enthüllen nun einen auf den ersten Blick paradox anmutenden Zusammenhang zwischen Empfindungslosigkeit und einem Halbwissen, das einerseits die Einbildungskraft schwächt und andererseits auch verhindert, dass Leidenschaften und Empfindungen ausgelotet werden. Gerade intensives Erleben wäre aber für eine lebendige Darstellung in der Kunst unerlässlich:

Tutto il mondo essendo filosofo, anche l'italiano ha tanto di filosofia che basta e per farlo sempre più infelice, e per ispegnergli o vero intorpidirgli l'immaginazione [...]; ma non quanta si richiede a conoscere intimamente le passioni, gli affetti, il cuore umano, e dipingerlo al vivo; oltre che quando anche potesse conoscerli, non saprebbe dipingerli (ebd.).

Nicht nur das Können, sondern auch das Wissen entzieht sich somit den italienischen Dichtern, daher sie Gefahr laufen, im Überschwang ihrer Gefühle zu Gemeinplätzen Zuflucht zu nehmen oder wie die Kinder unbeholfene Verse zu dichten. Ex negativo ersteht aus dieser Kritik heraus das Bild eines Dichters, so wie er sein sollte, wobei Empfinden, stilistische Gewandtheit sowie Souveränität die Akzente setzen. Dichtung ist demnach keine spontane Angelegenheit, sie ist auf Wirkung bedacht und stützt sich daher auf psychologische Kenntnisse. Erneut scheinen hier die bereits im »Discorso« reflektierten Aspekte der Wirkungsästhetik auf. Allein diesmal ist es nicht die Einbildungskraft, die Leser und Dichter verbindet, sondern: das Herz. In ihm sieht Leopardi den Richter über den Authentizitätsgehalt der sentimentalischen Dichtung und benennt zugleich einen gewichtigen Unterschied zwischen ihr und der auf Einbildungskraft gründenden Poesie. Letztere kann nämlich auch auf künstlichem Wege entstehen, sodass »poesia immaginativa«, solange den Menschen noch ein Funken Einbildungskraft geblieben, geschrieben werden kann, wohingegen sich Empfinden und sentimentale Dichtung dem Diktat des Willens entziehen (vgl. Zib., 723-33).

Hier deutet sich nun eine andere Möglichkeit an, die strikte Trennung von »poesia sentimentale« und »immaginativa« nach Epochen und Zeiten aufzuheben. In der Tat formuliert Leopardi am 3. August des gleichen Jahres die Einsicht, dass es für einen von Leben und Erfahrungen ernüchterten Dichter leichter ist, mithilfe der Einbildungskraft zu dichten. Nun steht diese Eintragung in einem besonderen Licht aufgrund ihrer Position im von Leopardi selbst zusammengestellten »Indice« des *Zibaldone*, wo sie unter dem Lemma »Poesia d'immaginazione, e poesia di sentimento« (Leopardi, *Zibaldone*, II, S. 3182) an erster Stelle angeführt wird. Sie geht dem Widerspruch zwischen dem Bild eines alternden Dichters, der »poesia immaginativa« schreibt, und

der weitläufigen Überzeugung auf den Grund, dass doch eigentlich die Einbildungskraft mit zunehmenden Alter nachlasse. Des Rätsels Lösung bieten die ERINNERUNGEN: Indem sie die Imagination sogar ersetzen können, vermag der Dichter wieder zu jenen Vorstellungen zurückzufinden, die ihn in seiner Jugend umtrieben, um sie letztendlich der Darstellung zuzuführen:

E se il poeta scrivendo non è riscaldato dall'immaginazione, può felicemente fingerlo, aiutandosi della rimembranza di quando lo era, e richiamando raccogliendo, e dipingendo le sue fantasie passate (Zib., 1448-49; 3. August 1821).

Im Begriff der »rimembranza« sammelt sich somit alles, was dem Dichter noch bleibt, ist die Einbildungskraft der ersten Jahre ermattet und die Fähigkeit zu empfinden abgeschliffen, daher gilt, »che il poeta vecchio sia meglio adattato alla poesia d'immaginazione, che a quella di sentimento *proprio*, cioè ben diverso dalla filosofia, dal pensiero ec.« (Zib., 1449; Herv.i.O.). Diese Äußerung erweist sich in mehrfacher Hinsicht als bedeutsam, da ihr gemäß die Produkte der Einbildungskraft auf dem Wege der Erinnerung gleichsam abgerufen werden können und zugleich eine Unterscheidung zwischen »poesia sentimentale propria« und »impropria« vorgenommen wird. Die Differenzierung verrät, dass Leopardi seine distanzierte Haltung gegenüber einer bestimmten Art moderner Dichtung, die er mit Philosophie gleichsetzt, nicht ganz aufgegeben hat. Dabei erregt die Tatsache besonderes Interesse, dass ein Glied in der Antinomie Einbildungskraft-Vernunft ausgewechselt wurde, und diese jetzt lautet: Empfinden-Vernunft. Auch der Begriff der imaginativen Dichtung ist in dieser Eintragung frei von negativen Beiklängen, wie sie die Überlegungen vom März bestimmt hatten, da sich Leopardis Blick von der auf Nachahmung anderer gerichteten imaginativen Dichtung, die er als »mista« bezeichnete (Zib., 734) und in der die reproduktive Funktion der Einbildungskraft maßgeblich war, nun zu ihrer Urform verschoben hat, d.h. einer Poesie, als deren schöpferischer Stimulus jene Einbildungskraft fungiert, die Leopardi im »Discorso« beschrieben und die Bilder und Töne vorzugaukeln wusste, in denen ein Schimmer anderer Welten schwingt (vgl. »Discorso«, S. 360). Berief sich Leopardi dort auf die Freude und das Vergnügen, die mittels Erinnerungen an jene Zeit ausgelöst werden, um den untrüglichen Hang zum Primitiven zu beweisen, so werden die Erinnerungen nun für den Dichter zum Garanten für die Rückkehr in jene Welt der Bilder.

Kehrt man zur Eintragung vom März 1821 zurück, dann lässt sich eine erneute Verschiebung im durch die Begriffe »Dichtung«, »sentimental«, »imaginativ«

abgesteckten Dreiecksverhältnis erkennen. Leopardi beschließt seine kritische Analyse des Zustands der italienischen Literatur mit dem Hinweis auf die Zweischneidigkeit der Behauptung, in Italien gäbe es keine sentimentale Dichtung, da sie eigentlich der Aussage gleichkomme, Italien entbehre *ganz und gar* der Dichtung:

E così tutti i sensati italiani e forestieri, si accordano in dire che l'Italia manca del genere sentimentale. Ma non osservano che *con ciò vengono a dire e confessare che l'odierna Italia manca di letteratura, certo di poesia. Quasi che il detto genere fosse proprio di questa o quella nazione, e non del tempo* (Zib., 733-34; Herv.v.m.).

Der letzte Satz suggeriert die Identifizierung von Dichtung und sentimentaler Poesie in der Moderne, insofern jede Zeit einen ihr korrespondierenden Dichtungsbegriff, eine ihr entsprechende Art zu dichten ausprägt. Sentimentale Dichtung und Dichtung entsprechen somit in der Moderne einander, d.h. aber SENTIMENTAL ist WIEDER EIN KENNZEICHEN DER DICHTUNG – allein diesmal stellt nicht die antike, sondern die Dichtung der Gegenwart das einzige Bezugsmodell dar.

Mit der definitiven Anerkennung des Sentimentalen als ausschließliches Charakteristikum der modernen Dichtung aber ist nun auch Leopardi vom Sog jener Frage erfasst worden, die im »Discorso« durch die Ausrichtung der Dichtung an dem Modell der antiken Poesie gar nicht erst aufgekommen war und die auf die MÖGLICHKEITEN UND CHARAKTERISTIKA MODERNER DICHTUNG zielt. Das Problem der (einen) Dichtung stellt sich jetzt als Problem der modernen Dichtung.

Es wird zugespitzt angesichts der Tatsache, dass ihr Philosophie und Erkenntnis des Wahren zugrunde liegen:

Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso (Zib., 734-35).

Dabei präsentiert sich die Verbindung zwischen Einbildungskraft und Täuschung, die im »Discorso« das Argumentationsgeflecht für eine auf das Vergnügen ausgerichtete Dichtung gebildet hatte, immer noch als konstitutiv für Leopardis Dichtungsverständnis. Die Täuschung stellt nach wie vor eine genuine Eigenschaft der Poesie dar, und der einzige Unterschied zum »Discorso« scheint in der Anerkennung der Tatsache zu bestehen, dass die wesenhaften Differenzen zwischen Moderne und Antike sich auch in der Dichtung niederschlagen – eine Feststellung, die nicht mit der vorbehaltlosen Akzeptanz der modernen Dichtung verwechselt werden darf. Zu tief verankert ist die negative Besetzung des Moderne-Begriffs, als dass Leopardi die Orientierung an der Antike aufgeben würde. Aber selbst wenn gilt: »Essere moderno,

per il Leopardi delle *Canzoni*, significa anzitutto assumere consapevolezza del male e della decadenza a cui la storia inclina« (Brioschi (1980), S. 45), muss sich Leopardi schließlich doch der Herausforderung stellen, eine der Moderne angemessene Poetik zu entwickeln und das bedeutet vor allem eine Poetik, die dem »piacer del dolore« und dem Trostbedürfnis der Menschen Rechnung trägt.

Es ist bereits angedeutet worden, wie dieses Ansinnen letztendlich durch eine Dichtung, welche die Unterscheidung von »poesia sentimentale« und »poesia immaginativa« in sich zurücknimmt und aufhebt, realisiert wird. Dabei gestaltet es sich jedoch als schwierig, den gleichsam hin- und hertänzelnden Gedankenschritten Leopardis eine einheitliche Figur abzuschauen. So folgt beispielsweise im August 1823 auf eine Charakterisierung der Dichtung Homers, die Einbildungskraft und Empfinden gleichermaßen stimuliert habe<sup>135</sup>, wenige Seiten später die bereits vertraute Unterteilung antiker und moderner Poesie auf der Grundlage einer Unterscheidung zwischen Einbildungskraft und Empfinden: »Poco ai tempi d’Omero valeva ed operava quello che negli uomini si chiama cuore, moltissimo l’immaginazione« (Zib., 3154), um sogleich in den bekannten Gedankenbahnen zur Schlussfolgerung zu gelangen, dass die »poesia immaginativa« aufgrund des Verlusts an Einbildungskraft in der Moderne zwar möglich, aber immer Produkt einer »immaginazione artefatta« sein müsse. In diesem Kontext erfährt das Urteil über Lord Byron eine im Hinblick auf den »Discorso« signifikante Revision, wird dieser doch nun als Beispiel der wenigen Dichter »di pura immaginazione« (Zib., 3156) vorgestellt. Allerdings unterstreicht Leopardi sogleich einen anderen problematischen Aspekt der imaginativen Dichtung, denn selbst wenn sie »rein« und nicht auf Nachahmung Anderer angewiesen ist, verklingt sie gleichsam echolos bei den Lesern: »L’animo nostro è troppo diverso dal suo [i.e. Byron; B.B.]. Male ei ci può restituire quella immaginativa ch’egli ha conservata, ma che noi abbiamo per sempre perduta« (ebd.). Ein weiterer Beleg für das Oszillieren der Bestimmungsversuche Leopardis kann in einem Nachtrag zu dieser Notiz gefunden werden, in der Byron nun wieder als sentimentaler Dichter eingestuft wird; getrieben von dem Bedürfnis, nicht nur dem Sentimentalen Byrons, sondern auch dessen vermeintlicher Wirkungslosigkeit bei den Lesern – »pochissimo si comunica a’

---

<sup>135</sup> Vgl. Zib., 3119; 05.-11. August 1823: »Volle [Omero; B.B.] che il suo poema operasse continuamente del pari e sulla immaginaz.[ione] e sul cuore, e dall’una e dall’altra sua facoltà volle trarlo [il sentimento della compassione; B.B.], cioè da quella d’immaginare e da quella di sentire«.

lettori« (Zib., 3821; 03. November 1823) – auf den Grund zu gehen, vermutet Leopardi die Ursache hierfür in der Einbildungskraft:

il sentimentale di Lord Byron [...] pare, e forse è, piuttosto dettato dall'immaginazione che dal sentimento e dal cuore, piuttosto immaginato che sentito, immaginato che vero, inventato che imitato o congetturato, creato che ritratto ed espresso, e insomma ha certam.[ente] più dell'immaginoso che del passionato e sentimentale (ebd.).

Diese Zeilen belegen, nicht nur die Einbildungskraft kann, hat ihre Stärke einmal nachgelassen, wiederbelebt oder dank der Erinnerungen vorgetäuscht werden, vielmehr vermag auch das Sentimentale vorgespiegelt zu werden. Allerdings hat dies zur negativen Folge, dass sich die Leser überfordert fühlen, insofern ihre Einbildungskraft im Unterschied zu jener der Antiken starken und dauerhaften Eindrücken nicht mehr zugänglich ist. Letztlich zeichnet sich innerhalb der Betrachtungen Leopardis das Programm für eine auf der AUSGEWOGENHEIT DER ÄSTHETISCHEN VERMÖGEN EINBILDUNGSKRAFT UND EMPFINDEN beruhende Dichtung ab, die Exzesse sowohl des Empfindens als auch der Phantasie vermeiden sollte, will sie sich den Lesern mitteilen. Denn: »Oggi anche gli antichi sommi poeti ci stancano e lasciano in secco, se e quando non sono che immaginosi« (Zib., 3822). Dasselbe ließe sich von Lord Byron unter umgekehrten Vorzeichen behaupten, insofern seine Verse wiederum als zu sentimental beurteilt werden, da die durch sie übermittelten Gefühle und Eindrücke auf Dauer unecht und erfunden wirken. In dieser Einschätzung schwingt untergründig Kritik an einer ‚nur‘ vorgestellten Sentimentalität, einem »nur« ausgedachten Empfinden mit. Ein Urteil, dass nur gefällt werden kann, weil sich die Bewertungsgrundlage gewandelt hat und nun die traditionell problematische Dimension der schöpferischen Einbildungskraft, nämlich deren Deutung als Quelle von trügerischen Bildern, ihr Paradigma bildet. In dieser Perspektive wird die sentimentale Dichtung, in der die Imagination echtes Empfinden *ersetzt*, ebenfalls fragwürdig.

Hier geht es nicht länger um eine Charakterisierung der modernen oder der antiken Poesie, sondern jenseits von sentimental und imaginativ wird der Problemhorizont durch die Leser abgesteckt. So darf es nicht verwundern, wenn Byron einmal den »poeti d'immaginazione« (Zib., 3155; 5.-11. August 1823) und einmal, wie im Nachtrag vom 3. November desselben Jahres, den sentimentalischen Dichtern zugeordnet wird, zumal als Quelle der sentimentalischen Dichtung aus Byrons Feder ebenfalls die Einbildungskraft identifiziert wurde. Die Ausrichtung am Leser bildete schon im »Discorso« ein Reflexionsmoment. Nun, im Jahr 1823, also noch vor seiner Abwendung von der Lyrik

und kurz vor seinem Prosa-Intermezzo der *Operette morali*, von denen die ersten 1824 entstehen, widmet Leopardi ihm erneut seine Aufmerksamkeit, und es liegt nahe, eine Verbindung zwischen dieser Wende in seiner eigenen Tätigkeit und seiner Analyse der Leserbefindlichkeit zu sehen. Der skeptische Grundton hat sich denn auch in einer Bemerkung vom 1. April 1829 geändert. Wieder setzt sich Leopardi mit der sentimentalischen Dichtung und dem Erfolgsgeheimnis einiger ihrer Vertreter, zu denen Byron, Ossian, Goethe mit seinem *Werther* gezählt werden, auseinander und zitiert in diesem Zusammenhang eine Behauptung Villemains. Letzterer hatte in einem der Ossianbegeisterung gewidmeten Aufsatz, den Leopardi in der Zeitschrift »Antologia«, Nr. 97, gelesen hatte, diesen Enthusiasmus auf die Macht der Einbildungskraft zurückgeführt. Die Feststellung, dass diese auch in einer von Erfahrungen, Zweifeln, Ernüchterung entzauberten, gleichsam gealterten, Welt nicht erlösche, erregt das Interesse Leopardis:

L'immaginazione ha un tal potere sull'uomo (dice Villemain [...]), i suoi piaceri gli sono così necessari, che, anche in mezzo allo scetticismo di una società invecchiata, egli è pronto ad abbandonarvisi ogni volta che gli sono offerti con qualche aria di novità (Zib., 4479; 1. April 1829).

Allerdings geht der Bemerkung ein Eintrag voraus, der es nahe legt, die von Leopardi in der Folge zitierten Beispiele nicht allzu positiv zu bewerten. Als Bindeglied zwischen beiden Äußerungen fungiert das Wort »novità«: So genüge es den zeitgenössischen Dichtern bereits, allein den Eindruck des Innovativen zu erwecken, ohne dass dem Anschein wirkliche Substanz entspreche. Beispiele für diese Art moderner Dichtung erkennt Leopardi in Byrons *Manfred* und Goethes *Faust*. Der schon im »Discorso« erhobene Vorwurf gegen die modernen Dichter, wo sie der Extravaganz und Künstlichkeit bezichtigt wurden, und demzufolge sie nur darauf zielten, den Leser zu beeindrucken und aus seiner Phantasieträgheit aufzurütteln, wird hier wieder aufgenommen, daher auch nicht Leopardis Anmerkung verwundert: »Può servire a un Discorso sul romanticismo« (ebd.).

Die Leit motive der frühen Auseinandersetzung mit der Dichtung in modernem und antikem Gewande klingen somit im Laufe der Jahre immer wieder an, und die Bemerkung zu dem Aufsatz Villemains darf nicht isoliert betrachtet und gewertet werden, da sie eine Masche in dem über viele Seiten gespannten Geflecht, mit dem Leopardi seine Gedanken zur Dichtung einzufangen suchte, darstellt. Der Interpret muss sich denn auch der Zweideutigkeit stellen, in die eine auf den ersten Blick positiv wirkende Äußerung getaucht ist. So wird unter Heranziehung Villemains zwar

scheinbar ganz im Sinne Leopardis die Macht der Einbildungskraft unterstrichen, daher sich diese Zeilen gleichsam wie eine Ermutigung zum Dichten lesen, andererseits bieten sie sich aber auch einer negativ gefärbten Deutung an, deren Tenor lauten könnte, dank der Einbildungskraft bedarf es wenig, die Leser zu begeistern. Umso überraschender tönt denn auch der Schlussakkord dieser Notiz:

E quindi si vede che quello che si suol dire, che la poesia non è fatta p.[er] questo secolo, è vero piuttosto in quanto agli autori che ai lettori (ebd.).

Hier handelt es sich keineswegs mehr um eine paraphrasierende Wiedergabe der Ansichten Villemains. Indem nun aber Leopardi eine seiner vorhergehenden Einsicht entgegengesetzte Aussage trifft, wird der Grad der Beunruhigung deutlich, die ihn schließlich schon seit seiner Diagnose von 1818, Gegenwart und Dichtung schlössen einander aus, umgetrieben hat. Elf Jahre später scheint der Niedergang der Dichtung immer noch den Dichtern selbst geschuldet, aber er wird nun nicht mehr einer grundsätzlichen Änderung der menschlichen Natur angelastet, wonach den Menschen der Moderne die Einbildungskraft abhanden gekommen sei. Doch im Grunde schließt sich hier nur ein Kreis, dessen Glieder über den *Zibaldone* verstreut sind und es findet sich bestätigt, was schon früher als tragendes Element der leopardischen Poetik hervortrat, nämlich die Unvergänglichkeit der Einbildungskraft, daher sie selbst in den »vecchi e disingannati« (Zib., 1860; 7. Oktober 1821) auf Wiederbelebungsversuche reagiert.

Noch harrt aber die Frage einer Antwort, wie sich nun diese widersprüchlichen Analysen und Urteile Leopardis zu einem einheitlichen Dichtungsbegriff zusammenfügen, der die diagnostizierte Trennung von Antike und Moderne dahingehend zu befruchten vermag, dass sie zumindest in der Dichtung die Form gegenseitiger Ergänzung annimmt. Denn wenn auch das Urteil Leopardis, wonach die moderne Dichtung der antiken hinsichtlich der Einbildungskraft immer zurückstehen wird<sup>136</sup>, eine der unerschütterlichen Grundvoraussetzungen seiner Poetik bildet, so ist in dieser auch impliziert, dass Dichtung, selbst wenn sie sentimental ist, eben doch nicht auf die Einbildungskraft verzichten kann. Die Gründe hierfür weisen direkt ins Zentrum der Überlegungen Leopardis, dorthin, wo Ästhetik, Metaphysik und Ethik ein Bedingungsgefüge eingehen, das in seinen Einzelheiten erst ausgeleuchtet werden soll. An dieser Stelle bleibt zu zeigen, wie die Überlegungen zur »poesia sentimentale« und

---

<sup>136</sup> Vgl. Zib., 1548; 23. August 1821: »la poesia de' moderni cederà sempre all'antica quanto all'immaginazione«.

»immaginativa« sowie die jeweiligen Bestimmungsschwankungen *in nuce* eine grundsätzliche Problematik widerspiegeln, insofern sie Leopardi auf der Suche nach einer Dichtung zeigen, die auf den Menschen und dessen Bedürfniswelt abgestimmt ist.

Der »diletto« des »Discorso« kehrt dabei in abgewandelter Form als »piacere« wieder. Die sentimentale Dichtung hat mit dem »piacere del dolore« zu tun, wobei nicht näher erklärt wird, ob dieser Ursache oder Folge des Empfindens ist, das den sentimentalischen Dichter zu seinen Versen inspiriert. Nun entfaltet die mit fortschreitender Zeit zunehmende Erkenntnis ihre Wirkung nicht nur auf die Einbildungskraft, sondern auch auf das Empfinden. Dementsprechend kommt den Erinnerungen als Kompensationsmodalität entscheidende Bedeutung zu. Eine Verbindung zwischen Erinnern und Einbilden wurde bereits im August 1821 erwähnt (vgl. Zib., 1448-49). Die auf ihr basierende Behauptung, es falle einem älteren Dichter leichter, imaginative Dichtung zu schreiben, wird im Herbst desselben Jahres noch einmal aufgenommen. Das Nachlassen der Einbildungskraft kann demnach dank des Erinnerungsvermögens ausgeglichen werden. Der altgewordene Dichter erinnert sich an jene Zeit, in der, wie im »Discorso« beschrieben, die sichtbaren Gegenstände immer auch Zugang zu anderen Dimensionen boten, und empfindet – Lust:

*l'immaginaz.[ione] e il piacere che ne deriva, consistendo in gran parte nelle rimembranze, lo stesso aver perduto l'abito della continua immaginativa, contribuisce ad accrescere il piacere delle rimembranze (Zib., 1860; 7. Oktober 1821; Herv.v.m.).*

Hier treten also die Erinnerungen, welche die Einbildungskraft nötigenfalls zu ersetzen vermögen, ins Zentrum des poetischen Schaffens. Dies gilt aber *nicht nur* für die imaginative Dichtung, die, nach den Worten Leopardis zu urteilen, um jene Zeit kreist, die nicht mehr ist, und Vorstellungen einzufangen sucht, die der Vergangenheit angehören. Vielmehr zeichnet sich in der solcherart auf die Vergangenheit orientierten Befindlichkeit letztendlich auch die Voraussetzung für sentimentale Dichtung ab, insoweit das Erinnern ermöglicht, die Gegenwart in ein Verhältnis zur Vergangenheit zu setzen und damit Empfindungen geweckt werden, die durch ihre Andersartigkeit im Vergleich zu normalen Empfindungen geeignet sind, zu Versen zu inspirieren:

*Ciò che dico dell'immaginativa, si può applicare anche alla sensibilità. Certo è però che tali lontane rimembranze, quanto dolci, tanto separate dalla nostra vita presente, e di genere contrario a quello delle nostre sensazioni abituali, ispirando della poesia ec. non ponno ispirare che poesia malinconica, come è naturale, trattandosi di ciò che si è perduto (Zib., 1861; Herv.v.m.).*

Ein tragendes Moment für Leopardis Poesie scheint in dieser Kontrastierung von Gegenwart und Vergangenheit mittels der Erinnerungen auf<sup>137</sup> – nunmehr bildet das Erinnern in *beiden* Dichtungsgattungen die Grundlage. Auf diese Weise profiliert sich eine Poetik, deren konstitutiver Mittelpunkt in einer Verklüsterfahrung liegt, die durch die Erinnerungen aktiviert und zugleich verarbeitet wird. Angesichts des VERGANGENHEITSBEZUGS verliert die Differenzierung zwischen einer sentimental und einer imaginativen Dichtung an Bedeutung. Vielmehr scheint gerade in ihm die Voraussetzung zu liegen, um die beiden Gattungen mit ihrem jeweiligen ästhetischen Wirkprinzip zusammenzudenken: Die »piaceri dell’immaginazione«, die als »piaceri delle rimembranze« identifiziert wurden, enthüllen sich in letzter Konsequenz als Stimuli von Empfindungen, die wiederum zu sentimentaler Dichtung inspirieren. Wenn also für Leopardis Poetik der späteren Jahre gilt, dass Empfinden und Einbildungskraft dort gleichermaßen die Grundlagen von Ästhetik, Leben und Erkenntnis bilden, so zeichnen sich die Voraussetzungen hierfür schon 1821 ab. Daher kann Galimberti nur bedingt zugestimmt werden, wenn er über die nach 1828 in Pisa und Recanati entstandenen »Canti« bemerkt: »In parziale contrasto con l’opposizione stabilita nel ’21 tra poesia immaginativa, propria degli antichi, e poesia sentimentale, sola possibile ai moderni, le due facoltà [i.e. l’immaginazione e il sentimento; B.B.] tendono ora a comparire complementari« (*Poesie e Prose*, I, S. LIII). Die Entgegensetzung erweist sich nämlich schon 1821 als weniger rigoros als es laut Galimberti den Anschein hat, denn die sentimentale Dichtung ist zwar an die Moderne gebunden, die imaginative aber nicht unbedingt an die Antike<sup>138</sup>. Indem Leopardi die Rolle der Erinnerungen als für den poetischen Schöpfungsprozess maßgebliches Element im Hinblick sowohl auf die Empfindungen als auch auf die Einbildungskraft betont, verdeutlicht er, dass *beiden* Poesiegattungen eine Beziehung zu dem innewohnt, was nicht mehr ist<sup>139</sup>. Als das

---

<sup>137</sup> Man denke z.B. an »Alla Luna«, ein Gedicht, dessen Zauber sich über den Kontrast zwischen »or« und »allora« entspinnt oder an »La sera del dì di festa«, wo die Beklemmung angesichts der spurenlos vergehenden Zeit durch den Vergleich von Gegenwart und Vergangenheit, der blitzartig die profanen Alltagsfreuden zu dem Glanz großer Reiche ins Verhältnis setzt, gesteigert wird.

<sup>138</sup> Dabei soll keineswegs außer Acht gelassen werden, dass die »reine« imaginative Poesie der Antike bzw. der literarischen Frühphase im Allgemeinen, unabhängig von Ort und Zeit, zugeschrieben wird (vgl. Zib., 734). Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Leopardi sich auch nach den Aufzeichnungen vom 8. März 1821 (Zib., 724-35) mit der Möglichkeit, in der Moderne imaginative Poesie zu schreiben, auseinandersetzt. Der negative Beiklang aber, wie er im März im Epitheton »mista« hinsichtlich einer auf Imitation angewiesenen »poesia immaginativa« mitschwingt, ist, wie bereits angedeutet wurde, in den nachfolgenden Notizen vom 3. August und 7. Oktober verlorengegangen.

<sup>139</sup> Vgl. hierzu Prete, S. 61-77 in: Ders./Natoli (1998).

entscheidende Charakteristikum der Dichtung, sei sie nun imaginativ oder sentimental, wird das Nicht-Mehr benannt. »Imaginativ« und »sentimental« sind vor diesem Bestimmungshintergrund nicht länger historische Kategorien, die jeweils der Antike und der Moderne zugeordnet werden könnten, sondern sie markieren beide eine bestimmte Weise, Wirklichkeit zu erfahren und diese Erfahrung poetisch umzusetzen bzw. auszudrücken.

Allerdings darf diese Zentrierung der Dichtung um ein Verlusterlebnis nicht mit einer Verpflichtung der Dichtung auf Schwermut und Trübsinn verwechselt werden, bemerkte Leopardi doch schon 1820 in signifikanter Parallelisierung von Einbildungskraft und Empfinden, dass beide Vermögen ohne einen Hauch heiterer Zuversicht nicht zu bestehen vermögen. Die sentimentale Dichtung selbst wird als »respiro dell'anima« – ein »Aufatmen der Seele« – bezeichnet (Zib., 136; 24. Juni 1820). Für Leopardi dürfen denn auch Bedrückung und Ernüchterung infolge der Erkenntnis der Nichtigkeit der Dinge nicht so stark werden, dass sie jedweden Lebenshauch ersticken, da generell gilt:

Ma quantunque chi non ha provato la sventura non sappia nulla, è certo che l'immaginaz.[ione] e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un'aura di prosperità, e senza un vigor d'animo che non può stare senza un crepuscolo un raggio un barlume di allegrezza (ebd.).

Als maßgeblich erweist sich inmitten der Bedrängnis das Vorhandensein eines lebenserhaltenden Hoffnungsschimmers, einer unterschweligen Lebensbejahung, wodurch die Frage nach ihrer Herkunft aufgeworfen wird. Die Antwort führt geradewegs ins nächste Kapitel. Doch bevor den Illusionen als Hoffnungsprinzip nachgegangen werden kann, soll noch ein Blick über die Alpen geworfen werden, um der Gleichartigkeit eines Zeitgefühls auf den Grund zu gehen und zu schauen, was es mit den im Zusammenhang mit Leopardis Unterscheidung einer sentimental und einer imaginativen Dichtung häufig vorkommenden Verweisen auf Schillers Konzept einer »naiven und sentimentalischen« Dichtung auf sich hat.

## Exkurs: Friedrich Schiller und Leopardi – Parallelenwürfe?

»Gut, sagte er, dann müssen wir jetzt scharf überlegen, wohin man sich noch wünschen könnte. Vorne kein Stauraum für Träume, hinten Romantik mit Mängeln und in der Mitte jener pralle Wahnwitz, der unseren Fluchtwunsch verursacht. Wohin also?«<sup>140</sup>

Das leopardische Begriffspaar erweckt in jedem, dem zumindest der Titel einer der letzten großen ästhetischen Abhandlungen Schillers im Ohr klingt, Neugierde, ob sich Leopardi wohl an der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* inspiriert habe und ob die Ähnlichkeit des Klangs der Begriffe sich auch auf die Bedeutungsebene erstreckte. Tatsächlich wird in einigen Aufsätzen und Büchern über Leopardi diese Verbindung immer wieder einmal erwähnt, wobei allerdings auffällt, dass sie nur selten einer ausführlicheren Behandlung wert scheint. Mannucci (1934) ist einer der wenigen, der ihr seine Aufmerksamkeit in Gestalt eines eigenen Abschnitts widmet. Dessen programmatische Überschrift »I prodromi del ‚sistema‘ sono già nelle teorie dello Schiller« rückt allerdings die ganze Darstellung von Anfang an in ein problematisches Licht: Sie setzt unbewiesen voraus, Leopardi habe die Abhandlung Schillers sowie dessen Gedichte gekannt. Von der Affinität in der Terminologie sowie der sich überkreuzenden Linienführung manch poetischer Bilder in Schillers Gedicht »Die Götter Griechenlandes« und Leopardis »Alla Primavera o delle favole antiche« verlockt, stellt Mannucci die These einer direkten Beziehung zwischen beiden Dichterdenkern auf, in der dem Älteren gleichsam die Funktion eines geistigen Vaters zugekommen sei<sup>141</sup>: Nicht allein die ästhetische Terminologie gehe direkt auf Schiller zurück, sondern auch die kritische Wahrnehmung des Paares Vernunft-Natur sei dem Deutschen entlehnt (ebd., S. 96). Nun mag man über das Selbstbewusstsein staunen, werden doch diese Thesen ohne Vorlage von Belegen vorgetragen. Es genügen Ähnlichkeiten, um die Möglichkeit einer Rezeption Schillers auf Seiten Leopardis zur

---

<sup>140</sup> Markus Werner: *Am Hang*. Frankfurt/Main, 2004, S. 42.

<sup>141</sup> Beispielhaft hierfür ist die Rückführung des leopardischen Idylls auf Schiller (S. 91ff.). Unter Berufung auf eine ohne Quellenangabe zitierte Feststellung Leopardis im *Zibaldone*, wonach die klassische Idylle, d.h. die Hirtenlyrik keinerlei Wirkung mehr auf den modernen Leser ausübe, da in ihr das Empfinden vollkommen abwesend sei, wirft Mannucci die Frage auf, wieso Leopardi dann einige seiner Gedichte dennoch als »idilli« bezeichnet habe, um sogleich seine These zu präsentieren, dass Leopardi die Texte Schillers gelesen haben müsse, setze er doch die in ihnen vorgetragenen theoretischen Ausführungen direkt in die Praxis um.

Gewissheit zu verdichten. Dass es sich bei diesem Vorwärtstasten auf ungesichertem Gelände nicht allein um eine der Entstehungszeit von Mannuccis Studie geschuldete Eigenart handelt, zeigt ein Blick in eine jüngere Untersuchung. Auch Poehlmann (2003) stellt ihre vergleichende Gegenüberstellung von Schiller und Leopardi auf Vermutungen, wenn sie schreibt:

A noi però interessa sottolineare il riscontro del suo atteggiamento [di Schiller; B.B.] di pensiero nei confronti della poesia antica, in Leopardi, tanto da pensare che ci sia, nell'uso delle due categorie estetiche, come una sotteranea derivazione di Leopardi dallo scrittore tedesco, magari attraverso la mediazione di altri testi, come *De l'Allemagne* di Madame de Staël (ebd., 62).

Allein Madame de Staël widmet sich in ihrem Bericht ausführlich nur dem Dramatiker Schiller, den sie zuvor als außergewöhnlichen Menschen, als lebendige, Gestalt gewordene Verschmelzung der höchsten Tugenden beschreibt (vgl. de Staël, I, Kap. VIII und XVII-XX). Auch hier scheint die Ähnlichkeit der Begriffe zu genügen, um Rückschlüsse auf einen direkten Kausalzusammenhang zwischen der Theorie Schillers und jener Leopardis zu erlauben. Der Hinweis Poehlmanns auf eine zweite Möglichkeit indirekter Kenntnisnahme über die Lektüre von Di Bremes Byron-Aufsatz, der sich Schiller zum Modell erkoren habe, lässt ebenfalls unbefriedigt, solange er nicht hinreichend fundiert wird<sup>142</sup>.

Die Problematik der in der italienischen Forschungsliteratur häufigen Verweise auf Schiller dürfte in diesen beiden Beispielen klar zutage treten: Leichtfertige Schlussfolgerungen dominieren das Vorgehen der wenigen, die das Verhältnis Schiller-Leopardi etwas ausführlicher behandeln. Nun stellt sich aber berechtigterweise die Frage, was es mit ihm auf sich habe und vor allem, ob Leopardi zu Schillers Texten tatsächlich einen direkten Zugang besaß oder besitzen konnte, womit wieder ein Thema des ersten Kapitels angeschlagen ist. Ein Indiz gegen eine positive Annahme in dieser Hinsicht, d.h. gegen die Möglichkeit einer Kenntnis der ästhetischen Schriften Schillers stellt bereits die Abwesenheit derselben im *Zibaldone* dar. Im Gegensatz zu anderen Denkern, Literaten, Philosophen, mit denen sich Leopardi über zahlreiche Seiten hinweg beschäftigte oder auf die er sich mittels Zitaten immer wieder berief, wie

---

<sup>142</sup> Zweifel an der Seriosität der aufgestellten Behauptungen werden zusätzlich geschürt, wenn Poehlmann (2003) schreibt: »Quando il Di Breme nel 1818 dava rilievo, nel suo manifesto all'idea del patetico, suscitando l'interesse di Leopardi tanto da indurlo [...] a scrivere l'ampio »Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica«, Schiller era il modello dello scrittore lombardo e del suo scritto pubblicato sul 'Conciliatore'« (S. 68). Denn bei dem erwähnten Aufsatz kann es sich nur um die »Osservazioni del Cavalier Lodovico di Breme sulla poesia moderna« handeln, der allerdings *nicht* im »Conciliatore«, sondern 1818 in den Nummern 91 und 92 des »Spettatore« erschienen ist.

beispielsweise de Lamennais oder Madame de Staël, fand Schiller nur ein einziges Mal Eingang in den *Zibaldone*. Dies geschieht im Zusammenhang mit einer lebensphilosophischen Einsicht, wonach wahrhafte Freundschaft unter den Menschen unmöglich sei, wie die Feindschaft zwischen Schiller, »uomo di gran sentimento«, und Goethe beweise (Zib. 1724; 17. September 1821). Und doch sind in der väterlichen Bibliothek der Casa Leopardi in Recanati einige Werke Schillers verzeichnet. Es handelt sich hierbei um Übersetzungen der *Räuber* (1781), der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* (1792/93) sowie der Erzählung *Der Geisterseher. Aus den Papieren des Grafen von O\*\** (1787-89), die alle nach 1830 erschienen sind<sup>143</sup>. Abgesehen von der Tatsache, dass sie inhaltlich sowieso nichts zur Erhellung der Ästhetik Schillers beigetragen hätten, hätte Leopardi sich um 1820 allein über Zeitschriften mit den Ideenkreisen des Deutschen vertraut machen können.

Wie die im Kapitel I durchgeführte Presseschau zeigte, war Schiller nach dem Erscheinen von *De l'Allemagne* einer der wenigen deutschen Dichter, die um 1820 der Aufmerksamkeit der italienischen Zeitschriftenjournalisten sicher sein konnten. Die erste Fassung von »Die Götter Griechenlandes« war 1788 im Märzheft des »Teutschen Merkur« erschienen, 1793 folgte eine zweite Fassung. Eine Prosaübersetzung dieses Gedichts unter dem Titel »I Numi della Grecia, o sia la finzione e la realtà« ist ohne Angabe des Übersetzers im Band XVII des »Ricoglitore« aus dem Jahr 1822 enthalten. In demselben Jahr ist es gemeinsam mit anderen, die alle von Giovanni Rasori übersetzt wurden, auch in einem Sammelband mit dem Titel *Sperimento di alcune poesie di Friedrich Schiller* herausgekommen. Fasola (1908) erwähnt in der von ihm herausgegebenen *Bibliografia schilleriana* bemerkenswerterweise die Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* gar nicht erst in der Liste der schillerschen Werke, obgleich sie, soweit sich ermitteln ließ, 1870 in einer Übersetzung Ignazio Montepasquas in dem Band *Opere critiche ed estetiche di Federico Schiller* erschienen ist.

Da nun also Leopardi »Alla Primavera« genau in jenem Jahr geschrieben hat, in dem Schillers Gedicht zum ersten Mal einer größeren Öffentlichkeit in Italien zugänglich wurde, bleibt die Entscheidung, ob direkte Einflüsse vorliegen, der Spekulationslust der

---

<sup>143</sup> *I Masnadieri. Dramma*. Capolago, 1832; *Il Visionario, ossieno memorie del Conte di ...* Milano, 1838; *Storia della guerra de' trent'anni*, tradotta dal tedesco da Antonio Benci. Capolago, 1831, vol. 2.

Leser überlassen. Im Hinblick auf Schillers Abhandlung verbietet sie sich jedoch von selbst angesichts der starken zeitlichen Verspätung der Übersetzung und der in Italien erst danach einsetzenden Entdeckung des Philosophen Schiller.

Bevor nun das Begriffspaar Leopardis mit jenem Schillers auf Parallelen und Abweichungen hin untersucht werden soll, um die Eigentümlichkeit des leopardischen Denkens gegenüber dem idealistischen Weltentwurf herauszuarbeiten, sowie die im Titel anklingende Frage zu beantworten, sollen die bereits erwähnten Gedichte kurz miteinander verglichen werden. In ihnen geschieht nämlich sozusagen im poetischen Kleinformat das, was sich auch für die theoretischen Reflexionen beobachten lässt, d.h. die Perspektiven berühren sich, driften aber im Hinblick auf Motivation und Schlussfolgerungen auseinander.

#### »Alla Primavera o delle Favole antiche« und »Die Götter Griechenlandes«

Wer das 1822 entstandene Gedicht Leopardis liest, wird vor allem von der Einsamkeit des Ich getroffen, das sich in den Versen gleichsam noch ein letztes Mal aufbäumt. Neben ihr schimmert dunkel Trostlosigkeit durch die Worte, eine Trostlosigkeit im buchstäblichen Sinn, da sie der Verlassenheit erwächst. Es ist also in erster Linie eine EXISTENTIELLE SITUATION, die in »Alla Primavera o delle Favole antiche« eingefangen wurde und deren Grundmotiv das Ende eines Miteinanders von Mensch und Natur bildet, das die Funktion eines Auffangnetzes erfüllte, indem es den Menschen vor Vereinzeln im Unglück bewahrte. Es würde daher die Problematik des leopardischen Gedichtes kaum streifen, würde man der Annahme folgen, dass diese hauptsächlich im Kontrast zwischen Antike und Moderne bestehe. Statt historisch benennbarer Epochen schälen sich aus den Versen gegensätzliche Befindlichkeiten heraus, denen zwar auch der Gegensatz zwischen »einst« und »jetzt« zugrunde liegt, die aber weniger mit der Antike als geschichtlich eingrenzbarer Periode zu tun haben, während Schiller mit seinem Titel »Die Götter Griechenlandes« direkt auf die griechische Antike und hier insbesondere auf ihr mythologisches Weltverständnis zugreift.

Leopardi schlägt dagegen schon mit seinem Titel einen ambivalenten Ton an. Durch den Appell an den Frühling rückt sogleich die Natur in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und wenn in der ersten Strophe der Gegensatz zwischen dem Kreislauf der Jahreszeiten und dem linearen Entwicklungsgang menschlichen Lebens

herauszisiert wird, dann beginnt das Wort »Frühling« eigentümlich zu schillern: In ihm klingen, je nachdem, ob es auf die Natur oder auf den Menschen bezogen wird, Zyklus und Erneuerung ebenso an wie Vergänglichkeit und Unwiederbringlichkeit:

Perchè i celesti danni  
Ristori il sole, e perchè l'aure inferme  
Zefiro avvivi, onde fugata e sparta delle nubi la grave ombra s'avvalla;  
Credano il petto inerme  
Gli augelli al vento, e la diurna luce  
Novo d'amor desio, nova speranza  
Ne' penetrati boschi e fra le sciolte  
Pruine induca alle commosse belve;  
Forse alle stanche e nel dolor sepolte  
Umane menti riede  
La bella età, cui la sciagura e l'atra  
Face del ver consunse anzi tempo? (V. 1-14)

In dieser weitgespannten Frage glüht zaghaft ein Hoffnungsfunken, dass der Naturfrühling »vielleicht« auch einen Menschenfrühling einleiten möge, ein Funke, der jedoch in den nachfolgenden Strophen nach und nach verlöscht und nur in den letzten Versen noch einmal aufglimmt. »Schmerz«, »Unglück«, die »düster schimmernde Wahrheit« stecken dem Ich einen Rahmen ab, aus dem heraus es sich schließlich direkt mit einer Antwort heischenden Frage an die Natur wendet: »Vivi tu, vivi, o santa // Natura?« (V. 20f.). Von Anfang an bildet die Grundlage der leopardischen Molltöne die Reflexion auf die unglückselige Situation des Ich, das stellvertretend für sein Geschlecht zu sprechen scheint, während bei Schiller der Gegensatz zwischen »einst« und »jetzt« in eine generalisierte Beschreibung lebendigbewegter griechischer Götterwelt und lebensleerer, in Wissenschaften und Monotheismus gleichermaßen erstarrter Weltsicht gefasst ist. Auch wenn nun Schiller und Leopardi in der Diagnose einer entseelten Natur übereinstimmen, akzentuieren sie doch eine jeweils andere Dimension bzw. Konsequenz der Verdinglichung der Natur. Die unterschiedliche Bewertung hängt wiederum mit der Bedeutung zusammen, die dem einstigen vertrauten Umgang mit der in unzählige Lebewesen aufgefächerten Natur jeweils zugewiesen wird.

Wird die von Göttern und anderen Mythenwesen bevölkerte Welt bei Schiller in der endgültigen Fassung von 1793 nämlich direkt als glückdurchrauschte vorgestellt, in der der Grundsatz galt: »Finstre Ernst und trauriges Entsagen // War aus eurem heitern Dienst verbannt, // Glückliche sollten alle Herzen schlagen, // Denn euch war der Glückliche verwandt« (V. 41-44), so klingt bei Leopardi ein dunkler Ton auch in der Schilderung jener Zeit mit, in der die Natur noch eine Antwort auf die an sie gerichtete

Frage gab. Auch bei ihm wird eine retrospektive Utopie entworfen<sup>144</sup>, allerdings lautet das Leitwort bei ihm nicht Glück, sondern »Mitgefühl«, wenn nicht gar »Mitleid«. Leopardi skizziert *kein* Bild einer fröhlich-trunkenen Vorzeit, in der Harmonie und Zufriedenheit dominierten. Vielmehr zieht den rückwärtsgewandten Blick der Umstand an, dass einst der leidgeprüfte Mensch in den Himmelskörpern, den Tieren, den Bäumen einen natürlichen Gefährten besaß, bei dem er auf Verständnis und somit auf Linderung seines Unglücks hoffen konnte. Nicht ein ewiges Fest der belebten Natur, sondern eine Weggemeinschaft klingt an in einer Wendung wie »*Conscie le molli // Aure, le nubi e la titania lampa // Fur dell'umana gente*« (V. 40-42; Herv.v.m.) oder der Bezeichnung des Mondes als »*compagna alla via [...] de' mortali // Pensosa*« (V. 46f.). Noch stärker kommt dieser Aspekt in der 4. Strophe zum Tragen. Hier wird an die *Nymphe* Echo erinnert, die aus ihrer eigenen Leidgeprüftheit heraus den Ruf des Menschen und dessen Leid gleichsam auffing und aufhob, hingegen nunmehr allein das *Phänomen* Echo zurückblieb und des Menschen Ruf an den kalten Wänden zerklirrt, bevor er wieder bar jedweder tröstenden Wirkung zu ihm zurückkehrt:

*Nè dell'umano affanno,  
Rigide balze, i luttuosi accenti  
Voi negletti ferir mentre le vostre  
Paurose latebre Eco solinga,  
Non vano error de' venti,  
Ma di ninfa abitò misero spirto,  
Cui grave amor, cui duro fato escluse  
Delle tenere membra. Ella per grotte,  
Per nudi scogli e desolati alberghi,  
Le non ignote ambasce e l'alte e rotte  
Nostre querele al curvo  
Etra insegnava* (V. 58-69; Herv.v.m.).

Vor diesem Hintergrund muss sich das Verlustempfinden zur Untröstlichkeit steigern, wenn sich die Einsicht Bahn bricht, dass das Band zwischen Natur und Menschen endgültig gerissen ist. Mit ihr ringt das Ich, ohne dass dabei die Gründe für den Riss gestreift würden.

Die wehmütige Rück- und Zuwendung zur Natur richtet sich also bei Leopardi an einem Ideal aus, das durch die Umstände zweideutig wird: Nicht eine an sich glückliche Zeit in dem Sinne, dass unbeschwerte Freude in ihr geherrscht hätte, wird in der Retrospektive beschworen, sondern das Glück jener Zeit entspringt einer Variation der *Maxime*, die besagt, dass geteilte Freude doppelte Freude sei. Bei Leopardi scheint zu gelten: geteiltes Leid *war* halbes Leid.

---

<sup>144</sup> Vgl. hierzu bei Schiller Amtmann-Chornitzer (1997).

Bei Schiller, in seinem »Manifest eines ästhetisierenden Antikenkultes« (Frick (1998), S. 97), verhält es sich anders: Seine griechische Götterwelt ist ein makelloes Ideal, Gegenmodell und erwünschtes Regulativ zugleich zur Gegenwart. Ihr Ende ist mit der Ankunft des Christengottes zeitlich genau fixiert, was Schiller ja auch den Blasphemievorwurf von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg einhandelte<sup>145</sup>.

Wird bei Leopardi der Mensch durch die wenn nicht tote, so doch verstummte Natur endgültig auf sich selbst zurückgeworfen und eines Beistands *im Leben* beraubt, so akzentuiert Schiller die dramatischen Folgen der siegreichen Durchsetzung des Christentums für die Todesvorstellung:

Damals trat kein gräßliches Gerippe  
vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß  
nahm das letzte Leben von der Lippe,  
still und traurig senkt' ein Genius  
seine Fackel. Schöne lichte Bilder  
scherzten auch um die Nothwendigkeit,  
und das ernste Schicksal blickte milder  
durch den Schleyer sanfter Menschlichkeit (V. 105-112; 1. Fassung).

Bei Schiller ist es somit der verlorene Beistand beim Sterben, der sinnlich mittels schöner Bilder und eines Kusses abgefederte Tod, der neben der allgemeinen, ebenfalls verloren gegangenen Lebensfülle beklagt wird. Denn wie die beiden folgenden Strophen (V. 113-28; 1. Fassung) verdeutlichen, grassiert nun die Angst vor dem richtenden Gott<sup>146</sup>.

Die Gegenüberstellung von »einst« und »jetzt« wird letztlich auf den Gegensatz von Antike und Christentum zugespitzt, während bei Leopardi eine derartige Antithese auch nicht ansatzweise durchscheint. Überhaupt muss eher von einer Leitstimmung denn von einem Leitmotiv bei ihm gesprochen werden, eine Leitstimmung, die sich als Bedauern angesichts einer dem Menschen nicht länger wissend zugewandten Natur äußert. Das Bedauern findet sich als Haltung auch bei Schiller – wenn aber diese Empfindung als Reaktion auf einen Verlust ein verbindendes Band um die beiden Gedichte zu schlingen scheint, dann fallen sie eben doch gleich wieder bindingslos auseinander, ruft man sich den Grund der Wehmut ins Gedächtnis. Deswegen verwundert es auch nicht, wenn die letzten Verse bei Leopardi noch einmal an eine Art Miteinander von Mensch und Natur

---

<sup>145</sup> Vgl. zur Rezeption NA, Teil II A (Anmerkungen zu Band 1), S. 164.

<sup>146</sup> Vgl. letzte Fassung, V. 65-80. Auch bei Leopardi bleibt der Tod nicht unerwähnt. Da bei ihm aber der von Schiller betonte Götterwechsel keine Rolle spielt, bildet das Schreckbild auch nicht der strafende Richtergott, sondern im Gegenteil ein blind zuschlagender, willkürlicher Tod.

appellieren, indem sich das Ich an letztere mit der Bitte um Aufmerksamkeit wendet. Nicht um Mitleid wird gebeten, als sei das schon zu viel verlangt, sondern darum, dass die Natur dem Menschentheater als Zuschauerin beiwohnen möge, um ihm auf diese Weise vielleicht einen letzten Zipfel an Sinnhaftigkeit zu sichern:

Tu le cure infelici e i fati indegni  
Tu de' mortali ascolta,  
Vaga natura, e la favilla antica  
Rendi allo spirito mio; se tu pur vivi,  
E se de' nostri affanni  
Cosa veruna in ciel, se nell'aprica  
Terra s'alberga o nell'equoreo seno,  
Pietosa no, ma spettatrice almeno (V. 88-95).

Eine neue Bedeutungsebene des Wortes »Frühling« schimmert in diesem Ausklang auf, der davon zeugt, dass die Möglichkeit eines »Wiedererwachens« auch für den Menschen noch nicht ganz verloren gegeben wurde, selbst wenn die eigentliche jugendliche Frühzeit schon vergangen ist.

Es bleibt die Frage nach der Bedeutung des zweiten Titelteils bei Leopardi. Schließlich hat er sein Gedicht ja nicht nur »Alla Primavera«, sondern »Alla Primavera o delle Favole antiche« genannt. Die alten Sagen, die sich in den Versen selbst als Mythen enthüllen, rücken im Fortgang des Gedichts gleichsam in den Rang eines Zeugen, eines Bürgen, dass das Verlorene einst Wirklichkeit war. Es wurde dargelegt, dass bei Leopardi eine mit dem Menschen mitpulsende, mitempfindende Natur, bei Schiller die »[s]chöne Welt« (V. 145; V. 89) verloren ist, wobei der Ausdruck »schön« durchaus im Sinne eines ästhetischen Werturteils verstanden werden muss. Liegt der elegischen Haltung, die beide Gedichte eint, auch ein jeweils unterschiedliches Motiv zugrunde, so ist es doch wiederum in beiden die Dichtung, die verhindert, dass das Verlorene dem Vergessen anheimfällt und endgültig verloren geht. Bei Leopardi wird sie allerdings explizit nur einmal, nämlich im Titel, erwähnt, sodass ihre Aufbewahrungsfunktion allein aus der mythologischen Retrospektive her fassbar wird, hingegen sie bei Schiller in einer Klage zutage tritt:

Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder,  
Holdes Blütenalter der Natur!  
Ach ! nur in dem Feenland der Lieder  
Lebt noch deine fabelhafte Spur (V. 89-92; 2. Fassung).

Ein Nachhall glücklicherer Zeiten lässt sich noch in der Dichtung erhaschen. In der zweiten Fassung wird die letzte Strophe den Rückzug der Götter in die zeitlosen Gefilde beschreiben und einen Abgesang auf alles Schöne anstimmen, während den

Nachkömmlingen »nur das entseelte Wort« (V. 124) geblieben ist<sup>147</sup>. Bedeutsamer als diese hoffnungsarme Botschaft an die zeitgenössischen Dichter ist für einen Vergleich mit Leopardi jedoch jene kurze Anspielung auf den Verhüllungswert, welcher der Dichtung *einst* zugekommen sei. So wird in beiden Fassungen schon in der zweiten Strophe im Hinblick auf die Antike bedauernd bemerkt: »Da der Dichtkunst malerische Hülle // Sich noch lieblich um die Wahrheit wand!« (V. 9f.), wobei in der Überarbeitung das Adjektiv »malerisch«, in dem Anklänge an das horazische »ut pictura poesis« (V. 361) im Pisonenbrief wach scheinen, durch »zauberisch« ersetzt wurde, womit der Akzent auf die geheimnisvoll anmutende Wirkung der Dichtung fällt. Der Epochenschnitt manifestiert sich bei Schiller in einer Verschiebung im Dreiecksverhältnis, das Dichtung, Wahrheit, Wirklichkeit zueinander in Beziehung setzt: Einst verliehen wohlgerneht die Dichter mit ihren Worten »höhern Adel der Natur« (V. 14; 2. Fassung), während jetzt, da nicht länger sie, sondern die Wissenschaft das Zepter über die Wirklichkeitserfahrung führt, die Natur »ausgestorben« (V. 93; 2. Fassung) und verwaist ist. Die im Folgenden beschriebene antike Natursicht, der gemäß die gesamte Schöpfung lebte und webte und in ihrer »Lebensfülle« mit dem Menschengeschlecht wetteiferte, erscheint damit aber *von Anbeginn* als Fiktion oder Triumph einer »fröhlichen Einbildungskraft«, welche die Wahrheit noch gekonnt zu verschleiern wusste. Zugleich wird die »Wahrheit« im Sinne von Wissen hinsichtlich ihrer positiven Bedeutung für des Menschen Leben radikal in Frage gestellt.

Hier aber nimmt Schiller einen Kardinalgedanken in Leopardis denkerischem Entwicklungsgang gleichsam vorweg, der 1823 im *Zibaldone* notiert ist, wonach die Antike keine glückliche, da von der Einsicht in die Wahrheit verschonte Epoche gewesen ist. Dort formuliert Leopardi in erstaunlichem Einklang mit Schiller die Erkenntnis von einem *anderen* Umgang mit der Wahrheit in der Antike: »per propria inclinazione e per secondar quella degli uditori [...] i saggi si servivano della poesia e della favola per annunziar le verità« (Zib., 2941; 11. Juli 1823). Leopardi betont, dass

---

<sup>147</sup> Amtmann -Chornitzer (1997) deutet die letzte Strophe als einen Triumph der Kunst über die Zeitlichkeit, wenn sie auf S. 45 schreibt: »Die utopische Aufhebung der Zeit, wie sie für die arkadische Welt galt, wird wiederholbar in der Zeitenthobenheit der Kunst«. Diese Interpretation stimmt allerdings nicht zusammen mit dem Vers 124, in dem die Situation der Zurückgebliebenen eingefangen wird: »Und uns blieb nur das entseelte Wort«. Wenn der Dichtung also das Vermögen zu eigen sein soll, die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit zu überbrücken, dann kann das doch nur für die antike Dichtung gelten, nicht aber für die Dichtung im Allgemeinen, es sei denn, es gelänge den Dichtern, die Wörter wieder zu »beseelen«.

diese Verhüllung der Wahrheit spontan erfolgte, als Antwort auf einen natürlichen Drang, wie er nur einer lebendigen Einbildungskraft und dem Bewusstsein entspringen konnte, dass der Verstand eine depotenzierende, annihilierende Wirkung ausübt. In ihnen ortet er die Antriebsmomente der antiken Dichtung, und in dem heraufbeschworenen Topos des Dichter-Weisen ist schließlich für ihn die Möglichkeit aufbewahrt, an der Antike als Ideal festzuhalten. Zugleich zeichnet sich hier aber auch der Weg ab, der dem Dichter wie in der Antike so auch in der Moderne zu beschreiten bleibt.

Die Spannung zwischen Wahrheit und Dichtung, die in Schillers Gedicht stellvertretend für den Gegensatz zwischen griechischer Antike und christlicher Moderne steht, findet bei Leopardi ihre Entsprechung in der Gegenüberstellung von Vernunft und Einbildungskraft. Auch in dem Gedicht von 1822 schwingt dieser Kontrast gleichsam untergründig mit, liest man es mit den theoretischen Überlegungen Leopardis im Hinterkopf, in denen die belebte Natur als Zeichen lebendiger Einbildungskraft und eines hoch entwickelten poetischen Sensoriums gedeutet wird<sup>148</sup>. Somit erfüllt letztendlich auch bei ihm die detailreich geschilderte Welt der Mythen eine konkrete Funktion, die mit Schiller gleichsam als malerische Verhüllung der Wahrheit angegeben werden könnte.

Nun stellt sich auch die Frage nach der Beschaffenheit dieser Wahrheit, nach ihrer Art, nach ihren Kennzeichen. Wie bereits anklang, dominiert sie bei Leopardi zwar die Stimmung, indem sie schon in der ersten Strophe im Gefolge von Schmerz und Unglück eingeführt wird, aber ihr Inhalt, sozusagen der Gegenstand der Wahrheit, wird nicht erläutert und müsste aus den *Zibaldone*-Aufzeichnungen oder den anderen *Canti* heraus erschlossen werden. Bei Schiller dagegen lässt sie sich aus seiner farbigen Darstellung der Mythenwelt und ihrer Bewohner herausdestillieren. Demnach wäre die Wahrheit bei ihm die leblose Natur, welcher der wissenschaftliche Sezierblick sozusagen die Seele geraubt hat. Diese Vermutung wird schließlich ausdrücklich durch die Klage in der Strophe XIII bestätigt:

Traurig such' in an dem Sternenbogen,  
Dich Selene find' ich dort nicht mehr;  
Durch die Wälder ruf' ich, durch die Wogen,  
Ach ! sie widerhallen leer! (V. 101-04; 2. Fassung).

---

<sup>148</sup> Vgl. z.B. »Discorso«, S. 413, wo die Neigung, dem Unbelebten ein dem menschlichen vergleichbares Leben anzudichten, als »desiderio poeticissimo in noi« bezeichnet wird.

Ähnliche Bilder finden sich bei Leopardi, man erinnere sich an Echo oder das Bild des Waldes, in dem nunmehr allein der Wind haust (V. 25-28), und sie bilden neben der gleichgestimmten Haltung des Bedauerns die einzige Gemeinsamkeit beider Gedichte.

Das Finale der 1. Fassung der »Götter Griechenlandes« steht ganz im Zeichen des Spannungsverhältnisses zwischen Wahrheit und Schönheit. Eine Alternative wird markiert, bei der die Wahl zugunsten letzterer ausfällt. Auch bei Schiller bleibt es bei einer Bitte, einem Appell an die Gunst, der sich bei ihm aber nicht an die Natur, sondern an die neue Autorität, nämlich den strengen Richtergott wendet. Wird bei beiden Dichtern in der offen gelassenen Frage, ob die Bitte Gehör finden werde oder nicht, der Hoffnung noch ein wenig Raum gelassen, so hinterlassen die letzten Verse von Schillers zweiter Fassung aus einem bereits benannten Grund einen dunkleren Nachgeschmack.

Eine kurze Betrachtung beider Gedichte offenbart somit eine gewisse Gleichgestimmtheit, eine ähnliche Haltung, die am treffendsten durch das Adjektiv »elegisch« eingefangen wird. In diesem Sinn darf die Frage, ob Schiller und Leopardi durch parallele Entwürfe verbunden seien, durchaus bejaht werden. Vorsicht ist jedoch geboten, um sich nicht von der verblüffenden Übereinstimmung mancher Bilder in die Irre führen zu lassen. Denn dann übersieht man allzu leicht, dass Leopardi vor dem Hintergrund seines bereits gründlich reflektierten »Systems« dichtet und daher das Unglück nicht länger ein Akzidenz, sondern den Grund der Existenz darstellt. Unter dieser Prämisse aber wird jede rückwärtsgewandte Utopie relativiert. Leopardi folgt einer Solomelodie im Chor der Dichter, die um die Jahrhundertwende den »rimpianto dei miti classici«<sup>149</sup> europaweit anstimmten, insofern er eben *kein* Arkadien als Ort glückseligen Lebens besingt.

Dieser Befund weckt die Neugierde, inwiefern sich Bezüge zwischen dem Entwurf einer sentimentalischen und naiven Dichtung bzw. einer »poesia sentimentale e immaginativa« ausmachen lassen.

---

<sup>149</sup> Blasucci (1996), S. 187, wo die englischen Romantiker Wordsworth, Shelley, Keats, aber »vor allem« Schiller mit seinem Gedicht genannt werden.

Schillers Aufsatz *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* und Leopardis  
Konzept einer »poesia sentimentale«

In neueren italienischen Studien wird zwar die begriffliche Nähe Leopardis zu Schiller hervorgehoben und, wie das Beispiel Poehlmann zeigt, auch auf mehr oder minder überzeugende Weise zu begründen versucht, sie wird dann aber auch immer durch den Hinweis auf die Diskrepanz in den Denkwürfen Schillers und Leopardis relativiert: Das teleologische Modell des deutschen Idealisten sei Leopardi fremd, sodass auch der versöhnliche Ausklang bei ersterem mit dem verhüllten Zukunftsblick des letzteren kontrastiere<sup>150</sup>. Angesichts dieser Einsicht schmilzt die vermeintliche Nähe letztendlich auf den Klang ähnlich lautender Begriffe zusammen. Nun könnte man hier einen Punkt setzen und den Vergleich noch bevor er überhaupt begonnen wurde, abbrechen, scheint es doch selbstverständlich, dass angesichts unterschiedlicher theoretischer Voraussetzungen auch die Schlussfolgerungen verschieden ausfallen. Allein die Überschneidung der Terminologie verlockt doch, noch einmal nachzuhaken, zumal auch in jüngerer Zeit Behauptungen nicht fehlen, die das leopardische Begriffspaar in eine direkte Linie mit Schiller stellen, um auf diese Weise den Spürsinn Leopardis für intellektuelle Schwingungen im europäischen Diskurs seiner Zeit hervorzuheben<sup>151</sup>.

Wenn hier also doch eine vergleichende Betrachtung versucht werden soll, so geschieht das einmal, um die These einer inhaltlichen Übereinstimmung auf ihre Legitimität hin zu prüfen, zum anderen aber auch, weil sie eine Gelegenheit bietet, die leopardischen Denkbewegungen gegen den idealistischen Standpunkt abzuheben. Letztlich ließe sich noch ein dritter Motivationsgrund anführen, der zugleich als *tertium comparationis* fungiert: Beide Dichter bedienen sich der Begriffe sentimentalisch, naiv bzw. sentimental und imaginativ im Rahmen eines Selbstverständigungsversuchs, der auf die Klärung der Bedingungen und Möglichkeiten für einen Dichter in der Moderne angelegt ist. In diesem Sinne wirken die als Exergo zitierten Zeilen eines Schriftstellers

---

<sup>150</sup> So Bohrer (2002), S. 44, Poehlmann (2003), S. 15, Raimondi (2000), Bova im Vorwort zu ihrer Ausgabe des »Discorso sul romanticismo« (1998), S. 52.

<sup>151</sup> In einem Buch für den Literaturunterricht auf dem Gymnasium findet sich in einer Anmerkung zu einer *Zibaldone*-Notiz, in der Leopardi »cuore« und »immaginazione« gegeneinander absetzt (Zib. 3154ff.; 5.-11. August 1823), folgende Erklärung: »È l'opposizione fra *poesia ingenua* e *poesia sentimentale*, teorizzata dallo Schiller, e presente, come s'è visto, fin dall'inizio alla meditazione leopardiana« (Pazzaglia (<sup>3</sup>1992), S. 329).

aus dem Jahr 2004 erhellend, insofern in ihnen eindringlich die Problematik formuliert ist, die als treibendes Moment auch (schon) bei Schiller und Leopardi wirksam war.

Allein Schiller sieht sich weniger in die Ecke gedrängt als der vermeintliche Herr Loos bei Markus Werner oder Leopardi. Er umreißt in seinem Aufsatz *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* ein Programm, das vom Zukunftsvertrauen genährt wird und dessen Quintessenz sich in der viel zitierten Maxime fassen lässt: »Sie sind was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen« (NA 20, 414). Dabei bezieht sich Schiller hier nicht auf die Naiv-Antiken, sondern auf Gegenstände der Natur, die den Betrachter durch die *Idee*, die sie vermitteln, seltsam berühren. Wehmut oder Rührung wecken sie im Beschauer und wenn Schiller sie weiterhin als hinsichtlich ihres Seins notwendig bezeichnet, um dagegen die Menschen in ihrer Freiheit des Wollens abzusetzen, so fehlt nicht mehr viel zum dritten Schritt, der Notwendigkeit und Freiheit wieder zusammenführen und auf diese Weise das Ideal realisieren müsste:

Wir sind frey und sie sind nothwendig; wir wechseln, sie bleiben eins. Aber nur wenn beydes sich miteinander verbindet – wenn der Wille das Gesetz der Nothwendigkeit frey befolgt und bey allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet, geht das Göttliche oder das Ideal hervor (ebd., 415).

An dieser Stelle lässt sich eine erste Diskrepanz zwischen Schiller und Leopardi erkennen, insofern der Begriff eines wie auch immer gearteten Ideals dem italienischen Dichter fremd ist. Schiller hingegen entwirft gar noch ein zweites Leitbild, über dem als Titel »Der vollkommene Mensch« stehen könnte und das in enger Wechselbeziehung zur idealen Vereinigung von Gesetz und Notwendigkeit, Müssen und Wollen steht. In ihm wird der Mensch gezeichnet, der all seine Anlagen, Sinne und Geist, schöpferisch zu nutzen und harmonisch ineinanderspielen zu lassen vermag. Zugleich erstet in ihm das Modell des perfekten Kunstrezipienten, insofern allein die Ausgewogenheit aller Anlagen Empfänglichkeit für Schönheit garantiert, die ihrerseits als »Produkt der Zusammenstimmung zwischen dem Geist und den Sinnen« definiert wird (ebd., 487). Immer handelt es sich also um AUSGLEICH, um Versöhnung, deren hinreichende Bedingung die für den Menschen und sein Wollen grundlegende FREIHEIT darstellt. Gerade dieser auf Kant zurückweisende Begriff aber fehlt in Leopardis Denkgebäude, das in der Überzeugung gründet, der Existenz als solcher sei der Schatten des Unglücks immer schon eingewoben. Gälte es, für jeden der Dichter ein Wort zu finden, mit dem sich ihrer beider Ästhetik unmittelbar erschließen ließe, dann würde dieses Wort für Schiller Versöhnung lauten, hingegen sich für Leopardi der Ausdruck FATALISMUS aufdrängt. Denn wenn für ihn, wie für Schiller, eine Rückkehr in den Naturzustand

nicht möglich ist, so gibt es bei ihm auch kein zuversichtlich stimmendes Leitbild für künftig zu beschreitende Entwicklungspfade. Der Einkreisungsbefund des Exergos trifft also ausschließlich auf Leopardi zu, während Schiller durch seinen Glauben an den Menschen als dasjenige Wesen, das sich kraft seiner Willensfreiheit allen Zwängen zu entziehen vermag, indem er sie sich gleichsam anverwandelt und dazu übergeht, das, was er muss, auch zu wollen, die Aussicht auf eine Zukunft freigehalten hat<sup>152</sup>.

Damit ist bereits der konzeptionelle Kern des Begriffspaares »sentimentalisch-naiv« berührt: Der schwankende Gebrauch der beiden Begriffe ist in der Forschungsliteratur ausführlich diskutiert worden<sup>153</sup> mit dem allgemein anerkannten Ergebnis, dass sie eine Argumentation in Epochenbegriffen ebenso kanalisieren wie die am Ende des Aufsatzes vorgenommene Charakterstudie. Geschichtsphilosophische und typologische Perspektive kreuzen also einander, wobei naiv einmal mit »antik« übereinzustimmen und »sentimental« ein Codewort für die Moderne zu sein scheint, schließlich aber der Gegensatz in eine Beschreibung von zwei Charakteren mündet, bei der sich Idealist und Realist gegenüberstehen. Hinzu kommt, dass innerhalb der Schrift naiv und sentimentalisch jenseits zeitlicher und typologischer Perspektive auch zwei Arten, sich zur Natur zu verhalten, und eine hierin jeweils gründende Dichtungsgattung kennzeichnen. Selbst diese grobe Skizze verdeutlicht: Schiller und Leopardi kommen zunächst allein in einem Punkt überein. Insofern letzterer nämlich nach der Niederschrift des »Discorso sul romanticismo« die Einsicht reifen lässt, dass Literatur geschichtlich konnotiert ist und sich von daher dem Gedanken stellt, dass sich die historisch bedingten Unterschiede im Leben der Menschen auch in ihr widerspiegeln, sucht er die Differenz auch begrifflich zu fassen. Sowohl er als auch Schiller benutzen also »naiv-sentimentalisch« bzw. »immaginativo« und »sentimentale«, um die DIFFERENZ ZWISCHEN EINST UND JETZT, ANTIKER UND MODERNER POESIE auszuloten und über die Bedingungen und Möglichkeiten modernen Dichtens zu reflektieren.

Für Leopardi hatte sich die These als entscheidend erwiesen, dass Moderne und Antike sich anhand der An- bzw. Abwesenheit zweier menschlicher Vermögen differenzieren lassen. Ausgehend von der Dominanz des Empfindens in ersterer, der

---

<sup>152</sup> Vgl. die Einleitungssätze in der Schrift *Ueber das Erhabene*, NA 21, 38: »Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft ist nur die ewige Regel desselben, Vernünftig handelt die ganze Natur; sein Prärogativ ist bloß, daß er mit Bewußtseyn und Willen vernünftig handelt. Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will«.

<sup>153</sup> Für eine Vertiefung dieses Aspekts sei vor allem auf Szondi (1978) verwiesen, aber auch auf Frick (1998), Naumann (1979a), Luserke-Jaqui (2005).

Einbildungskraft in letzterer hatte er sein Begriffspaar für die Dichtung der jeweiligen Epochen geprägt. Bei Schiller hingegen ist für die Bestimmung der sentimentalischen Dichtung eine Kontrastempfindung konstitutiv: Sie entzündet sich am Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit bzw. Natur und Kunst, wobei es schließlich verschiedene Weisen gibt, diesem in die moderne Realitätserfahrung eingewobenen Gegensatz zu begegnen. Die naive Dichtung wird über ihr Abbildungsverhältnis definiert, da sie in der Nachahmung der Natur bestehe. Hier nun ist Vorsicht geboten, meint der für die sentimentalische Dichtung zentrale Begriff des Ideals doch keineswegs den Naturzustand, so wie er als Vorbild für die naive Poesie beschrieben wird: Der Naturzustand ist ideal, insofern in ihm Empfinden und Denken übereinstimmen, sodass dem naiven Dichter nur bleibt, die in einer derartigen Harmonie von Sinnen und Geist erfahrene Wirklichkeit nachzubilden. Er bewegt sich aber gleichsam im Bannkreis der ersten Natur, in der die Notwendigkeit dominiert.

Das Leitbild des sentimentalischen Dichters besteht aber gerade nicht in der bloßen Wiederherstellung jenes früheren Idealzustandes, ansonsten würde es ja Rückkehr, d.h. aber den Verzicht auf eine Errungenschaft des Menschen, nämlich die Freiheit, bedeuten. Auf diese Weise würde dem praktischen Fortschritt ein theoretischer Rückschritt korrespondieren, wie er an der traditionellen Gattung der idyllischen Hirtendichtung aufgezeigt wird: »Sie [Gedichte dieser Art; B.B.] führen uns [...] *theoretisch* rückwärts, indem sie uns *praktisch* vorwärts führen und veredeln« (ebd., 469; Herv.i.O.). Schon hier wird klar: Antriebsmoment des Sentimentalischen ist das Bemühen, der als problematisch eingestuften Wirklichkeit jene Perspektive zu erschließen, von der her sie positiv erfahren werden kann. Gegen den Rousseau-Ruf »retour à la nature« verkündet Schiller: »allen Übeln der Kultur mußst du mit freyer Resignation dich unterwerfen, mußst sie als die Naturbedingungen des Einzig guten respektiren« (ebd., 428). Im Begriff des Sentimentalischen schwingt der Anspruch mit, sich bewusst mit den vorgefundenen Verhältnissen abzufinden, d.h. nicht sie resignierend zu akzeptieren, sondern sie in einem ersten Freiheitsakt zur eigenen Wahl zu machen, um in ihnen unter dieser Prämisse verändernd aktiv zu werden. Dies gilt sowohl im Allgemeinen für den sentimentalischen Menschen als auch im Besonderen für den sentimentalischen Dichter.

Der theoretische Rückschritt droht letzterem vor allem durch die Fixierung auf die Vergangenheit, auf Verlorenes, insofern sie die Erstarrung in elegischer Trauer

befördert. Das Ideal der sentimentalischen Dichtung hingegen lenkt den Blick nach vorne und begünstigt den nach Tätigkeit Strebenden, indem es letztlich nicht die Flucht aus dem Kontrast vorspiegelt, sondern dessen aktive Überwindung durch Ausgleich der gegensätzlichen Elemente Wirklichkeit und Ideal in einer harmonischen Einheit, die weder das eine noch das andere ausschließt. Das Ideal des sentimentalischen Dichters ist somit eine potenzierte zweite Natur. In diesem Sinn entwirft Schiller denn auch ein Synthesemodell, in dem das Naive nicht länger als Gegenstück des Sentimentalischen fungiert, sondern letzteres die AUFLÖSUNG ALLER GEGENSÄTZE, nämlich »die im Sentimentalischen wiedergewonnene Naivität« (NA 21, 309) anzeigt. In der Definition der sentimentalischen Stimmung als »Resultat des Bestrebens, auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen« (ebd., Anm. S. 473), leuchtet auf, worum es sich bei dem für die sentimentalische Dichtung relevanten Ideal handelt und wird zugleich offenbar, dass die Bezeichnung »sentimentalische Dichtung« eigentlich etwas vorwegnimmt, was erst als Ergebnis vielfältiger Bemühungen realisiert werden könnte. Der Begriff oszilliert also zwischen faktischer und idealer Bedeutung, insofern er eben einmal einen Zustand charakterisiert, der *noch nicht* ist, und zugleich dazu dient, eine gegenwärtig empfundene Differenz begrifflich zu erschließen.

Für das Geflecht der Perspektiven aufschlussreich erweist sich eine Bemerkung Schillers in einem Brief an Humboldt vom 25.12.1795: »Die sentimentalische Poesie ist zwar *Conditio sine qua non* von dem poetischen Ideale, aber sie ist auch ein ewiges Hindernis derselben« (NA 28, 144f.). Letztendlich wird hier explizit eine dritte Kategorie angedeutet, die es ermöglicht, die Schwankungen im Begriff des Sentimentalischen zu fixieren, schlägt doch die sentimentalische Dichtung ins Idealische um, hat sie einmal den oben umrissenen Status der Perfektion erreicht. Szondi (1978) weist denn auch darauf hin, dass sentimentalisch das Streben nach einem an sich unerreichbaren Ideal sei, und diesem Streben, das einem Haschen nach Träumen gleicht, dem ihm innewohnenden aktiven Moment und moralischen Anspruch »verdankt die Kultur und mit ihr das Sentimentalische den ‚Vorzug‘ (NA 20, 438), der ihnen gegenüber der Natur und dem Naiven gebührt« (Szondi (1978), S. 95). Bereits diese knappe Skizze illustriert das übergangslose Ineinandergreifen geschichtsphilosophischer, poetologischer und moralischer Argumentationsebenen bei Schiller. Dabei liegt seinen Überlegungen ein klar umrissener Naturbegriff zugrunde,

auf den hin auch die Tätigkeit des Dichters bestimmt wird – ein Umstand, auf den noch zurückzukommen ist.

Zugleich schimmert in der Projektion des Ideals auf die ZUSAMMENFÜHRUNG VON NAIVEM UND SENTIMENTALISCHEM aber ein Aspekt durch, der als zweiter Berührungspunkt für Schillers und Leopardis Überlegungen bewertet werden kann: Da dies bei ersterem als Aufgabe dem Dichter zugewiesen ist und somit das Endziel eine Poesie darstellt, in der das Naive und Sentimentalische kopräsent sind, lässt sich dieselbe Gedankenbewegung beobachten, die auch bei Leopardi einen Punkt hinter seine Reflexionen setzte. Für beide gilt, der Unterschied zwischen zwei Dichtungsweisen wird dahingehend zurückgenommen, dass »er am Ende doch das Poetische als das beiden Gemeinsame postuliert« (<sup>1</sup>Koopmann (1998), S. 637). Auf unterschiedlichen Wegen gelangt ein jeder auf seine Weise zu einem verblüffend gleichgearteten Ziel. Nur besteht es bei Leopardi nicht in einer Synthese, einem Ausgleich, sondern eher in einer Angleichung der »poesia immaginativa« an die »poesia sentimentale«.

Es wurde gezeigt, dass bei Leopardi »poesia sentimentale« und »poesia immaginativa« auch nicht eindeutig konnotiert sind, insofern sie zu Beginn seiner Reflexion das Verhältnis »Moderne-Antike« widerspiegeln, während die Begriffe am Ende außerhalb einer historischen Perspektive in einem rein poetologischen Rahmen angewandt werden. Das Poetische, wie es sich sowohl für die »poesia sentimentale« als auch für die »poesia immaginativa« herauskristallisiert, ergibt sich immer aus einem Verhältnis zu etwas, das nicht mehr ist und das jeweils über die Einbildungskraft oder über das Empfinden gleichsam abgerufen werden kann.

Wird bei Schiller eine Möglichkeit aufgezeigt, den anfänglichen Gegensatz dank des Kant entlehnten triadischen Prinzips aufzuheben, und auf diese Weise ein Programm für die Dichter heute und in Zukunft entworfen, zerfällt dieser Gegensatz bei Leopardi am Ende buchstäblich. Die Konzentration auf das Potential der Gegenwartsdichtung bringt es mit sich, dass »sentimentale« und »immaginativo« zu Bezeichnungen ein- und derselben Welthaltung werden, die als einzig mögliche wiederum die *conditio moderna* und in ihr die moderne Dichtung kennzeichnet. Die Entgegensetzung von »imaginativ« und »sentimental« wird überflüssig, wenn Einbildungskraft und Empfinden als Vermögen bestimmt werden, deren Vorhandensein erstens nicht von der geschichtlichen Entwicklung abhängt und die zweitens den Umgang mit der

Wirklichkeit prägen. An dieser grundsätzlichen Einsicht ändert auch die Tatsache nichts, dass Leopardi dennoch an der Überzeugung festhält, in der Antike sei die Einbildungskraft stärker gewesen. Denn letztendlich zeigt sich, dass die Differenzierung zwischen »poesia immaginativa« und »poesia sentimentale« lediglich eine *Zwischenstufe* in dem Versuch darstellte, zu einem Verständnis der modernen Poesie und durch dieses zu einem Selbstverständnis als Dichter in der Moderne zu gelangen. Insofern dem modernen Wirklichkeitserleben in phylo- wie ontogenetischer Perspektive ein Verlust immer schon inhärent ist, kommt das belebende Potential aus der VERGANGENHEIT, genauer aus ihrer Vergegenwärtigung mittels Erinnerungen.

Ein Bezug zur Vergangenheit wird auch bei Schiller thematisiert, wenn er von der Natur und ihrer Wirkung auf den Betrachter schreibt. Wehmut oder Rührung sind die beiden Reaktionen, die sich beim Anblick der Natur einstellen. Erstere ist ein nostalgisch gefärbter Reflex auf den verlorenen Naturzustand wie die verlorene Kindheit, während die Rührung einem moralischen Empfinden gleichkommt, insofern sie in den Dingen der Natur das Spiegelbild unserer Vollkommenheit zu erkennen glaubt:

Sie [die Erscheinungen der Natur; B.B.] sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das theuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmuth erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen (NA 20, 414).

Nun bestimmt Leopardi anders als Schiller das Wesen nicht allein des Menschen, sondern der gesamten Existenz im Hinblick auf eine negative Kategorie, nämlich das Leid. Es wurde schon erläutert, inwieweit diese Konzeption mit derjenigen Schillers von der Freiheit des Menschen kontrastiert. Einem aufmerksamen Betrachter könnte jedoch auffallen, dass beide dennoch zueinander finden, bewertet doch auch Schiller die Wirklichkeit alles andere als positiv. Wie bereits anklang, ist in seine Definition des Sentimentalischen ein Negativurteil eingewoben, insofern die Wirklichkeit über ihre Abweichung vom Ideal definiert und somit als defizitäre Modalität präsentiert wird. Was in der Abhandlung nur implizit mitschwingt, thematisiert Schiller explizit in einem Brief an Herder vom 04.11.1795. Hier tritt eine offen agonale Deutung der Beziehung zwischen Wirklichkeit und Kunst hervor, wenn Schiller schreibt: »Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Coalition, die ihm gefährlich seyn würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet« (zit. in NA 21, 283). Nun propagiert Schiller in

*Ueber naive und sentimentalische Dichtung* zwar nicht den Rückzug aus der Wirklichkeit, sondern sucht einen Weg zu weisen, Wirklichkeit und Ideal miteinander zu versöhnen, aber selbst hier ist erstere als etwas gegenwärtig, das es zu überwinden gilt. Durch die Projektion der kantischen Maxime des »Bestimme dich aus dir selbst« in die Zukunft mildert Schiller hier das Unbehagen gegenüber der Wirklichkeit und ihren Zwängen (vgl. <sup>1</sup>Koopmann (1998), S. 630).

Vom Wirklichkeitsübel sind also Leopardi und Schiller gleichermaßen befallen. Wenn es sich bei Letzterem aber darum handelt, sich *mithilfe* der Reflexion ein neues Ideal zu erobern, sieht Ersterer gerade in der VERNUNFTTÄTIGKEIT den Ursprung allen Unglücks, ja bildet sie den Schlüssel zu seiner Deutung der Geschichte als Verfallsgeschichte, insofern für ihn feststeht, dass »questa corruttela e decadimento del genere umano da uno stato felice, sia nato dal sapere, e dal troppo conoscere, e che l'origine della sua infelicità sia stata la scienza di se stesso e del mondo« (Zib., 2939; 11. Juli 1823). Statt Möglichkeit und Mit-Bedingung bei der Rettung zu sein, droht von ihr der endgültige Absturz ins Nichts:

ella rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello, e per così dir la stessa esistenza, è vera madre e cagione del nulla (Zib., 2942).

Angesichts dieser von der Ratio ausstrahlenden Gefährdung bietet die Dichtung ein Schlupfloch, wobei Leopardi aus seiner Entgegensetzung von Vernunft und Natur heraus zu einer Bestimmung der Poesie findet, die sich unversehens mit der Definition Schillers überschneidet. Definierte er sie in seiner Abhandlung über die romantische Poesie als »ultimo quasi rifugio della natura« (*Poesie e Prose*, II, S. 365), so sieht der andere in der Dichtung die Bewahrerin der Natur, insofern gilt:

Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. [...] Sie werden entweder Natur *seyn*, oder sie werden die verlorene *suchen* (NA 20, 432; Herv.i.O.).

Insofern Schiller von dieser Definition der Dichtung zu einer Charakterisierung der sentimentalischen und naiven Dichtung fortschreitet, zeigen »naiv« und »sentimentalisch« zwei verschiedene Weisen an, in der Natur zu sein bzw. sich zu ihr zu verhalten. Während sich der naive Dichter eins mit der Natur fühlt, wird der sentimentalische von seinem Kontrasterleben getrieben, das sich darin manifestiert, dass er die Wirklichkeit immer auf eine Idee bezieht oder umgekehrt Ideen auf die Wirklichkeit anzuwenden sucht. Entweder wird der Widerspruch als unüberwindbar gedacht, seine Tätigkeit kann also von einem Impuls getragen werden, der die Natur zu

rächen sucht, dann ist seine Dichtung satirisch zu nennen. Oder aber er strebt danach, in seiner Dichtung dem Verlorenen seine einstige Daseinsmächtigkeit zu sichern. Das wiederum kann als elegische Rückschau oder aber idyllische Vorschau geschehen. Auf dreierlei Bahnen sieht Schiller also den sentimentalischen Dichter wandeln: Jede korrespondiert einer »Empfindungsweise« (ebd., Anm. S. 466), die hauptsächlich davon abhängt, ob die Natur verloren gegeben wird oder nicht. Im ersten Fall nimmt der Dichter Zuflucht zu den Gaukelbildern der Vergangenheit oder reibt sich an den Unvollkommenheiten der Gegenwart. Eigentlich gälte es aber, einen Ausweg zu finden, der in die Zukunft weist, Elysium zu erobern statt Arkadien nachzutruern. Die »Natur aus der ersten Hand« (ebd., 433) ist vielleicht verloren, aber das Ideal einer anderen, zweiten Natur leuchtet umso lebendiger. Das eigentliche Vorbild des sentimentalischen Dichters stellt denn auch der Dichter dar, der von der Vorstellung umgetrieben wird, dass die erstrebte Vereinigung von Natur und Kultur, Wirklichkeit und Idee im Ideal wirklich ist.

Bei Leopardi spielt aber nun die Natur in dem Entwurf der sentimentalischen und imaginativen Dichtung *keine* Rolle. Natürlich geht es bei ihm auch um die poetisch inszenierte Wirklichkeitsbegegnung und liegt dieser auch eine Kontrasterfahrung zugrunde, aber letztere ist bei ihm auf die geschichtliche Wahrnehmung des Verhältnisses Antike-Moderne festgelegt. In diesem Sinn wird ja auch die imaginative Dichtung zunächst mit der antiken Dichtung identifiziert. Die Gleichsetzung wirft dann im Fortgang seiner Überlegungen allerdings das Problem auf, dass die Einbildungskraft auf diese Weise ganz und gar aus der modernen Dichtung verbannt werden würde, was gleichsam dem Instinkt widerspräche, weshalb letztendlich der Unterschied zwischen »poesia immaginativa« und »sentimentale« angesichts der Situation des Menschen in der Moderne allein auf ihr jeweiliges Wirkprinzip zusammenschmilzt. Der vormalige Unterschied löst sich ganz auf, wird als Zentrum der Dichtung eine Verlusterfahrung erkannt. Das Bemühen, ihn näher zu fassen, mündete in eine Kennzeichnung des Poetischen schlechthin, wo er an Konturen verliert.

Bei Schiller markiert die naive Dichtung jedoch einen Zustand der Harmonie, während der sentimentalische Dichter im idealen Fall darum bemüht ist, die verlorene Harmonie auf höherer Ebene wiederherzustellen. Mag also auch die Ausgangsdiagnose bei Leopardi und Schiller identisch sein, da beide einen Bedeutungsverlust der Natur im Leben und in der täglichen Erfahrungswelt konstatieren, so entwickeln sie doch

unterschiedliche Reaktionsmuster, die sich am Ende auch in der Bedeutung der Begriffspaare »sentimentalisch-naiv« und »sentimentale-immaginativo« widerspiegeln: Bei dem einen bleibt der Verlust Verlust, die Entzugserfahrung gerinnt zum Zustand, während der andere einen Austauschprozess am Wirken sieht – in dem Maße, wie die Natur »aus dem menschlichen Leben als Erfahrung« verschwindet, hält sie »als Idee und Gegenstand« Einzug in die Poesie (NA 20, 431). Der Verlust ist also nicht endgültig und vor allem lebt die Natur in dem von Schiller entworfenen Ideal, auf das hin er die sentimentalische Dichtung ausgerichtet sieht, weiter. Entsinnt man sich der beiden oben erwähnten Begriffe der Rührung und der Wehmut, dann ist es erstere, die bei Schiller als eine konstruktive Regung akzentuiert wird. Denn die Rührung wird durch das Bild der eigenen Vollkommenheit ausgelöst, in ihr schwingt also ein eindeutiger Zukunftsaspekt mit, da die Vollkommenheit ja in der Wirklichkeit des Menschen zunächst nur als Ideal vorhanden ist und es gilt, auf sie zuzuarbeiten. Die Wehmut hingegen begünstigt den umgekehrten Weg, der in der Beschreibung des elegischen Dichters sichtbar wird. Um zu belegen, dass auch er ein sentimentalischer Dichter ist, insofern er im Hinblick auf eine Idee dichtet, weist Schiller auf den idealischen Charakter des Gegenstandes hin, dessen Verlust beklagt wird: Wenn der elegische Dichter etwas Gewesenes betrauert, dann muss das, was zuvor wirklich war, nunmehr als Idee vorliegen und in dieser »Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches besteht eigentlich die poetische Behandlung« (ebd., 450). So geschehe es z.B. mit der Verallgemeinerung der Verlusterfahrung zur Idee der Vergänglichkeit – »die Erfahrungen eines bestimmten Verlustes haben sich zur Idee der allgemeinen Vergänglichkeit erweitert« (ebd., 451).

In dieser Charakterisierung scheint Schiller Leopardi fast zu berühren, bietet in dessen historischer Endzeitstimmung doch nur der wehmütige Blick zurück noch einen Halt, der dann ja auch das Poetische schlechthin bestimmt, unabhängig von der Tatsache, ob die Dichtung nun als »poesia sentimentale« auf dem Empfinden oder als »poesia immaginativa« auf der Einbildungskraft beruht.

Von einem Parallelhorizont kann also nur bedingt gesprochen werden, insofern beide Dichter das Bemühen um Selbstverortung als moderne Dichter eint. Dieser Versuch erfolgt jeweils im Zeichen eines Unbehagens gegenüber der eigenen Gegenwart. Festzuhalten bleibt, dass die entscheidende Differenz noch vor dem teleologischen Weltentwurf in Schillers »Ausgleichsdenken« (<sup>1</sup>Koopmann (1998), S. 631) erfasst

werden muss, das ja auch der dem Menschen und seiner Geschichte als Ziel gesetzten Versöhnung von Ideal und Natur, der Aufhebung des Gegensatzes zwischen Vernunft und Natur zugrunde liegt. In ihm wurzelt die schillersche Zukunftsgerichtetheit, umso bedeutsamer erscheint es denn, zu prüfen, ob sich nicht auch bei Leopardi ein »Ausgleichsdenken« Bahn brechen wird, doch ist dies schon der Stoff für ein anderes Kapitel.

## IV. KAPITEL: BEDINGTHEIT UND MÖGLICHKEIT DES MENSCHEN. LEOPARDI

»Si potrà forse disputare non poco se l'antica civiltà sia da preporre o posporre alla moderna, in ordine alla felicità sì dell'uomo sì de' popoli e alla virtù, valore, vita, energia ed attività delle nazioni« (»Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani«, *Poesie e Prose*, II, S. 468).

»Desiderar la vita, in qualunque caso, e in tutta l'estensione di questo desiderio, non è insomma altro che desiderare l'infelicità: desiderar di vivere è quanto desiderare di essere infelice« (Zib., 829-30; 20. März 1821).

In den folgenden Ausführungen gilt es den Bogen nachzuzeichnen, den Leopardi vom »Discorso sul romanticismo« herkommend schlägt und in dessen Verlauf das antithetische Verhältnis Vernunft-Einbildungskraft, Philosophie-Dichtung eine Auflösung hin zu einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis erfährt. Diese Reflexionsbewegung ist eng an die Metamorphose des leopardischen Dichtungsverständnisses gebunden, sodass, wer der Rolle der Imagination bei Leopardi nachspüren will, nicht umhin kann, die Überlegungen des Dichters zur Dichtung, die letztendlich immer als Überlegungen zum Verhältnis zwischen moderner und antiker Dichtung daherkommen, zu betrachten. Diese Verflochtenheit der zentralen Themen bei Leopardi kristallisierte sich bereits im vorigen Kapitel heraus: Das VERHÄLTNIS ANTIKE-MODERNE spielt demnach unweigerlich in jenes zwischen IMAGINATION UND VERNUNFT hinein, wobei beide wiederum auf einen Problemhorizont hindeuten, in dem die Dichtung und mit ihr des Dichters wichtigstes Vermögen – die Einbildungskraft – in ein philosophisches Programm eingefügt erscheinen, dem Leopardi den Namen »teoria del piacere« gegeben hat. Die von einem ethischen Anliegen gestützten poetologischen Reflexionen Leopardis, an deren Grund immer die Frage nach dem Glück sowie den Bedingungen für dessen Möglichkeit mitschwingen, sollen nun in ihrer Weiterentwicklung beleuchtet werden. Das Ziel dieser Arbeit erschöpft sich jedoch nicht in einer Darstellung des Gedankenuniversums des italienischen Dichters, insofern dieses ja aus der ihm inhärenten Problematisierung des Romantischen letztendlich in ein Verhältnis zur deutschen Frühromantik gesetzt werden soll. Allmählich soll zur kontrastiven Perspektive übergegangen werden, nachdem die literarhistorischen

Rahmenbedingungen im Kapitel I sowie die spezifischen Voraussetzungen in den Kapiteln II und III illustriert wurden, unter denen die Einbildungskraft bei Leopardi unabhängig von den Bestimmungsschwankungen, denen der Poesiebegriff unterliegt, in den Mittelpunkt dichterischen Schaffens rückt.

Durch »sorgfältiges Studium des Lebens« (NO II, 708:1073) sucht Novalis die Möglichkeiten zu sondieren, es auf dem Wege der Selbstbestimmung zu gestalten, ihm Unabhängigkeit von der Willkür der Ereignisse zu sichern – und begegnet hierbei unversehens Leopardi bei seinem groß angelegten Entwurf einer »teoria degli uomini e delle cose«, deren Skizze schon 1820 in der »teoria del piacere« vorliegt und die sich um die Frage auskristallisiert nach dem Grund für die Ungenügsamkeit gegenüber der Welt und das leidvolle Empfinden der Nichtigkeit der Dinge. Beide Dichter entwickeln ihre Poetik also aus einer Auseinandersetzung mit der *conditio humana* heraus und der erste Schritt besteht nun darin, jene Konzepte zu beleuchten, die bei beiden gleichsam als Schaltstellen ihrer Reflexion fungieren.

Dabei kann und soll es nicht darum gehen, durch einen stringenten Vergleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszufiltern, vielmehr gilt es zwei Stimmen Gehör zu schenken und zueinander in Beziehung zu setzen, die sich im Bewusstsein zu Wort meldeten, einem Epochenwechsel beizuwohnen, einem Wechsel, der zum Überdenken bislang gültiger Postulate zwang, sodass es galt, sich einen Blick auf die Welt zu erarbeiten, der sowohl diesem Wandel Rechnung trägt als auch ermöglicht, neue Leitfäden der Orientierung zu knüpfen. Das Interesse an einer Gegenüberstellung beider Dichter bzw. Denker entzündet sich an der Rolle, die hierbei der Einbildungskraft zugewiesen wird. So entwerfen beide vor dem Hintergrund solch unterschiedlicher Gedankenhorizonte wie Idealismus und Materialismus ein Gedankennetz, dessen bestimmendes Zentrum dieses Vermögen bildet. Bereits aus dieser Konstellation ist ableitbar, dass ein Vergleich im eigentlichen Wortsinn – ein Ausloten von Gemeinsamkeiten und Differenzen – nicht statthaben kann. Vielmehr gestalten sich die folgenden Ausführungen als Suche nach Berührungspunkten bzw. nach den Spuren, die der Epochengeist im Denken und Dichten beider hinterlassen hat. Die Sonderstellung Leopardis innerhalb der italienischen Literatur seiner Zeit konterkariert zwangsläufig jedweden Versuch, zu einem Schubladendenken Zuflucht zu nehmen. Aber »[u]mso bemerkenswerter ist es für das Gesetz des Epochenstils, in welchen Punkten jene Zeitströmungen und Leopardis Einzelgängertum doch wieder,

gerade aus dem Abstand betrachtet, sich treffen« (Maurer (1957), S. 160)<sup>154</sup>. Die THESE lautet, dass die Voraussetzung für derartige »Treffen« in der Rolle der Einbildungskraft begründet liegt, die wiederum mit einer bestimmten Sichtweise auf die menschliche Existenz verbunden ist.

Für den Zielhorizont der Untersuchung erweist sich als maßgebend, dass sich bei Leopardi neben der Identifikation der Romantik mit der Moderne und dem daraus erwachsenen negativen Urteil über die italienischen Romantiker noch ein ZWEITER BEDEUTUNGSASPEKT DES BEGRIFFS ROMANTISCH herauskristallisiert. Der zweite Bedeutungskreis erschließt sich innerhalb der poetologischen Überlegungen zu einer Literatur, *wie sie sein sollte*; ihm ist eine positive Konnotation inhärent. Die Verwendung des Romantik-Begriffs ist somit von einem Kontrast geprägt, dessen Reiz darin liegt, dass sich die zweite Bedeutungsebene als Antwort auf eine Problematik formiert, die *mutatis mutandis* Parallelen zu jener zu ziehen erlaubt, die auch Novalis bewegte.

Insofern diese Arbeit einen Beitrag zur Problemgeschichte an der Epochenschwelle zur Moderne liefert, scheint die einzig sinnvolle Verfahrensweise im Umgang mit zwei Denkern, die mit dem geistigen Rüstzeug zweier einander entgegengesetzter philosophischer Lehren versehen sind, in einer Abklärung der jeweils bedeutungstiftenden zentralen Begriffe zu liegen. Die Fragen lauten: Was bedeutet »romantico« bei Leopardi bzw. welcher Sinnhorizont ist dem »Romantischen« bei Novalis inhärent? Und: Wie hängt der Begriff des Romantischen jeweils mit der Einbildungskraft zusammen?

#### **IV.1. Die »Theorie der Lust«: Die Grundlage der Poetik**

»Nacktes Streben und Wünsen, nicht gesättigt« (Bloch (1985), Bd. 1, S. 49).

Es ist gezeigt worden, wie Leopardi ausgehend von der Anerkennung grundsätzlicher geschichtlicher Unterschiede zwischen Antike und Moderne zwei Dichtungsgattungen

---

<sup>154</sup> Maurer trifft diese Feststellung mit Blick auf die seltsame Nähe-Ferne-Beziehung Leopardis zu den italienischen Romantikern, von der die *Canti* zeugen. Oberflächlich besehen scheint Leopardi mit seiner patriotischen Dichtung einer Forderung der Romantiker zu entsprechen, aber sie weist keine Bezüge zu aktuellen Fragen der Tagespolitik auf. Ähnlich verhalte es sich mit der Mythologie: Interessieren sich die einen für die nordische Fabelwelt, so bezieht Leopardi Stellung zur Gegenwart aus der Behandlung der antiken Sagen heraus (vgl. ebd., S. 159f.).

entwarf, zwischen denen eine Vermittlung in dem Maße unmöglich schien, wie Antike und Moderne sich dieser entzogen. Zugleich wurde aber zu demonstrieren versucht, dass die Differenzierung zwischen sentimentaler und imaginativer Dichtung letztendlich auf ein Benennungsproblem hinausläuft, da Einbildungskraft und Empfinden eigentlich nie separat voneinander wirken. Die scharfe Entgegensetzung von Antike und Moderne und die hieraus gezogene Schlussfolgerung, dass die Gegenwart eine durch und durch unpoetische Zeit sei, wandelt sich paradoxerweise zur Notwendigkeit, die Möglichkeiten der Antike unter den Bedingungen der Moderne zu aktivieren.

In den Aufzeichnungen vom Juli 1820, in denen die »teoria del piacere« Gestalt annimmt, wird die Verschmelzung von der Vorstellung einer glücklichen Antike mit dem Ideal des Naturzustandes noch einmal bekräftigt. Ein Indiz hierfür leuchtet in jener Assoziationskette auf, in der »fanciulli«, »selvaggi«, »antichi« als gleichberechtigte Glieder nebeneinanderstehen und den Zeitgenossen gegenübergestellt werden<sup>155</sup>. Als Grundierung des positiven Antikebildes fungiert 1820 immer noch das zwischen Glück und Unwissenheit angesetzte Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit. Bereits der »Discorso« hatte jedoch im Zeichen der Frage gestanden, wie der Dichter in glückloser Zeit seinen Weg finden könne – unerachtet der Ablagerungen des Wissens. Der Hauptakzent lag hier wie auch zwei Jahre später auf dem Glück. Daher der Vorbildcharakter der Antike durch die im Jahr 1823 erfolgende Einsicht, wonach die Lebensfreude der Antiken keineswegs identisch war mit dem Nichtwissen, auch nicht verschwindet. Er wird im Gegenteil gefestigt, fanden doch die Menschen der Antike bei ähnlich gelagerten Ausgangsbedingungen dank der Einbildungskraft zu einem Umgang mit der Wahrheit, vermochten Wissen und Leben zu vereinbaren.

Die Figur des Philosophendichters zeichnet sich ab, die später näher beleuchtet wird. Ihre Grundlinien lassen sich schon früher erkennen. Sie treten skizzenhaft bereits in jenen Überlegungen vom Juli 1820 hervor, in denen Leopardi seine »Theorie der Lust« entwirft, in der der Zusammenhang zwischen ethischer und ästhetischer Bedeutung der Illusionen begründet wird. Dieser nun erweist sich umso bedeutender, als Leopardi ein

---

<sup>155</sup> Vgl. Zib., 168-69 (12.-23. Juli 1820), wo die Gebildeten den Ungebildeten, Menschen der Antike und den Kindern gegenübergestellt werden und die Unwissenheit eine unerlässliche Voraussetzung für ein lebendiges Illusionsvermögen darstellt. Zu der teilweisen Parallelisierung der Vorstellungen vom Wilden und vom Menschen der Antike vgl. z.B. Zib., 2754; 04. Juni 1823. Für eine ausführliche Darstellung des Einflusses von Rousseau auf Leopardi vgl. <sup>2</sup>Koopmann (1998).

dreiviertel Jahr später, zum Abschluss jener Eintragung vom 8. März 1821, in der die Existenz zweier Dichtungsgattungen offiziell eingeführt wird, zu bedenken gibt:

*considerando la poesia in quel senso nel quale da prima si usurpava, appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza, se non quanto più splendida, più ornata della filosofia ed eloquenza della prosa. Può anche esser più sublime e più bella, ma non per altro mezzo che d'illusioni, alle quali non è dubbio che anche in questo genere di poesia si potrebbe molto concedere e più di quello che facciano gli stranieri (Zib., 735; Herv.v.m.).*

Das auffällige Schwanken zwischen den Begriffen »Philosophie« und »Poesie« wirkt zunächst verwirrend und reizt zu der Frage, ob die Bezeichnung »poesia sentimentale« nicht irreführend sei und ob Leopardi in Anbetracht seiner eigenen Denkprämissen nicht folgerichtiger vorgehen wäre, wenn er die sentimentale Dichtung gleich als moderne Philosophie in Versen eingeführt hätte. Neigt sich das Pendel zunächst in Richtung der Bejahung, d.h. wird entsprechend dem Ausschlussverhältnis, in dem Philosophie und Poesie von Leopardi vorab geortet werden, die Bezeichnung »sentimentale Dichtung« in höchstem Maße fragwürdig, so scheint es am Ende der Bemerkung eher in Richtung Verneinung auszuschlagen, da Leopardi hier noch einmal ausdrücklich festhält, dass sentimentale Dichtung auf jeden Fall Dichtung sei. Das unentschiedene Flackern der Begriffe schwindet mit einem Blick auf jene Wörter, die einen Unterschied zwischen sentimentaler Dichtung und Philosophie markieren: »piuttosto« und »illusioni«. Unterstreicht ersteres die feine Grenzlinie, die Gleichartigkeit und Ähnlichkeit voneinander scheidet, wodurch die sentimentale Dichtung bei aller problematischen Nähe zur Philosophie eben doch nicht mit dieser identifiziert werden kann, so weist der Begriff der ILLUSIONEN auf ein dieser Dichtung inhärentes Potential hin. Hiermit wird aber nicht nur bestätigt, dass es sich bei ihr um Dichtung handelt, sondern es wird sogar ein Desiderat signalisiert. Die in Leopardis Zeilen mitschwingende Botschaft ließe sich folgendermaßen zusammenfassen: Zwar vermag sich die Dichtung nicht dem Philosophie und Vernunft verschriebenen Zeitgeist zu entziehen, aber seine Reflexe können kraft der Illusionen zumindest abgeschwächt werden. Damit liegt hier auch ein weiteres Beispiel für die Durchlässigkeit der sentimentalischen Dichtung für Merkmale der imaginativen Dichtung vor, führt doch Leopardi mit der Erwähnung der Illusionen die Einbildungskraft gleichsam über die Hintertür wieder in die Poesie auch der Moderne ein.

Nun hatte Leopardi im »Discorso« die Dichtung als »inganno fantastico« definiert. Zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen der Dichtung sowie deren Bedingungen bildete der Begriff der Täuschung jenen poetologischen

Fixpunkt, von dem aus der romantische Entwurf einer modernen Dichtung verrissen wurde. Steckte der Illusionseffekt dem Dichter das Ziel ab, so stellte die Einbildungskraft – die eigene sowie jene der Leser – das Mittel dar, um es zu erreichen. Um so überraschender erscheint nun, dass die Illusionen im Zusammenhang mit der sentimentalischen Dichtung erwähnt werden. Doch entbehren die Überlegungen Leopardis nicht der Folgerichtigkeit: Wird die Dichtung im Hinblick auf die Illusionen bestimmt, und soll in der Moderne Dichtung möglich sein, so muss sich diese ebenfalls an ihrem Illusionsgrad messen lassen. Und genau diese Messlatte setzt Leopardi an, wenn er im Bezug auf die Dichtung in anderen Ländern, in denen sich im Gegensatz zu Italien bereits die sentimentale Poesie durchgesetzt hat, feststellt, dass selbst dort das Potential der sentimentalischen Dichtung keineswegs ausgereizt ist. Dass dieser Möglichkeitsraum über die Illusionen definiert wird, unterstreicht die Bedeutung, die ihnen zukommt. Die Gründe dafür sollen im Folgenden illustriert werden. Dabei wird sich zeigen, dass sich im Illusionsbegriff verschiedene Reflexionsebenen überschneiden, insofern Leopardi den bereits im »Discorso« eingeschlagenen Weg weiter verfolgt, auf dem die Poetik in enger Wechselbeziehung zur Analyse menschlicher Befindlichkeiten und Bedürfnisse entwickelt wird.

Wenn den Illusionen als »enti immaginari« (Zib., 271; 11. Oktober 1820), d.h. Täuschungen im eigentlichen Wortsinn, ein mehrfaches Potential eignet, so erfolgt dessen Grundlegung im Entwurf der »teoria del piacere«, die wiederum eine erste Etappe innerhalb einer »teoria dell'uomo e delle cose« (Zib., 181; 12.-23. Juli 1820) markiert. Schon im »Discorso« stellte die vermeintliche psychologische Unbedarftheit der Romantiker einen Reibungspunkt dar, weshalb es nicht verwundert, wenn Leopardi der »scienza dell'animo umano« (Zib., 53) eine herausragende Rolle bei der poetischen Tätigkeit zuweist. Die ästhetische Bedeutung der Illusionen sieht Leopardi denn auch in der EXISTENZ des Menschen angelegt, womit sich eine existentielle Ebene auftut, die dem ethischen und ästhetischen Aspekt im Illusionsbegriff gleichsam vorgelagert ist. Existentiell meint hier ganz wörtlich das Dasein des Menschen, das in der »Theorie der Lust« auf seine Eigentümlichkeit hin analysiert wird, wobei eine Art Psychologie der Existenz Form annimmt, in deren Rahmen der Dichter als Dichter zugleich auch Therapeut ist. Dieselbe ästhetisch-ethisch-existentielle Verklammerung liegt auch einem anderen Schlüsselbegriff der leopardischen Poetik, der »Erinnerung«, zugrunde

und kann zu guter Letzt in einen Zusammenhang mit der eigenständigen und eigenwilligen Auffüllung des Romantikbegriffs gesetzt werden.

Der Bedürfnishorizont des Menschen steckt dem Dichter also gleichsam sein Aufgabenfeld ab, da gilt: Selbst wenn das Empfinden der Eitelkeit der Dinge und des eigenen Lebens übermächtig geworden ist und über allem ein Schleier des Trivialen und Bedeutungslosen liegt, verlangt das Leben dennoch danach, gelebt zu werden. Daher korrespondiert dem sprichwörtlichen Pessimismus Leopardis eine hartnäckige Suche nach Möglichkeiten einer positiven Befruchtung der negativen Ausgangsdisposition. Und ein unerlässliches Instrument dafür stellen die Illusionen dar, wie die von Leopardi in seinem wahrscheinlich 1820 entworfenen »Frammento sul suicidio« formulierte Alternative verdeutlicht:

La filosofia ci ha fatto conoscer tanto che quella dimenticanza di noi stessi ch'era facile una volta, ora è impossibile. O la immaginazione tornerà in vigore, e le illusioni riprenderanno corpo e sostanza in una vita energica e mobile, e la vita tornerà ad esser cosa viva e non morta, e la grandezza e la bellezza delle cose torneranno a parere una sostanza e la religione riacquisterà il suo credito; o questo mondo diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto (*Poesie e Prose*, II, S. 275f.).

Die Wiederkehr des Bildes der Wüste in einem der letzten Gedichte mit dem sprechenden Titel »La Ginestra, o il fiore del deserto« (1836) offenbart, wie ernst sich in Leopardis Sicht die Lage der Menschen ausnahm, wobei weniger ins Gewicht fällt, ob die Verantwortung für die verzweiflungsvolle Situation des Menschen der Philosophie oder der Natur angelastet wird. Wichtiger erweist sich für das Denken und Dichten Leopardis das Bestreben, eine Alternative zu finden. Denn *hier* kristallisiert sich ein Anspruch an die Dichtung heraus, der demjenigen Novalis' vergleichbar ist.

#### IV.1.1. Die Begründung des Illusionsbegriffs in der »Theorie der Lust«

»Il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni«  
(Zib., 50).

Um die Bedeutung der Illusionen zu ergründen, ist es unerlässlich, zunächst die Deutungsschablone zu rekonstruieren, mit der Leopardi die Lebenswirklichkeit des Menschen zu fassen, zu beschreiben und letztlich in ihren Voraussetzungen zu begreifen sucht. Dabei kreist sein Denken um eine jener Fragen, die der Moralphilosophie Beginn und ewiger Stimulus zugleich sind und die auf die Bedingungen eines glücklichen Lebens zielt. Angesichts der polemischen Einstellung

Leopardis zur Philosophie mag dieser philosophische Ansatzpunkt widersprüchlich erscheinen, sodass hier ein weiteres Beispiel für den von Scholler (2004) diagnostizierten »performativen Selbstwiderspruch« (S. 45) des Denkers Leopardi gesehen werden könnte. Allerdings leuchtet gerade in dieser vermeintlichen Widersprüchlichkeit stärker denn je der Grund für die Ablehnung eines an der Vernunft ausgerichteten Denkens auf, dessen Streben nach einer alleinseligmachenden Wahrheit an den Menschen und ihren Bedürfnissen vorbeigeht. Gegen einen theoretischen Wissensbegriff und die Akzentuierung des Erkenntnisproblems setzt Leopardi beim Philosophieren den Schwerpunkt von Anbeginn auf die PRAXIS, wie auch seine Auseinandersetzung mit de Lamennais' *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-25) demonstriert, in deren Verlauf Leopardi die Bestimmung von Glück als Wissen zu widerlegen versucht (vgl. Zib., 378-388; 7. Dezember 1820). Es gibt also zwei philosophische Zweckbestimmungen, die unterschieden werden müssen, da sich im Namen der einen die Ablehnung der anderen vollzieht.

Gleich zu Beginn der »teoria del piacere« wird das Wesen alles Lebendigen aus seiner Ausrichtung auf das Glück heraus definiert:

L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente [...] al piacere, ossia alla felicità (Zib., 165<sup>156</sup>).

Diese Bestimmung der Lust (»piacere«) als Glückseligkeit (»felicità«)<sup>157</sup> wird einige Seiten später dahingehend ergänzt und präzisiert, dass Lust kein Sammelbegriff für angenehme Empfindungen sei, sondern in enger Korrelation zum Wünschen, Begehren, Sehnen stehe: »per piacere intendo e vanno intese tutte le cose che l'uomo desidera« (Zib., 178). Alles, was dem Menschen begehrenswert erscheint, ist demzufolge geeignet, sein Lustempfinden zu reizen. Für den Fortgang der Gedankenführung erweist

---

<sup>156</sup> Die Seiten 165 bis 183, in denen die »Theorie der Lust« entfaltet wird, wurden zwischen dem 12. und 23. Juli 1820 geschrieben. Sie werden im Folgenden nicht mehr mit einer Datumsangabe versehen.

<sup>157</sup> Bei Abbagnano (<sup>2</sup>1990), sub »Piacere« bzw. »Felicità«, findet sich der mit Nussbaums (<sup>4</sup>1996) Deutung kontrastierende Hinweis, dass in der philosophischen Tradition die Lust einen vorübergehenden Zustand der Bedürfnisbefriedigung und Zufriedenheit bezeichne, während sich Glückseligkeit mit einer andauernden Zufriedenheit mit dem eigenen In-der-Welt-Sein einstelle. Demzufolge zeigt letztere einen Zustand der Erfüllung an. Hierzu ist anzumerken, dass Leopardi sich schon früh mit der Schlüsselfrage der Moralphilosophie auseinandergesetzt hat. In der 1812 geschriebenen »Dissertazione sopra la felicità« lässt er verschiedene Definitionen des Glücks Revue passieren, um schließlich für das aristotelische Modell der »felicità civile« zu votieren, wonach das Glück demjenigen erreichbar ist, der seiner Vernunft gemäß z.B. seinen Angehörigen und Freunden Zuneigung entgegenbringt sowie nach jenen Gütern strebt, die der Natur des Menschen entsprechen – »che convengono alla natura dell'uomo« (*Poesie e Prose* II, S. 497). Epikur hingegen wird mit der Begründung abgelehnt, dass die Lust im Gegensatz zur Tugend nie letztes Ziel des Handelns sein könne, sondern nur eine Begleiterscheinung der Tugend selbst: »poichè un uomo virtuoso pratica la virtù con piacere ma non per il piacere« (ebd., S. 493).

sich als entscheidend, dass am Anfang die Frage steht nach den Gründen für das Empfinden der Nichtigkeit der Dinge, das alle Menschen früher oder später ereilt, für die beständige Unrast, die die Menschen in keinem Genuss diejenige Erfüllung finden lässt, die ihnen bei all ihrem Tun und Trachten vorschwebt:

*Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempierci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, e più materiale che spirituale (Zib., 165; Herv.v.m.).*

Indem Leopardi die Ursache in der Lust bzw. dem Luststreben erkennt und dieses wiederum *nicht* an eine »cagione spirituale«, sondern entsprechend seinem materialistischen Ansatz an die Existenz selbst zurückbindet, die also mit dem Luststreben identifiziert wird – »l'uomo non esisterebbe se non provasse questo desiderio« (ebd.), offenbart sich unversehens ein Dilemma, das der menschlichen Existenz als solcher eingeschrieben ist. Denn wenn das Luststreben mit der Existenz und vermittels dieser mit der Eigenliebe, dem »amor proprio«, identisch ist, wird es erst ein Ende finden, wenn die Existenz aufhört, d.h. mit dem Tod: »Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti [...], ma solamente termina colla vita« (ebd.). Nur mit dem Vergehen der eigenen Existenz erstirbt das Luststreben; der Tod setzt der Unrast, der Unzufriedenheit ein Ende und wenn Leopardi ihn von daher auch nicht positiv beurteilt, lohnt es sich doch, kurz den Blick zu NOVALIS herüberzulenken.

Im vierten Dialog umkreisen die Gesprächspartner das Leben ebenfalls mit den Begriffen »LUST« und »UNLUST«. Folgt man der Interpretation Franks (1969), dann charakterisiert erstere das Absolute, den Zustand Gottes, insofern sie der Endlichkeit als Ewigkeit vorausliegt. Nun setzt Novalis die Lust mit »unsre[r] ursprüngliche[n] Existenz« (NO II, S. 432) gleich. Im Umkehrschluss entspricht die zeitliche Existenz also der »Unlust«, ja die Zeit selbst »entsteht mit der Unlust. Daher alle Unlust so lang und alle Lust so kurz.« (ebd.; Herv.v.m.). In dieser Wertung der Zeit ist der Gedanke angelegt, dass nur jenseits der Zeit absolute Lust erfahrbar ist, d.h. aber nach dem Tod. Das Leben wird als eine Mangel Erfahrung gedeutet und vor diesem Interpretationshintergrund erfolgt eine Umwertung des Todes: Er kennzeichnet den Übergang von der Unlust zur Lust, der Zeitlichkeit in die Ewigkeit, den Möglichkeiten relativer Lust zur Möglichkeit schlechthin, zur absoluten Lust, denn: »Das Endliche ist endlich – Was bleibt? Absolute Lust – Ewigkeit – Unbedingtes Leben« (NO II, S. 433). Diese Sinnauffüllung des Todes erfolgt bei Leopardi nicht, daher ihm auch der extreme Schritt, der die beiden Gesprächspartner bei Novalis an den Rand des Denkbaren führt,

fremd gewesen wäre, nämlich »daß gerade die alte Klage, daß alles vergänglich sey, der Fröhlichste aller Gedanken werden kann, und soll« (ebd.). Leopardi entwickelt eine andere Lösungsstrategie, um das der Existenz inhärente Defizienzmoment auszugleichen. Dennoch wird aus der kurzen Skizze ersichtlich, dass der italienische und der deutsche Denker sich in ihrer Diagnose nahe kommen: Unter ganz verschiedenen epistemologischen Voraussetzungen bestimmen beide die Existenz als Mangelerfahrung und, wie noch verdeutlicht wird, ist gerade in *dieser* Definition die Bedeutung der Einbildungskraft angelegt, insoweit sie verhindert, dass die Existenz zu einer Unlust-Falle wird. In diesem Sinn bildet sie die Voraussetzung für die Erfüllung einer Maxime, die Novalis in den *Vorarbeiten* folgendermaßen formuliert hat: »Alles muß Lebensmittel werden« (NO II, 350:166) und die auch in der leopardischen Einsicht in die Notwendigkeit, einen *Modus vivendi* in einer negativ bestimmten Wirklichkeit zu finden, lebendig zu sein scheint.

Durch die »physiologische Herleitung« (Natoli in Natoli/Prete (1998), S. 91) des unendlichen Strebens bei Leopardi wird offengelegt, dass unabhängig vom Menschen und seinem suchenden Verstand IN DER EXISTENZ SELBST DIE VORAUSSETZUNG FÜR DAS NICHTIGKEITSEMPFINDEN verankert ist: Denn die unbegrenzte Sehnsucht bzw. der Drang, eine unbegrenzte Sehnsucht befriedigen zu wollen, stößt sich zwangsläufig an der zeitlichen wie räumlichen Begrenztheit der Dinge. Zeitweilige Erfüllungen rufen zwar angenehme Empfindungen hervor, aber sie befriedigen niemals jene Lust, die unlösbar mit der Existenz verknüpft ist: »ogni piacere è circoscritto, ma non il piacere la cui estensione è indeterminata« (ebd.). Die Differenz zwischen »piacere« und »il piacere« erweist sich als bestimmend und kann in der Unterscheidung zwischen Genuss und Genießen ansatzweise eingefangen werden: Während der einzelne Genuss immer zeitlich wie räumlich begrenzt ist, tendiert der Akt des Genießens zum Unendlichen; die absolute Lust wäre zeitlos, ist also von vornherein der individuellen, zeitlichen Existenz nicht zugänglich. Leopardi illustriert das an einem konkreten Fall: Die Erfüllung des Wunsches nach einem Pferd wird zwar eine zeitweise Befriedigung garantieren, aber nicht das Aufkommen neuer Wünsche verhindern können. Auf diese Weise verhält es sich mit allen Dingen, da die Freude an ihnen weder lange währt noch langfristig der Macht der Gewohnheit widersteht. Wie das Beispiel zeigt, hängen LUST UND ZEITERFAHRUNG auch bei Leopardi (wenn auch unter anderen Vorzeichen) zusammen: Mit der Zeitlichkeit vorübergehender Erfüllungen kontrastiert die Ausrichtung auf ein

Zeitloses, woraus sich Konsequenzen für den Stellenwert der Gegenwart ergeben, auf die später noch eingegangen wird.

Selbst wenn die Lust das ganze Leben begleiten würde, könnte sie doch nicht die Seele ganz erfüllen. In der »Theorie der Lust« wird aufgezeigt, warum die Menschen chronisch unzufrieden sind – Ursache des existentiellen Unbefriedigtseins ist das Missverhältnis zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Der abstrakte »desiderio *del piacere*« (ebd.; Herv.i.O.) wird als eine absolut gesetzte Sehnsucht nach einer Lust, die sich Begriffen und Bestimmungen entzieht, charakterisiert:

l'anima amando sostanzialmente *il piacere*, abbraccia tutta l'estensione immaginabile di questo sentimento, senza poterla neppur concepire, perchè non si può formare idea chiara di una cosa ch'ella desidera illimitatamente (ebd.; Herv.i.O.).

Insoweit kommt »*der Lust*«, die den Endpunkt der Sehnsucht darstellt, der aber, solange die Existenz andauert, unerreichbar ist, der gleiche Stellenwert zu wie dem Absoluten bei Novalis. Bei ihm ahnt der Mensch die Existenz einer alles transzendierenden Möglichkeit, aber er wird diese Ahnung – das »Gefühl« – nie in Wissen umsetzen und daher (in der Zeit) auch nie seine Sehnsucht stillen können.

In den zitierten Zeilen Leopardis wird auch schon der Grund für die Bedeutung des Unbestimmten offenbar. Denn das Aufgehen im Unbestimmten und nicht das Gefühl des Unendlichen wird hier eingefangen<sup>158</sup>. Doch noch sind die Begriffe bei Leopardi nicht fixiert, und nachdem die Gründe für das Empfinden der Nichtigkeit aller Dinge beleuchtet wurden, stellt er die Frage nach der Neigung des Menschen zum Unendlichen, und nicht zum Unbestimmten – »l'inclinazione dell'uomo all'infinito« (Zib., 167). Die EINBILDUNGSKRAFT ist nun dasjenige Vermögen, das als einziges dem Streben nach der abstrakten Lust, nach der Lusterfahrung schlechthin Genüge tun kann. Dabei erweist sich als entscheidend, dass sie ihre Wirksamkeit unabhängig von der Erfahrungswelt zu entfalten vermag: »[essa] può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono« (ebd.). Ihrer Autonomie hinsichtlich der Sinnenwelt ist jedoch nicht nur die Aufhebung der Begrenzungen zu verdanken, wodurch sie das räumliche, zeitliche und zahlenmäßige Unendliche gleichermaßen erlebbar werden lässt, sondern sie vermag auch »piaceri« zu ersinnen, die gar nicht existieren. Daher gilt:

---

<sup>158</sup> Das Unbestimmte stellt auch ein Schlüsselmoment bei Novalis dar, bildet es doch das Gegenteil zur Bestimmtheit des endlichen Ich, ist demzufolge *das* Kennzeichen des Absoluten, das wiederum einen Zustand absoluter Möglichkeit, des Könnens vor allem Sein anzeigt (vgl. Frank (1969)).

Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nell'*immaginazione*, dalla quale derivano le *illusioni*, la *speranza* etc. (ebd.; Herv.v.m.).

Weil nun aber die Möglichkeit unbegrenzten Genießens mit der Glückseligkeit identifiziert worden war, enthüllt sich die Einbildungskraft als »*erste Quelle menschlichen Glücks*« (Zib., 168; Herv.v.m.)<sup>159</sup>. Sie kann jene Entgrenzung vornehmen, die das Ungenügen angesichts der beständigen Suche nach dem in der Realität Unauffindbaren lindert, indem sie die ILLUSION des Unbegrenzten hervorbringt. Dabei hängt die Größe der Lust von der Lebendigkeit der Illusionen ab:

Tutti i piaceri, come tutti i dolori ec. essendo tanto grandi quanto si *reputano*, ne segue che in proporzione della grandezza e copia delle illusioni va la grandezza e copia de' piaceri, i quali sebbene neanche gli antichi li trovassero infiniti, tuttavia li trovavano grandissimi (Zib., 169; Herv.v.m.).

Intensität und Größe der Lust verhalten sich direkt proportional zu den Illusionen. Im Illusionsbegriff ist als Bedeutungssegment auch der Glaube (»quanto si reputano«) enthalten – ein Aspekt, der eine Verbindung zu Novalis herstellt, insoweit in ihm ein Widerschein der Überzeugung aufgehoben scheint, es stehe *doch* in des Menschen Macht, Leid und Freude zu beeinflussen und damit als ein Zugeständnis an die Willensautonomie gedeutet werden könnte.

Die HOFFNUNG fungiert als größte Illusion, nährt sie sich doch aus der Ahnungslosigkeit hinsichtlich der Nichtexistenz des letztgültigen, vollkommen befriedigenden Genusses. Die Zufriedenheit mit dem Leben erwächst der Zuversicht, dass im Umherschweifen von einem Genuss zum anderen, am Ende der unendlichen Zerstreuung die endgültige Erfüllung steht. In diesem Sinn ist die Hoffnung ebenso unendlich wie das Glücksstreben selbst.

Deutlicher noch als bei dem Pferde-Beispiel zeichnet sich eine temporäre Bedeutungsebene sowohl des »piacere« als auch der Illusionen ab. Denn wenn gilt: »il fine della vita è la felicità, e questa qui non si può conseguire« (Zib., 828; 20. März 1821), ist es natürlich, dass die Menschen ihre Hoffnungen entweder auf die Nachwelt setzen oder auf ein Leben jenseits des Irdischen. Die Lust, verstanden als »il piacere«, ist immer nur zukünftig (vgl. Zib., 827). Ist aber die Zeit der Jugend, wo das Vertrauen in die Zukunft noch von der Hoffnung diktiert wird, einmal vorüber, bleibt nur die

---

<sup>159</sup> Damiani weist im Kommentar auf die in dieser Kennzeichnung der Einbildungskraft aufblitzende Nähe zu dem Begründer des Sensualismus Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746/1788)) und Foscolo (*Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802)) hin. Ersterer wird im IX. nicht datierten Literaturverzeichnis von Leopardi erwähnt, ohne allerdings Titel zu nennen (vgl. *Poesie e Prose*, II, S. 1243).

Verlagerung des letzten Zwecks aus dem Leben selbst in eine spätere Zeit, wie es diejenigen tun, die sich Ruhm erhoffen, oder in ein Jenseits, weshalb einer der Grundsätze des leopardischen Systems Religion und Illusionen in ihrer Bedeutung für den Menschen nebeneinander stellt: »L'uomo non vive d'altro che di religione o d'illusioni« (Zib., 216; 18.-20. August 1820).

Ausgehend von der Bestimmung der Existenz als unstillbarer Drang nach Lust lassen sich DREI ASPEKTE IM ILLUSIONSBEGRIFF erkennen: ein existentieller, ein ethischer sowie ein ästhetischer.

Durch die Identifizierung des Selbsterhaltungstriebes und der Eigenliebe mit dem Glücksstreben wurde eine der Existenz als solcher anhaftende problematische Dimension freigelegt: Unabhängig von der Vernunft und ihrem annihilierenden Wirken impliziert Menschsein ein früher oder später aufbrechendes Ungenügen gegenüber allem Konkreten und Bestimmten, das vom Individuum als »sentimento della nullità di tutte le cose« erfahren wird. Damit ist es der Existenz ebenso inhärent wie das Streben nach dem unendlichen Genießen, d.h. nach dem Glück. Vor diesem Hintergrund formiert sich die Einsicht, dass in letzter Konsequenz das Luststreben selbst für die Lebenswirklichkeit des Menschen destruktiv ist, denn es birgt den Keim der beständigen Unzufriedenheit und somit das Leiden in sich. Wie Leopardi später unter ausdrücklichem Verweis auf die »Theorie der Lust« präzisieren wird, kommt diese Aussichtslosigkeit, im Leben jemals die Erfüllung zu finden, keineswegs einer »bloßen« Abwesenheit von Lust gleich, d.h. einer Lücke, die im Lebensstrudel vielleicht kaum bemerkt werden würde, sondern *ist* Leiden: »la negazione, dico, del piacere il quale è la perfezione della vita, non è un semplice non godere, ma è un patire (come ho dimostrato nella teoria del piacere)« (Zib., 2552; 5. Juli 1822).

Insoweit das Glück nicht möglich ist und diese Unmöglichkeit letztlich sogar eine Voraussetzung der menschlichen Existenz selbst darstellt, weil Eigenliebe, »desiderio del piacere« und Leid einander bedingen, obliegt es den Illusionen, die ERREICHBARKEIT DES GLÜCKS vorzuspiegeln. Die enge Verflochtenheit von Hoffnungen und Illusionen gründet in dieser Bedeutungsdimension. Die Hoffnung rückt in den Rang einer grundlegenden Illusion: Sie steckt das Lebensziel ab, das in der Erfüllung des Glückssehns besteht. Das Glück verstanden als *die* Lust ist jedoch wohlgermerkt »astratto« (Zib., 166): In einer zeitlich-individuellen Perspektive wird es

als »sentimento di vigilia« (Natoli in Natoli/Prete (1998), S. 81), als Erwartungsfreude, erfahrbar. Letztendlich ist es allein diese, welche den Menschen am Leben erhält.

Die Natur hat es so eingerichtet, dass der Mensch sich von Illusion zu Illusion hangelt. Die aus der »Theorie der Lust« herleitbare EXISTENTIELLE FUNKTION DER ILLUSIONEN ist allerdings, noch bevor die Vernunft auf Kosten der Einbildungskraft erstarkt, indem sie das Bewusstsein für die den Dingen eigene Begrenztheit weckt und schärft, für Störungen anfällig. Diese gehen entweder von der Gewöhnung – »assuefazione« – oder aber von der Enttäuschung angesichts unerfüllter Hoffnungen aus. Obwohl alles Konkrete der unendlichen Lust widerstrebt, ist der Mensch doch langfristig bestrebt, seine Aspirationen verwirklicht zu sehen. Mithin stößt man unversehens auf ein anderes Problem der *conditio humana*, das sich aus dem Widerspruch zwischen unstillbarem Sehnen, der Neigung zum Unendlichen, sowie dem Bedürfnis nach gleichsam handfester Befriedigung der Hoffnungen ergibt. Was passiert also, wenn das Vertrauen in die Erfüllbarkeit der Hoffnung als Illusion enthüllt wird? Der Akzent liegt auf dem »enthüllen«, denn solange die Hoffnung wirksam und die Menschen noch nicht realisiert haben, dass sie einer Illusion anhängen, leben sie in dem beneidenswerten Zustand, den Leopardi in der ersten seiner *Operette morali* beschreibt:

gli uomini compiacendosi insaziabilmente di riguardare e di considerare il cielo e la terra, maravigliandosene sopra modo e riputando l'uno e l'altra bellissimi e, non che vasti, ma infiniti, così di grandezza come di maestà e di leggiadria; pascendosi oltre a ciò di lietissime speranze, e traendo da ciascun sentimento della loro vita incredibili dilette, crescevano con molto contento, e con poco meno che opinione di felicità (*Poesie e Prose*, II, S. 5).

Die »Storia del genere umano« liest sich wie eine Prosa-Illustration der »Theorie der Lust«, in der zugleich auch die dieser inhärente Aporie mit nüchternem Blick eingefangen wird. Das gilt nicht so sehr, weil in ihr im Vergleich zu den »Idyllen« ein Perspektivenwechsel stattfinden würde, wie Blasucci (2003) nahelegt<sup>160</sup>, sondern weil in ihr offenbar wird, dass angesichts der Ungenügens der Menschen gegenüber der Wirklichkeit *langfristig* positive Illusionen und Hoffnungen *keine* Abhilfe schaffen. Der Wechsel zu einer vernunftdominierten Welterfahrung wird denn auch aus diesem früher

---

<sup>160</sup> So stellt Blasucci (2003), S. 45, fest: »Nella Storia del genere umano, giunta alle ultime conseguenze la ‚teoria del piacere‘, ossia la persuasione dell’impossibilità della felicità dell’individuo, si capovolge in un certo senso il punto di vista degli ‚idilli‘: sulla fruizione attuale dei prodotti (le illusioni) prevale il disvelamento dei meccanismi produttori«. Blasucci scheint bei dieser Diagnose allerdings vergessen zu haben, dass Leopardi schon in der »Theorie der Lust« auf die Hervorbringung der Illusionen eingeht und gleich zu Beginn durch die Koppelung von Existenz und Streben nach Lust einerseits, Lust und Glück andererseits suggeriert, dass es unmöglich ist, diesseits des Todes glücklich zu sein. Das bedeutet, dass die »extremen Schlüsse« *von Anfang* an präsent sind, und auch die Grundlage für die Vehemenz bilden, mit der Leopardi nach Möglichkeiten sucht, sie abzufedern.

oder später aufbrechenden Ungenügen heraus begründet, wobei das Vertrauen in die Vernunft als letzte große Illusion tragischerweise dem Streben nach glückhafter Erfüllung gänzlich zuwiderläuft.

Damit gerät die NEGATIVE SEITE DER ILLUSIONEN in den Blick, die sich für die weitere Entwicklung der leopardischen Poetik als bedeutsam erweisen wird und mit deren Illustrierung sich die Überleitung ergibt zum zweiten Aspekt des Illusionsbegriffs.

Der in den zitierten Sätzen geschilderte Zustand, der den Menschen mit dem Glück identisch zu sein dünkt, spiegelt das Ideal von Zufriedenheit, Harmonie und Geborgenheit im Glauben an die Zukunft wider: Noch wissen die Menschen weder um die Begrenztheit der Welt noch um die Vergeblichkeit ihrer Hoffnungen. Die Illusion, dass es sich so verhält, wie sie glauben (»riputando«) und es so kommen wird, wie sie hoffen, wiegt sie in der noch größeren Illusion gelebten Glücks. Man beachte, welche große Rolle auch hier dem Urteil zukommt: Glück ist keine objektive Größe, sondern eine Angelegenheit der inneren Einstellung, was sich in die zwar banal anmutende, dennoch nicht weniger wichtige Formel fassen lässt, dass glücklich ist, wer sich für glücklich hält. Ihre Wirkungsmacht entfalten die Illusionen nur, solange sie noch Illusionen, d.h. solange sie noch nicht als solche entlarvt sind<sup>161</sup>. Demgemäß schreibt Leopardi im Rahmen der »Theorie der Lust« denn auch die Verwechslung von Einbildungskraft und Erkenntnisvermögen dem Willen der Natur zu: »e perciò avesse [l'uomo; B.B.] i sogni dell'immaginaz.[ione] p.[er] cose reali e quindi fosse animato dall'immaginario come dal vero« (Zib., 168). Dieser Zustand, in dem der Mensch dank seiner Einbildungskraft in der Illusion der Erfülltheit leben kann, wird aber gleichsam von innen heraus bedroht. Irgendwann nisten sich Ungenügen und der Verdacht ein, durch die eigenen Vorspiegelungen betrogen worden zu sein. Dieser Prozess erfolgt auf zwei Ebenen: Auf einer objektiven, menschheitsgeschichtlichen Ebene ist irgendwann der Punkt erreicht, wo der Zauber der Natur unter der Einwirkung der Gewohnheit erlischt und das Begehren weckt, ihm auf den Grund zu gehen. Jene Illusionen und Hoffnungen aber, die das eigene Leben betreffen, verlieren mit dem Vergehen der Jahre ebenfalls nach und nach an Anziehungskraft, zumal wenn die Einlösung des ihnen

---

<sup>161</sup> Dies ist einer der Fixpunkte des leopardischen Gedankenuniversums, findet sich doch schon auf einer der ersten Seiten des *Zibaldone* folgende Überlegung: »[A]nche le illusioni ora si conoscono chiarissimamente esser tali, e si fomentano con una certa compiacenza di se stesse, sapendo però benissimo quello che sono. Ora come è possibile che sieno *durevoli e forti* quanto basta, essendo così scoperte?« (Zib., 14-15; Herv.i.O.).

immanenten Versprechens auf sich warten lässt. Und Ernüchterung, wenn nicht gar Verbitterung folgen ihnen. In der »Storia del genere umano« hat Leopardi diese *in der menschlichen Natur selbst* angelegte Veränderung zum Negativen eingefangen und auf ein konkretes Lebensstadium festgelegt und zwar den Übergang von der Jugend ins Erwachsenenalter, dem auf einer kollektiven Ebene das Ende des Naturzustands korrespondiert. Signalisiert wird sie von Gewohnheit und Überdruß sowie dem Verlust des Vertrauens in die Hoffnungen: »le speranze, che eglino fino a quel tempo erano andati rimettendo di giorno in giorno, non si riducendo ancora ad effetto, parve loro che meritassero poca fede« (*Poesie e Prose*, II, S. 5). Unrast ist die Folge und setzt die Spirale der Unzufriedenheit in Gang. Entscheidend ist, dass dies geschieht, noch *bevor* die »Wahrheit« dem nach Unendlichkeit verlangenden Menschengeschlecht von Zeus zur Strafe für seine Unersättlichkeit gesandt wird, nachdem alle anderen Versuche, Abhilfe durch die Vorspiegelung von Unendlichkeit zu schaffen, sich als unzureichend erwiesen haben. Leopardi legt hier ein Paradoxon frei, verschmähen doch die Menschen die Gaben des höchsten Gottes, weil sie ihnen im Hinblick auf ihr Begehren *zu wenig* konkret scheinen und merken gar nicht, dass sie selbst mit ihrer Sehnsucht nach dem Unendlichen, einem *Abstraktum*, einem *Ideal* hinterherhaschen. Konkret und erstrebenswert scheint ihnen allein das Gaukelbild einer vollendeten Glückseligkeit: Träume, unbestimmte und dunkle Bilder sowie das Echo, die ihnen Zeus zur Ablenkung und zur zeitweiligen Befriedigung gesandt hat, verblassen davor. Gleich zweimal wird vermerkt, dass dieses Gaukelbild *nie* reale Formen annehmen kann, da selbst der Wille des obersten Gottes hier nichts auszurichten vermag, womit noch einmal das Dilemma der Menschen unterstrichen wird, die von einer Sehnsucht angetrieben werden, die sich nie erfüllen *kann*:

[Zeus; B.B.] [c]reò [...] il popolo de' sogni, e commise loro che ingannando sotto più forme il pensiero degli uomini, figurassero loro quella pienezza di non intelligibile felicità, che egli non vedeva modo di ridurre in atto, e *quelle immagini perplesse e indeterminate, delle quali esso medesimo, se bene avrebbe voluto farlo, e gli uomini lo sospiravano ardentemente, non poteva produrre alcun esempio reale* (ebd., S. 8; Herv.v.m.).

Da die Menschen aber »parimente incapaci e cupidi dell'infinito« (ebd., S. 14) sind und sich eben nicht durch Bilder und vage Traumgedanken ablenken, sprich helfen lassen wollen, bleibt am Ende nur die »Wahrheit« übrig, um ihnen schließlich die Vermessenheit ihres Strebens vor Augen zu führen. Unter dem durchdringenden Blick der »Verità« aber verlieren sie nun vollends ihre Hoffnung, die Einbildungskraft schwindet dahin und die schon vorher als zu klein empfundene Welt schrumpft mit

jeder Entdeckung weiter. Auch wenn die Illusionen in der »Storia del genere umano« nicht explizit erwähnt werden, sind sie doch im Begriff der »speranza« präsent, wie allein schon aus der Formulierung hervorgeht, in der die existentielle Bedeutung der Hoffnung unterstrichen wird: »colla quale dal principio al presente, più che con altro diletto o conforto alcuno, [gli uomini; B.B.] sostentarono la vita« (ebd., S. 15).

Am Ende der »Storia del genere umano« offenbaren sich die negativen Folgen, die einem schrankenlosen Streben nach Verwirklichung des spezifisch menschlichen Glücks, nach Erfüllung jenes »amaro desiderio di felicità« (ebd., S.12) erwachsen, d.h. am Ende erweist sich das Verlangen selbst als kontraproduktiv und in allerletzter Konsequenz als destruktiv. Denn der Einzelne wird nicht nur von der Notwendigkeit beherrscht, seine individuellen Träume und Illusionen verwirklicht zu sehen, sondern er wird bei seinem persönlichen Trachten auch von Wertmaßstäben geleitet, die Leopardi als KOLLEKTIVE ILLUSIONEN identifiziert: »Giustizia«, »Virtù«, »Amore« heißen die »fantasmi«, die das menschliche Zusammenleben ermöglichen und deren Verlust dazu führt, dass die Eigenliebe in ungezügelter Egoismus und gegenseitigen Hass degeneriert:

ritolti alla terra i suoi [i.e. di Zeus; B.B.] fantasmi, e per gl'insegnamenti della Verità [...] mancherà dalla vita umana ogni valore, ogni rettitudine, così di pensieri come di fatti; [...] il nome stesso delle nazioni e delle patrie sarà spento per ogni dove; *recandosi gli uomini, secondo che essi saranno usati di dire, in una sola nazione e patria [...] e facendo professione di amore universale verso tutta la loro specie; ma veramente dissipandosi la stirpe umana in tanti popoli quanti saranno uomini.* Perciocchè non si proponendo nè patria da dovere particolarmente amare, nè strani da odiare; *ciascheduno odierà tutti gli altri, amando solo [...] se medesimo* (ebd., S. 15f.; Herv.v.m.).

In einer auf den ersten Blick paradoxal anmutenden Umkehrung einer der zentralen Ideen der Aufklärung wird der Kosmopolitismus als Grund für einen maßlosen Egoismus angezeigt. Die Ausrichtung des Handelns an einem Abstraktum wie der Menschheit bewirkt in dieser Perspektive nur den Verlust des Sinns für ein konkretes, überschaubares menschliches Bezugssystem, das durch Freundschafts-, Verwandtschafts-, Nachbarschaftsverhältnisse belebt wird. Mit der ihm eigenen Radikalität beleuchtet Leopardi am Beispiel des durch den »amor universale« abgelösten »amor patrio«, wie die vermeintliche Entwicklung zum Besseren letztendlich eine Wendung zum Schlechteren herbeiführt, indem sie das Gegenteil von dem bewirkt, was sie zu bezwecken vorgab. In dieser versteckten Kritik am Fortschrittsgedanken wird unversehens die politische Dimension des leopardischen Denkens sichtbar, wobei sich bei genauerem Hinsehen zeigt, dass hier nicht nur eine

ETHISCHE FUNKTION DER ILLUSIONEN in Ansätzen umrissen wird, sondern gar Illusion gegen Illusion steht. Denn einerseits erkennt Leopardi ihnen eine konstitutive Rolle bei der Begründung privater wie politischer Tugenden zu, wenn er schreibt: »ella è cosa evidente che la virtù non ha fondamento se non se nelle illusioni [...] che le virtù private si trovano sempre in proporzione coll'amor patrio, e la forza e magnanimità di una nazione« (Zib., 910)<sup>162</sup>. Andererseits bezeugt die oben skizzierte Beschreibung des Umschlags der universellen Liebe in Egoismus, dass erstere auch eine Illusion und zwar im negativen Sinn sein muss.

Die hier aufschimmernde AMBIGUITÄT DES ILLUSIONSBEGRIFFS verwirrt zwangsläufig, da die Kritik an der Gegenwart sich um einen positiven Illusionsbegriff herum auskristallisiert, und dabei ein Bild eben dieser Gegenwart entsteht, als dessen tragendes Element wiederum eine Illusion gezeigt wird. Hört man jedoch in dem 1824 geschriebenen »Dialogo di Timandro e di Eleandro« aufmerksam auf die Worte Eleanders, dessen Name bereits jene Haltung widerspiegelt, die für die Jahre nach 1823 bestimmend sein wird, ist er doch von dem griechischen Verb für »Mitleid haben« abgeleitet<sup>163</sup>, dann sind in der Tat mehrerlei Arten von Illusionen zu unterscheiden:

lodo ed esalto quelle opinioni, benchè false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorchè vane che danno pregio alla vita; le illusioni naturali dell'animo; e in fine gli errori antichi, diversi assai dagli errori barbari (*Poesie e Prose*, II, S. 181).

In der »Storia del genere umano« findet sich fast die gesamte hier aufgeblätterte Palette illustriert. Allein die »errori antichi«, die, wie Leopardi im *Zibaldone* schreibt (Zib., 421-22; 18. Dezember 1820), auf die natürliche Unwissenheit der Menschen zurückzuführen sind, werden nicht näher beleuchtet, sodass die Frage nach deren konkreter Form aufkommt und geradewegs zu einem seiner Jugend-Aufsätze mit dem sprechenden Titel »Saggio sopra gli errori popolari degli antichi« lenkt. Hier wird anhand zahlreicher Beispiele aus der griechischen und lateinischen Literatur die Vorstellungswelt der Alten rekonstruiert, als deren tragende Motive z.B. die

---

<sup>162</sup> Die zitierte Äußerung ist einer sich über mehrere Tage erstreckenden Reflexion entnommen, in deren Verlauf Leopardi in kritischer Absetzung gegen de Lamennais' *Essai sur l'indifférence en matière de religion* seine Theorie von der »società stretta« und »società larga« entwickelt, die ein Kernstück seines politischen Denkens darstellt. Vgl. ebd., 872-911; 30. März - 4. April 1821. Eine Sammlung der politischen Reflexionen Leopardis liegt mit der Anthologie vor *La strage delle illusioni. Pensieri sulla politica e sulla civiltà*. A cura di Mario Andrea Rigoni. Milano, 1992.

<sup>163</sup> Eleander stammt vom Verb ελεέω, dessen poetische Eposform ελεάω lautet. Vgl. zu den Hintergründen der Namensgebung auch die aufschlussreiche erste Anmerkung zum »Dialogo di Timandro e di Eleandro« in *Poesie e Prose*, II, S. 1353.

Personifizierung unerklärlicher Phänomene, die Annahme übernatürlicher Kräfte und Mächte hervorragen. Die »errori antichi« zeugen von einer Welthaltung, in der mangelndes Ursachenwissen durch eine konstruktive Interpretation von Naturerscheinungen ausgeglichen wird: Aberglaube, Religion und Mythos sind gleichsam ihre Denkmäler<sup>164</sup>.

Enthält der Ausdruck »errori antichi« somit eine Anspielung auf die Utopie des glücklichen Naturzustands, so kommt in der Beschreibung der »opinioni«, welche die Grundlage für tugendhaftes Verhalten im privaten wie im öffentlichen Bereich bilden, noch einmal die ethische Relevanz der Illusionen zum Tragen. Die »schönen und glücklichen, wenn auch eitlen Vorstellungen« hingegen verweisen in den Bereich des Imaginären und Dichterischen. Entscheidend ist die Absetzung dieser verschiedenen Spielarten gegen die »errori barbari«. Auch die Bedeutung dieses Ausdrucks vermag ein Blick in den *Zibaldone* zu erhellen. Auf den schon angeführten Seiten 421-22 stellt Leopardi nämlich den antiken Irrtümern jene gegenüber, die nicht der »ignoranza naturale« entwachsen, sondern die der Mensch selbst erzeugt. Einige dieser Irrtümer wurden in der »Storia del genere umano« aufgezeigt: die Illusion des »amor universale« sowie die Überzeugung, durch eifriges Erforschen des Universums das Streben nach Erfüllung und einem nicht näher bestimmbar Glück befriedigen zu können.

Überblickt man den gedanklichen Werdegang Leopardis, fällt auf, dass in den späten *Canti*, die dem Prosa-Intermezzo der *Operette morali* folgen, dieser zweite, negativ getönte Illusionsbegriff überwiegt, hingegen die Versdichtungen der Jahre vor 1824 ganz den »immaginazioni belle e felici, ancorchè vane che danno pregio alla vita« verschrieben sind. Ähnliches lässt sich für das Denktagebuch Leopardis konstatieren, in dem sich die den positiven Illusionen gewidmeten Eintragungen vor allem in den Jahren 1820/21 bündeln, während danach die Auseinandersetzung mit dem beglückenden Potential der Illusionen abflaut<sup>165</sup>.

Ein Beispiel für diese Wende bietet »La Ginestra o il fiore del deserto« (1836): Das Motto aus Johannes (3,19) – »E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce« – scheint noch eine aus den Anfangsjahren des *Zibaldone* bekannte Haltung

---

<sup>164</sup> Vgl. z.B. die ausführliche Schilderung der Hilfsmittel, deren sich die antiken Meteorologen bedienten (*Poesie e Prose*, II, S. 820) oder im Hinblick auf die Mythologie: *Zib.*, 52.

<sup>165</sup> Die Beschwörung der Macht der Illusionen in »Il pensiero dominante« (1833-35) widerspricht dieser Tendenz und bestätigt sie zugleich: Denn in »A se stesso«, das wahrscheinlich 1835 geschrieben wurde, wird das Zusammenbrechen aller Perspektiven eingefangen, nachdem auch die letzte der großen schirmenden Illusionen, die Liebe, gewichen ist.

widerzuspiegeln, doch werfen die folgenden Verse auf diese das Wissen fliehende Tendenz ein negatives Licht. Denn mittlerweile hat ein Denkprozess stattgefunden, in dessen Verlauf die Natur zum Feindbild geworden ist<sup>166</sup>. Der als treibendes ontologisches Prinzip erkannte Gegensatz zwischen einer übermächtigen, in ihrer Willkürlichkeit undurchschaubaren Natur und dem machtlosen Menschen, der nur als ein Teilchen neben anderen im Kreislauf von Entstehen und Vergehen mit herumgewirbelt wird<sup>167</sup>, bewirkt, dass Leopardi fortan die Stellung eines radikalen Aufklärers bezieht. Dabei verbindet ihn mit den Aufklärern jedoch nur der Wunsch, gegen falsche Vorstellungen vorzugehen. Allein die von ihm mit diesem Stempel versehenen Überzeugungen sind genau jene, auf denen die Aufklärung gründete. Leopardi hat sich die Haltung abgeschaut, um Fortschrittsglauben und dem Vertrauen in die Wissenschaften *seine* Wahrheit entgegenzusetzen. Menschliche Größe bemisst sich demzufolge nach dem Vermögen, den Blick auf die gefühllose Natur, die »dura nutrice« (V. 44), auszuhalten und sich ihm nicht in eitle Träume von »magnifiche sorti e progressive« (V. 51) zu entziehen:

Nobil natura è quella // Che a sollevar s'ardisce // Gli occhi mortali incontra // Al  
comun fato, e che con franca lingua, // Nulla al ver detraendo, // Confessa il mal  
che ci fu dato in sorte, // E il basso stato e frale (V. 111-17).

Wider die Neigung zu Selbstbetrug in Form der Illusion menschlicher Überlegenheit gilt es, sich auf die gefährdete Existenz zu besinnen und sich gegen die *eine* Feindin in »social catena« (V. 149) zusammenzuschließen<sup>168</sup>. Nun wäre es verfehlt, in dieser Aufforderung eine leopardische Version des »amor universale« erkennen zu wollen, denn wie so oft zeichnen jene Verse das Porträt eines vergangenen Zustands, welcher der Gegenwart als Vorbild entgegengehalten wird, wie aus der Wendung hervorgeht »Così fatti pensieri // *quando fien, come fur, palesi al volgo*« (V. 145f.; Herv.v.m.). Alle

---

<sup>166</sup> Emblematisch steht dafür die Eintragung vom 2. Januar 1829. Sich gegen den Vorwurf der Misanthropie verwehrend, kommt Leopardi dort zum Schluss: »La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi. ec.ec.« (Zib., 4428).

<sup>167</sup> Denn so lautet die ungeschminkte Botschaft der Natur an den Isländer im »Dialogo della Natura e di un Islandese«: »la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e di distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo« (*Poesie e Prose*, II, S. 82).

<sup>168</sup> Wie in der neueren Leopardi-Forschung betont wird, ist dieser Aufruf zum solidarischen Zusammenschluss der Menschen gegen die Natur frei von politischen Konnotationen. Diese Deutungsperspektive war von Luporini (1980) eingeführt worden. Rigoni schreibt zu den strittigen Versen in seinem Kommentar: »È un lampo di utopia che si deve riconoscere come tale ma alla quale non si toglierà nulla rilevandone, da un lato, il carattere eccezionale in Leopardi, e dall'altro, l'assenza di ogni concreta e riconoscibile natura politica« (*Poesie e Prose*, I, S. 991). Allein dieses Urteil weist keine neue Perspektive, solange nicht geklärt wird, was unter Politik eigentlich zu verstehen sei.

Lehren, die den Menschen in Sicherheit und Selbstgewissheit wiegen sowie ihn den Schrecken vergessen lassen, der ihn einst gegen die Natur zum Bündnis mit Seinesgleichen trieb, werden als »superbe fole«, vom Hochmut diktierte Lügenmärchen, abgetan (V. 154). Die Anklage richtet sich gegen die Natur. Sie kommt als Aufforderung daher, das Bewusstsein für die Zerbrechlichkeit menschlicher Existenz wachzuhalten, und zielt letztlich auf die Zerstörung jener fehlgeleiteten Hoffnungen, die langfristig gesehen nur eine Vermehrung des Leids bewirken werden, da sie zwangsläufig enttäuscht werden müssen.

Aber seien es nun Irrtümer positiver oder negativer Art – die Dichtung hat immer mit ihnen zu tun: Solange die Bedingtheit des Menschen durch das Streben nach einer unendlichen und unerfüllbaren Lust im Mittelpunkt stand und es die Möglichkeiten auszuloten galt, die sich zur Befriedigung dieser Lust anboten, konzentrierte sich das Interesse auf die vagen, unbestimmten Vorstellungen und auf die Frage, wie sie zu wecken und lebendig zu erhalten seien. Nachdem aber schließlich die feindliche Natur als Wurzel des Leidens an der Welt identifiziert wurde<sup>169</sup>, richtet sich Leopardis Impetus auf die Verbreitung dieser unfrohen Botschaft, was die Zerstörung all jener Illusionen einschließt, die über die gefährdete Lage des Menschen inmitten einer unberechenbaren Natur hinwegtäuschen und sich die Einlösung des Glücksversprechens auf die Fahnen geschrieben haben. Die AMBIVALENZ DES ILLUSIONSBEGRIFFS spiegelt sich AUCH IN der EINBILDUNGSKRAFT wider: Sind die »lieti inganni«, die vagen Vorstellungen, die Leitbilder tugendhaften Handelns, Produkte einer »immaginazione lieta aerea brillante [...] naturale come l'antica«, so wird die Gegenwart von deren dunkler Schwester, der »immaginazione tetra astratta metafisica«, beherrscht (Zib., 275; 14. Oktober 1820). Während erstere in enger Wechselbeziehung mit der (noch positiv bewerteten) Natur steht, von der sie ihre Stimuli empfängt, gründet letztere auf dem Denken, ergeht sich in abstrakten Begriffen wie dem des »amor universale« und fördert einen Wirklichkeitsbezug, der viel mit der Mathematik, dem Kalkül, nichts aber mit Poesie zu tun hat: »Immaginativa che ha piuttosto che fare colla matematica sublime

---

<sup>169</sup> Am 27. Mai 1829 schreibt Leopardi in einer der letzten Eintragungen seines *Zibaldone*: »La natura non ci ha solam.[ente] dato il desiderio della felicità, ma il bisogno [...]. Or questo bisogno ella ci ha dato senza la possibilità di soddisfarlo, senza nemmeno aver posto la felicità nel mondo. Gli animali non han più di noi, se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno« (Zib., 4517).

che colla poesia« (ebd.). Und obgleich der Dichter sich also vor ihr zu hüten hat, muss er sich dennoch mit ihr auseinandersetzen.

Auch in der »Ginestra« mit ihrem destruktiven Ansatz schwingt der Wunsch mit, verstecktes Hoffnungspotential auszukundschaften. Wie die oben zitierte, Vergangenheit und Zukunft zueinander in Beziehung setzende Wendung »quando fien, come fur« offenbart, wird die Hoffnung nicht mehr in den angenehmen Vorstellungen, sondern in der ZERSTÖRUNG EINER NEGATIVEN ILLUSION geortet. Dabei wird der Ginster, der in der Lavawüste am Fuße des Ätnas wächst (»Odorata ginestra, // contenta dei deserti«; V. 6f.), zum Symbol neuen Lebens, da er eben keinen trügerischen Glauben an die eigene Unsterblichkeit hegt, aus dem wiederum hochfliegende Ansprüche an das Leben abgeleitet werden könnten. Die abschließende Bilanz gleicht einem jener Zauberspiegel, in denen der Betrachter das Gegenteil seiner selbst erblickt. Kein alarmierender Weck- und Aufruf an die Menschen wird lanciert. Stattdessen ist es ein verhaltener Ausklang, der getragen wird von dem Widerspiel zwischen »weise« – »saggio« – und «unsterblich» – «immortale»:

E tu lenta ginestra, // [...] // Ma più saggia, ma tanto // meno inferma dell'uom',  
quanto le frali // Tue stirpi non credesti // O dal fato o da te fatte immortali« (V.  
297, V. 314-17).

Zwei Hoffnungen, die für die Menschen schon die feste Form von Überzeugung angenommen haben, klingen in den beiden Adjektiven an und werden auf programmatische Weise gegeneinander abgesetzt. Von Weisheit zeugt nicht zukunftsseiger Fortschrittsoptimismus und Unsterblichkeitsglaube, sondern das Bewusstsein der eigenen und kollektiven Gefährdung durch eine unberechenbare Natur.

Der Weg zum Glück, das nunmehr doch im epikureischen Sinne als Abwesenheit von Leid bestimmt wird, führt über die Anerkennung der Tatsache, dass es kein Glück gibt. Von dieser einer negativen Aufklärung verschriebenen Haltung eines Realisten zeugen die letzten *Canti*. Es ist, als wäre Leopardi mit der »Verità« einen Pakt eingegangen, und da nun einmal die positiven Illusionen verschwunden sind, bleibt nur, »nulla al ver detraendo«, die verzweifelte Lage der Menschen zu besingen. Aber da ein Leben ganz ohne Hoffnung nicht möglich ist, tritt an die Stelle der Illusionen eine konkrete Forderung, die, von einem ethischen Impetus getragen, an die Gemeinschaft und Solidarität der Menschen appelliert. Im durch gegenseitige Hilfe, Achtung und Liebe gewirkten Bunde soll das der menschlichen Existenz eingeschriebene Leid wenigstens

aufgefangen werden, da es schon nicht aufgehoben werden kann. Die Idee des Mitleids, der »com-passione« entfaltet ihre programmatische Wirkung<sup>170</sup>.

Doch noch ist der Gedankenkreis, den der frühe Leopardi zog, nicht abgeschritten. Bislang wurde zu zeigen versucht, inwiefern der positive Illusionsbegriff in der »Theorie der Lust« begründet ist. Dieser ergab sich aus der existentiellen und ethischen Funktion der Illusionen, die, wie ein Streifzug durch die »Storia del genere umano« offenbarte, letztlich ineinanderschwingen. Die Grundlage für diese Verbindung stellt die der Einbildungskraft eigene »capacità di produrre valori« (Possiedi (1999), S. 43) dar. Erweist sich die Schaffung von Werten, das Setzen von Orientierungsbojen, sei es auf individueller oder kollektiver Ebene, für die Gesellschaft als entscheidend, so kommt für den Einzelnen der Prägung von unbestimmten Bildern im täglichen Abwehrkampf gegen das Empfinden des Nichts überlebenswichtige Bedeutung zu.

In der »Theorie der Lust« und in der »Storia del genere umano« zeichnete sich aber auch ein der menschlichen Natur inhärenter Widerspruch ab, insofern die Menschen, um in der Wirklichkeit bestehen zu können, einerseits des Imaginären bedürfen, andererseits sich aber nicht damit zufrieden zu geben vermögen und immer auf eine Realisierung ihrer Hoffnungen und Illusionen drängen. Da wie die »Storia del genere umano« illustriert, eine Lösung dieses Konflikts nicht gegeben ist, stellt sich die Frage, welche Rolle der Poesie zuwächst, um ihn abzufedern.

### Schwelle

Die Bedeutung der Illusionen tritt hervor, werden sie in ihrem Verhältnis zur Realität betrachtet und gerade hier kommt Leopardi früh zu einer überraschenden Schlussfolgerung:

Pare un assurdo, e pure è esattamente vero che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale nè altro di sostanza al mondo che le illusioni (Zib., 99).

Dieser Schluss verwundert im Lichte der »Theorie der Lust« wenig, wurde doch dort der Grund für die Nichtigkeit der Dinge in dem der Existenz inhärenten Widerstreben zwischen dem Drang nach unbegrenztem Genießen und der Beschränktheit erkannt, die allen Dingen, in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht, anhaftet. Aus diesem Blickwinkel

---

<sup>170</sup> Sie kommt am eindringlichsten in dem 1827 entstandenen »Dialogo di Plotino e Porfirio« zum Tragen und findet ihren Leitspruch in der Doppelaufforderung Plotins: »Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme« (*Poesie e Prose*, II, S. 208).

gesehen bleiben tatsächlich nur die Illusionen mit ihrem dank der Einbildungskraft vermittelten Vermögen, die Seele durch den Eindruck der Unendlichkeit zu verführen und zu beschäftigen.

Lust und Begrenzungen schließen einander aus und begründen einen Hang zur Ferne, zum entgrenzten Blick, zum Unbekannten. Gilt das Bedürfnis nach Entgrenzung für die Menschen im Allgemeinen, spiegelt es sich auch in der Erwartungshaltung gegenüber der Poesie, wo es durch das »bello aereo, le idee infinite« (Zib., 170) denn auch gestillt zu werden vermag. Im Rückblick auf die Ausführungen zur sentimental und imaginativen Dichtung ist aufschlussreich, dass zur Illustration dieses Suggestionspotentials, von dem ein so hoher Reiz für die Seele ausgeht, nicht nur auf die antike Dichtung und hier insbesondere Homer verwiesen wird, sondern auch auf das Sentimentale der modernen Dichtung:

Di *questo bello aereo*, di *queste idee* abbondavano gli antichi, abbondano i loro poeti, massime il più antico cioè Omero, abbondano i fanciulli, veramente Omerici in questo, [...] gl'ignoranti ec. in somma la natura. La cognizione e il sapere ne fa strage, e a noi riesce difficilissimo il provarne. La malinconia, *il sentimentale moderno* ec. perciò appunto sono così dolci, *perchè immergono l'anima in un abisso di pensieri indeterminati* de' quali non sa vedere il fondo nè i contorni (ebd.; Herv.v.m.).

Der Übergang von der antiken zur modernen Dichtung verdeutlicht, dass es sich hier um ein dem Wandel der Zeiten entthobenes Charakteristikum der Poesie handelt. Unvermittelt zeigt sich die existentielle Dimension der Dichtung, da sie einen Zugang zu jenem, wenn auch flüchtigen Schweifen im Unbestimmten eröffnet, in dem Leopardi die einzige für den Menschen relevante Realität sieht. Bedingung dieser Art Gegenrealität aber ist die Einbildungskraft, denn sie bringt die Illusionen hervor, denen allein wiederum die Darstellung des Vagen und Unbestimmten möglich ist. Interessant ist, dass Leopardi schon hier, noch bevor er ausdrücklich zwischen Unendlichem und Unbestimmtem unterscheidet<sup>171</sup>, nicht länger mit dem Begriff des Unendlichen operiert.

Die ÄSTHETISCHE FUNKTION DER ILLUSIONEN ergibt sich demnach aus ihrem Vermögen, jenen Entgrenzungseffekt vorzugaukeln, auf den der Mensch durch die ihm eingeborene Neigung zur Lust gleichsam fixiert ist. Die Frage, wie das zu geschehen habe, führt zur Sprache und muss hier noch einmal zurückgestellt werden, denn zuvor verlangt ein anderer Aspekt der Illusionen beleuchtet zu werden und zwar jener, wo Ethik und Ästhetik sich kreuzen bzw. einander in einem Bedingungsgefüge befruchten.

---

<sup>171</sup> Vgl. Zib., 472; 4. Januar 1821 und den nächsten Kapitelabschnitt.

So wie die Dichtung werden auch bestimmte Gefühle, wie die Liebe, als angenehm – »dolci« – empfunden: »Perchè in quel tempo spazia in un vago e indefinito« (ebd.). Mit diesem Ausdruck bezeichnet Leopardi die Wirkung der Illusionen. Negativ dagegen abgesetzt erscheint das Bestimmte, wobei der diesem zugrundeliegende Akt des Bestimmens dem Verstand zugeschrieben wird<sup>172</sup>. Insofern das Streben nach Lust primär als Streben nach Entgrenzung definiert wird, wurzelt die Bedeutung der Illusionen in ihrer Fähigkeit, Beschränkungen und Bestimmungen aufzuheben. Sie eröffnen jenen Raum, wo ein Umherschweifen der Empfindungen und Gedanken möglich ist und die Lust sich an jenem »Ich-weiß-nicht-was« entzündet, das sich den Begriffen und dem Begreifen entzieht. In diesem Sinn bezieht Leopardi polemisch Stellung gegen eine in der Wertungsgeschichte der Imagination lange Zeit dominierende Abwertung der Einbildungskraft und ihrer Produkte, wenn er die Illusionen in der menschlichen Natur verankert sieht. Gerade aus ihrer Zugehörigkeit zu dieser leitet sich ihr Wirklichkeitswert ab, zeige doch die Tatsache, dass alle Menschen von Illusionen umgetrieben werden, dass es sich hierbei keineswegs um rein subjektive Erscheinungen handelt, die als Träume abgetan und vernachlässigt werden könnten. Stattdessen muss ihnen gerade, weil sie von der Natur gewollt sind, Bedeutung und insofern auch Realität zuerkannt werden:

Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'esse sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di un solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura, e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa ec. Onde sono necessari ed entrano sostanzialmente nel composto ed ordine delle cose (Zib., 51).

In dieser frühen Eintragung wird den Illusionen sogar die Funktion einer *differentia specifica* zugeschrieben, welche das menschliche Leben erst zu einem solchem über den Zustand des Dahinvegetierens erhebt, das überspitzt mit der Seinsweise eines Dinges gleichgesetzt wird. Nun darf die hier vorgenommene Betonung der Illusionen als konstitutive Bestandteile eines kollektiven Imaginären nicht zu der Annahme verführen, Leopardi vernachlässige die individuelle Dimension, denn das Gegenteil ist der Fall: Gerade weil die Illusionen alle Menschen beflügeln, gerade weil es sich bei ihnen um ein Lebenselement handelt, das der Atemluft vergleichbar ist, tritt der Einzelne ins

---

<sup>172</sup> Vgl. Zib., 168: »La cognizione del vero cioè dei limiti e definizioni delle cose, circoscrive l'immaginaz.[ione].« Bemerkenswert an dieser Definition der Erkenntnis des Wahren erscheint, dass »wahr« gleichsam als Synonym für »wirklich« eingesetzt ist, insofern die Erkenntnis nicht auf eine transzendente Wahrheit zielt, sondern auf sinnlich Erfassbares, das, um wahrgenommen werden zu können, begrenzt sein muss.

Blickfeld und müssen sie vor Diskreditierung geschützt werden. Der Grund ergibt sich aus einer simplen Umkehr des leopardischen Axioms, das Glück und Illusionen gleichsetzt. Wo letztere schwinden, schlägt das Empfinden der Nichtigkeit gleich einer Welle über dem Einzelnen zusammen und nimmt die Form eines »sentimento profondo dell'infelicità« (Zib., 232; 6. Oktober 1820) an. Aber da sie Produkte der Einbildungskraft sind und gleich dieser der menschlichen Natur angehören, kann ihr Verlust immer nur vorübergehend sein.

Wenn sich also im Unglück das Bewusstsein der Perspektivlosigkeit menschlichen Lebens herausbildet und danach eine Rückkehr in den Zustand des Nichtwissens nicht mehr möglich ist, dann können die wiedererwachenden Illusionen zumindest den Nährboden für ein dem Dennoch verschriebenes Weiterleben bieten. Die Voraussetzung dazu ergibt sich aus der Modalität des »Als-Ob«, wie Leopardi sie für sich selbst beschreibt: »Io sapeva, perchè oggi non si può non sapere, ma quasi come non sapessi e così mi sarei regolato nella vita« (Zib., 214; 18-20. August 1820). Auch wenn diese Aussage Teil einer in Klammern gesetzten Bemerkung ist, darf das nicht über ihre Wichtigkeit hinwegtäuschen, wird doch hier eine Möglichkeit gewiesen, sich gegen die negative Ausstrahlung, wie sie vom Anblick des Nichts ausgeht, abzuschirmen. Die Chance zugleich zu wissen und so zu tun, als ob man nicht wüsste, sowie den darin enthaltenen Hoffnungsschimmer sieht Leopardi allerdings unter dem Einfluss der Philosophie am Erlöschen. Aus dem negativen Zukunftsbild, das im Fortgang der Seite 216 des *Zibaldone* entworfen wird, geht hervor, dass die eigentliche Gefahr hierbei von der GLEICHGÜLTIGKEIT ausgeht. Denn welcher belebender Stimulus würde noch von dem Anblick der »reinen und nackten Wahrheit« ausgehen, die sich als Einsicht in die Vergeblichkeit allen Tuns und Hoffens präsentiert, dass »di questa razza umana non resteranno altro che le ossa, come di altri animali di cui si parlò nel secolo addietro« (ebd.). Selbst wenn Illusionen und Wissen einander nicht ausschließen, scheint der Weg des Als-Ob doch höchst ungewiss hinsichtlich seines Gelingens. Ein Blick in die Gedichte Leopardis sucht außerdem vergeblich nach einem Niederschlag dieser Maxime in der Poesie.

Überdruß und Langeweile, die sich mit der Erfahrung der Nichtigkeit der Dinge einstellen, gefährden den Menschen, zumal sich der Überdruß bis zum Lebensüberdruß steigern kann. Daher unterscheidet Leopardi feinsinnig zwischen der Verzweiflung, welche die Enttäuschung großer Hoffnungen und Leidenschaften

besiegelt und jener, die einem Absturz ins Leere, einem vollkommenen Perspektivenschwund gleicht – eine Verzweiflung, die nichts mehr mit der »bittersüßen Zärtlichkeit für sich selbst« (Zib., 77) zu tun hat:

Il dolore o la disperazione che nasce dalle grandi passioni e illusioni o da qualunque sventura della vita, non è paragonabile all'affogamento che nasce dalla certezza e dal sentimento vivo della nullità di tutte le cose, e della impossibilità di esser felice a questo mondo. [...]el dolore ha più della vita, anzi, massimam.[ente] se proviene da immaginaz.[ione] e passione, è pieno di vita, e quest'altro dolore ch'io dico è tutto morte (Zib., 140; 27. Juni 1820).

Ein Szenario der Bedrohung wird entworfen: Die Gefährdung geht für den Menschen von einer beständigen Reibung an der Realität als Zeit- und Raumbeschränkung aus, und wird sogar noch gesteigert durch die annihilierende Wirkung des Verstandes<sup>173</sup>. Ist aber dieses düstere Panorama einmal ins Bewusstsein gerückt, wird die FRAGE NACH DER ROLLE DES DICHTERS laut. Sie zielt auf die Bedeutung von Einbildungskraft und Illusionen gleichermaßen, bilden sie doch die unerlässlichen Instrumentarien poetischen Schaffens<sup>174</sup>, die allein den Zugang zu einer Sphäre offenhalten, in der das Sehnen nach dem Unendlichen wenigstens zeitweise gestillt wird.

Leitet Leopardi die ästhetische Funktion der Illusionen aus ihrer existentiellen Bedeutung ab, so kommt ihr im Hinblick auf die Moderne eine ethische Dimension zu. Insofern in den Illusionen letztendlich das Antriebsmoment allen Handelns erkannt wird – man erinnere sich an die Worte Eleanders: »lodo ed esalto quelle opinioni, benchè false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorchè vane che danno pregio alla vita« –, sie aber doppelt bedroht sind, kommt es dem Dichter zu, die Mittel und Möglichkeiten auszukundschaften, um die Menschen gegen das Nichts zu wappnen. Bei aller Polemik gegen die depotenzierende Wirkung, die von der Erkenntnis der Wahrheit ausstrahlt, mündet nun die Orientierung des Dichters an den Illusionen keineswegs im Entwurf einer Gegenwirklichkeit. Stattdessen korrespondiert dem Aufzeigen von

---

<sup>173</sup> Die Vernunftkritik Leopardis entzündet sich immer wieder an der depotenzierenden Wirkung der »ragione, che conosce la poca importanza di tutto« (Zib., 382; 07. Dezember 1820). Die Äußerungen, in denen die Problematik des Verstandes dahingehend beschrieben wird, dass er alles relativiert und somit seines Wertes beraubt, lassen sich zu einem Leitfaden des *Zibaldone* zusammenknüpfen. In einer ethischen Perspektive ist Erkenntnis hier gleichbedeutend mit *Einsicht in die Sinnlosigkeit*. Vgl. Zib., 14 sowie die intensive Auseinandersetzung mit einer der Grundthesen der Aufklärung, wonach das Glück der Menschen sich an ihrem Wissen ermesen lasse, da nur dieses Freiheit und Fortschritt garantiere (Zib., 378-88; 7. Dezember 1820 oder Zib., 2941f.; 11. Juli 1823).

<sup>174</sup> Das geht aus der Reihung von Fragen hervor, welche die Möglichkeit in Abrede stellen, in einer dem Diktat der Philosophie und des Egoismus unterstellten Zeit zu dichten (vgl. 2944f.; 11. Juli 1823).

Fluchtwegen die Konfrontation mit der Tatsache, dass die Zeit der »lieti inganni« sowohl für das Menschengeschlecht als auch für jeden Einzelnen begrenzt ist.

Zwei poetische Haltungen zeichnen sich ab: Zielt die erste auf ERZEUGUNG und Belebung VON jenen ILLUSIONEN, welche die Beschränkungen der Sinnenwelt aufheben, so präsentiert sich die zweite als BEDAUERN und NACHSINNEN ÜBER VERLORENE ILLUSIONEN<sup>175</sup>. Die erste liegt in der Bedeutung der Illusionen für den »piacere« begründet und zeigt den Dichter auf der Spur all jener Phänomene, die das Empfinden des Unbestimmten wecken. Mit der Erzeugung des Vagen wird jener Möglichkeitsraum eröffnet, in dem die Einbildungskraft ins Schwingen kommt sowie unbestimmt und unendlich ineinanderfließen. Da der Dichter aber mit der Sprache arbeitet, ist er auf die Reizwörter, die sprachlichen Stimuli dieser Ausschweifungen ins Unbestimmte angewiesen, was das Interesse Leopardis nicht nur an Situationen, sondern auch an Wörtern, die als sprachliche Äquivalente derselben fungieren können, erklärt. Neben der hier in ihren Voraussetzungen eingefangenen POETIK DES UNBESTIMMTEN, die im Fortgang dieser Arbeit näher beleuchtet wird, nimmt aus der zweiten Haltung heraus eine POETIK DES ERINNERNS Gestalt an. Die Poesie wird hier zum Raum, in dem jene Zeit wach gehalten und wiederbelebt wird, da der Lebensimpuls noch nicht durch Leiderfahrungen, enttäuschte Hoffnungen, Überdruß geschwächt wurde. Die Darstellung der Zeit des »caro immaginar« entfaltet in dieser Perspektive ein Trospotential: Wenn schon der Blick in Gegenwart und Zukunft getrübt ist, so beruhigt vielleicht das Bewusstsein, dass es einmal anders war. Immer aber geht es der Dichtung darum, einen Mangel zu kompensieren, ob er nun auf den Zusammenstoß mit der Realität oder auf die weltverengende Tätigkeit des Verstands zurückzuführen ist. Solcherart formt sich die Dichtung im Spannungsfeld zwischen jener Frage und dazugehöriger Antwort, die Leopardi schon 1820 in der Kanzone »Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica« formuliert, nachdem er vergangenes, von schönen Märchen und außergewöhnlichen Gedanken erfülltes Leben

---

<sup>175</sup> Vgl. Blasucci (1989), S. 169, der eine Einteilung der *Canti* nach folgenden Kategorien vornimmt: 1. Lob der Illusionen (»L'Infinito«, »Alla sua donna«, »Il pensiero dominante«, »Amore e Morte«) und 2. Trauern über verlorene Illusionen, das auf zwei Ebenen stattfindet: einer geschichtlichen (»rimpianto storico«) und einer autobiographischen (»rimpianto autobiografico«). Grundsätzlich soll diese Unterteilung nicht kritisiert werden. Allein die Begründung der Rolle der Illusionen für die Dichtung in der »Theorie der Lust« lädt dazu ein, eine dritte Kategorie einzuführen und das Lob der Illusionen vom Versuch ihrer Hervorbringung zu differenzieren. Denn um einen solchen handelt es sich bei dem Idyll »L'Infinito«.

geschildert hat: »or che resta? or poi che il verde // È spogliato alle cose? Il certo e solo // Veder che tutto è vano altro che il duolo« (V. 118-20). Der Dichter hat dem Menschen beizustehen, wobei die Illusionen ihm zugleich Mittel und Inhalt seiner Werke sind.

Dabei enthüllt sich die Dichtung selbst als ZEICHEN EINER LETZTEN GROßEN ILLUSION, denn es gibt nichts, was das unendliche Verlangen wirklich stillen könnte. Andererseits kommt ihr aber zugute, dass das einzig wahre Vergnügen allein in jenem flüchtigen Vergnügen besteht, wie es nur die Illusionen gewähren. Letztendlich haftet allem menschlichen Tun etwas Illusionäres an, da es *immer* von der großen Annahme des »Als-Ob« gestützt wird, und so dichtet auch der Poet, als ob er nicht um die Vergänglichkeit seiner Verse und ihres Reizes wüsste.

Das GENIE aber vermag sogar, indem es den Abgrund des Nichts in Verse fasst, zu trösten und zu begeistern:

Hanno questo di proprio le opere di genio, quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni le [all'anima; B.B.] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando altro che la morte, [...] rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta (Zib., 259f.; 4. Oktober 1820).

Der Grund für diesen paradoxal anmutenden Tröstungseffekt liegt immer in den Illusionen: Selbst die Schilderung des Elends kommt nicht ohne eine wie auch immer geartete Illusion aus, wie zum Beispiel die, durch eine besonders gelungene Darstellung berühmt und geehrt zu werden. Interessanterweise illustriert Leopardi selbst wenige Seiten vorher, auf die er an dieser Stelle verweist, die Beständigkeit der Illusionen am Beispiel der sentimental Dichter, die bei aller Schwermut doch noch von dieser einen großen Illusion des Ruhms – »gloria« – beflügelt werden. Wurden sie hier anerkennend als »scrittori di vero e squisito sentimentale« (Zib., 215) beschrieben, so findet sich in der Oktoberaufzeichnung ihr Porträt noch einmal, allein die Benennung hat sich geändert: Nun ist diese Fähigkeit, noch in der größten Niedergeschlagenheit solch einem unbestimmten Leitbild, wie dem von Ruhm und Anerkennung zu huldigen, ein Merkmal des Genies. Ihm ist es gegeben, den Leser – »quantunque disingannato« (Zib., 260) – in seinen Bann zu ziehen, indem er einen Funken der Illusion, die ihn während seiner Arbeit erfüllte, auf den Leser überträgt. So kann dieser über sich selbst erhoben werden, wenn er sich wiedererkennt und über die Kunst vermittelt jenen »piacere del dolore« zu empfinden vermag, in dem Leopardi das Fundament der modernen Dichtung sieht: »lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che

ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione« (ebd.). Diese Wirkung mündet letztlich in eine BEWUSSTSEINSFINDUNG DES LESERS, der sein eigenes Unglück gleichsam im Spiegel der Verse erblickt.

Einerseits tröstet ihn die Einsicht, nicht allein zu sein und die damit verbundene Möglichkeit, Schicksalsschläge zu relativieren, andererseits werden Gefühle angesprochen – vielleicht lebt er auch seine Verzweiflung neu – »e l'anima riceve vita« (Zib., 261). Denn wie Leopardi präzisiert, zählt die Intensität der Empfindung und damit ist unversehens die sentimentale Dichtung wieder in den Diskurs eingetreten. Ihre Bedeutung gründet demnach darin, dass sie den Leser aus der Gleichgültigkeit aufschreckt, die sich mit dem Wissen um die Nichtigkeit der Existenz einstellt: »Giacchè non è piccolo effetto della cognizione del gran nulla, nè poco penoso, l'indifferenza e insensibilità che inspira ordinarissimam.[ente] e deve naturalmente ispirare, sopra lo stesso nulla« (ebd.).

Noch einmal bestätigt sich, *nicht* die Erkenntnis des Nichts stellt das Problem dar, sondern die seelische Erstarrung, die sie bewirkt und gegen die angegangen werden muss. Daher verwahrt sich Leopardi auch ausdrücklich gegen den Vorwurf, mit seinen Überlegungen den Menschen Mut und Lebenswillen zu rauben und betont sein Interesse an einer Gegenwart, die, vom Geist des Aufbruchs beseelt, Aktion und Beschäftigung verspricht. Denn ist einmal eine gewisse Erkenntnisstufe überschritten, ist eine Umkehr nicht mehr möglich und das aktive Tun und Hoffen sind wie Brücken, auf denen der Mensch über den Abgrund zu balancieren vermag, ohne dessen negativem Zauber zu erliegen, daher gilt:

io lo [l'uomo; B.B.] consiglio di *occupare* quanto può la sensibilità. - Da questo discorso segue che il mio sistema, *in vece di esser contrario all'attività, allo spirito di energia* che ora domina una gran parte di Europa, *agli sforzi diretti a far progredire la civilizzazione in modo da render le nazioni e gli uomini sempre più attivi e occupati*, gli è anzi direttamente e fundamentalmente *favorevole* (Zib., 4187; Bologna 13. Juli 1826; Herv.v.m.).

Diese Zeilen werfen ein merkwürdiges Licht auf den Fortschrittskeptizismus Leopardis sowie seine negative Bewertung der Zivilisation. Denn wenn die Losungsworte einmal »Aktivität« und »Beschäftigung« lauten, muss sich doch die zwischen Ironie und Bitterkeit oszillierende Kritik an den »superbe fole«, wie sie im »Ginestra« ins Wort drängt, als kontraproduktiv erweisen. Dabei bezeugt der hier aufscheinende Widerspruch nur das gesteigerte Bewusstsein Leopardis für die Ambivalenz, die wie jeder Erscheinung so auch einer ausschließlich auf Zerstreuung und Aktivität setzenden Haltung innewohnt. Denn Zukunftsvertrauen und Taten, die auf der illusorischen

Annahme beruhen, der Natur überlegen zu sein, werden um so problematischer, je stärker sie die Illusion der Unverletzbarkeit und Unsterblichkeit fördern. Einerseits muss also alle Aktivität gutgeheißen werden – ein Aspekt, auf den im Teil III (Kapitel I.1.3.) ausführlicher eingegangen wird; andererseits verliert sie in dem Moment ihre positive Bedeutung, wo sie dazu führt, dass die Menschen ihre prekäre Lage, die Fragilität ihrer Existenz vergessen, insofern die Wahrheit in diesem Falle noch schmerzlicher erfahren werden muss, weil sie die Menschen unvorbereitet trifft. Eine das Vergessen des Nichts, dem in der Natur das Bild der »Wüste« entspricht, fördernde oder dieses voraussetzende Aktivität verliert jedwede positive Bedeutung, ist sie doch einem Traum vergleichbar, dem beständig ein furchtbares Erwachen droht. Nirgendwo lässt sich der ethische Anspruch, den Leopardi der Poesie zuweist, besser fassen als in dem in den Versen der »Ginestra« unterschwellig mitschwingenden Sinn für die Zweideutigkeit menschlicher Angelegenheiten.

Der Dichter bewegt sich auf einem schmalen Grat: Zum einen muss er danach streben, das Empfinden wachzuhalten, wobei die Grenze zur Genialität dort überschritten ist, wo die Darstellung größter Verzweiflung dem Leser zum Anstoß, zum Gegenstand lebhafter Auseinandersetzung wird und er jenes negativen Glücks teilhaftig wird, das seinen prägnantesten Ausdruck in dem an Petrarca gerichteten Ausruf im Gedicht »Ad Angelo Mai« gefunden hat: »Oh te beato, // A cui fu vita il pianto!« (V. 72f.). Zum anderen verbietet es ihm aber sein Bestreben, Schmerz und Leiden zu mildern, die Menschen in ihrer Blindheit ebenso blind zu unterstützen. Dichten wird dort zur Therapie, hier zur Mahnung. Besonderes Interesse kommt den Beispielen zu, die Leopardi für diese Art genialisch-therapeutischer Dichtung nennt. Neben dem schon erwähnten Petrarca ist es Goethes *Werther*, der herangezogen wird, um die Distanz zu Byrons Gedichten, die alles andere als genialisch auf Leopardi wirken, auszumessen. Gerade gegen den *Werther* wird Byrons »Giaour« mit harschen Worten herabgesetzt:

Io so che letto Verter mi sono trovato caldissimo nella mia disperaz.[ione] letto Lord Byron, freddissimo, e senza entusiasmo nessuno; molto meno *consolazione*. E certo Lord Byron non mi rese niente più sensibile alla mia disperazione: piuttosto mi avrebbe fatto più insensibile e marmoreo (Zib., 261f.; 5. Oktober 1820; Herv.v.m.)<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Die Art und Weise, wie Byron kritisiert wird, unterstreicht noch einmal die Kriterien, die Leopardi der Dichtung setzt. Begeisterung, Trost und Belebung des Gefühls, sei dieses auch negativer Art, bestimmen denn auch den Rhythmus der *Canti*.

Trost *und* lebendiges Empfinden lauten also die Stichworte, an denen sich der Dichter zu orientieren hat. Da effektiver Trost aber nicht möglich ist, weil das begrenzte Wesen des Menschen sowie die Begrenzungen des Irdischen selbst in einem unaufhebbaren Widerspruch zu dem grenzenlosen Begehren stehen, das ihn vorwärtstreibt, ist er auf Illusionen und Ablenkung angewiesen (vgl. Zib., 390; 8. Dezember 1820).

Zuflucht vor dem Nichts, der Erkenntnis der Eitelkeit der Dinge, vor der »noia«, die direkt auf den Drang nach dem unendlichen »piacere« zurückzuführen ist<sup>177</sup> sowie Zerstreuung der auf ein »fine impossibile a conseguirsi« (Zib., 4186; 13. Juli 1826) eingeeilten Gedanken und Empfindungen aber kann nur der Raum des Imaginären bieten, wo alles unbestimmt und nicht festgelegt ist. Hier kann die Einbildungskraft tatsächlich frei wirken. Welche Wege stehen aber nun dem Dichter offen, um diesen Ort begehbar zu machen?

## **IV.2. Die Poetik des Unbestimmten: Unterwegs zu einer Ästhetik der Einbildungskraft**

»[I]l mondo non è bello, anzi non è sopportabile, se non veduto come tu lo vedi, cioè da lontano« (Leopardi am 28. Januar 1823 in einem Brief an seine Schwester Paolina).

»Nelle mie passeggiate solitarie per le città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime immagini la vista dell'interno delle stanze che io guardo di sotto dalla strada per le loro finestre aperte. Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro. Non è questa un'immagine della vita umana, de' suoi stati, de' beni e dilette suoi?« (Zib., 4420; 1. Dezember 1828 Recanati).

Im vorhergehenden Paragraphen wurde versucht, ein Basiskonzept der leopardischen Poetik freizulegen. Dabei offenbarte sich, wie sehr der Dichtungsbegriff mit den Reflexionen über das Wesen des Menschen verwoben ist. Wenn das Leben ein auf Dauer angelegter Versuch ist, einen Mangel auszugleichen, dessen Empfinden durch die

---

<sup>177</sup> Schon 1820 beim Entwurf der »Theorie der Lust« deutet sich ein Sinn für das dialektische Verhältnis zwischen Lust und Langeweile an. Hier ist es das Luststreben, das, wenn es unbefriedigt bleibt, die Langeweile bedingt (vgl. Zib., 174). Später wird Leopardi ausdrücklich festhalten, dass die Kontrasterfahrung unerlässlich ist, um etwas positiv oder negativ zu erleben: »senza essi mali, i beni non sarebbero neppur beni a poco andare, venendo a noia, e non essendo gustati, nè sentiti come beni e piaceri« (Zib., 2601f.; 7. August 1822). Damit ist das Motiv der heilsamen Wirkung überstandener Lebensgefahr psychologisch begründet, das bereits 1821 in dem Gedicht »A un vincitore nel pallone« auftaucht.

Reibung mit der zeitlich und räumlich beschränkten Wirklichkeit geweckt wird, richtet sich die Aufmerksamkeit nahezu zwangsläufig auf Möglichkeiten, diese Mangelerfahrung zu mildern und ein wenigstens temporäres Vergnügen zu sichern. Schon in der »Theorie der Lust« und der Bestimmung des Nichtigkeitsempfindens aus dem Grundkonflikt zwischen Realitätserfahrung und Streben nach Lust heraus, findet sich der Gedanke vorgeprägt, dem Menschen sei hienieden *kein Glück* beschieden. Rettung aus der Aussichtslosigkeit versprechen allein die Illusionen, die denn auch das Fundament des leopardischen Gedankengebäudes bilden. Sie stehen in einem Wechselverhältnis mit dem »piacere«, wobei ersteren eine lebensnotwendige Funktion zukommt, deren ethische Dimension im Zusammenhang mit der negativen Einschätzung rationalen Denkens hervortritt. Ihre Bedeutung lässt sich dahingehend zusammenfassen, dass durch sie die in der Realität ausgeschlossene Erfahrung einer grenzenlosen Lust für die Dauer der Illusion erfahrbar wird, sie somit eine zeitweilige Erfüllung der Sehnsucht nach unbegrenzter Lust sichern, und darüber hinaus dem Leben auch Ziel und Richtung geben, indem sie die Orientierung an individuellen wie kollektiven Werten überhaupt erst ermöglichen.

Beide Aspekte sind im Illusionsbegriff gebündelt, und auch hieran lässt sich ablesen, inwieweit Leopardis Denken durch die Erfahrung des Zeitenbruchs bestimmt wurde, der mit dem Wechsel kognitiver Paradigmata einherging. In einer Notiz vom 27. August 1821 führt Leopardi denn auch den Unterschied zwischen antiker und moderner Poesie darauf zurück, dass die Menschen der Antike den Drang nach dem Unendlichen weniger intensiv empfanden. Das Idealbild einer glücklich unwissenden Antike wird entworfen und zeigt: »la loro vita tanto più vitale ed attiva, e quindi tanto maggiori le distrazioni de' desiderii« (Zib., 1574). Aufgrund dieser Gabe der Zerstreuung bestimmten einst nicht »inclinazione e spasimo dell'uomo verso l'infinito« (ebd.) das Leben – beide wurden nicht so stark und ausgeprägt, »chiaro e *definito*« (ebd.; Herv.i.O.), empfunden; auch unter dem Gesichtspunkt der »Theorie der Lust« erscheint die Moderne also in einem problematischen Licht, sind es doch gerade ihre Bedingungen, die fatalerweise den Stachel des Luststrebens gleichsam anspitzen.

Da die Wirklichkeitsbegegnung nicht länger unter dem Einfluss der Einbildungskraft stattfindet, welche die Natur belebt, sondern der Verstand alles mit seinem objektivierenden und relativierenden Blick registriert, quält das Ungenügen an der Wirklichkeit, an einer zum Objekt degradierten Natur, die vermessen und berechnet

wird, stärker denn je. Am Ende läuft die Diagnose erneut auf jene Frage hinaus, die schon im »Discorso« präsent war und gleichsam leitmotivisch die poetologischen Reflexionen Leopardis skandiert: Was bleibt angesichts dieser Situation dem Dichter zu tun übrig? Die Versuchung, sie an dieser Stelle mit »Alles« zu beantworten, ist groß, wenn Leopardi schreibt:

Osservo però che [...] *quella che meno lascia l'animo desideroso del piacere, è la lettura della vera poesia. La quale destando mozioni vivissime, e riempiendo l'animo d'idee vaghe e indefinite e vastissime e sublimissime e mal chiare ec. lo riempie quanto più si possa a questo mondo* (ebd.; Herv.v.m.).

Dem Dichter, der in der Lage ist, »echte Poesie« zu schreiben, kommt eine herausragende Rolle zu. Ein Kreis schließt sich: Insofern der Dichter mit Illusionen operiert, d.h. die Dichtung noch wie im »Discorso« über die Täuschung definiert wird – zur Erinnerung sei das Stichwort »inganno fantastico« erwähnt, die Illusionen aber in der »Theorie der Lust« als Mittel präsentiert wurden, durch die ein zeitweiliges Ausleben der Lust möglich ist, befindet er sich zwangsläufig im Zentrum aller Überlegungen, die auf Bedürfnisbefriedigung und Beistand ausgerichtet sind. In der »Theorie der Lust« und in der Betonung der Mehrfachfunktion der Illusionen liegt somit ein Dichtungsverständnis begründet, das bereits die Auseinandersetzung Leopardis mit Di Breme bestimmt hatte, und in dem sich ein Anspruch widerspiegelt, der den Rahmen des Ästhetischen übersteigt. Im Hinblick auf den vorliegenden Paragraphen interessiert vor allem die Beschreibung der Wirkung der »echten Dichtung« durch die Adjektive »vage«, »unbestimmt«, »weit«, »erhaben«. In ihnen klingt ein poetisches Programm an, dessen theoretischer Unterbau ausgeleuchtet werden soll. Im Zuge einer Wesensbestimmung des Menschen erfolgt eine Neudefinition der Dichtung, deren Impuls in jenen Fragen geortet werden kann, die den ethischen und moralischen Bemühungen der Menschen Anfang und Anreiz zugleich waren und sind: Was ist Glück? Und: Auf welchen Wegen ist es erreichbar?

Im vorhergehenden Paragraphen zeichnete sich ab, in welchem Maße Leopardis Antworten seine dichterische Praxis bestimmen und zugleich eine ethische Relevanz entfalten. Dabei macht es für die Illusionen keinen Unterschied, ob die Natur positiv oder negativ beurteilt wird, ob sie eine »sorgente [...] di felicità« (Zib., 176) oder eine »matrigna« ist – fast immer bestimmen sie die Gedichte thematisch, wobei ihre zentrale Rolle auf verschiedenerelei Weise beleuchtet wird. Entweder sind sie, wie beispielsweise in »L'Infinito«, »Il Pensiero dominante« (1833-35), »Amore e morte«, Protagonistinnen oder ihre Abwesenheit wird wie in »Le Ricordanze« (1829) beklagt, wobei

paradoxerweise ihre Präsenz nicht eindringlicher sein könnte als jene, die sie ex negativo aus der Klage über ihr Fehlen beziehen, oder aber sie sind im negativen Gewande Gegenstand der Ironie wie in der »Palinodia al marchese Gino Capponi« (1835) bzw. wie in »La Ginestra o il fiore del deserto« Anlass zur Mahnung. Wenn aber mit dem Verlust der letzten großen Illusion, der Liebe, sogar die Sehnsucht nach den »cari inganni« gewichen ist, bleiben nur Ernüchterung und Verachtung: »Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo« (V. 9f. in »A se stesso«, ca. 1835). Inwiefern selbst die in diesen Versen schwingende Verzweiflung ein positives Potential freizusetzen vermag, da sie den angesichts eigenen Leidens an der Welt vielleicht der Lähmung und Passivität verfallenen Leser oder Hörer aufrüttelt und als Antilethargikum wirksam wird, wurde bereits am Geniebegriff Leopardis illustriert.

Selbst aus der Darstellung der größten Hoffnungslosigkeit noch einen Hoffnungsfunken herauszuschlagen, dem depotenzierenden Einfluss der Erkenntnis des Nichts am Grunde allen Lebens und Strebens wenigstens die Lebendigkeit des Empfindens entgegenzusetzen – in diesen Bemühungen wird die ethische Dimension des dichterischen Programms bei Leopardi fassbar. In der Beschreibung des Aristoteles-Schülers Theophrast, der, obgleich er um die flüchtige Beschaffenheit der Illusionen wusste, sich ihnen verschrieben hatte, scheint das eigene Profil durch:

Teofrasto [...] si accostò forse più di qualunque altro alla cognizione di quelle triste verità che solamente gli ultimi secoli hanno veramente distinte e poste in chiaro, e della falsità di quelle illusioni che solamente a' di nostri hanno perduto il loro splendore e vigor naturale. Ma così anche si vede che Teofrasto conoscendo le illusioni, non però le fuggiva o le proscriveva come i nostri pazzi filosofi, ma le cercava e amava (Zib., 317f.; 11. November 1820).

Im Gegenmodell zu jenen »verrückten Philosophen«, die in der Gegenwart den Ton angeben, lässt sich die Schaltstelle fassen, wo Dichten und Philosophie ineinandergreifen, wobei das vermittelnde Glied durch die Illusionen repräsentiert wird. Die Grundelemente für eine Revision der pauschalen Verurteilung der Philosophie sind auch bereits benannt<sup>178</sup>.

Nach diesem Rückblick auf die Bedeutung, die auf der Suche nach dem Glück den Illusionen zugeschrieben wird, einer Bedeutung, welche die herkömmlichen Urteilsmuster erschüttert, insofern »pazzo« nun als Attribut all jene kennzeichnet, die das Wesen der menschlichen Natur verkennend, diese auf die Wahrheit abrichten

---

<sup>178</sup> In diesem Zusammenhang ist die Erwähnung von de Staël und Rousseau, die als neuere Beispiele für die von Theophrast vertretene Haltung angeführt werden (ebd.), aufschlussreich, illustriert sie doch die Traditionslinie, mit der sich Leopardi verbunden sah.

wollen, stellt sich die Frage nach dem ZUSAMMENHANG ZWISCHEN DEM ILLUSIONSKONZEPT UND DER POETIK DES UNBESTIMMTEN, die Leopardi im Verlauf seiner Gedankennotizen unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten umkreist.

Er leuchtet bereits in der »Theorie der Lust« auf. Nachdem dort im Luststreben der Grund für das Leiden des Menschen an der Realität erkannt und letztere aufgrund ihrer Begrenzungen als Hort der Enttäuschungen umrissen wurde, konzentriert sich Leopardis Blick auf Möglichkeiten, diese unglückliche Konstellation zumindest zeitweise vergessen zu lassen. Das kann durch die DICHTUNG selbst geschehen oder aber durch bestimmte Weisen der WAHRNEHMUNG<sup>179</sup>. In diesem »oder« schwingt ein disjunktiver Wert mit, da die Wahrnehmung immer auch in die Dichtung dahingehend hineingreift, dass sich ein Wechselspiel zwischen Wahrnehmen und Dichten ergibt. Das Verbindende aber erschließt sich aus der Bedeutung, die dem Unbestimmten im Rahmen der »Theorie der Lust« erwächst. Weil Existenz und Luststreben eine Einheit bilden und nicht allein das Streben für die Dauer der Existenz anhält, weshalb Leopardi es als »unendlich« bezeichnet, sondern auch das Objekt des Strebens, d.h. die Lust selbst »unendlich« sein soll, muss alles, was der Vorstellung dieser ersehnten unendlichen Lust widerstrebt, als peinvoll empfunden werden: »il desiderio del piacere essendo materialmente infinito in estensione (non solam.[ente] nell'uomo ma in ogni vivente), la pena dell'uomo nel provare un piacere è di veder subito i limiti della sua estensione« (Zib., 169). Alles Begrenzende, Bestimmende widerstrebt der Lust, wogegen im Umkehrschluss das Unbegrenzte, Unbestimmte dem Verlangen nach Lust entgegenkommt. Die Betonung des materiellen Aspekts, die Rückbindung der Unruhe und des beständigen Ungenügens an die Existenz selbst, sodass *alles* Lebendige und nicht allein der Mensch von diesem Hang zum Unbestimmten, Grenzüberschreitenden beseelt sein muss, ist von einigen Vertretern der Leopardi-Forschung herangezogen worden, um die Differenz zwischen dem Unendlichkeitskonzept der deutschen Frühromantik und Leopardis Ansatz zu unterstreichen.

---

<sup>179</sup> Die Reihenfolge verdient besondere Beachtung, steht die Dichtung doch keineswegs an erster Stelle, sondern wird nach und vor der Beschreibung bestimmter Weisen der Wirklichkeitswahrnehmung erwähnt.

Ein grundlegender Unterschied in der Herleitung des Unendlichen kann tatsächlich nicht geleugnet werden<sup>180</sup>. Bedenkt man aber, dass Leopardi im Fortgang seiner Reflexionen eine klare Trennungslinie zwischen dem Unendlichen und dem Unbestimmten, die zur Zeit der Niederschrift der »Theorie der Lust« tendenziell noch als gleichwertige Begriffe verwendet werden, zieht, nimmt man des weiteren die zwischen 1819 und 1821 entstandenen Notizen, die um das Unbestimmte kreisen, und löst man sich parallel hierzu von dem Klischee, alle Frühromantiker seien ausschließlich auf das Absolute fixiert gewesen, so frappiert die Nähe bestimmter Anschauungen Novalis' und Leopardis, die in und trotz der Diskrepanz der theoretischen Begründung aufscheint. Ja, die Verwendung der gleichen Begriffe, die Akzentuierung ähnlicher psychischer Phänomene wirkt verführerisch. 1798 schreibt Novalis in den *Teplitzer Fragmenten* »*Stimmungen – unbestimmte Empfindungen – nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich*« und fährt fort: »Man wird sich wohl befinden, wenn man keinen besondern Trieb – keine bestimmte Gedancken und Empfindungsreihe in sich bemerckt« (NO II 400:406; Herv.i.O.). Auch wenn in den weiterführenden Zeilen im Konzept des vollkommenen Bewusstseins als *Synthese* von Bewusstsein und Nicht-Bewusstsein sich eine Grundfigur idealistischen Denkens abzeichnet, werden hier ähnlich wie bei Leopardi ein *Glück* genannter Zustand und *unbestimmtes Empfinden* in Beziehung zueinander gebracht. Jenseits der Unterschiede in der theoretischen Begründung erlaubt die Absetzung gegen das Konkrete und Festumrissene einen Brückenschlag vom italienischen Denker zum deutschen und umgekehrt. Allerdings entspricht es nicht dem Ansinnen dieser Arbeit, Gemeinsamkeiten zwischen Novalis und Leopardi auszumachen zur Illustrierung der These, dass letzterer ein verkappter (Früh)-Romantiker gewesen sei. Vielmehr sollen sie helfen, nachzuvollziehen, auf welchem Wege Leopardi im Laufe seines von einer tiefen Skepsis gegenüber der Gegenwart geprägten Denkens einen eigenen Romantikbegriff

---

<sup>180</sup> Das rechtfertigt allerdings nicht die Vorgehensweise Bovas (1992): sie analysiert das Denken Leopardis im Sinne einer stringenter Kritik am deutschen Idealismus. Die Problematik einer solchen Interpretation wird durch die bloße Tatsache offenbar, dass Leopardis Kenntnisse nicht nur der deutschen zeitgenössischen Philosophie, sondern der gesamten deutschen Kulturlandschaft sich auf jene Informationen, die Madame de Staël in *De l'Allemagne* darreicht, beschränkten. Den Anti-Idealismus Leopardis leitet Bova aus dessen vermeintlicher Verweigerung gegenüber »aloni soggettivi« und »soggettivi patetismi alla maniera romantica« (ebd., S. 71) ab. Jedoch beleuchtet sie nirgendwo den Kenntnisstand Leopardis hinsichtlich der deutschen Romantik und nimmt nie eine klare Trennung zwischen italienischer Romantik und deutscher Frühromantik vor, sodass der Leser im Glauben einer direkten Auseinandersetzung Leopardis mit letzterer gewiegt wird, ohne dass er einen Einblick in das philosophisch-ästhetische Programm derselben erhalten hätte.

entwirft, der ihn in eine Sonderstellung im Umfeld der italienischen Romantik bringt, gerade weil in bestimmten Konzepten und Prämissen, die mit ihm verbunden sind, eine *Nähe* zur deutschen Frühromantik zu verzeichnen ist. Diese Nähe ergibt sich aus dem Bezug auf eine Wirklichkeit, die alles andere als positiv erfahren wird, insofern sie den Menschen mit Leid und Tod konfrontiert, und aus dem hieraus erwachsenden Impetus einen Umgang mit dieser zu finden. Insofern die Wirklichkeitserfahrung sich ähnelt, kommt es zu der manchmal verblüffenden Übereinstimmung bei der Verwendung der Termini, die jedoch nicht den Blick auf die grundsätzlich unterschiedlichen Lösungsansätze und -hintergründe verstellen darf oder soll.

Zwar wurde gezeigt, wie sich das Interesse am Unbestimmten bei Leopardi aus einer gewissen Deutung der Existenz herleitet, jedoch ist damit noch nicht die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Dichtung, Wahrnehmung und dem Unbestimmten geklärt. Ein erneuter Blick in den *Zibaldone* ist daher unerlässlich. Leopardi entfaltet im Fortgang seiner Notizen auf den Seiten 169 bis 177 ein Kaleidoskop jener Phänomene, die der »inclinaz.[ione] della natura al piacere« (Zib., 170) entgegenkommen und die beständige Spannung zwischen Hoffen, Streben einerseits und der Wirklichkeitserfahrung andererseits wenigstens zeitweise zu mildern vermögen. Insbesondere die ersten vier Seiten sind von Interesse, weil Leopardi sich hier jenen Erscheinungsformen zuwendet, die in *direkter* Beziehung zu dem Grundkonflikt zwischen der Ausrichtung auf unendliche Lust und endlicher Realität stehen. Aus der bereits zitierten Passage von Seite 169 geht hervor, dass es wichtig ist, die Gegenstände nicht aus allzu großer Nähe zu sehen, da das mit einer ‚Begrenzung‘ des Wahrgenommenen einhergehe. Zu betonen ist der eindeutige Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung, speziell auf das Sehen. Denn diese Feststellung bildet die Grundlage für die folgende Aufzählung von Beobachtungen, die durch die Konjunktion »quindi« in einen Kausalzusammenhang mit einer allgemeinen Bemerkung gebracht werden:

Quindi è manifesto 1. perchè tutti i beni paiano bellissimi e sommi da lontano, e l'ignoto sia più bello del noto [...] 2. perchè l'anima preferisca in poesia e da per tutto, il bello aereo, le idee infinite. [...] 3. perchè l'anima nostra odi tutto quello che confina le sue sensazioni (Zib., 169f.).

An dieser Reihung fällt sogleich die Verquickung von Wahrnehmung und Dichtung auf. Ein Anklang an die Klage des »Discorso« über den Versuch der Romantiker, die Dichtung den Sinnen zu entfremden, sie aus dem »commercio coi sensi« herauslösen zu wollen, ist spürbar. Zugleich wirft die Betonung der »unendlichen Ideen«, der unendlichen Empfindungen ein merkwürdiges Licht auf die 1819 noch verteidigte

sensualistische Ästhetik. Nun verweist Leopardi selbst auf eine vorhergehende Eintragung, die dazu geeignet scheint, der hier nur skizzenhaft entworfenen Vorstellung einer Dichtung, die unendliche Ideen im Hörer oder Leser freisetzt, schärfere Konturen zu verleihen. Bereits die Bezeichnung, unter der Leopardi auf diese Notiz hinweist – »v.[edi] il pensiero *Circa l'immaginazione*« (Zib., 170) – signalisiert, dass in der Dichtung an die Stelle einer ungenauen Wahrnehmung die Einbildungskraft rückt. Die Kunst, einen unendlichen Eindruck zu erwecken, beherrschten aber vorzüglich die antiken Dichter:

Perchè descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche, che nascono dall'ignoranza dell'intero (Zib., 100; 8. Januar 1820).

Der Grundton dieser Zeilen ist aus dem »Discorso« bekannt, zumal wenn der anschließende Vorwurf gegen die modernen Poeten in den Blick genommen wird: Er richtet sich gegen deren Detailversessenheit und Realismus in der Darstellung, die eben nicht jenes »göttliche Schwanken verworrener, glänzender Ideen« (ebd.) und Verwunderung hervorrufen, die noch aus der eigenen Jugend mit ihren ekstatischen Zuständen, ihren Perioden tiefen Entzückens jedem vertraut sind. Jedoch stimmt Leopardi seinen Lobgesang auf die antiken Dichter nicht an, ohne ein konkretes Beispiel zu nennen: »una scena campestre [...] dipinta dal poeta antico in pochi tratti, e senza dirò così, il suo orizzonte« (ebd.) – und beantwortet so die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Wahrnehmen, Dichten und dem Unbestimmten.

Die Wirkung einer nur in groben Umrissen dargestellten Landschaft auf die Phantasie ist jedoch nicht mit vagen Ideen und Staunen erschöpft, sondern ein dritter Effekt tritt hinzu, den Leopardi bemerkenswerterweise als »indefinibile romanzesco« (ebd.) bezeichnet. Dieser Ausdruck wird hier zum ersten und letzten Mal verwendet, was den Versuch einer Deutung erschwert. Aus dem Zusammenhang ist ersichtlich, dass »romanzesco« schwerlich mit »romanhaft« übersetzt werden könnte. Das angegebene Beispiel der ländlichen Szene scheint nahezu legen, dass es eine gewisse skizzenhafte Art der Landschaftsbeschreibung ist, die diese Empfindung im einzelnen Leser oder Hörer weckt. Allerdings handelt es sich nur um *ein Beispiel*, sodass die Verbindung zwischen Natur und »romanzesco« nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann. In dem von Leopardi verwendeten Ausdruck klingt ein Aspekt des Begriffs des Romantischen an, nämlich jener, der dessen Nähe zum Pittoresken begründet, indem Landschaften als romantisch empfunden werden, ohne dass diese Empfindung

notwendigerweise weiterreichende Assoziationen historischer oder literarischer Natur wecken würde<sup>181</sup>. Ohne den Begrifflichkeiten weiter nachgehen zu wollen, soll festgehalten werden, dass an dieser Stelle der Ausdruck »indefinibile romanzesco« auf eine bestimmte Art des Empfindens hinweist, das poetischen Ursprungs ist und das mit jenen Worten eingefangen werden kann, die Logan P. Smith in einem Aufsatz von 1925 für die Definition des Romantischen als Empfinden gefunden hat: »it is Nature seen through the medium of literature, through a mist of associations and sentiments derived from poetry and fiction« (zit. bei Immerwahr (1972), S. 12)<sup>182</sup>.

Die Aufzeichnung vom 8. Januar 1820 lebt noch ganz von dem Gegensatz zwischen moderner und antiker Dichtung sowie dem schon im »Discorso« hierfür herangezogenen Argumentationsmuster. Umso erstaunlicher ist nun im Juli desselben Jahres der Hinweis auf die Gleichartigkeit der Wirkung von antiker und sentimentaler Dichtung. So stellt Leopardi fest:

La malinconia, il sentimentale moderno ec. perciò appunto sono così dolci,  
perchè immergono l'anima in un abisso di pensieri indeterminati (Zib., 170).

Die moderne sentimentale Dichtung wird nicht mehr kategorisch verurteilt, stattdessen rücken die *Ursachen* für den Reiz des Sentimentalen in den Blick. Damit kommt ein entscheidendes Element der POETIK DES UNBESTIMMTEN zum Vorschein, die in den beiden Aufzeichnungen aus dem Jahr 1820 Gestalt annimmt. Insofern sie das Unbestimmte evoziert, scheint in der dichterischen Darstellung, dieselbe Konsequenz impliziert wie in der späteren Bestimmung der Dichtung im Zusammenhang mit der Schilderung des Nicht-mehr-Seienden, des für immer Verlorenen: Sie taucht die Seele in einen »Abgrund unbestimmter Gedanken«. Es handelt sich auch hier um ein Merkmal der Dichtung, das die Unterscheidung zwischen imaginativer und

---

<sup>181</sup> Vgl. Immerwahr (1972), S. 28, wo die zweifache Verwendung des Begriffs »romantisch« im 17. Jahrhundert zusammengefasst wird. Eine *Beschreibung* von Landschaften konnte romantisch sein, insofern sie durch historische und literarische Assoziationen gleichsam ergänzt und belebt wurde, oder aber die *Wahrnehmung* einer bestimmten Landschaft war romantisch, insofern diese z.B. durch Abgeschlossenheit, Gegensätze, Vielfalt gekennzeichnet wurde, ohne dass dabei bestimmte Ideen geweckt worden wären. Ab 1755 wurde im Zuge der Beschreibungen Irlands die solcherart romantische Landschaft zum stehenden Begriff (vgl. ebd. S. 31f.).

<sup>182</sup> Daher kann der Interpretation, die Gallotta (1997) hinsichtlich der Verwendung des Begriffs »romantico« bei Leopardi gibt, nicht vorbehaltlos zugestimmt werden. Eine These von Bova (1992) aufgreifend schreibt er: »Il concetto di romanticismo è presente in Leopardi esclusivamente sul piano reale delle immagini e delle visioni, e col significato inglese di romanzesco« (S. 148, Anm. 149). Die analysierte *Zibaldone*-Eintragung zeigt, dass nicht allein die Wahrnehmung einer weiten Landschaft, sondern auch deren dichterische *Darstellung* Wirkungen zeitigen kann, die hier als »indefinibile romanzesco« beschrieben werden, woraus sich eine konzeptuelle Nähe zu einem allgemein gefassten Romantischen ergibt.

sentimentaler Dichtung unterläuft. Januar- und Juli-Eintragung helfen letztendlich dem Interpreten eines der Strukturmerkmale der Dichtung zu verstehen, die für Leopardi Anfang der zwanziger Jahre entscheidend waren. Dabei liegt der Akzent ausschließlich auf der WIRKUNG, welche die Dichtung hervorzurufen vermag, d.h. auf der Seite 170 des *Zibaldone* beschäftigt sich Leopardi *nicht* mit den Gegenständen der Dichtung und selbst der Verweis auf frühere Eintragungen führt nur beispielweise mit der Erwähnung der ländlichen Szenerie einen Gegenstand der Darstellung an.

Dieses Interesse an der Wirkung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Einbildungskraft. Mittels der Illusionen verhilft sie selbst dem Vagen und Unbestimmten zu irgendeiner Anschaulichkeit – »le illusioni sole ce le possono rappresentare [i.e. il bello aereo e le idee infinite; B.B.]« (ebd.). Da aber eine Wirkung immer auch eine Ursache impliziert, stellt sich die Frage, welcher Art diese beschaffen sein muss. Eine erste Antwort liegt mit der Notiz vom 8. Januar bereits vor, wonach die Art der andeutenden Darstellung zu einem vagen Ideentaumel verführt. Eine zweite Antwort wird in einem späteren Paragraphen aufgezeigt, wo den Reflexen des Unbestimmten in der Sprache nachgegangen wird. Offen geblieben ist jedoch noch die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Wahrnehmen einerseits und Dichten bzw. Einbildungskraft andererseits.

Gleich zu Beginn seiner Ausführung, in der er die Möglichkeiten auslotet, die angesichts der Begrenzungen sich einstellende Seelenpein zu lindern, war Leopardi auf eine bestimmte WAHRNEHMUNGSWEISE eingegangen. Hier waren es die weit entfernten Gegenstände, deren Umriss nicht mit endgültiger Sicherheit erfasst werden und daher Anlass zu Vermutungen verschiedenster Art hinsichtlich ihrer Identität bieten, oder der Anblick unbekannter und deswegen schwer bestimmbarer Gegenstände oder Erscheinungen, die gleichsam eine illusionäre Gegenwelt vorzugaukeln scheinen, indem sie die Gedanken nicht auf eine fest umrissene Form und Funktion festlegen und somit die Täuschung eine Weile aufrecht zu erhalten erlauben, das empfundene Vergnügen könne ewig dauern. Mit einem Seitenblick zu Novalis stellt sich die Frage, ob nicht eine Parallele ausgemacht werden kann zwischen Leopardis in der »Theorie der Lust« getroffener Feststellung «tutti i beni paiano bellissimi e sommi da lontano, e l'ignoto sia più bello del noto» (Zib., 170) und dem Fragment 342 aus dem *Allgemeinen Brouillon*. So schreibt Novalis die für ein Verständnis des Romantischen fundamentalen Sätze:

Die Phil[osophie] ist die Prosa. Ihre Consonanten. Ferne Phil[osophie] klingt wie Poesie – weil jeder Ruf in die Ferne Vocal wird. Auf beyden Seiten oder um sie her liegt + und minus Poësie. So wird alles in der Entfernung *Poësie – Poëm. Actio in distans*. Ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten etc. alles wird romantisch, quod idem est – daher ergiebt sich unsere Urpoëtische Natur. Poësie der Nacht und Dämmerung (NO II, 536f.:342).

Eine kritische Absetzung des leopardischen Ferne-Begriffs gegen jenen von Novalis unter Heranziehung des Stichworts »magischer Idealismus«, wie Folin (1996) sie versucht<sup>183</sup>, müsste die inhaltliche Differenz herausarbeiten, die sich unter der gleichlautenden (Wort-)Form verbirgt. Beschränkt man sich auf die vorliegende Definition des Romantischen mithilfe des naturphilosophischen Begriffs der »Actio in distans« und blendet die damit verbundenen Implikationen aus, dann fällt zuerst auf, dass Novalis eine Übereinstimmung von »fern«, »romantisch«, »poetisch« suggeriert, die an die leopardische Linienziehung zwischen dem Poetischen und Unbestimmten denken lässt. Wenn Leopardi die »echte Poesie« aus ihrer WIRKUNG heraus begründet, die darin besteht, vage und unklare Ideen und Vorstellungen zu wecken, wenn er dazu die spezifische Natur aller Lebewesen anführt, um den Reiz, den das Unbestimmte ausübt, zu erklären, dann drängt sich der Eindruck auf, auch er würde die Vorstellung einer »urpoëtischen Natur« des Menschen nicht von sich weisen.

Immerwahr (1972) hat das zitierte Novalis-Fragment als Beispiel gewählt, um zu demonstrieren, dass der Begriff des Romantischen in der Frühromantik eine eigene Bedeutung erhält. Sie erwachse der Eröffnung eines neuen Anwendungsbereichs für das Adjektiv, das traditionell im Zusammenhang mit Landschaften und Gegenden verwendet wurde, wobei die Bedeutungssphären von »romantisch« und »erhaben«

---

<sup>183</sup> Folin (1996) betont das Fehlen jeglicher Gemeinsamkeiten, indem er zum einen darauf hinweist, dass der Ferne-Begriff der Romantiker im Allgemeinen einen Topos der Troubadourlyrik – die Fernliebe, die auch den größten Entfernungen standhält – wiederaufnehme (vgl. ebd., S. 33). Zum anderen stellt er mit Blick auf Novalis die Einbettung von dessen Ferne-Begriff in ein philosophisches Programm fest, in dem die Ferne Regelprinzip und Methode zugleich sei. Enthülle sich die Natur bei Leopardi in einem zugleich fernen und nahen Bilde, entspreche die Natur bei Novalis einer Idee des Subjekts. Folins Versuch, den leopardischen Gedankenkosmos hermeneutisch zu deuten, hat mit anderen Studien italienischer Literaturwissenschaftler über Leopardi die Methode gemeinsam: Ein Unterschied zwischen Leopardi und der deutschen Frühromantik wird beleuchtet, ohne jedoch eine vertiefende Darstellung letzterer damit zu verknüpfen. In wenigen Sätzen wird eine Interpretation skizziert, die dem Leser keine andere Möglichkeit lässt als die, dem Interpreten zu folgen. Die Grundaussage Folins lautet, Novalis habe auf der Suche nach dem Absoluten in der »fernen Philosophie« bzw. »fernen Poësie« die Möglichkeit gefunden, seiner habhaft zu werden und da der Begriff des Absoluten dem leopardischen Denken fremd war, folge hieraus, dass die Gedankenbahnen des Deutschen und des Italieners Lichtjahre voneinander entfernt sind. Doch bleibt zu sehen, inwiefern in den verschiedenen Begriffen letztendlich ähnliche Befindlichkeiten ausgedrückt sind. Und wenn nun das Absolute bei Novalis als das absolut Unbestimmte, die Möglichkeit schlechthin definiert wird, fällt einem unvoreingenommenen Betrachter auf, dass auch bei Leopardi der Reiz des Entfernten und deswegen Unbestimmten im Potentiellen liegt.

einander kreuzten<sup>184</sup>. Für die Frühromantiker und insbesondere Novalis aber werde ROMANTISCH zum SYNONYM FÜR POETISCH und das Erlebnis ferner Landschaften damit zum »Beweis der ursprünglich poetischen – und damit romantischen – Natur des Menschen« (ebd., S. 6). An dieser Universalisierung des Romantischen sei die innovative Wende in der Geschichte des Begriffs auszumachen, welche die Romantiker vollzogen haben. Es bleibt zu sehen, ob auch bei Leopardi ein derartiger Prozess stattgefunden hat. 1820 verwendet er den Begriff »romantico« im *Zibaldone* und zwar in jener in die »Theorie der Lust« integrierten Prosaskizze, in der das Landschaftsbild des »Infinito« noch einmal erstet: »alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche« (Zib., 171). Der Ausdruck »romantisch« wird im Gefolge des traditionellen Gebrauchs zur näheren Bestimmung einer »Situation« benutzt, in der statt Entfernung und fern verschwimmender Umrisse Begrenzung und Enge konstitutiv wirken. Im Juli 1820 könnte bei Leopardi nur eine indirekte Verbindung zwischen »romantisch« und »poetisch« gesehen werden (vgl. Gallotta (1997), S. 148, Anm. 149).

An dieser Stelle soll nicht weiter auf einem Vergleich des Novalis-Fragments und des leopardischen Ferne-Begriffs beharrt werden, wird der rote Faden des vorliegenden Paragraphen doch von der Frage markiert, inwiefern die Poetik des Unbestimmten in der »Theorie der Lust« angelegt ist und wie sich in diesem Zusammenhang der ÜBERGANG von einer sensualistischen Ästhetik ZU EINER ÄSTHETIK DER EINBILDUNGSKRAFT gestaltet. Die zitierte Äußerung Leopardis gibt den Schlüssel zur Lösung in die Hand. Zeigte die bisherige Analyse, dass das Unbestimmte einerseits mit der Wahrnehmung zu tun hat, andererseits aber auch mit der Wirkung der Dichtung auf die Einbildungskraft, so bringt Leopardi Wahrnehmung und Einbildungskraft in einem dritten Schritt zusammen. Demnach wird letztere da aktiv, wo erstere verhindert ist »wie in den romantischen Situationen«:

perchè allora in luogo della vista, lavora l'immaginaz.[ione] e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario (ebd.).

---

<sup>184</sup> Um seine These zu stützen, zitiert Immerwahr Goethe: »Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschlossenheit« (hier zit. aus: Goethe (<sup>13</sup>1999), S. 488, Nr. 868).

Später, im Jahr 1828, wird es jedoch nicht einmal mehr einer Sichtbehinderung bedürfen, um die Einbildungskraft des »uomo sensibile e immaginoso« (Zib., 4418; 30. November 1828) zu reizen, sondern sie wird gleichsam als drittes Auge die gewöhnliche Wahrnehmung doppelnd und auf diese Weise einen ‚Fluchtweg‘ aus der Sinnenwirklichkeit eröffnen. Die Aufzeichnung von 1820 aber signalisiert mit ihrer Betonung nicht der Wahrnehmung, sondern der ‚gestörten‘ Wahrnehmung zunächst einmal die partielle Abkehr von einer auf die Außenwelt eingepfeilten Ästhetik. Die Einbildungskraft wird als sechster Sinn vorgestellt, der im Falle einer Verhinderung der anderen Sinne aktiv wird<sup>185</sup>. Leopardi blättert an dieser Stelle das Buch seiner dichterischen Topoi auf und stellt eine Verbindung her zwischen dem Vergnügen, das ihn nicht nur als Kind beim Anblick bestimmter Szenen erfüllte:

Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia (Zib., 171).

In einer späteren Notiz wird diese Verbindung zwischen Lust und Einbildungskraft am Beispiel literarischer Rezeption noch markanter formuliert:

Il piacere dei racconti, sebbene questi vertano sopra cose sensibili e materiali, è però tutto *intellettuale, o appartenente alla immaginazione*, e per nulla corporale nè spettante ai sensi (Zib., 1401; 28. Juli 1821; Herv.v.m.).

Die Charakterisierung des Vergnügens als ein »intellektuelles«, seine Zurückführung auf die Tätigkeit der Einbildungskraft und die pointierte Absetzung gegen ein über die Sinne vermitteltes körperliches Vergnügen markieren einen weiteren Schritt zu einer Ästhetik, als deren tragendes Moment nicht länger die äußeren Sinne, sondern der innere Sinn fungieren. Diese Wendung wird sich auch auf die Bedeutungsvariiung des Begriffs »romantico« bei Leopardi auswirken, insofern mit ihr ein Interesse an allen Erscheinungen verbunden ist, die diese Lust zu erregen vermögen. Sie können durchaus auch sinnlicher Natur sein; Phänomene wie Nacht, Dämmerung, Klänge spielen eine herausragende Rolle in Leopardis Poetik. Ihnen allen ist zu eigen, dass sie die Einbildungskraft anregen – eine Eigenschaft, auf die dann auch ihre exponierte Stellung innerhalb der Überlegungen zu Dichtung und ihren Möglichkeiten zurückführbar ist.

Wahrnehmung und Einbildungskraft stellen somit Komplementärvermögen dar, wobei die Bewegung, die von einer gewissen Weise der Wahrnehmung über die Dichtung hin zur Einbildungskraft führt, höchst aufschlussreich ist. Nun hatte Leopardi die »Theorie der Lust« getrieben von der Frage nach dem Empfinden der Nichtigkeit

---

<sup>185</sup> Für Polato (1983) stehen daher Einbildungskraft und Realität in einem dialektischen Verhältnis zueinander.

konzipiert, das in jedem Menschen irgendwann, spätestens mit der Einsicht in die Eitelkeit von Hoffnungen und Illusionen aufbricht. Von Anfang an lässt sich bei ihm ein Schwanken der Begrifflichkeiten konstatieren: »unbestimmt« und »unendlich« wechseln einander ab, und die Notwendigkeit einer Unterscheidung scheint Leopardi 1820 nicht gespürt zu haben.

Polato hat in seinem Aufsatz zum Begriff der Einbildungskraft im *Zibaldone* (1983) auf die Ambiguität des Unendlichen bei Leopardi hingewiesen. Sie äußere sich in dem problematischen Verhältnis zwischen dem Bedürfnis der Menschen nach dem Unendlichen, um der Begrenztheit und Zeitlichkeit zu entgehen, und der Enttäuschung, die jede Grenzüberschreitung in sich berge, insofern sich das Unendliche jenseits der Grenze als Nichts enthülle (vgl. ebd., S. 739). Nun findet diese Deutung in dem einzigen Gedicht, in dem das Unendliche gleichsam exemplarisch behandelt wird, keine Entsprechung, wird doch das beschriebene Erlebnis des Unendlichen ganz von dem in markanter Mittelstellung stehenden »dolce« des letzten Verses gleichsam überstrahlt. Trägt man der Chronologie der Eintragungen im *Zibaldone* Rechnung, so formiert sich denn auch erst nach 1820 die Einsicht, das Unendliche sei ein Trugbild und entstehe aus der Verwechslung mit dem Unbestimmten, da es gar nicht existieren *könne*. Doch bevor auf diese Reflexionen näher eingegangen wird, soll an dieser Stelle kurz jenes Gedicht betrachtet werden, in dem Leopardi sich an der poetischen Evozierung des Unendlichen versucht hat, wobei sich das Wechselverhältnis zwischen (verhinderter) Wahrnehmung und Einbildungskraft als konstitutiv erweist.

#### IV.2.1. »L'Infinito« – ein Beispiel

L'Infinito	
Sempre caro mi fu quest'ermo colle,	1
E questa siepe, che da tanta parte	2
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.	3
Ma sedendo e mirando, interminati	4
Spazi di là da quella, e sovrumani	5
Silenzi, e profondissima quiete	6
Io nel pensier mi fingo; ove per poco	7
Il cor non si spaura. E come il vento	8
Odo stormir tra queste piante, io quello	9
Infinito silenzio a questa voce	10
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,	11
E le morte stagioni, e la presente	12
E viva, e il suon di lei. Così tra questa	13
Immensità s'annega il pensier mio:	14
E il naufragar m'è dolce in questo mare.	15

Nahezu zahllos sind die Interpretationen und Analysen des berühmtesten der Gedichte Leopardis. Deswegen ist es unvermeidlich, bei einem erneuten Deutungsversuch auf bereits ausgetretenen Wegen zu wandeln – nur der jeweilige Blickwinkel vermag dem Interpreten noch einen Hauch von Originalität zu gewähren<sup>186</sup>. Er wird hier von der Prämisse bestimmt, dass das zwischen 1819 und 1821 entstandene Idyll in engem Zusammenhang mit der »Theorie der Lust« und den dort entworfenen Anforderungen an die Dichtung steht. Maurer (1957) hat die Besonderheit der leopardischen Idyllen dahingehend hervorgehoben, dass in ihnen genau jene seelischen Dispositionen im Zentrum stehen, die entsprechend den im *Zibaldone* angestellten Überlegungen dem Bereich des Poetischen angehören, ja ihn erst zugänglich machen, nämlich ein unbestimmtes Empfinden und die Erinnerung.

Bedenkt man die »Absicht, die der Dichter mit seinem Idyll von allem Anfang an verfolgt [...]: ein Bild der Wirkung der *sensazione dell'infinito* zu zeichnen« und die sich »in der Überschrift [des] ersten Entwurfs – *Sopra l'Infinito* – mit aller

---

<sup>186</sup> Angesichts der Vielzahl der Deutungen sei hier nur auszugsweise auf einige der wichtigsten Publikationen verwiesen. Hierunter sind alle im Literaturverzeichnis aufgelisteten Veröffentlichungen Blasuccis zu zählen, der mit akribischem Interesse allen Aspekten, angefangen bei Sprache und Metrik im »Infinito« nachgegangen ist. Ebenfalls richtungweisend ist die Studie Orcels (1993), der auch noch einmal kurz auf die verschiedenen Interpretationen eingeht (S. 85, Anm. 2). Aufgrund seiner vergleichenden Perspektive anregend ist der Aufsatz Maeders (2000), insofern er das Horizont-Motiv hinsichtlich seines kulturgeschichtlichen und epistemologischen Symbolwerts beleuchtet, bevor er die verschiedenen Bedeutungsebenen in den Gedichten Leopardis herausfiltert. Für den deutschen Sprachraum ist Wehle (2000) zu erwähnen, der in »L'Infinito« einen Versuch erkennt, den Eintritt in die Moderne zu verarbeiten, wobei er im Bild des Schiffbruchs eine »Ikone der Moderne als einer Pathogenese« (S. 31) sieht.

Deutlichkeit« (ebd., S. 103; Herv.i.O.) offenbart<sup>187</sup>, bedenkt man außerdem, dass dieselbe Situation im *Zibaldone* in einem Zusammenhang erwähnt wird, wo die theoretische Begründung einer Poetik des Unbestimmten erfolgt, dann fällt es schwer, das Unbestimmte als gleichsam abwesend anwesenden Akteur im »Infinito« auszuklammern. Im Bild des einsamen Hügels (V. 1), der Unermesslichkeit (V. 14) sowie von Schiffbruch und Meer (V. 15) scheint es zumindest als Assoziationselement immer wieder aufzublitzten. Dieser Befund bestimmt die folgende Analyse, wobei die in dem Idyll angewandten Mechanismen interessieren, mittels deren das Unendlich-Unbestimmte erfahrbar und in seiner Erfahrbarkeit zugleich durch die sprachliche Fassung wiederhol- und abrufbar wird.

Dabei fällt die merkwürdige Zwischenstellung des Idylls auf, wenn Leopardi »das von Haus aus nicht lyrisch-subjektive Genus des bukolischen Idylls ganz auf die Materie seiner subjektiven lyrischen Erfahrung stellt, und [...] doch zugleich die Tendenz der ihm vorangehenden Generationen zum abgerückten objektiven Bild, das eine bestimmte seelische Lage vor Augen führt, ins Extrem steigert« (Maurer (1957), S. 107). Von entscheidender Bedeutung für die Transformation eines subjektiven Erlebnisses in ein Emblem, das dem Lesenden die Möglichkeit eröffnet, das beschriebene Empfinden des Unendlichen in sich selbst zu reflektieren, erweist sich die Situation, in die das Ich gestellt ist. Der Einsatz der Verse mit »sempre fu« signalisiert, dass es sich hier um ein Erinnerungsmedaillon handelt, das noch einmal aufgeklappt wird. Aber spätestens im siebten Vers mit der Erwähnung des finiten Verbs *scheint* die Erinnerung in Gegenwart umgeschlagen, wobei nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob es sich hier um ein historisches Präsens handelt, dessen Verwendung der Schilderung durch die Unmittelbarkeit größere Lebendigkeit garantiert, oder aber das Präsens anzeigt, dass das Ich die Entgrenzungserfahrung im »Hier und Jetzt« erlebt<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Dass es Leopardi nicht um das Unendliche an sich, sondern um die Empfindung desselben zutun war, verdeutlicht auch eine Eintragung im *Zibaldone*, die in gewisser Nähe zur Poetik der Nüchternheit, wie sie Novalis im *Ofterdingen* entwirft, zu sehen ist: »L'infinito non si può esprimere se non quando non si sente; bensì dopo sentito: e quando i sommi poeti scrivevano quelle cose che ci destano le ammirabili sensazioni dell'infinito, l'animo loro non era occupato da veruna sensazione infinita; e dipingendo l'infinito non lo sentiva« (Zib., 714-15; 4. März 1821). Zu Novalis, vgl. Schmid (1976).

<sup>188</sup> Brioschi (1980) weist darauf hin, dass bis auf zwei – »Il sogno« und »La vita solitaria« – alle Gedichte Leopardis im »hic et nunc« angesiedelt sind, daher er die Möglichkeit eines zeitlosen Präsens ausschließt. Gerade dafür optiert jedoch Blasucci (1985), der den Präsensformen bis zum Vers 8 iterative Bedeutung zuschreibt, die angesichts des unverhofften Entgrenzungserlebnisses allerdings wechselt: »E allora il presente iterativo si trasforma poeticamente in un presente acronico, il 'sempre' di consuetudine in un 'ora' assoluto« (S. 98). <sup>2</sup>Ferrucci (1971) schlägt vor, »fu« allein auf den Hügel zu beziehen, vor den sich

Jedoch sind es nicht allein die Tempora der Verben, die eine befremdende Wirkung auf den Lesenden ausüben, sondern auch die wechselnde Verwendung der Demonstrativa »questo« und »quello«<sup>189</sup>. Die Wendung »quest'ermo colle, // e questa siepe« erweckt zu Beginn den Eindruck, das Ich stehe direkt vor ihnen, sehe sie und evoziere nun vielleicht noch einmal in der Erinnerung das spezifische Erlebnis, wodurch es auf immer mit Hügel und Hecke verbunden bleiben wird. Jedoch beginnt ein Spiel mit der Erwartungshaltung des Lesenden, folgt man dem Ich, dass sich niederlässt, um zu schauen. Bis zum 3. Vers ist noch offen, ob Leopardi sich nicht doch der Gattungsdefinition des Idylls beugen und eine Beschreibung einer ländlichen Szene vornehmen will. Das »Ma« zu Beginn des 4. Verses gleicht aber einem Aufschrecken. Nimmt man an, dass hier eine Erinnerung erneut durchgespielt wird, dann fällt der Kontrast auf zwischen »caro« und »ma«. Andererseits entzieht sich auch diese Konjunktion »ma« der Eindeutigkeit: Signalisiert sie einen Kontrast zwischen den ersten Versen und dem vierten oder hat sie verbindende Funktion und kann daher ihre adversative Bedeutungsebene vernachlässigt werden? Bei der Entscheidung dieser Frage vermag auch der Kommentar keine Hilfe zu bieten, suggeriert er doch die Frage ganz einfach unentschieden zu lassen<sup>190</sup>.

Nun skizziert Leopardi in wenigen Versen eben jene Situation, die er im Rahmen der »Theorie der Lust« erwähnt: Die Hecke wird im 3. Vers als Sichthindernis näher charakterisiert, wodurch das hinter ihr sitzende Ich, dem der Blick in die Gegend verwehrt ist, gewissermaßen genötigt wird, zu seiner Einbildungskraft Zuflucht zu nehmen. Es wird also kein Naturerlebnis geschildert und schon gar nicht ein »adattarsi alla natura« im Sinne einer »poetica del primitivo« (Orcel (1993), S. 91), sondern die Natur wird zur Kulisse für ein Schauspiel, in dem das Ich ganz in seinen eigenen Empfindungen aufgeht und sich ihm andere Bilder aufdrängen, die zwar immer der

---

plötzlich die Hecke schiebe, die fortan die ganze Aufmerksamkeit des lyrischen Ich fesselt, wobei gelte: »Il poeta si rende conto che l'ostacolo alla visione lo interessa più della visione stessa« (S. 143).

<sup>189</sup> Antonio Baldini kommt mit seinem 1950 im »Corriere della sera« unter dem sprechenden Titel »Questa e quella...« erschienenen Artikel das Verdienst zu, die Aufmerksamkeit auf das Oszillieren im Gebrauch der Demonstrativa gelenkt zu haben. Als Herausforderung an die Kommentatoren stellte er die Frage, wie eigentlich die im ersten Vers durch das Pronomen »questo« in der Nähe des Ich wahrgenommene Hecke plötzlich nach vier Versen zu »quella« geworden sein könne, und bewirkte damit, dass seitdem keiner mehr stillschweigend über diesen Wechsel im Nähe-Ferne-Verhältnis hinweggehen kann.

<sup>190</sup> Damiani sieht das »ma« in Opposition zur Hecke und betont zugleich, dass das Folgende aber nur wegen der Hecke statthaben kann, sodass Entgegensetzung und Kausalverbindung gleichermaßen in der Konjunktion zum Ausdruck kommen (*Poesie e Prose*, I, S. 947f.). Bacchelli (1960), S. 365, plädiert für die verstärkende Bedeutung des »ma« im Sinne eines »anzi proprio per questo«, »bensì appunto così«.

Natur entnommen, aber nichts mehr mit dem effektiv wahrgenommenen Hügel mit Hecke zu tun haben: Der unermessliche Raum, den das Ich sich in seiner Vorstellung jenseits der Hecke erschließt, wird am Ende zum Meer und das spezifische Empfinden, wenn sich ein Gedanke, eine Vorstellung nicht mit Worten fassen lässt, wird im Bild des »Schiffbruchs« eingefangen<sup>191</sup>.

Jedwede sinnliche Wahrnehmung wird ausgeschlossen durch das in der Innenschau – »mirando« ist laut Kommentar als »contemplando« zu lesen – begriffene Ich: Denn wenn es auch aufgrund der Hecke nichts sieht, so *könnte* es doch hören. Dies tut es zunächst aber nicht, sondern »stellt« sich unermessliche Weiten und Schweigen »vor«; durch den Ausdruck »Io nel pensier mi fingo« (V. 7) wird eindeutig eine ABWENDUNG VON DER AUSSENWELT geschildert, ein radikaler Rückzug. Lust und Schrecken wirbeln in dieser Vorstellung gleichermaßen durcheinander, wie die Wendung »ove per poco // il cor non si spaura« (V. 7f.) signalisiert. Erst in einem zweiten Moment wird der Kontakt mit der Außenwelt wieder hergestellt – durch den Wind. Scheint zuvor ein Augenblick absoluter Stille durchgestanden, kommt nun durch den Wind Bewegung in die Erstarrung, die angesichts von Unermesslichkeit und Schweigen auch auf das Ich überzugreifen drohte. Der Wind und die durch ihn herbeigeführte Gegenüberstellung von Innen und Außen ermöglicht aber auch erst jenes Erlebnis, dem das Idyll seinen programmatischen Titel verdankt.

Hier liegt denn auch der zweite Grund dafür verborgen, das »Infinito« für eine Betrachtung des Unbestimmten bei Leopardi heranzuziehen: Nicht allein die Situation erlaubt nämlich, eine Verbindung herzustellen, sondern auch die konkreten Elemente, die in dieser Situation zum Einsatz kommen. Kennzeichen der Poetik des Unbestimmten ist, dass das Vergnügen innerlich – »intellektuell« – ist; seine Auslöser können aber durchaus sinnlicher Natur sein. So kommt akustischen Phänomenen eine große Bedeutung zu. Am 16. Oktober 1821 schreibt Leopardi, die Faszination der Töne liege darin, dass sie besser als andere Phänomene geeignet sind, unbestimmte Ideen im Hörenden freizusetzen. Dabei gilt die Regel, je unbestimmbarer die Töne im Hinblick auf ihre Herkunft sind, desto größeren Reiz entfalten sie in demjenigen, der sie hört, vermag er sich doch desto unbeschränkter und ungestörter seinen eigenen

---

<sup>191</sup> Agamben (1982) hebt die Verbindung des ersten und letzten Verses durch das Demonstrativpronomen (»questo«) hervor und sieht in dieser Wiederholung Zyklus und Kontrast zugleich ausgedrückt, insoweit das Demonstrativum sich gleichbleibe, während der Hügel zum Meer mutiere.

Vorstellungen, Ideen, Empfindungen zu überlassen. Der Wind wird in diesem Zusammenhang ausdrücklich erwähnt:

A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono [...]; lo stormire del vento [...]. Perocchè oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, non si vede l'oggetto che lo produce, giacchè il tuono e il vento non si vedono (Zib., 1928-29; 16. Oktober 1821).

Für die Deutung des »Infinito« ist aufschlussreich, dass diese Gedanken andere Aufzeichnungen ergänzen, in denen Leopardi die Möglichkeiten durchspielt, mittels visueller Erscheinungen die »idea dell'infinito« (ebd.) zu wecken.

Wie bereits angedeutet wurde, provoziert das Windrauschen in »L'Infinito« nur mittelbar das Aufgehen in unbestimmten Gedanken: zunächst bringt es das Ich wieder zu sich. Mit dem Hören wird das Bewusstsein wachgerüttelt – es wird tätig, indem es die Vorstellung der unendlichen Stille mit der Stimme des Windes vergleicht<sup>192</sup>. Unversehens tritt nun die zeitliche Dimension ins Spiel, wobei die Aneinanderreihung von »eterno, // e le morte stagioni, e la presente // e viva, e il suon di lei« (V. 11-13) zweierlei zu suggerieren scheint: Vorerst stehen Ewigkeit, Vergangenheit und Gegenwart jeweils für sich. Bedeutet erstere Dauer, schwingen in den beiden anderen Gliedern der Aufzählung Vergehen und Flüchtigkeit. Und schließlich erlebt das Ich selbst die Zeit in dieser merkwürdig anmutenden Folge, in der die Ewigkeit gleichsam die Folie für Vergangenheit und Gegenwart ist und vielleicht stellvertretend für die Zukunft steht, die in der Zeitenreihe seltsam abwesend ist<sup>193</sup>.

Wind, Stimme, Zeit bzw. Zeitmodalitäten bilden Glieder eines Assoziationsnetzes, in dem das Ich sich verliert – wie in einem Meer. Der Boden schwindet ihm unter den Füßen, die festen Bezugspunkte beginnen in dieser plötzlichen Zusammenschau der Zeiten zu wanken. Auch hier überlässt die Ambivalenz des Ausdrucks »questa // immensità« (V. 13f.) dem Leser die Wahl zwischen verschiedenen Interpretationen. Das

---

<sup>192</sup> Orcel (1993) macht auf Vorläufer des Verweisungskomplexes »Stimme-Zeit« bei Leopardi z.B. in den »Ricordi d'infanzia e di adolescenza« aufmerksam. In dem zur gleichen Zeit wie das »Infinito« entstandenen Gedicht »La sera del dì di festa« findet er sich ebenfalls. Hier ist es der Gesang eines fern vorüberziehenden Handwerkes, der das Bewusstsein der Vergänglichkeit, der individuellen wie der kollektiven, weckt und die Beklemmung früherer Jahre angesichts des Widerspruchs zwischen Erwartungsfreude und der Flüchtigkeit des lang ersehnten Moments oder Tags wieder aufsteigen lässt. Zur Bedeutung des Wind-Motivs vgl. Blasuccis Aufsatz »Lo stormire del vento tra le piante« (2001), in: Ders. (2003), S. 31-46.

<sup>193</sup> Die Ambiguität des Ausdrucks »sovvenire« (V. 11) soll hier nur am Rande erwähnt werden. Es herrscht in der Leopardi-Forschung Übereinstimmung darin, »mi sovvien« im Sinne eines »mi viene alla mente, mi occorre nel pensiero« zu deuten und nicht im Sinne eines »mi ricordo«, vgl. Blasucci (1985), S. 104, und Dell'Aquila (1997a).

Enjambement bewirkt zudem, dass einen Atemzug lang alles möglich zu sein scheint, insofern »questa« gleichsam in der Luft hängenbleibt und es der Assoziationsgeschwindigkeit und -fähigkeit des Lesenden überlassen wird, die Frage, was nun wohl folge, auf hypothetischem Wege zu beantworten. Auch nachdem schließlich das Substantiv genannt wurde, behauptet sich noch eine gewisse Unsicherheit, die in der Frage empordrängt, was denn nun eigentlich unermesslich sei: die Ewigkeit, die Vergangenheit und Gegenwart einschließt, oder das Empfinden, das beim Gedanken an die Ewigkeit erwacht. Von der Entscheidung dieser Frage hängt schließlich auch die Deutung des »mare« im letzten Vers ab.

Insoweit sich die Perspektive der vorliegenden Untersuchung von der »Theorie der Lust« herleitet, fällt die Entscheidungsfindung zugunsten der zweiten Variante aus. Hierfür sprechen der ursprüngliche Titel des Idylls ebenso wie die beiläufige Erwähnung der Wirkung, welche die besten Dichter im Leser zu erzeugen vermögen, indem sie nämlich nach dem *Zibaldone*-Eintrag vom 04. März 1821 »ammirabili sensazioni dell'infinito« zu wecken verstehen (Zib., 715). Das Idyll »L'Infinito« schreibt sich in diese von Leopardi selbst angeführte Tradition der »sommi poeti« (ebd.) ein: Mag auch der Titel nahelegen, dass das Unendliche als Protagonist fungiert, so sind die Bilder und Begriffe, die es beschwören, *Mittler* einer Raum- und Zeiterfahrung, die indem sie beschrieben wird, sich auch auf den Leser überträgt und diese Erfahrung kann weder als metaphysisch noch numinös bezeichnet werden. Das wichtigste Stichwort für sie lautet »dolce«, in dem das Vergnügen, die Lust, die mit ihr verbunden sind, zum Klingen gebracht werden. Dieses Vergnügen aber resultiert nicht aus dem Anblick einer bestimmten Szene, sondern ist ganz und gar ein inwendig entstandenes. Die Außenwelt in Gestalt von Hügel, Hecke, Wind erhält Bedeutung nur, insofern sie als Auslöser für die Wendung nach Innen figuriert bzw. die Vorstellungen in eine bestimmte Richtung weist, wie der Umschlag der räumlichen Vision in eine zeitliche zeigt.

Später wird sich offenbaren, dass das Unbestimmte und Zeiterfahrung ebenfalls zusammenhängen, d.h. nicht allein die Wahrnehmung, sondern auch die Vergegenwärtigung eines weitgespannten Zeitraums, weckt die Empfindung des Unbestimmten und ist deshalb als poetisches Ingredienz unverzichtbar. Doch bevor dieser für die Konzepte »antik« und »romantisch« entscheidende Aspekt ausgelotet wird, soll versucht werden, die verwirrende Parallelität und Überschneidung, wie sie die

Verwendung von »infinito« und »indefinito« kennzeichnet, zu erhellen, um die These zu stützen, in »L'Infinito« komme die Poetik des Unbestimmten zur Anwendung.

#### IV.2.2. Unendlich oder Unbestimmt?

Hinweise auf eine Unterscheidung zwischen beiden Begriffen können in drei Eintragungen gefunden werden. Damit kommt auch ein Zusammenhang in den Blick, der vielleicht in das Rätsel der Inkonsequenz Leopardis bei der Verwendung beider Wörter Licht bringt.

Bereits am 4. Januar 1821 bemerkt Leopardi, es sei unmöglich, sich das Unendliche zu erschließen. Weder Erkenntnisvermögen noch Empfinden noch Einbildungskraft könnten es erfassen. Aber der Mensch neige dazu, alles, was seine Fähigkeiten und Kräfte übersteigt, als unendlich zu beschreiben:

*l'anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un'impotenza decisa di abbracciar tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea (Zib., 472-73).*

In diesen Zeilen schimmert noch einmal das Schlussbild aus »L'Infinito« herauf, in dem eine Art lustvoller Kapitulation angesichts des eigenen Unvermögens, das Empfundene ganz zu umfassen oder gar mit Worten einzugrenzen, durch das Bild des Schiffbruchs vermittelt wird. Zugleich wird aber auch die ambivalente Wirkung deutlich, welche die Erfahrung des permanenten Entzugs auf den Einzelnen ausübt. In der Lust birgt sich immer auch ein Funken Enttäuschung, insofern die Spannung auf das Ganze beständig bestehen bleibt und keine befriedigende Auflösung erfährt, daher auch der Eindruck entsteht, es handele sich um die Erfahrung einer »Art Unendlichkeit« – »una specie d'infinità« (ebd.). Leopardi hatte die Ursache für das depotenzierende Empfinden der Nichtigkeit aller Dinge in der existentiellen Ausrichtung auf die Lust geortet, wobei der bestimmte Artikel vor »Lust« von höchster Wichtigkeit ist, zeigt er doch an, dass nicht einzelne kleinere Vergnügungen gemeint sind, sondern ein »piacere astratto e illimitato« (Zib., 165). Auch wenn dieser nun materiellen Ursprungs ist, weist er über alles Existierende hinaus, d.h. er selbst kann nicht materiell sein. Sein Hauptmerkmal ist die »unbestimmte Ausdehnung«, »l'estensione [...] indeterminata« (ebd.), dem auf Seiten des Einzelnen das Vergnügen entspricht, das von Phänomenen ausgeht, die durch ihre eigene Unbestimmtheit vage Empfindungswelten erschließen.

Wurde in der »Theorie der Lust« die Erfahrung des Nichts noch aus der Ernüchterung hergeleitet, die der Widerspruch zwischen gleichsam angeborener Erwartung und Realität auslöst, so steigert Leopardi sechs Jahre später diesen Gedanken zu einer *Gleichsetzung* des unfassbaren Unendlichen und des Nichts selbst. Indirekt begründet er damit rückwirkend die Behauptung, die Menschen würden zur Verwechslung von unendlich und unbestimmt neigen.

Die Eintragung vom 2. Mai 1826 ist eingebettet in eine Auseinandersetzung mit der Vorstellung eines Schöpfers, dessen Göttlichkeit aus der Vollkommenheit und Unendlichkeit der Welt abgeleitet wird. Die Illustrierung des Hintergrunds ist insofern wichtig für das Verständnis der Gedankenpassage, als dass die Vorstellung des Unendlichen hier als Ausgeburt menschlichen Hochmuts interpretiert wird. Sie ist also Teil der leopardischen Polemik gegen den optimistischen Weltentwurf der Aufklärung, auch weil das Credo der Mai-Aufzeichnung sich dahingehend zusammenfassen lässt, dass die Menschen durch die Überforderung ihrer Sinne und ihres Denkvermögens zu dem Trugschluss verleitet wurden (und werden), dass es das Unendliche gäbe:

quelle grandezze (sia d'intelligenza, sia di forza, sia d'estensione ec.) che noi non possiamo concepire, noi le abbiám credute infinite; [...] quasi che al di sopra di noi non vi sia che l'infinito, questo solo non possa esser abbracciato dalla nostra concettiva, questo solo possa esser maggior di noi (Zib., 4177-78).

Es handelt sich um eine negative Illusion, nach der alles, was größer ist als die Menschen, unendlich sein müsse. In dieser Haltung, die alles, was das Fassungsvermögen der Menschen übersteigt, als unendlich zu klassifizieren geneigt ist, drückt sich letztlich nur ein Versuch aus, auch das Unerklärliche einer Erklärung zuzuführen. Sei es auch eine negative, so ist es doch immerhin eine Erklärung. Dagegen verweist Leopardi auf das *Principium individuationis*: Alles Existierende ist individuell und gegenständlich, alles Individuell-Gegenständliche aber ist beschränkt, woraus folgt, dass allein das Nichts, das Nichtseiende unendlich sein kann

Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza a esser lo stesso che il nulla (ebd.).

Einen Monat später, am 4. Juni 1826, kommt Leopardi auf diese Schlussfolgerungen zurück, um sie gegen jedweden Einwand wie beispielsweise den, der sich auf die Ewigkeit der Materie beruft, abzusichern. Mittels der Setzung einer an die kopernikanische Wende Kants anklingenden Prämisse, wonach Zeit und Raum

Vorstellungen des Subjekts darstellen, lokalisiert Leopardi auch das Nichts und die Unendlichkeit in der Einbildungskraft und in der Sprache:

[Dicono che; B.B.] la materia, cosa finita, non avrebbe mai cominciato ad essere, nè mai lascerebbe di essere; che il finito è sempre stato e sempre sarà. Qui non vi avrebbe d'infinito che il tempo, il quale non è cosa alcuna, è nulla, e però l'infinità del tempo non proverebbe nè l'esistenza nè la possibilità di enti infiniti, più di quel che lo provi la infinità del nulla, infinità che non esiste nè può esistere se non nella immaginazione o nel linguaggio, ma che è pure una qualità propria ed inseparabile dalla idea o dalla parola nulla (Zib., 4181; Bologna. 4. Juni 1826).

Die Unmöglichkeit einer materiellen Existenz des Unendlichen wird erneut bekräftigt. Bemerkenswert ist dabei die Rückbindung des Konzepts des Unendlichen an die Sprache, als sei die durch sie gegebene Möglichkeit durch Verwendung eines Präfixes das Endliche in ein Un-Endliches zu verwandeln, der einzige Anhaltspunkt für das faktische Sein des Unendlichen, der aus bereits in der Mai-Reflexion erläuterten Gründen von den Menschen gleichsam überinterpretiert worden sei.

Nun regt sich die legitime Frage, was der wiederholte Anlauf Leopardis, das Interesse am Unendlichen der Grundlosigkeit zu überführen, mit der Poetik des Unbestimmten zu tun hat. In der Antwort profiliert sich die Bestätigung der Annahme, die der Interpretation des »Infinito« zugrunde lag, nämlich dass unabhängig vom Titel des Idylls in ihm weniger das Unendliche im Mittelpunkt steht als eine bestimmte Art des *Eindrucks*, des *Empfindens*, die unendlich anmutet, aber in Wirklichkeit ‚nur‘ unbestimmt ist. Der Begriff des Unendlichen bei Leopardi ist somit frei von metaphysischen Bedeutungselementen<sup>194</sup>.

Das Bild des Schiffbruchs aber, in dem »L'Infinito« sich gleichsam auflöst, fordert noch einmal die Aufmerksamkeit heraus: Wo das Denken, d.h. das begriffliche Erfassen aufgegeben werden muss, weil es dem Wogenspiel einer zwischen Ewigkeit und Gegenwart dahinfließenden Zeitempfindung nicht standhält, da ist jedweder sprachlichen Äußerung ein Ende gesetzt. In »L'Infinito« wird somit nicht allein ausgelotet, auf welche Weise bestimmte Sinneseindrücke durch die Einbildungskraft aufgegriffen, potenziert und verwandelt werden, sondern es wird auch zu den Grenzen sprachlichen Ausdrucks vorgestoßen. Dabei wird deutlich, dass die ins Extreme gesteigerte Erfahrung des Unendlich-Unbestimmten letztlich ganz auf die Sprache und

---

<sup>194</sup> Damiani schließt diesen Weg der Interpretation des im »Infinito« geschilderten Erlebnisses ebenfalls unter Verweis auf die soeben analysierten *Zibaldone*-Eintragungen aus (vgl. *Poesie e Prose*, I, S. 946), wohingegen Dell'Aquila (1997a) in dem Idyll zwei Kategorien des Unendlichen, eine metaphysische und eine sinnliche, erkennt.

damit auf Vermittlung verzichten muss. Es verwundert daher wenig, dass dieses Idyll einzigartig im Reigen der *Canti* steht. Der Dichter bedarf nämlich doch der Sprache, und da die Darstellung des Unbestimmten aus den erläuterten Gründen in die Sprachlosigkeit abdriften kann, widmet Leopardi in den Jahren zwischen 1819 und 1821 sein Interesse vor allem denjenigen Wörtern, die gleich Signalbojen das Unbestimmte assoziieren, ohne dass damit eine Gefährdung des Sprachgestus selbst verbunden wäre.

#### IV.2.3. Das Unbestimmte in der Sprache

Als herausragendes Charakteristikum der Poetik des Unbestimmten kann die Komplementärbeziehung bezeichnet werden, die zwischen Wahrnehmung und Einbildungskraft besteht. Das im Rahmen derselben evozierte Unbestimmte aber ist vor allem an das Empfinden gebunden: Es manifestiert sich als Modalität entweder des Empfindens oder des Wahrnehmens. Das Gebot für den Dichter lautet, es in die Sprache hineinzuholen.

In einer dem vermeintlichen Fortschritt menschlichen Denkens gewidmeten Eintragung vom 28. Juni 1821 lokalisiert Leopardi den Grund für die Schönheit der Dichtung in Wörtern, die vage, unbestimmte Ideen, ja ganze Ideengruppen evozieren. Sie werden den Begriffen – »termini« – gegenübergestellt, mit denen die Philosophie operiert. Deren Kennzeichen ist Präzision als Ergebnis eines Filterprozesses, in dessen Verlauf die ursprünglich in einem Wort enthaltene Vielzahl an Ideen allmählich reduziert wurde. Bei der Entstehung von Begriffen erfolgt demzufolge eine Art Aussortierung, die vom Bemühen diktiert wird, einem Wort die größtmögliche Genauigkeit zu verleihen. Am Ende dieses Prozesses stehen die Begriffe, die nunmehr nur noch eine einzige Idee vertreten und den Eindruck hervorrufen, dass im Vergleich zu früheren Epochen und deren verwirrender Vieldeutigkeit der Worte ein Fortschritt stattgefunden habe, weil davon ausgegangen wird, Präzision ermögliche eine tiefere Erkenntnis.

Leopardi bedient sich hier eines Argumentationsschemas, das bereits im »Discorso« Anwendung fand und das seiner Modernekritik zugrunde liegt. Maßgebend ist der Hinweis, dass die Modernen mit ihrer Annahme, über Empfindungen und Einsichten zu verfügen, die den Menschen der Antike fremd waren, einer Fehleinschätzung

unterliegen. Was daher für die Sensibilität als gültig erkannt wurde, nämlich, dass sie keineswegs eine ‚Errungenschaft‘ der Moderne darstelle, trifft auch auf die Ideen und Konzepte der Philosophie zu:

La massima parte delle voci filosofiche divenute comuni oggidi, e mancanti a tutti o quasi tutti gli antichi linguaggi, non esprimono veramente idee che mancassero assolutamente ai nostri antichi (Zib., 1234; 28. Juni 1821).

Diese Feststellung bildet die Grundlage für eine erneute Umkehrung herkömmlicher Überzeugungen, wird doch letztlich gezeigt, dass sich unter dem Banner des Fortschritts in Wirklichkeit ein Rückschritt verbirgt. Er lasse sich z.B. an der sprachlichen Verarmung ablesen, zu der die Anwendung eines Verfahrens der exakten Wissenschaften auch auf die Sprache führt. Entscheidend erweist sich jedoch nicht so sehr die linguistische Begründung eines Gegensatzes zwischen Dichtung und moderner Philosophie. Vielmehr kommt hier ein Verständnis von Poesie und Philosophie zum Tragen, das so ähnlich auch bei Novalis im bereits erwähnten Fragment Nr. 342 des *Allgemeinen Brouillons* mitschwingt. Denn auch bei ihm ist es der Begriff »Bestimmung«, der zum Verständnis beider Weisen der Welterfahrung herangezogen wird, wenn er schreibt:

Der Begriff oder d[ie] Erk[enntniß] ist die Prosa – das Indifferente. Auf beyden Seiten ist + und –[.] Die Erkenntniß ist ein Mittel um wieder zur *Nichterkenntniß* zu gelangen. (vid. Instinkt) Die Natur ist unbegreiflich per se. Ruhe und gebildete Unbegreiflichkeit./ Die Phil[osophie] ist die Prosa. Ihre Consonanten. Ferne Phil[osophie] klingt wie Poesie – weil jeder Ruf in die ferne Vocal wird. Auf beyden Seiten oder um sie her liegt + und minus Poësie (NO II, 536:342; Herv.i.O.)

Die Zeilen umkreisen ein Problem, das in seinem erkenntnistheoretischen Ansatz der leopardischen Poetik des Unbestimmten fremd ist. Im Hinblick auf den Interessenhorizont des vorliegenden Paragraphen sticht aber die Definition der Philosophie mittels eines aus der Sprachwissenschaft bekannten Ausdrucks hervor. Philosophie wird als Prosa bezeichnet, wobei die anschließende Bemerkung »[i]hre Consonanten« unklar lässt, ob nun Philosophie die Mitlaute der Prosa darstellt oder ob sich der Ausdruck allgemein auf die Prosa-Philosophie bezieht. Betont werden muss, dass der Begriff »Konsonant« bei Novalis eine bestimmende Funktion erfüllt. Im Fragment 51 der *Vorarbeiten 1798* wird das Dreisatzschema These - Antithese - Synthese auf die literarischen Gattungen angewendet. Demzufolge ist die »sogenannte Prosa aus Beschränkung der absoluten Extreme entstanden« (NO II, S. 325; Fr. 51). Die Betonung liegt auf dem »sogenannt«, insofern weder die traditionell als solche bewertete Poesie noch der herkömmlich als Prosa bezeichnete Roman tatsächlich diesen

Gattungsbezeichnungen entsprechen. So handelt es sich hierbei auch nur um eine Übergangsphase, wird doch die Zeit kommen, in der »aus der Beschränkung eine Durchdringung geworden ist« (ebd.). Zieht man das Fragment aus dem *Allgemeinen Brouillon* heran, so scheint das der Fall zu sein, wenn die Konsonanten erneut zu Vokalen werden, die Philosophie, die Prosa, die »minus Poësie«, poetisch wird. Die Begriffe »Vokal« und »Konsonant« suggerieren, dass es sich in erster Linie um ein Klangereignis handelt – eine Vermutung, die in einem vorhergehenden Fragment zur Musik eine Bestätigung erfährt:

Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisirt – so *enttönt*. Es ist jezt mehr *Schallen* geworden – *Laut*, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muß wieder *Gesang* werden. Die *Consonanten* verwandeln den *Ton in Schall* (NO II, 517:245; Herv.i.O.).

Der Ausdruck »Konsonant« birgt demzufolge zwei negative Sinnebenen: Die Konsonanten berauben den Ton seiner Sinnhaftigkeit, sodass er als bloßer Schall überlebt; da sie zugleich aber auch Elemente der Prosa sind, die wiederum als Beschränkung und Bestimmung charakterisiert wurde, können sie als Träger dieser Bestimmung und Beschränkung identifiziert werden. In der negativen Konnotation dieser beiden der Sprache inhärenten Aspekte schimmert ein ähnliches Problembewusstsein wie bei Leopardi durch.

Letzterer gelangt bei seinen Ausführungen zu der Schlussfolgerung, dass das Eigentümliche der dichterischen Sprache in ihrem Vermögen begründet liegt, durch das Hervorrufen von Assoziationen eine als angenehm empfundene Verlorenheit im Unbestimmten herbeizuführen:

La bellezza del discorso e della poesia consiste nel destarci gruppi d'idee, e nel far errare la nostra mente nella moltitudine delle concezioni, e nel loro vago, confuso, indeterminato, incircoscritto. Il che si ottiene colle parole proprie, ch'esprimono un'idea composta di molte parti, e legata con molte idee concomitanti (Zib., 1235-36; 28. Juni 1821).

Es gereicht der Dichtung sogar zum Nachteil, dass sie überhaupt erst auf Sprache angewiesen ist, während die Musik unmittelbar auf die Seele wirkt. Im Anschluss an eine Passage aus Madame de Staëls *Corinne* spitzt Leopardi die Differenz zwischen Tönen und sprachlichen Lauten dahingehend zu, dass er die Wirkung der letzteren von den Gegenständen abhängig macht, die sie beschreiben:

La parola nella poesia ec. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata [rispetto alla musica; B.B.] (Zib., 79f.).

Hier wird noch einmal bestätigt, worin das Ziel der Dichtung im Besonderen, der Kunst im Allgemeinen zu bestehen habe, nämlich in dem Versuch, VAGE UND UNBESTIMMT-UNENDLICHE EMPFINDUNGEN zu BESCHREIBEN bzw. mittels ihrer Beschreibung zu ERWECKEN. Darüber hinaus lassen sich die zitierten Zeilen zu dem bereits erwähnten Novalis-Fragment zur Musik in Beziehung setzen, wird doch dort die Wirkung derselben ebenfalls mit dem Stichwort »unbestimmt« eingefangen und wird aus dem zitierten Ausklang des Fragments mit seinem bedauernden Grundton angesichts der Prosaisierung der Sprache ersichtlich, dass hier demjenigen, der wie der Dichter mit Sprache arbeitet, ein Modell vorgehalten wird. Im Hinblick auf die Wirkung der »Sprache der Musik« bemerkt Novalis:

Der Geist wird frey, *unbestimmt* angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heimat. Alles Liebe – und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht (NO II, 517:245).

Um die Möglichkeiten, diese Art unbestimmter Anregung mittels der Sprache selbst zu vermitteln, ist es Leopardi zu tun, wenn er in zahlreichen Anläufen Wörter auflistet, die eine lustvolle Empfindung stimulieren, weil sie Ideen freisetzen, die, wie im »Infitino« gezeigt, sich nicht auf den Nenner eines Begriffs bringen lassen. In diesem Sinne stellt Leopardi noch einmal ausdrücklich eine Verbindung zwischen den innerhalb der »Theorie der Lust« entwickelten Einsichten sowie der Poetik des Unbestimmten her:

Le parole *irrevocabile, irremeabile* e altre tali, produrranno sempre una sensazione piacevole (se l'uomo non vi si avvezza troppo), perchè destano un'idea senza limiti, e non possibile a concepirsi interamente. E però saranno sempre poeticissime (Zib., 1534; 20. August 1821; Herv.i.O.)<sup>195</sup>.

*Alles* Unbestimmte scheint demnach poetisch zu sein, das aber nicht nur ein Effekt der Sprache, sondern auch von Phänomenen oder bestimmten Situationen sein kann<sup>196</sup>.

Am Ende dieses Versuchs, das leopardische Konzept des Unbestimmten hinsichtlich seiner Prämissen und Implikationen für die poetische Praxis auszuloten, muss noch einmal der Bogen zum Wechselspiel zwischen Wahrnehmung und Einbildungskraft, äußerem und innerem Sinn, zurückgeschlagen werden.

---

<sup>195</sup> Zu dem im Italienischen nicht existierenden Wort »irremeabile« schreibt Damiani im Kommentar, dass es sich um eine Lehnübersetzung aus dem Lateinischen und zwar von »irremeabilis«, Vergil, *Aeneis*, VI, V. 425, handelt: »occupat Aeneas aditum custode sepulto // evaditque celer ripam inremeabilis undae – Schlaf begräbt den Wächter; rasch nimmt Aeneas den Zugang // und weicht schnell vom Ufer des rückkehrwehrenden Stromes« (Liber VI, V. 424f.).

<sup>196</sup> Zur Sprache vgl. Zib., 1789, 25. September 1821; 1825, 3. Oktober. 1821; 1930, 16. Oktober 1821; 2251, 13. Dezember 1821.

## Schwelle

In zwei *Zibaldone*-Notizen führt Leopardi die in der »Theorie der Lust« skizzierten Zusammenhänge zwischen Wahrnehmen und Einbilden weiter aus. Dabei konzentriert sich seine Aufmerksamkeit jedes Mal auf das als Komplementärbeziehung beschriebene Verhältnis zwischen diesen beiden Weisen, mit Welt und Wirklichkeit in Verbindung zu stehen. Die herausragende Bedeutung der Töne wird hervorgehoben, setzen sie doch *unmittelbar* unbestimmte Empfindungen und Ideen frei. Der Ton ist »piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta« (Zib., 1928; 16. Oktober 1821). Es wurde bereits erwähnt, dass die Wirkung der Töne noch steigerbar ist, wenn Entfernung, Nichtwissen um die Herkunft, Dunkelheit hinzutreten. Diese Einsicht wird in Beziehung gesetzt zu einer anderen, vorhergehenden Eintragung, in der die »Theorie der Lust« auf das Sehen bezogen wurde. Die Grundkonstellation ist bekannt: Der ungenauen Wahrnehmung, wenn sich die Gegenstände nur unvollständig und/oder verschwommen dem Auge darbieten, wohnt ein besonderer Reiz inne. Dieselbe Wirkung übt das Licht aus, sei es nun unbestimmt wie das Dämmerlicht in einem Torbogen oder seine Quelle nicht erkennbar. In diesem Zusammenhang erwähnt Leopardi eine Reihe möglicher Situationen und Ansichten und schließt: »A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e *il potersi perciò spaziare coll'immaginazione*« (Zib., 1745; 20. September 1821; Herv.v.m.). Immer fungiert das Wahrgenommene als Stimulus für den inneren Sinn, der sich in unbestimmten Ideen ergeht, wobei markanterweise das im Zentrum dieser Eintragung stehende Licht als »piacevolissima e sentimentalissima« (ebd.) bezeichnet wird. Die Verbindung zwischen »piacevole«, »sentimentale«, »poetico« und dem »incerto« bestätigt, dass Leopardis Poetik sich vor dem Hintergrund der »Theorie der Lust« als eine Poetik des Unbestimmten herausbildet.

In diesem Sinne ist auch das Antike poetisch. Leopardi sieht nun das Antike als einen Bestandteil erhabener Empfindungen an, seien sie materiellen Ursprungs, d.h. Reaktionen auf den Anblick einer romantischen Gegend, oder aber *unabhängig* von Eindrücken der Außenwelt:

L'antico è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni, siano materiali, come una prospettiva, una veduta romantica ec.ec. o solamente spirituali ed interiori (Zib., 1429; 1. August 1821).

Indem die Ursache hierfür wieder in der Tendenz des Menschen zum Unendlichen geortet wird, weist der Grundton dieser Aussage auf jenes Netz zurück, mit dem Leopardi am Ende seiner »Theorie der Lust« die sich aus ihr für den Menschen konkret ergebenden Folgen einfängt. Tatsächlich reizt es Leopardi, im Entwurf einer »teoria dell'uomo e delle cose« zu zeigen, dass und inwiefern das System der Natur nur auf äußerst wenigen Prinzipien beruht (vgl. Zib., 181; 12.-23. Juli 1820).

Aufschlussreich ist, wie er aus einem dezidiert theoretischen Interesse heraus die menschliche Natur erklärt und auf sie wiederum seine Poetik hin entwirft<sup>197</sup>. In den vorangegangenen Paragraphen wurden mehrere Schaltstellen dieses Umschlags von der Theorie zur Praxis gezeigt, aber die wohl bedeutendste liegt mit der Bestimmung des Antiken als ein Element des Empfindens vor, genauer des Zeitempfindens. Denn wie die weiteren Ausführungen erweisen, handelt es sich vor allem um die Wahrnehmung eines wegen seines Umfangs nur schwer vorstellbaren Zeitraums, die dem unbestimmten Umherschweifen von Ideen und Gefühlen höchst zuträglich ist:

L'antico non è eterno, [...] ma il concepire che fa l'anima uno spazio di molti secoli, produce una sensazione indefinita, l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde, e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali sieno (Zib., 1429; 1. August 1821).

Die Ursache für die Verwechslung von unbestimmt und unendlich sowie die Rolle der Zeitwahrnehmung beim Verlust jedweden Bezugspunktes in Denken und Fühlen werden nochmals eindringlich illustriert. Wie für den Raum, so gilt auch für die Zeit, dass sie umso lustvoller empfunden wird, je weitgespannter sie ist<sup>198</sup>. Da das auf das Antike zutrifft, dessen Gegenteil das Moderne ist, folgt notwendigerweise die Schlussfolgerung: »[n]on così nelle cose moderne« (ebd.). In diesem Selbstkommentar zu »L'Infinito« schält sich bereits eine Einsicht heraus, die Leopardi erst später eindeutig formulieren wird: Bei ZEIT UND RAUM handelt es sich nicht um objektive Gegebenheiten, sondern um *subjektive* Erfahrungsweisen; beide sind an die innere Wahrnehmung gebunden. Daraus folgt, dass auch das ANTIKE eine EMPFINDUNGSMODALITÄT darstellt:

---

<sup>197</sup> Diese direkte Verbindung beleuchtet eine Eintragung vom 05. November 1821, wo der Zusammenhang zwischen vage und unbestimmt einerseits sowie groß und weit (»vasto«) andererseits im Hinblick auf ihre Wirkung skizziert und schließlich der Bogen zur Dichtung gezogen wird: »*Tutto ciò può applicarsi anche alle sensazioni prodotte dalla poesia, o dagli scrittori, ec. al lontano, all'antico, al futuro, ec.ec.*« (Zib., 2054; Herv.v.m.). Die Wirkung der Dichtung wird jener von Raum- und Zeitentfernungen gleichgesetzt.

<sup>198</sup> Daher kommt es auch weniger auf die Unsichtbarkeit der Grenzen als auf Weite und Größe an: »Ma nell'altro caso, sebbene i confini si vedano, e quanto ad essi non vi sia indefinito, v'è però in questo, che lo spazio è così ampio che l'anima non l'abbraccia, e vi si perde« (Zib., 1430).

L'antico è dunque una sensazione, non un modello [...], è immaginazione [...], eco di qualcosa che non c'è più, ma che c'è stato soltanto perché ce n'è il ricordo, un ricordo alimentato dal senso della distanza (Tateo (1999), S. 12).

Das Stichwort lautet ERINNERUNG – jener Begriff, auf den die Bestimmung der Poesie bei Leopardi hinauslief, indem imaginative und sentimentale Dichtung schließlich gleichermaßen über ihre Beziehung zu dem, was vergangen, definiert wurden. Die in den Zeilen 1821 nur implizit mitschwingende Verbindung zwischen dem Poetisch-Unbestimmten und der Erinnerung wird Jahre später konkret. Wenn Leopardi am 14. Dezember 1828 schreibt:

La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non p[er] 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 (Zib., 4426).

– dann scheint es, als schließe sich eine Klammer, die er 1821 geöffnet hat. Der Stellenwert, den damals die Antike einnahm, kommt mittlerweile der Erinnerung zu; die Begründung des Dichterischen im Unbestimmten, in räumlicher und zeitlicher Ferne wird bestätigt. Bemerkenswert ist jedoch, dass dieser Gedanke zur Stützung einer Behauptung herangezogen wird, welche die Notwendigkeit subjektiven Welterlebens unterstreicht. Demnach sind alle Gegenstände poetisch, wenn sie Erinnerungen im Betrachter aufrufen. Es kommt nicht mehr darauf an, ob ein Objekt den gängigen Ästhetikkriterien entspricht – »anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poeticissimo a rimembrarlo« (ebd.). Der Erinnerung selbst ist als Voraussetzung jene ENTFERNUNG eingeschrieben, die sich als Garantin für das Dichterische erwiesen hat. Das Antike fungiert jedoch nicht allein als Bezeichnung für das Empfinden, das sich bei der Vorstellung von Vergangenen einstellt. Zugleich ist es auch immer im eigentlichen Wortsinn das »Alte«, ob es sich dabei nun um altbekannte Gegenstände oder um Überbleibsel der Antike als Epoche handeln mag.

Wesentlich bleibt die Rückbindung des Poetischen an das Unbestimmte, das wiederum von zeitlicher und/oder räumlicher Distanzerfahrung abhängt. Setzt Leopardi anfangs den Akzent noch auf letztere und leitet sich sein Interesse für Phänomene sinnlicher Wahrnehmung von ihr ab, so rückt im Verlauf der *Zibaldone*-Reflexionen eine Möglichkeit in den Mittelpunkt, *unabhängig* von der unmittelbaren Außenwelt Entfernung zu erleben. Bezeichnend ist ein Eintrag vom 22. Oktober 1828, in dem denn auch das Romantische nicht mehr im Hinblick auf eine Landschaft verwendet wird. Leopardi widerspricht der Bestimmung der modernen Literatur als romantisch und identifiziert dagegen antik und romantisch:

Perchè il moderno, il nuovo, non è mai, o ben difficilm.[ente] romantico; e l'antico, il vecchio al contrario? Perchè quasi tutti i piaceri dell'immaginaz.[ione] e del sentim.[ento] consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente (Zib., 4415; 22. Oktober 1828. Florenz).

Romantisch wird jetzt wie bei Novalis von Festlegungen auf eine bestimmte Epoche oder einen bestimmten Anblick befreit und erscheint als eine universell gültige Kategorie, die eine gewisse Art des Wirklichkeitserlebens bezeichnet.

Das Paradoxon einer Identität von »antik« und »romantisch«, wie es in der provokativ und zugleich zweifelnd formulierten Frage zum Vorschein kommt, wird in der von Leopardi angebotenen Antwort nur gelöst, vollzieht man die implizite Argumentation mit, die »romantico« mit den »piaceri« von Einbildungskraft und Empfinden in Zusammenhang bringt. Wenn letztere in der Erinnerung bestehen, indem sie allein durch diese geweckt werden, d.h. an das Vergangensein gebunden sind, *muss* das Vergangene romantisch sein. Jenseits der geschichtlichen Konkretisierung des Romantischen und Antiken sowie deren Erhebung zu einem literarischen Programm findet Leopardi hier zu seinem ganz eigenen Romantikbegriff. In ihm erweist sich der Bezug zur Vergangenheit als entscheidend, da innerhalb des durch die Erinnerung abgesteckten Rahmens die Einbildungskraft dieselbe Freiheit genießt, wie sie ihr der Anblick einer Hecke im »Infinito« verbürgen konnte.

Mit der Betonung der Erinnerung aber ist die Ablösung von einer Ästhetik, welche die Wahrnehmung bzw. das Wahrgenommene in den Vordergrund künstlerischer Repräsentation stellt, vollzogen. Damit schließt sich acht Jahre nach jenen Aufzeichnungen, in denen die Illusionen als wichtigstes dichterisches Medium vorgestellt wurden, ein Kreis. Damals fungierte die Einbildungskraft als ein auf diese orientierter sechster Sinn: Durch die Hervorbringung von Illusionen, die Denken und Empfinden ihrer Bestimmtheit, ihres Ausgerichtetseins auf das Hier und Jetzt, ihrer Begrenzung auf das Sichtbare enthoben, sprang sie bei einer defizitären Wahrnehmung gleichsam ein. Was hier noch Bereicherung sein konnte, wandelt sich im Verlauf der Jahre zur einzigen MÖGLICHKEIT, DIE GEGENWART ZU ERTRAGEN. Fluchtwege bieten die Erinnerung bzw. die Einbildungskraft an, indem letztere gleichsam im Doppelblick eine Parallelwelt erschließt:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva [...] sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna, udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede,

non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (Zib., 4418; 30. November).

Einbilden und Empfinden – in diesen beiden Wörtern verbirgt sich eine Weise der Weltbegegnung, in deren Verlauf die gegenwärtige Wirklichkeit leichter wiegt, da sie nicht länger die einzige ist. War im »Discorso« die Einbildungskraft noch ein Vermögen zur Belebung der Natur, so kristallisierte sie sich in den nachfolgenden Reflexionen als Vermögen heraus, über die Natur hinauszugehen. In der »Theorie der Lust« hatte sich ein Ergänzungsverhältnis zwischen den auf die Wirklichkeit angewiesenen Sinnen und der Einbildungskraft abgezeichnet. Auch 1828 ist es noch die sinnliche Wahrnehmung, die den inneren Sinn stimuliert, aber das Verhältnis hat sich gewandelt: Imaginärer und realer Raum liegen nun nicht mehr der eine im anderen, sondern nebeneinander. Schön und angenehm werden die Dinge erst durch ihre Doppelung – eine Doppelung, die auch als Erinnerung verstanden werden kann.

### **IV.3. Die Zeitform des Unbestimmten oder: Die Erinnerungen**

»La speme che rinasce in un col giorno.  
Dolor mi preme del passato e noia  
Del presente, e terror de l'avvenire« (Zib., 80).

»Wir alle leben vom Vergangnen und gehen am Vergangenen zugrunde« (Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 94)<sup>199</sup>.

In den frühen als Exergo angeführten *Zibaldone*-Versen bricht eine Befindlichkeit auf, in der bereits alle Elemente, welche die theoretischen Reflexionen über die Erinnerung und das Erinnern sowie deren poetische Anwendung skandieren, benannt sind. Der Dreischritt der Zeit, ihr Auseinanderfallen in Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart spiegelt sich in drei Gemütszuständen, aus denen das Subjekt als Kreuzungspunkt negativer Empfindungen hervorgeht: Der Gedanke an die Vergangenheit löst Schmerz aus, die Gegenwart wartet allein mit Langeweile auf, die Zukunft jagt Schrecken ein. Seltsam hebt sich gegen diese dunkle Diagnose der erste Vers ab, dessen Auftakt die Hoffnung bildet, die sich dennoch jeden Tag phönixgleich von neuem regt. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Leopardi seinen Zeitdiskurs ausgehend von der »Theorie der Lust« und der ihr inhärenten Frage entfaltet, welche Möglichkeiten dem Menschen bleiben, das Empfinden der Nichtigkeit abzufedern, wenn bereits seiner

---

<sup>199</sup> Goethe (<sup>13</sup>1999), S. 377.

bloßen Existenz das Unglück im Sinne eines permanenten Ungenügens gegenüber Gegenständen und Erscheinungen eingeschrieben ist. Das erweist sich als notwendig, weil die Bestimmung des Romantischen 1828 nicht allein mittels des Verweises auf die Antike erfolgt, sondern unter dem ausdrücklichen Hinweis auf die Erinnerungen, die allein Einbildungskraft und Empfindungen auf angenehme Weise anzuregen und zu beschäftigen vermögen.

Die »piaceri dell'immaginaz.[ione] e del sentim.[ento]« (Zib., 4415; 22. Oktober. 1828. Florenz), deren gleichartiger Bedeutungswert für die Poetik Leopardis sich schon im Rahmen der Ausführungen zu imaginativer und sentimentaler Dichtung erwiesen hat, werden in der *Zibaldone*-Eintragung aus dem Jahr 1828 auf signifikante Weise mit anderen Schlüsselwörtern wie »antico« und »romantico« verbunden. Es wurde angedeutet, dass »romantisch« und poetisch durch die Gleichsetzung von »antik« und »romantisch« ineinanderschwingen und die zeitliche Bedeutungsebene der Adjektive dadurch aufgehoben wird, d.h. sie nicht länger an die jeweiligen Epochen Antike und Moderne gebunden sind. Denn mit den Erinnerungen wird die individuelle Ebene, die subjektive Zeit-Wahrnehmung, ins Spiel gebracht. Ein weiteres Mal wird das enge Gefüge sichtbar, in dem die »Theorie der Lust«, poetologische Überlegungen sowie der Anspruch des Dichters Leopardi, der von der Existenz selbst ausstrahlenden Negativität etwas entgegensetzen, aufeinander verweisen. Diese Verweise gründen in einer ethischen Dimension, gilt es doch in dem Moment, da die Aussichtslosigkeit menschlichen Glücks- bzw. Luststrebens in der Existenz selbst begründet liegt, da also der fatale existentielle Zirkel einmal offen liegt, Strategien zu entwickeln, mit dieser Erkenntnis umzugehen<sup>200</sup>.

Dem Dichter kommt hierbei überragende Bedeutung zu, hat er doch mittels der Sprache die Möglichkeit, in der Einbildungskraft jenes Vermögen zu stimulieren, das die Aufrechterhaltung der Illusion des Unbestimmten gewährt, d.h. eines Gefühls, das

---

<sup>200</sup> Auch wenn die Negativdiagnose schon im Entwurf der »teoria del piacere« 1820 angelegt ist, wird Leopardi erst später im *Zibaldone* die extreme Schlussfolgerung aus ihr ziehen. Vgl. z.B. Zib., 4174 (Bologna, 22. April 1826) die Begründung des Satzes »Tutto è male«, wo er sich aber auch dagegen verwahrt, den anderen Denksystemen inhärenten Optimismus mit Pessimismus vertauschen zu wollen, oder Zib., 4517 (27. Mai 1829), wo der Gegensatz zwischen faktischem Glücksbedürfnis und unmöglicher Befriedigung desselben beleuchtet wird: »La natura non ci ha solam.[ente] dato il desiderio della felicità, ma il bisogno [...] senza la possibilità di soddisfarlo, senza nemmeno aver posto la felicità al mondo«. Ebenfalls in diesen Kontext der Aussichtslosigkeit sind die zahlreichen Überlegungen zum Selbstmord einzuordnen, der auch als Lemma in dem von Leopardi selbst erstellten Stichwortverzeichnis zum *Zibaldone* angeführt wird, und die um dieses Thema kreisenden Prosastücke »Dialogo di Plotino e Porfirio«, »Frammento sul suicidio«.

sich dem begrifflichen Erfassen entzieht. Bislang wurde der Frage nach den konkreten Bedingungen für die Aktivierung dieser Entgrenzungserfahrung sowie deren Umsetzung in die poetische Praxis nachgegangen. Konnte das Unbestimmte als wesentliche dichterische Kategorie herausgearbeitet werden, insofern Leopardi in ihm einen Ausweg aus dem existentiellen Dilemma erkannte, der zumindest zeitweise die Leiderfahrung angesichts Begrenztheit und Vergänglichkeit vergessen lässt, wobei die Bestimmung des Dichterischen selbst über das Unbestimmte erfolgte, sprich alles, was unbestimmte Gedanken und Empfindungen weckt, als poetisch eingeschätzt wurde, so stellt sich jetzt die Frage nach dem ZUSAMMENHANG ZWISCHEN DEM UNBESTIMMTEN UND DER ERINNERUNG.

Diesen hat Leopardi herausgearbeitet, indem er auf die Unterschiede im Realitätserleben bei Kindern und Erwachsenen eingeht. Für erstere stellen noch die ganze Welt und deren Gegenstände einschließlich der Dichtung selbst einen Anreiz dar, sich in unbestimmten Empfindungen und Gedanken zu verlieren, während letztere zum bestimmenden Erfassen ihrer Umwelt neigen:

*Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec. un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno ci piace e diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito: l'idea che ci desta è sempre indeterminata e senza limiti [...]. Da grandi [...] proveremo un piacere, ma non sarà più simile in nessun modo all'infinito, o certo non sarà così intensamente, sensibilmente, durevolmente ed essenzialmente vago e indeterminato. Il piacere di quella sensazione si determina subito e si circoscrive: appena comprendiamo qual fosse la strada che prendeva l'immaginazione nostra da fanciulli (Zib., 514-15; 16. Januar 1821; Herv.v.m.).*

Leopardi vertieft den Gedanken also dahingehend, dass das Vergnügen in dem Moment aufhört, wo der Erwachsene begreift, welche Mechanismen im Kinde die unbestimmten Tagträumereien ausgelöst haben. Bereits hier – in der Rückbesinnung auf die Kindheit – klingt ein Erinnerungsmoment an und die Andeutung wird konkret in der Fortsetzung dieser Überlegung. Demnach verdankt sich die Möglichkeit, auch im fortgeschrittenen Alter unbestimmte Empfindungen zu hegen allein der Tatsache, dass man einmal jung gewesen ist:

*osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei [...]; vale a dire, proviamo quella tal sensazione, idea, piacere, ec. perchè ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensaz.[ione] immagine ecc. provata da fanciulli (ebd.; Herv.v.m.).*

Die unbestimmten Empfindungen und Bilder werden mit den Erinnerungen identifiziert. Im Umkehrschluss folgt, dass alles, was Erinnerungen weckt, auch unbestimmte Gefühle hervorruft, womit das Poetische um ein Bestimmungsmerkmal ergänzt wird.

Erinnerung und Unbestimmtes werden als Modi imaginärer Weltbegegnung präsentiert, d.h. eines Bewusstseinszustands, in dem die Innenwelt an die Stelle der Außenwelt tritt.

Wie aus den zitierten Zeilen hervorgeht, sind es nicht die unmittelbare Wahrnehmung oder der Eindruck angesichts bestimmter Szenen, Gegenstände, Landschaften, sondern die dabei geweckten ERINNERUNGEN, DIE DAS EMPFINDEN STIMULIEREN. Die Unmittelbarkeit des Erlebens, wie sie dem Kinde eignete, findet sich im Erwachsenen aufgrund der Tätigkeit des Bewusstseins und der Zeit selbst aufgehoben. Daher entstammt das Empfinden auch nicht der mentalen Repräsentation der Dinge, sondern der Erinnerung an jene Vorstellung, die sich das Kind einst machte:

Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica (ebd.).

Eine doppelte Wahrnehmung hat statt: Neben die Wahrnehmung im eigentlichen Sinn schiebt sich die Erinnerung an die einstige Wahrnehmung und es ist *diese*, die für die Empfindungsregungen des Subjekts den Ausschlag gibt. Daher steht die gegenwärtige Wahrnehmung ganz im Zeichen des »wieder-« (»ri-«), das gleichsam als Garant für angenehme Empfindungen fungiert. Die Welt wird zu einer Art Album, in dem jeder Gegenstand doppelt abgebildet ist: in seiner sinnlich-gegenwärtigen Form und als Sammelbecken einstiger Eindrücke, Ideen, Empfindungen, wobei die Priorität letzteren zukommt. Die erinnernde Bezugnahme auf das, was die Dinge dem Erwachsenen einmal gewesen sind und bedeutet haben, bewirkt, dass die Wahrnehmung selbst zu »Erinnerung, Wiederholung, Nachhall oder Widerspiegelung der alten Vorstellung« wird und bietet gleichsam die Gewähr, dass der Mensch, obwohl durch Vernunft und Erfahrung abgeklärt, noch einmal in jenen Zustand zurückkehren kann, in dem, wie im »Discorso« ausgeführt, die Einbildungskraft die Wirklichkeit mit ihren ganz eigenen Farben schön malte. Die Infragestellung des ontologischen Vorrangs des Sinnesobjekts, die ein Merkmal romantischer Poetik ist (vgl. de Man (1984)), kann in Leopardis Erinnerungsdiskurs ausgemacht werden, der auf den Seiten 514 bis 516 des *Zibaldone* als idealischer, für Leopardis Denken und Dichten charakteristischer Kindheitstopos formuliert wird.

Die KINDHEIT ist die Periode, die sich als Fluchtpunkt für den Erwachsenen eignet. Das ist ein Grund für die Bedeutung der Erinnerungen in Leopardis Zeitdiskurs und Poetik. Ihnen ist der »größte Teil der wenigen unbestimmten Empfindungen« zu verdanken, die dem Menschen geblieben sind, wenn die Jugend einmal hinter ihm liegt:

»se non fossimo stati fanciulli, tali quali siamo ora, saremmo privi della massima parte di quelle poche sensaz.[ioni] indefinite che ci restano, giacchè la proviamo se non rispetto e in virtù della fanciullezza« (Zib., 516). Das bedeutet aber, dass jene in der »Theorie der Lust« aufgezeigte Möglichkeit, mittels der Einbildungskraft wenigstens momentweise (in) der Illusion zu leben, die materielle wie temporäre Beschränkung aufzuheben, und – wie Leopardi es ausdrücken würde – sich im Unbestimmten zu verlieren, ab einem bestimmten Alter *ausschließlich* auf die Erinnerung angewiesen ist. Doch nicht frei umherschweifendes Erinnern, sondern die Evokation einer konkreten Lebensphase, der Jugend, wird zur Bedingung erklärt und wirft sogleich eine Frage auf: Birgt die Erinnerung an eine unwiederbringlich dahingeflossene Epoche, die von Leopardi zum Synonym für eine glücksschwangere Zeit erhoben wird, nicht gerade zwangsläufig Bedauern, Leid, Trauer, insofern das Glück mit ihr auf immer entschwunden ist?

Ein Blick in die *Canti*, in Gedichte wie »Il passero solitario« (1831-35), »A Silvia« (1828), »Le Ricordanze« (1829) legt nahe, die Frage zu bejahen. Allein das früher als die anderen, nämlich 1819, entstandene Idyll »Alla Luna«, dessen Titel in einer Ausgabe von 1826 bezeichnenderweise »La Ricordanza« lautete, hebt sich von dem die späteren Gedichte kennzeichnenden dunklen Stimmungshorizont ab. Auch die von Leopardi selbst verfügte endgültige Reihenfolge der Gedichte, wie sie seit der ersten Ausgabe 1845 auf uns überkommen ist, vermag den hier aufbrechenden Widerspruch zwischen Theorie und praktischer Ausführung nicht zu mildern, steht doch »Alla Luna« zwischen dem melancholischen Zwischenruf im »Passero solitario« und dem eigenwilligen, da zu einem *Memento temporum* erweiterten *Memento mori* in »A Silvia«. Damit ist ein Aspekt benannt, der direkt zur subjektiven Dimension des Erinnerns überleitet. Denn wie gezeigt wird, klafft dieser Widerspruch doch auch schon in den theoretischen Überlegungen auf. Er kann daher auch nicht aufgelöst werden; vielmehr spiegelt er noch einmal eindringlich das Dilemma menschlicher Existenz wider, die durch kein metaphysisches und/oder religiöses Fangnetz vor dem Sturz in das Nichts, der Einsicht in die Vergeblichkeit menschlichen Tuns und Treibens sowie die Endgültigkeit des Todes – die Nichtexistenz des Jenseits – bewahrt wird.

Leopardi versucht sich an der Gratwanderung, dieser Wahrheit ins Auge zu sehen und ihr zugleich auszuweichen. Aufgrund dieser eigentlich unvereinbaren Perspektiven umgibt alle menschlichen Belange, seien es die Illusionen, die Erinnerungen, die

Hoffnungen, sei es die Dichtung oder der Ruhm, ein ambivalenter Schimmer. Alle wirken sie nämlich letztendlich mit an dem Schleier, der, über die negative Wahrheit gebreitet, helfen soll, zu leben. Solange die Einbildungskraft bei der Gestaltung des Weltverhältnisses lebendig ist, solange behaupten sich Zuversicht und Erwartung. Das *war* in der Kindheit der Fall, daher die Erinnerung nur schmerzlich gefärbt sein kann, bezieht sie sich doch auf im Fortgang der Zeit vereitelte Hoffnungen. Die Frage ist, wieso die Erinnerung, wenn sie doch Leid und Trauer verursacht und nur einen zusätzlichen Stachel in der Lebenswunde darstellt, eine so wichtige Rolle in der Poetik Leopardis bekleidet.

#### IV.3.1. Die subjektive Dimension der Erinnerung

Die AMBIVALENZ DER ERINNERUNG bildet das bestimmende Merkmal subjektiver Zeiterfahrung. So findet sich in den als Exergo zitierten Versen das Paar Vergangenheit-Schmerz, während die Erinnerung anderenorts als eine der wenigen Möglichkeiten unbestimmten Empfindens beschrieben wird. Tatsächlich wird beim Lesen in Leopardis Aufzeichnungen ein Kontrast sichtbar, der sich zwischen dem durch die Erinnerung geschärften Bewusstsein der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit im Zeichen eines »Nie-Mehr« und dem imaginären Raum auftut, den die Erinnerung begehbar macht. 1821 hebt Leopardi die Gleichartigkeit der Wirkung hervor, die Erinnerung und Hoffen miteinander verbindet:

Come la speranza, ella [la ricordanza; B.B.] piace più del piacere; è assai più dolce il ricordarsi del bene (non mai provato, ma *che in lontananza sembra di aver provato*) che il goderne, come è più dolce lo sperarlo, perchè in lontananza sembra poterlo gustare. La lontananza giova egualmente all'uomo nell'una e nell'altra situazione; e si può concludere che il peggior tempo della vita è quello del piacere o del godimento (Zib., 1044; 13. Mai 1821; Herv.v.m.).

Mit der Erinnerung wird wie mit der Hoffnung ein Weg skizziert, der in der »Theorie der Lust« aufgezeigten Falle einer auf das Unglück festgelegten Existenz wenigstens zeitweise entfliehen zu können. Da sowohl Vergangenheit als auch Zukunft zeitlich fern und an der Gegenwart gemessen *nicht* sind, eröffnen sie dem imaginierenden Subjekt den Freiheitsraum, in dem möglich gewesen zu sein schien oder zu werden scheint, was durch das Lusterlebnis selbst nie eingelöst werden kann. Erinnern und zukunftsgerichtetes Vorstellen machen das Unbestimmte schlechthin zugänglich, tendieren sie doch beide auf nichts Konkretes oder Bestimmtes, daher beide Weisen der Zeitbegegnung »noch süßer als die Lust« empfunden werden. Die paradox anmutende

Schlussfolgerung, wonach die schlechteste Zeit im Leben gerade jene des aktiven Genießens sei, unterstreicht die Bedeutung, die dem *Nicht-Wirklichen*, das allein der Gestaltungskraft der Imagination unterliegt, zugemessen wird. Der Drang zum Nicht-Sinnlichen, Nicht-Seienden, den Leopardi in einer späteren Eintragung ausdrücklich der Einbildungskraft zuweist, steht in direktem Zusammenhang mit der Zeiterfahrung:

L'immaginazione spinge sempre verso quello che non cade sotto i sensi. Quindi verso il futuro e la posterità, perocchè il presente è limitato e non può contentarla (Zib., 3437; 15. September 1823).

Die Enge der Gegenwart, die ihr anhaftende Unausweichlichkeit, mit der die Ereignisse einen zum Handeln nötigen und sich des Denkens bemächtigen, fasst Leopardi an anderer Stelle unter dem Stichwort »vero« zusammen. Weil die Gegenwart das Denken ganz ausfüllt, gerinnt sie zum Bild des Wahren schlechthin: »il solo presente ha la sua vera forma nella concezione umana; e la sola immagine del vero: e tutto il vero è brutto« (Zib., 1522; 18. August 1821).

Erinnern und Vorstellen weisen somit Wege, der Hässlichkeit des Wahren, ergo der Einsicht in die Endlichkeit alles Seienden, in die Gültigkeit des »Theorem[s] des Nichts« (Bohrer (2002), S. 38) auszuweichen. Eine Strategie wird entworfen, die vorsieht, für die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit das ihr innewohnende Prinzip bewusst zu nutzen, d.h. ihr mittels ihrer Negation zu begegnen und sich auf diese Weise von ihr zu befreien. Zwei Jahre später schreibt Leopardi konkret:

A noi pare bene spesso di provar del piacere dicendo, o fra noi stessi o con altri, che noi ne abbiamo provato. Tanto è vero che il piacere non può mai esser presente, e quantunque da ciò segua ch'esso non può neanche mai esser passato, tuttavia si può quasi dire ch'esso può piuttosto esser passato che presente (Zib., 2685; Rom. 12. April 1823).

Die Feststellung, dass das Vergnügen, insofern es sowieso nie gegenwärtig, auch nie in der Vergangenheit empfunden worden sein kann, verhindert demzufolge nicht, sich dennoch im Bezug auf die Vergangenheit zumindest eines Hauchs, eines Anscheins von Vergnügen zu versichern, da eben nicht die Wahrheit als Maß angelegt wird, sondern MÖGLICHKEIT UND BEDÜRFNIS. Beide aber kommen in der Behauptung, dass es einem einst gut gegangen sei, zum Zuge, wird doch die erstere aktiviert und das zweite hierdurch unverhofft befriedigt. Sich immer hart am Abgrund des Paradoxen bewegend, umreißt Leopardi eine Existenzform, deren ihr gemäße Sprache der Potentialis wäre.

Das gleiche gilt für die Erinnerung an die Kindheit. In der Aufzeichnung vom 23. September 1821 wird deutlich, dass es bei der Rückbesinnung auf die frühen Lebensjahre weniger um sie selbst als um das »antike Bild« – »l'immagine antica« –

geht. Hinter diesem Ausdruck kann die *Vorstellung* ausgemacht werden, die man einst als Kind mit dem Wort Glück verband. Denn »das« Glück existierte auch damals nicht, aber man konnte sich in der Illusion wiegen, dass es dereinst eintreffe. Die Kindheit stellt in dieser Perspektive weder einen materiellen Bezugspunkt für eine Rückkehr in der Zeit dar noch leitet sich ihre Bedeutung aus der Identifizierung mit einer Periode der Authentizität her, die es zu bewahren gelte (vgl. Prete (1996), S. 47). Vielmehr lässt der Ausdruck »immagine antica« durchscheinen, dass es bei der Erinnerung nicht auf die Rückkehr in eine konkrete Zeit, sondern in einen ZUSTAND POTENTIELLEN GLÜCKS ankommt. Damit wird auch verständlich, warum die Erinnerungen einmal dem »piacere« verglichen und sogar übergeordnet und einmal mit Schmerz assoziiert werden. Der Grund dafür liegt im Gegenstand des Erinnerns: Trifft auf ihn die Kategorie des Nicht-Seins zu, handelt es sich also um eine FIKTIVE ERINNERUNG, um eine Vorspiegelung glücklicher Vergangenheitsmomente, dann überschneiden sich Erinnern und VERGNÜGEN. Richtet sich der Blick zurück allerdings auf die *tatsächlich* gelebte Zeit und hier vor allem auf die Jugend, setzt das Erinnern Trauer und Schmerz frei, wenn der Kontrast zwischen der jetzigen Realität und einst gehegten Illusionen in den Blick tritt.

Somit vermögen bestimmte Wörter, auch wenn sie die Unwiderruflichkeit des Geschehens evozieren, angenehm zu wirken<sup>201</sup>. Sie eröffnen nämlich ein weites Feld für die Einbildungskraft und Vorstellungen aller Art. In dem Moment, da sich diese Perspektive aber subjektiv einfärbt und es DIE EIGENE ZEIT ist, deren unwiderrufliches Vergehen ins Bewusstsein tritt, wird die angenehme Empfindung durch TRAUER unterspült. Dann gilt:

La ricordanza del passato, di uno stato, di un metodo di vita, di un soggiorno qualunque, anche noiosiss.[imo], abbandonato, è dolorosa, quando esso è considerato come *passato, finito, che non è, non sarà più, fait* (Zib., 4492; 21. April 1829; Herv.i.O.).

Neben der Enttäuschung, die sich mit der Einsicht in die Vergeblichkeit einstiger Hoffnungen und Glücksansprüche einstellt, birgt das Erinnern der eigenen Lebenszeit sogar eine zweite Schmerzquelle. Als tragendes Moment tritt in den zitierten Zeilen das NIE-MEHR, »Mai-più«, hervor, das gleichsam einen Stützfeiler im Zeitdiskurs Leopardis darstellt. Wenn die Grundlage des leopardischen Subjektivismus in der Temporalität des Bewusstseins, im Wissen um den »Passagencharakter unserer

---

<sup>201</sup> Es sei an die bereits zitierte Eintragung vom 20. August 1821 (Zib., 1534) erinnert, wo »irrevocabile« und »irremeabile« als »äußerst poetische Wörter« genannt werden.

Sterblichkeit« liegt (Vgl. Bohrer (2002), S. 46 und 60), so kommt dem »Nie-Mehr« bei der Herausbildung desselben eine Scharnierfunktion zu: Es stellt sich als Empfindung genau dort ein, wo Gegenwart und Vergangenheit vergleichend aufeinander bezogen werden und einen Atemzug lang unterhalb des Übergangs vom Jetzt zum Nicht-mehr-Jetzt das Nichts durchschimmert. Bereits 1821 reflektiert Leopardi über dieses Empfinden des endgültigen Verlusts, in dem sich für ihn ein doppeltes Ausgesetztsein des Menschen offenbart: »L'orrore e il timore che l'uomo ha, per una parte, del nulla, per l'altra, *dell'eterno*, si manifesta da per tutto e quel *mai più* non si può udire senza un certo senso« (Zib., 644; 11. Februar 1821; Herv.i.O.). In einer Aufzeichnung vom 10. Dezember desselben Jahres wird die erwähnte Furcht vor dem Unendlichen dahingehend erläutert, dass dieses immer die Idee des Endlichen einschlieÙe, jenseits dessen nichts mehr komme, keine Wiederholung möglich sei (vgl. Zib., 2242-43). Im Ausgang von der sprachlichen Form – »in-finito« – werden Nichts und Unendlichkeit, die auf die Zeit bezogen als Ewigkeit empfunden wird, miteinander identifiziert.

Das bedeutet für die ERFAHRUNG DES TODES, dass, da erstens keine rettende Zuflucht zum Gedanken an Unsterblichkeit und Jenseits winkt und zweitens man als Lebender mit dem Sterben und der endgültigen Abwesenheit einer Person konfrontiert wird, in sie alles Bewusstsein unserer Sterblichkeit und Gefährdung einfließt. So identifiziert Leopardi in einer aufschlussreichen Reflexion, in der er der Frage nachgeht, wieso die Toten eigentlich beweint werden, wenn sie doch nach landläufig-religiöser Überzeugung in die Gefilde der Unsterblichkeit eingehen und glücklich sein müssten, als Kern dieser Trauer das Bewusstsein unserer Vergänglichkeit. Dieses breche im Erinnernden angesichts der Rückblenden auf, in denen der Tote mit all seinen verschiedenen Projekten, Gefühlen, Gedanken, Gesten noch präsent ist. Es ist, als würde der Lebende sich selbst einen Moment im Toten spiegeln und eine Art unverhofft-unerwünschtes Wiedererkennen stattfinden: »il pensiero che principalmente ci commuove, è questo: egli è stato, egli non è più, io non lo vedrò più [...]; e il dir tra noi stessi: queste cose sono passate; non saranno mai più; ci fa piangere« (Zib., 4278; Recanati. 9. April 1827). Der Gedanke des Nie-Mehr umschließt die Erfahrung vom Ende nicht allein der Zukunft, sondern der Zeit im Allgemeinen, wodurch die Bitterkeit der Erinnerung noch verschärft wird. Der Tod eines anderen Menschen wird zur PROJEKTIONSFLÄCHE DER EIGENEN ENDLICHKEIT, an ihm wird sie erfahrbar. Die Spannung zwischen Existenz und Nicht-Existenz hat Leopardi in verschiedenen seiner

Gedichte thematisiert<sup>202</sup>. Der Erinnerung kommt hierbei jeweils eine auslösende Funktion zu, die entweder in eine Überlegung allgemeiner Art oder aber in die Haltung persönlichen Bedauerns mündet.

In dem zwischen 1819 und 1821 entstandenen Gedicht »La sera del dì di festa« lässt sich nachvollziehen, wie geschichtliches und individuelles Erinnern und damit letztendlich das große und das kleine Weltgeschehen ineinanderschwingen und im Zeichen der Vergänglichkeit miteinander verzahnt sind. Die Szenenausstattung scheint direkt als Illustration der theoretischen Ausführungen zum Unbestimmten entworfen worden zu sein. Nacht und in der Ferne erklingender Gesang, die beiden Elemente, denen Leopardi ob ihres Entfremdungseffekts eine zentrale Bedeutung für die Poesie zuschreibt, kennzeichnen die Situation des Gedichts: Die Wirklichkeit wird nur unbestimmt wahrgenommen und dadurch unwirklich – ein Effekt, der noch gesteigert wird, wenn die Einbildungskraft an Stelle der Sinne tritt. Zunächst fungiert die windstille Nacht gleichsam als Kontrastspiegel des Ich, das in stummer Zwiesprache mit der Natur und mit der nur von fern Geliebten nicht allein den Tag, sondern auch das gesamte Leben kurz rekapituliert. Während die Angebetete sich in der ruhigen Nacht dem Schlaf hingibt, beschäftigt das Ich noch die soeben auf dem Fest erlittene Enttäuschung: In dem unbeschwerten Verhalten der begehrten Frau, die sich ohne des Ich zu achten in der Aufmerksamkeit der Männerwelt sonnte, scheinen dem Ich schon die zukünftigen Enttäuschungen angekündigt, die das Leben für es bereithalten mag. Die Pose des unglücklich Liebenden wird unversehens erschüttert durch das Ertönen eines Liedes. Es ist, als brächte das Lied den sich eben noch auf dem Boden Windenden – »*Intanto io chieggo // Quanto a viver mi resti, e qui per terra // Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi // In così verde etate!*« (V. 21-24) – zur Besinnung: Mittels der Töne erfährt das Ich eine Relativierung des eigenen Schmerzes, der plötzlich in seiner

---

<sup>202</sup> In ebendieser Spannung lokalisiert Bohrer (2002) die »ästhetische Negativität« Leopardis, die in einer ästhetischen Verarbeitung der Erkenntnis des Nichts als »Urgrund des Seins« bestehe. Wirke sich die reine Wahrheit depotenzialisierend aus, ja favorisiere sie Wahnsinn und Selbstmord (»psychische Negativität«), biete die poetische Darstellung der Wahrheit, d.h. die moderne Poesie, die Möglichkeit, dem Nichts zumindest ein Dennoch entgegenzusetzen (vgl. S. 41f.). Bohrer liefert mit seiner Analyse ein aufschlussreiches Interpretationsmodell. Demnach verbindet Leopardi mit Dichtern der Moderne wie Büchner und Baudelaire der »negative Augenblick«. Die Melancholie gehe vor allem bei Leopardi auf die Vergegenwärtigung des Ver- und Entschwindens von Seiendem sowie auf den Ausschluss der Möglichkeit ästhetischer Sublimierung zurück, wie sie die deutsche Romantik kennzeichne (vgl. S. 26). Bohrer lässt allerdings unberücksichtigt, dass die *Bedeutung*, die vor einem derart negativ getönten Erkenntnishintergrund der Dichtung für die Lebenspraxis erwächst bei aller Diskrepanz der Prämissen dieselbe Dimension annimmt, die der Poesie von dem Frühromantiker Novalis im Lauf seiner Gedankenführung zugewiesen wird.

Flüchtigkeit aufscheint: »E fieramente mi si stringe il core, // A pensar come tutto al mondo passa, // E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito // Il dì festivo, ed al festivo il giorno // Volgar succede, e se ne porta il tempo // Ogni umano accidente« (V. 28-33).

Bei dem Gedanken an die Vergänglichkeit, das nahezu spurlose Verschwinden der jeweiligen Gegenwart mit all ihren Vorkommnissen, Gefühlen, Gedanken, Eindrücken ebbt die aufgewühlte Stimmung ab. Das eindringliche Empfinden der vergehenden Zeit scheint trotz der Beklemmung noch ein gewisses Trostpotalential zu entfalten, das jedoch mit dem Verlassen der konkreten persönlichen Perspektive sogleich wieder in Frage gestellt wird. Der Wechsel des Gesichtspunktes, durch den der eigene Schmerz von dem unvermittelt aufsteigenden Gedanken an die antiken Völker in den Hintergrund gedrängt wird, rückt, was eben noch Trost schien, in ein ambivalentes Licht. Denn im Nacheinander der Fragen formiert sich das Bewusstsein, dass selbst von Völkern und Reichen, die einst ihre Gegenwart dominierten, nichts außer »Frieden und Schweigen« und Gleichgültigkeit bleibt: »Or dov'è il suono // Di que' popoli antichi? or dov'è il grido // De' nostri avi famosi, e il grande impero // Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio // Che n'andò per la terra e l'oceano? // Tutto è pace e silenzio, e tutto posa // Il mondo, e più di lor non si ragiona.« (V. 33-39) Es sei auf das bemerkenswerte Enjambement des Verses 38 hingewiesen, durch das eine Sekunde lang suggeriert wird, es seien die Römer mit ihrem Waffengelärm, die nun ruhen, hingegen der nächste Vers, in dem das Subjekt »mondo« folgt, wieder zur Nacht zurückführt, womit sich der Assoziationszirkel, der Nacht und Tod seit der Antike miteinander verbindet, schließt. Die ambivalente Wirkung des Schmerz und Leid mit sich fortnehmenden Zeitenflusses wird anhand dieses Beispiels aus der Geschichte vorgeführt: Unterschiedslos trägt die Zeit freud- und leidvolle Ereignisse, Ruhm und Niederlage mit sich fort. Diese Einsicht schwingt in der dritten Bewegung des Gedichts mit, mit der das Ich sich wieder seiner eigenen Geschichte zuwendet. Die Erfahrung des Dahinschwindens, das Eingespanntsein zwischen Erwartung und Schmerz, das durch die Wörter »bramosamente« und »doloroso« markiert ist, wird in der Erinnerung des Ich evoziert: »Nella mia prima età, quando s'aspetta // Bramosamente il dì festivo, or poscia // Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia, // Premea le piume« (V. 40-44). Das Ich erkennt sich selbst jedoch weniger in dieser Haltung oder in der Ähnlichkeit der Situation denn in der Empfindung wieder, ist es doch dieselbe Herzensregung, die damals wie heute das Vergehen der Zeit registriert, wobei der ferne Gesang in seiner

Flüchtigkeit zum klingenden Symbol der entfliehenden Zeit wird. Schwang in der Evokation der Zeit noch eine gewisse Ambiguität mit, so ist das Erinnern selbst bereits in diesem frühen Gedicht gleichbedeutend mit einer VERGEGENWÄRTIGUNG DES VERGEHENS.

In »La sera del dì di festa« wird es durch den Gleichklang der Verse, welche die Empfindung des Ich einfangen<sup>203</sup>, nur angedeutet: Eine ähnliche Situation ruft eine ähnliche Gefühlsregung hervor und in dieser Wiederholung scheint sogar eine Möglichkeit aufzublitzeln, aus dem Bewusstsein der unaufhaltsam dahinströmenden Zeit einen Augenblick auszuscheren. Die Linearität des zeitlichen Ablaufs wird durch die Wiederholung gebrochen und die Erinnerung wird zu einer Selbstversicherung der eigenen Kontinuität. Ganz anders verhält es sich in dem 10 Jahre später entstandenen Gedicht »Le Ricordanze«, in dem Zeit- und Erinnerungsdiskurs gleichermaßen negativ getönt sind.

Schon der pluralische Titel »Die Erinnerungen« lädt dazu ein, die folgenden Verse als Variationen zu einer erinnernden Vergegenwärtigung des Nicht-Mehr zu lesen. Aufgrund der Tatsache, dass Leopardi ursprünglich ein anderes Gedicht mit einem ähnlichen Titel bedacht hatte, ist ein Blick in das weitaus früher geschriebene Idyll »Alla Luna« geboten. In der Zusammenschau beider Gedichte lassen sich noch einmal jene beiden Aspekte fassen, die den Erinnerungsdiskurs kennzeichnen und in ein widersprüchliches Licht zu tauchen scheinen. Wie bereits in »La sera del dì di festa« ist es die Nacht – Leopardis Ausführungen entsprechend das *Tempus poeticum* schlechthin, in der sich das Ich auf die stumme Zwiesprache mit dem Mond oder wie in »Le Ricordanze« mit einem Gestirn einlässt. Allein in dem ersten Gedicht ruft die Besinnung auf die Verzweiflung, die das Ich ein Jahr zuvor ebenfalls dem Mond anvertraut hat und die mit diesem Blick zurück einhergehende bzw. sich festigende Einsicht, dass der Grund damaligen Leidens sich gleich geblieben, da das Leben einfach peinvoll ist, keine erneute Verzweiflung hervor. Stattdessen genießt der Erinnernde den Zauber, der selbst der Besinnung auf vergangene Qual anhaftet, wenn diese von Zuversicht und heller Zukunftserwartung aufgewogen wird:

... che travagliosa

---

<sup>203</sup> So kann der Vers 28 »E fieramente mi si stringe il core« als Auftakt der Reflexion über die Zeit gelesen werden, deren Kreis sich mit einer Variation eben dieses Verses schließt: »ed alla tarda notte // Un canto che s'udia per li sentierei // lontanando morire a poco a poco, // Già similmente mi stringeva il core« (V. 43-46).

Era la mia vita: ed è, nè cangia stile,  
O mia diletta luna. E pur mi giova  
la ricordanza, e il noverar l'etate  
Del mio dolore. Oh come grato occorre  
Nel tempo giovanil, quando ancor lungo  
La speme e breve la memoria il corso,  
Il rimembrar delle passate cose,  
Ancor che triste, e che l'affanno duri! (V. 8-16)

Trotz des elegischen Ausklangs, in dem die Gewissheit, an dem traurigen Leben werde sich nichts ändern, so gewichtig daherkommt, dass die wenige Zeilen vorher erwähnte Hoffnung fast erdrückt wird, glimmt in dem Gedicht ein hartnäckiger Funken der Zuversicht. Dieser flammt regelrecht auf, hält man einige Verse aus dem ungefähr acht Jahre später geschriebenen Gedicht »Le Ricordanze« dagegen:

Qui non è cosa  
Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro  
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.  
Dolce per se; ma con dolor sottentra  
Il pensier del presente, un van desio  
Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui. (V. 55-60)

Beide Verspassagen unterscheiden sich durch die Zeit des Erinnerns: Ist das Ich in »Alla Luna« noch jung, weshalb die schmerzliche Erinnerung relativiert wird durch die Aussicht auf die noch kommenden Tage und Jahre, in denen alles möglich ist – sogar ein Umschlagen von Leid und Sorge (»affanno«) in Freude – so ist dem Ich in den »Ricordanze« die Zukunft ganz weggebrochen und allein der Bezug auf die Gegenwart geblieben. In »Alla Luna« wird das Erinnern ausdrücklich als Hilfe, als Stütze bei der Begegnung mit der Wirklichkeit benannt: Noch regt sich ein Nachhall der verflissenen Zeit im Ich, die Vergangenheit scheint nicht wirklich vergangen; der Gealterte muss hingegen auf die Möglichkeit verzichten, in die Vergangenheit mittels des Erinnerns zurückzukehren.

Während das erste Gedicht denn auch als ein Illustrationsgesang für die Wirkungsmacht der Illusionen bewertet werden kann, präsentieren sich die »Ricordanze« als Abgesang. Das Nie-Mehr wiegt dem jungen Ich noch leicht, hingegen es das altgewordene hinunterzieht, insofern ihm sogar die Illusion, sich mittels des Erinnerns der Vergangenheit zu versichern, abhanden kam. Eine eitle, leere, nicht zu stillende Sehnsucht nach dem Gelebten – »un van desio« – plagt das Ich, das noch einmal mit den Phänomenen Zwiesprache hält, die einst Leben verbürgten: Jugend, Hoffnung, die Geliebte. Dabei bestürzt von Anbeginn die radikale Negativität. Enttäuschung und Bitterkeit setzen den Auftakt, wobei die ersten Verse gleichsam einen Kreis nachziehen, der das kurze Hoffen/Leben und Sterben des Ich umschließt:

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea  
Tornare ancor per uso a contemplarvi  
Sul paterno giardino scintillanti,  
E ragionar con voi dalle finestre  
Di questo albergo ove abitai fanciullo,  
E delle gioie mie vidi la fine. (V. 1-5)

Einzig die Sterne sind geblieben. Sie hören die Worte eines Menschen, der schon gestorben scheint, denn wie später präzisiert wird, ist das Ende der Jugend gleichbedeutend mit dem Ende des Lebens überhaupt. Die Jugend wird als »più cara // Che la fama e l'allor, più che la pura // Luce del giorno, e lo spirar« (V. 44-46) charakterisiert. Was bleibt, wenn diese Zeit, in der das Geheimnis der Dinge noch nicht gelüftet ist (V. 70-73), verflogen ist und der Klang der Glocke, der die Flüchtigkeit der Stunden und Tage verkündete, nicht mehr Trost und Zuversicht herüberweht (V. 49-50)?

Der Eindruck, es spreche hier jemand, der bereits die Schwelle vom Leben zum Tod überschritten hat, verfestigt sich mit der Wendung des Verses 60 »io fui« – »ich war«. Die Evokation der Jugendtage skandiert leitmotivisch das gesamte Gedicht. Emblematisch steht für sie das Bild der den fernen Horizont begrenzenden Berge und des Meeres und die mit diesem verbundene Erwartung, einst diese Berge überschreiten und dieses Meer erkunden zu können (V. 19-24). In ihm liegt auch ein Abglanz dessen, was für Leopardi »ignoranza« – Unwissenheit – bedeutet. Solange die Erwartung in der Schwebung gehalten wird, solange sie sich mit den Bildern der Einbildungskraft zufriedengibt, solange wirkt auch noch die höchste aller Illusionen, nämlich die Überzeugung, glücklich sein zu *können*:

... E che pensieri immensi,  
Che dolci sogni mi spirò la vista  
Di quel lontano mar, di quei monti azzurri,  
Che di qua scopro, e che varcare un giorno  
Io mi pensava, arcani mondi, arcana  
Felicità fingendo al viver mio!  
Ignaro del mio fato, e quante volte  
Questa mia vita dolorosa e nuda  
Volentier con la morte avrei cangiato. (V. 19-27)

Mit fortschreitendem Alter und fortschreitender Ernüchterung verflüchtigt sich die Glücksillusion, wenn die Dinge ihr wahres Geheimnis – »indegno Mistero« (V. 71f.) – zeigen und die einstigen Hoffnungen in sich zusammenfallen, sodass das Leben nicht der Erwartungen, ja nicht einmal des Lebens selbst wert zu sein scheint. Und dennoch behauptet sich hartnäckig ein Abglanz dessen, was einst selbst Verzweiflung und Traurigkeit aufzuwiegen vermochte, wenn das Ich sich in der 4. Strophe direkt den Hoffnungen mit dem Satz zuwendet und ihnen förmlich zuruft »Obliarvi non so« (V.

81). Sind sie auch als aktives Erlebnismoment aus den Tagen gewichen, so leben sie wenigstens in der Erinnerung fort. Die ERINNERTE HOFFNUNG bildet ein wiederkehrendes Motiv in den *Canti*, wobei der Kontrast zwischen Antizipation und Realisierung eine nimmer versiegende Quelle des Schmerzes und lebensphilosophischer Betrachtungen der Eitelkeit menschlichen Lebens darstellt.

Die Besinnung auf einstige Hoffnung mündet in »A Silvia« denn auch direkt in eine Anklage der Natur, da sie nicht gehalten, was sie in jungen Jahren versprochen habe:

Quando sovviemmi di cotanta speme,  
Un affetto mi preme  
Acerbo e sconsolato  
E tornami a doler di mia sventura.  
O natura, o natura,  
Perchè non rendi poi  
Quel che prometti allor? perchè di tanto  
Inganni i figli tuoi? (V. 31-39)

Hoffnung (»speme«), Schmerz und Untröstlichkeit (»acerbo e sconsolato«), Betrug (»inganni«) formen das Bild eines um seine Hoffnungen und damit auch um sein Leben betrogenen Menschen. In diesem Gedicht und in dem einen Jahr später entstandenen »Le Ricordanze« findet Leopardi schließlich zu einer idealen Umsetzung dessen, was er schon 1821 als Kern der modernen Dichtung herausgearbeitet hatte<sup>204</sup>. Die Erinnerungen sind desto angenehmer, je weiter sie zurückliegen, je weniger sie mit dem Alltagsleben und der Gegenwart zu tun haben; selbst der Schmerz, den sie verursachen, kann dann in die Reihe poetischer Empfindungen aufgenommen werden: »Del resto la rimembranza quanto più è lontana, e meno abituale, tanto più innalza, stringe, addolora dolcemente, diletta l'anima« (Zib., 1860f.; 7. Oktober 1821). Im Verlauf dieser Aufzeichnung wurde der Verlust bzw. die Betrachtung des Verlorenen als Charakteristikum der Dichtung aufgezeigt, gehe sie nun auf die Einbildungskraft oder auf Empfindungen zurück, und es ist bereits darauf eingegangen worden, inwiefern diese Bestimmung der Poesie die von Leopardi getätigte Unterscheidung zwischen »poesia immaginativa« und »sentimentale« in sich zurücknimmt. Deshalb verwundert es nun nicht, wenn in jenen Gedichten, die wie »A Silvia«, »Le Ricordanze«, »Il passero solitario« um die Zeit in ihren verschiedenen Perzeptionsstufen als Erinnerung, Hoffnung und Erwartung (sowie – im Hinblick auf die Gegenwart – Überdruß) kreisen,

---

<sup>204</sup> Blasucci unterstreicht, dass »A Silvia« das erste Zeugnis der neuen Poetik Leopardis, in deren Mittelpunkt die »rimembranza« steht, darstellt. Für eine ausführliche Form- und Inhaltsanalyse des Gedichts sei auf Blasuccis in den Studienband von 2003 aufgenommenen Aufsatz »Genesi e costruzione di ‚A Silvia‘« (1997), S. 131-144, verwiesen.

diese schmerzliche Haltung aus verschiedenen Perspektiven ausgelotet wird, folgt Leopardi damit doch seiner eigenen Definition moderner Dichtung als Dichtung über VERLUST UND VERLUSTERFAHRUNG.

In den theoretischen Aufzeichnungen ist das Erinnern neben dem Vorstellen auch eine MÖGLICHKEIT ZUR AKTIVIERUNG VON ILLUSIONEN. Bedeutung erwächst den Erinnerungen also auch aus ihrer inhaltlichen Nähe zum Illusionsbegriff und das Stichwort lautet vorgestellte Erinnerungen. Die in diesem Zusammenhang als Folge des Erinnerns herausgearbeitete Freiheit steht im Kontrast zu jenen Bemerkungen, in denen die Rückbesinnung auf die Vergangenheit als Ursache von Schmerz und Trauer, d.h. einem negativen Lebensgefühl, genannt wird. Dass nun gerade diese Dimension in die Verse einfließt, ergibt sich aus der Bestimmung der Dichtung. Die *Wirkung*, auf die Leopardi dabei jedoch hinarbeitet, ist wider Erwarten mit jener identisch, die fiktive Erinnerungen entfalten! Wenn also wie in »A Silvia« im Zwiegespräch mit einer Toten Gefährdung und Flüchtigkeit des Lebens thematisiert werden, wenn in »Il passero solitario« das Drama der Befangenheit in sich selbst aufgeführt wird, das es dem lyrischen Ich verwehrt, seine Jugend im fröhlichen Miteinander der Anderen auszukosten und dessen Tragik durch das Wissen um die Reue gesteigert wird, die das Ich im Alter aushöhlen wird, da es doch die beste Zeit ungenutzt hat verstreichen lassen und sich somit auch des Trostes angenehmer Erinnerungen beraubt hat, wenn in »Le Ricordanze« sich die Ernüchterung Bahn bricht und die letzten Verse ganz der Melodie des »Nie-Mehr« verschrieben sind, dann zeichnet sich eine Strategie ab, die mittels der Betonung von Leid und Trauer gerade diese ertragen helfen will.

Der von Bohrer diagnostizierten »buchstäblich nihilistischen Bewegung«, zu der die Erinnerung mutiere, indem sie einer Bewusstwerdung gleichkomme, dass das Vergehen der Zeit gleichbedeutend sei mit einem »Ichverlust« (Bohrer (2002), S. 55), liegt nämlich eine poetologische Überlegung zugrunde, die der Dichtung sowie dem Dichter einen hohen Stellenwert bei der Relativierung ebendieser Negativität zuweist. Im Entwurf einer Dichtung, in der poetische und ethische Problemstellungen ineinandergreifen, insofern die Poesie eben nicht als Mittel zum reinen Genuss, zur ästhetischen Überhöhung entsprechend dem Motto »l'art pour l'art« gesehen wird, treffen sich Leopardi und Novalis. Die Traurigkeit, mit der Leopardi den Leser seiner Gedichte unnachgiebig konfrontiert, ist kein Selbstzweck. Vielmehr wird in ihr jener Ort aufgezeigt, an dem Leser und Dichter sich begegnen und gegenseitig stützen

können. Es sind die *WERKE DES GENIES*, die trotz größter Desillusionierung, obwohl sie den Tod behandeln, beleben und stimulieren, da sie auf diese Weise Gleichgültigkeit verhindern und Selbstbewusstsein im doppelten Sinn des Wortes fördern:

Gran cosa, e certa madre di piacere e di entusiasmo, e magistrale effetto della poesia, quando giunge a fare che il lettore acquisti maggior concetto di se, e delle sue disgrazie, e del suo stesso abbattimento e annichilamento di spirito (Zib., 260; 4. Oktober 1820).

Hier zeichnet sich der Weg ab, den Leopardi beschreitet und in dessen Verlauf er, der gegen die Wahrheit und die Vernunft polemisierte, Verse wie in »Le Ricordanze« schreiben wird, in denen die Hoffnung als Maß unserer Vergeblichkeit präsentiert wird. Indem der Leser im Spiegel der Worte das erblickt, was ihn, durchlebt er es direkt, niederschmettern muss, profitiert er von dem Distanzierungseffekt, der das Empfinden belebt: »apre il cuore e ravviva« (ebd.). Denn allein schon die Tatsache, dass jemand sich angeschickt hat, die Verzweiflung des Lebens darzustellen, anstatt sie zu ignorieren oder durch den Freitod einfach zu beenden, bezeugt das Vorhandensein von etwas, das stärker ist als die Negativität: die Illusionen. Bereits das Dichten selbst wird zum Beweis, dass die Illusion auch Unglück und Abgeklärtheit überlebt und mit ihr ebenso der Mensch.

Auf diese Weise bieten selbst diejenigen Gedichte, deren konstitutives Moment das schmerzvolle Erinnern bildet – »la rimembranza acerba«, wie sie im letzten Vers der »Ricordanze« den Schlussakkord setzt –, TROST: Sei es, weil der Schmerz immer noch besser ist als die fühllose Leere und Indifferenz, wie sie angesichts der Erkenntnis des Nichts droht, sei es, weil die Dichtung als Zeugin und Garantin zugleich für die Hartnäckigkeit der Illusionen einsteht und gerade, indem sie die problematischen Dimensionen des menschlichen Lebens auslotet, sich dem Leser als Projektionsfläche und Ventil für seine eigenen negativen Erfahrungen, Gefühle, Gedanken anbietet. Dementsprechend gleicht ihre Wirkung dem Zauber eines Lächelns, das gleichermaßen Trost spendet und Mut zuspricht:

Della lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia, in versi o in prosa [...] si può, e forse meglio, (anche in questi sì prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca. p.[er] così dire; e ci accresce la vitalità (Zib., 4450; 1. Februar 1829).

»Echte zeitgenössische Dichtung« vermag also auch, wenn sie Leid und Trauer das Wort redet, eine positive Wirkung zu entfalten. Ein Grund dafür liegt im Dichten selbst, dem eine Lebensbejahung implizit ist.

Es wurde bereits angedeutet, inwiefern die problematische Seite des Erinnerungsprozesses, die sich als erinnernde Vergegenwärtigung des »negativen Augenblicks« beschreiben lässt, in deren Rahmen das Subjekt realisiert, wie alles Seiende dem Vergehen ins Nichts anheimgestellt ist, mit der leopardischen Bestimmung der modernen Dichtung als Dichtung über den Verlust zusammenstimmt. Damit ist die Überleitung gegeben von der subjektiven Erlebnisperspektive des Erinnerns, wie sie den Inhalt einiger *Canti* bestimmt, zum poetologischen Blickwinkel.

#### IV.3.2. Die poetische Dimension der Erinnerung: Begründung des Antiken und Romantischen aus ihr

Beim Lesen jener Aufzeichnungen, die um die Frage nach der Verbindung zwischen Erinnern und Dichten kreisen, fällt die Bestimmung der Erinnerung als das Poetische schlechthin auf. Emblematisch steht hierfür die bereits zitierte Notiz vom 14. Dezember 1828 mit ihrer Bemerkung: »La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico« (Zib., 4426). Die Gegenwart wird in der Fortführung dieses Gedankens kategorisch aus jedweder Art poetischen Wirklichkeitsbezugs ausgeschlossen: »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«. Die Begründung dieser programmatischen Festlegung des Poetischen auf die Vergangenheit geht also mit dem Verweis auf das Unbestimmte und Ferne einher. Allen drei erwähnten Begriffen, dem Unbestimmten, Fernen sowie der Erinnerung ist ein Verhältnis zur Einbildungskraft, zum Imaginären als Gegenpol zur Wirklichkeit eingeschrieben.

In einer nachfolgenden Eintragung wird die Bestimmung des Poetischen erweitert: Neben den Erinnerungen ist alles poetisch, was geeignet ist, das Kombinationsvermögen der Einbildungskraft anzuregen, um auf diese Weise Ähnlichkeiten und Beziehungen zwischen den Dingen herzustellen: »tutti i piaceri che chiamerò poetici, consistono in percezione di somiglianze e di rapporti, e in rimembranze« (Zib., 4495; 27. April 1829). Auch die Vorliebe für die ANTIKE DICHTUNG bzw. die lebenslang währende Faszination, die von dieser ausstrahlt, wird auf die poetische Dimension des Erinnerns zurückgeführt: Die Verbindung zwischen Literatur und Erinnerung wird durch die Kinder- und Jugendzeit hergestellt; die antiken Dichter stehen nie nur für sich, sondern die Nennung ihrer Namen und ihre Lektüre

setzt immer auch Erinnerungen an jene Zeit frei, in der die erste Bekanntschaft mit der antiken Dichtung stattfand. Diese Erinnerungen werden als die poetischsten beurteilt, da sie »mehr als die anderen Erinnerung« sind:

La qual rimembranza è, fra tutte, la più grata e la più poetica; e ciò principalmente forse, perchè essa è più rimembranza che le altre, cioè a dire, perchè è la più lontana e più vaga (Zib., 4427; 1. Januar 1829).

Wenn sich in der Erinnerung an die Kindheit die Erinnerung schlechthin manifestiert, dann »weil sie am weitesten zurückliegt und die unbestimmteste ist«. Am Grunde dieser Zeilen leuchtet zugleich eine bemerkenswerte Begründung des Relativismus in der Kunst auf. Insofern beim Rezipieren eines Kunstwerks das Vergnügen von den Erinnerungen abhängt, die im Leser oder Betrachter geweckt werden, kann es gar keine allgemein verbindliche ästhetische Richtlinie geben.

Bereits 1822 bemerkt Leopardi, dass die Vorliebe für Homer, für griechische und römische Geschichte in fortgeschrittenem Alter allein darauf zurückzuführen ist, dass Homer sowie die Begebenheiten der griechischen und römischen Geschichte zu den getreuen Begleitern der frühen Jahre zählen und auf diese Weise die gerade entstehende Vorstellungswelt des Kindes mitformen. Dadurch kommt ihnen einerseits auch später eine gewisse Vertrautheit zu und bieten sie andererseits einen reichen Fundus an Erinnerungsreizen. Daraus aber Rückschlüsse auf ihre ästhetische Bedeutung oder ihre Qualität ziehen zu wollen, wäre verfehlt, denn:

Tutto ciò è relativo, e l'interesse delle dette storie non deriva particolarmente dalle loro proprie e intrinseche qualità, ma dalla circostanza estrinseca dell'essere le medesime familiari a ciascuno fin dalla sua fanciullezza; tolta la qual circostanza, che ben si potrebbe togliere, dipendendo dalla educazione ec., questo interesse [...] sarebbe anche superato (Zib., 2647-48; Rom. 25. November 1822).

Neben einer Absage an die Klassizisten enthalten diese Zeilen den Grund für Leopardis Interesse an der »natura degli uomini e delle cose« (*Poesie e Prose*, II, S. 1217), denn angesichts einer derartigen Diagnose stellt sich für den Dichter das Problem, wie er im Leser das Vermögen, Beziehungen zwischen den Dingen, herzustellen, stimulieren könne. Die Einsicht, dass dem Menschen auf die Dauer nur gefalle, was in irgendeinem direkten Verhältnis zu ihm steht, stützt sich nämlich unmittelbar auf das Axiom der »Theorie der Lust«, wonach ein jeder danach strebt, seine eigene Lust zu befriedigen:

il sistema del bello, come tutto il sistema della vita, si aggira sopra il perno, ed è posto in movimento dalla gran molla dell'egoismo, e quindi della similitudine e relazione a se stesso, cioè a colui che deve godere del bello di qualunque genere (Zib., 1848; 5. Oktober 1821).

Ist das ästhetische Vergnügen also immer höchst subjektiv<sup>205</sup>, dann bedeutet das für den Dichter, dass er sich vor allem der Eigenheit der Sprache bewusst sein muss. Insofern jedes Wort ein Sammelbecken verschiedener Ideen darstellt, da in ihm »idee concomitanti« zusammenklingen, und es hauptsächlich vom Rezipienten und dessen Einbildungskraft abhängt, welche dieser Ideen in ihm geweckt werden, gilt für den Dichter, dass er seine Aufmerksamkeit auf das Wirkungspotential bestimmter Worte, ihres Klangs sowie ihrer Kombinationen zu lenken habe:

L'arte del poeta si riduce e deve ridurre a osservar qual effetto quali idee, appresso a poco ed in grosso modo e confusamente parlando, producano o sogliano produrre tali o tali parole e combinazioni e usi loro (Zib., 3953; 7. Dezember 1823).

In diesem Sinne hat Leopardi für sich selbst einige Listen mit poetischen Worten zusammengestellt. »Nacht«, »unbestimmt«, »unendlich« nehmen in ihnen einen wichtigen Platz ein und es wurde gezeigt, dass sie nicht nur als Worte, sondern auch innerhalb der Analyse der menschlichen Natur eine entscheidende Rolle spielen. In diesen Kontext einer schon im »Discorso« begonnenen Wirkungsästhetik fügen sich auch die Bemerkungen zur Erinnerung und ihrer poetischen Bedeutung ein. Eine Voraussetzung bildet immer die in der Wahrnehmung und der Sprache gleichermaßen angelegte Möglichkeit, sich von dem unmittelbar Gegebenen abzuwenden. In diesem Sinn wird ein Ort ROMANTISCH und sentimental, der die Erinnerung an einen anderen gekannten Ort wachruft, wobei sich als entscheidend erweist, dass sich das Romantische und Sentimentale *allein* mit der Erinnerung im Gefühl einstellt, denn es ist keineswegs der in der Erinnerung evozierte Ort, der romantisch ist:

Così accade: un luogo ci riesce *romantico e sentimentale*, non p.[er] se, che non ha nulla di ciò, ma *perchè ci desta la memoria di un altro luogo da noi conosciuto*, nel quale poi se noi ci troveremo attualm.[ente], non ci riescirà (nè mai riusci) punto romant.[ico] nè sentim.[entale]. (Zib., 4471; 10. März 1829; Herv.v.m.)

Diese Zeilen offenbaren den Unterschied zwischen der traditionellen Verwendung des Begriffes romantisch und der leopardischen Deutung: Nicht länger dient er zur näheren Bestimmung eines Ortes, einer Landschaft, einer bestimmten Perspektive oder Ansicht. Neben dem kritischen Begriff zur Bezeichnung einer literarischen Strömung und eines literarischen Programms, den Leopardi direkt von den Romantikern um Di Breme übernommen hatte, hat sich im Laufe der jahrelangen Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Möglichkeiten der Dichtung eine zweite Bedeutungsebene

---

<sup>205</sup> Vgl. Zib., 1804-05; 29. September 1821 und 3952; 7. Dezember 1823.

herausgebildet – ROMANTISCH bezeichnet nunmehr EINE BESTIMMTE ART UND WEISE, DIE WIRKLICHKEIT ZU ERFAHREN. Es hat also mit dem Empfinden zu tun, aber es ist kein unmittelbares Empfinden, vielmehr scheint auf das Romantische zuzutreffen, was Leopardi für den Ursprung unbestimmten Vergnügens beim Anblick von aus der Kindheit vertrauten Gegenständen geschrieben hat: es ist eine »ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica« (Zib., 515). Der Bezug auf die Vergangenheit ist ihm inhärent wie auch der Bezug auf ein Bild, ein Erinnerungsmedaillon.

### Abklang

Hier schließt sich ein sich über viele Seiten erstreckender Argumentationskreis, der mit der Polemik gegen eine dem Rationalismus verschriebene Gegenwart begann. Die Antike, die anfangs zwar noch als eine Art Fahnenwort fungierte, das bei genauem Hinsehen aber bereits eine ganz eigene Färbung aufwies, bildete zu dieser Gegenwart das historische Gegenmodell. Mit der »Theorie der Lust« verlagerte sich der Akzent von der anthropologischen Perspektive auf die individuelle. Angesichts des der Existenz inhärenten Dilemmas in Gestalt des unversöhnbaren Gegensatzes zwischen Glücksstreben einerseits und andererseits der Unmöglichkeit, dieses jemals befriedigen zu können, galt es Wege aufzuzeigen, wie das beständig lauende Nichtigkeitsempfinden wenigstens zeitweise abzuwenden sei. Alle Wege führten kurzzeitig aus der unmittelbaren Gegenwart heraus: Möglichkeiten boten die defizitäre Wahrnehmung und die Einbildungskraft. Das Unbestimmte bildete in einem ersten Schritt den Leitbegriff: als Produkt der Einbildungskraft oder als Folge einer bestimmten Art der Wahrnehmung.

Die Abwendung von einer sensualistischen Ästhetik erfolgt jedoch erst in dem Moment, da die zeitliche Dimension des Unbestimmten ins Blickfeld Leopardis rückt, und zwar mit der Vertiefung des Erinnerungsdiskurses. Diese Klammer schließt sich erst relativ spät, als Leopardi in seiner Paralleldefinition des Poetischen feststellt, alles, was Erinnerungen hervorruft, sowie das Unbestimmte, Ferne, Vage sei poetisch. Die Schlussfolgerung liegt nahe, den Modus des Erinnerns selbst ebenfalls als unbestimmt zu kennzeichnen. Wenn Leopardi schreibt: »L'immaginazione spinge sempre verso

quello che non cade sotto i sensi« (Zib., 3485; 15. September 1823), dann stellt sich die Frage, warum gerade der Vergangenheit und nicht der *Zukunft*, die ja ebenfalls eine Kategorie des Nicht-Seienden darstellt, eine überragende Bedeutung in Leopardis Poetikentwurf zukomme. Zwei Antwortstränge lassen sich in den *Zibaldone*-Aufzeichnungen erkennen: Der erste schimmert in dem Satz »Tutto è male.« (Zib., 4174; 22. April 1826) durch – in einer Perspektive, die auf diesem Satz basiert, muss beim Gedanken an die Zukunft auch der letzte Hoffnungsstrahl erlöschen. Das Verhältnis zur Zukunft wird denn auch bei dem *Denker* Leopardi durch eine tiefe Desillusionierung charakterisiert, während der *Dichter* auf die Vergangenheit angewiesen ist, da die Poesie über ihr Verhältnis zu etwas, das *verloren* ist, definiert wird. In philosophischer wie poetischer Hinsicht findet sich also bei Leopardi die Betonung der Vergangenheit und der Erinnerung vorgezeichnet. Die dialektische Wahrnehmung der Zeit, wie sie im Fragment Nr. 123 der *Vermischten Bemerkungen* bei Novalis anklingt und wonach die »Atmosphäre des Dichters« eine der gewöhnlichen Gegenwart fremde »geistige Gegenwart« darstellt, die durch die »Auflösung« von Vergangenheit und Zukunft mittels ihrer Identifizierung entsteht, ist Leopardi fremd (NO II, 282/283:123/124).

Für ihn geht es vor allem um eine Ausrichtung der Dichtung am »piacere« – ein Ansinnen, dem eine ethische Bedeutung zukommt, insofern gerade die Unmöglichkeit, die Lust wirklich zu befriedigen, als Existenzprinzip erkannt wurde. Das Unbestimmte und mit ihm das Poetische werden zu Synonymen für alles Nicht-Wirkliche, Nicht-Gegenwärtige. Dabei kristallisiert sich die Erinnerung als einziger Modus heraus, die Wirklichkeit zu fliehen, was andererseits wieder einen Bezug zu ihr voraussetzt. Dieses paradox anmutende Verhältnis fängt bei Leopardi der Begriff des Romantischen und Sentimentalen ein: Ein Ort an sich ist nie romantisch, aber er kann Erinnerungen an einen anderen Ort auslösen, der dann durch die erinnernde Bezugnahme »romantisch« wird. Entscheidend sind zwei Aspekte: Erstens gestaltet sich das Erinnern als Herstellen von Beziehungen zwischen der aktuell wahrgenommenen und einer vergangenen Wirklichkeit, zweitens mündet dieses In-Beziehung-Setzen in eine Rekonstruktion der letzteren. Zwischen dieser Repräsentation mittels der Einbildungskraft und dem Gegenstand derselben besteht jedoch keine Gleichartigkeit, denn eine Rückkehr zu dem Ort, der uns plötzlich romantisch dünkt und angenehme Empfindungen aufleben lässt, würde, wie Leopardi ausdrücklich feststellt, in höchstem Maße kontraproduktiv,

nämlich desillusionierend wirken. Es kommt demzufolge allein auf den Aufenthalt im Imaginären an, der durch Erinnern und das heißt hier auch Einbilden ermöglicht wird<sup>206</sup>. Insofern das Romantische direkt an die Erinnerung zurückgebunden wird, d.h. durch die Tatsache, dass ein Ort romantisch wird, *weil* er Erinnerungen weckt und somit von sich fort auf andere Orte verweist, alles, was Erinnerungen wachruft, aber poetisch ist, verschmelzen nun die beiden Kategorien: Das Romantische und das Sentimentale fungieren neben »unbestimmt« und »vage« als weitere Synonyme für das Dichterische. Die von einem problematischen Gegenwarts- und Wirklichkeitsbegriff her entwickelte Poetik des Unbestimmten mündet in eine Ästhetik der Einbildungskraft, deren entscheidendes Moment die Erinnerung darstellt.

Die Auseinandersetzung Leopardis mit der Frage, welche Möglichkeiten dem Dichter in unpoetischen Zeiten bleiben, ist hier zu einem Ende gekommen. Handelte es sich zunächst darum, die Legitimität moderner Dichtung zu akzeptieren und sie hinsichtlich ihrer Besonderheiten zu erkunden, so wird die Dichtung mit der in der »Theorie der Lust« formulierten Einsicht zu einem Instrument, die »Kunst, unglücklich zu sein« zu pflegen. Denn das bleibt, wenn einmal offenbar ist, dass:

Quella di essere felice, è cosa rancida; insegnata da mille, conosciuta da tutti, praticata da pochissimi, e da nessuno poi con effetto (*Poesie e Prose*, II, S. 1218).

Auch wenn Leopardi 1829 mit diesen Worten einen Projektentwurf notiert, der noch hätte ausgearbeitet werden sollen, lassen sich die poetologischen Aufzeichnungen im *Zibaldone* als eine Materialsammlung für dieses Vorhaben deuten. Es wurde gezeigt, inwiefern die Dichtung, gerade indem sie Leid und Unglück thematisiert, eine karthartische Funktion erfüllt und eine belebende Wirkung entfalten kann, da sie auch Überdruß und Langeweile entgegenwirkt. Die Verse setzen sich zur Projektionsfläche

---

<sup>206</sup> Im Grunde genommen fächert Leopardi hier den altgriechischen Phantasie-Begriff auf, in dem die Bedeutungen von »sehen«, »erinnern«, »vorstellen«, »erscheinen« zusammenliefen. Ferraris (1996), S. 7ff., weist darauf hin, dass φαντάσια »Erscheinung« bedeutete und das Verb φαντάζομαι »erscheinen«. Damit habe es jene *Bedingung* angegeben, die Wahrheit oder Irrtum vorausgeht. *Was erscheint, wird gesehen und deswegen auch gewusst* – eine Verbindung, die die verschiedenen Formen und Bedeutungen des Verbs »sehen« widerspiegelt: εἶδος bedeutet »Aussehen«, aber auch »Idee« oder »Begriff« und steht in Beziehung zum Ersatzwort εἶδόν, der zu ὁράω – »sehen« gehört, von dem sich wiederum das griechische Verb für »wissen« – οἶδα – ableitet (Perfekt zu ὁράω). Dahinter verbirgt sich die Überzeugung, dass man weiß, was man gesehen hat. Die Abhängigkeit von der sinnlichen Wahrnehmung fällt dann mit dem Wissen weg, da mit ihm eine bestimmte *Vorstellung* – ein Bild im Geiste – verknüpft ist. Nicht allein hier, sondern schon beim Sehen selbst spielt das *Zurückhalten* der Informationen, die Retention, eine wichtige Rolle: »Così – proprio perché il vedere, anche istantaneo, suppone la ritenzione dei momenti precedenti e si orienta verso la idealizzazione come verso la propria verità – una finzione, e insieme una ritenzione e una memoria, operano *già* nella visione« (ebd., S. 8; Herv.i.O.). Sehen, erinnern und vorstellen bilden demzufolge im griechischen Phantasie-Begriff eine Einheit, die dann durch die Übersetzung ins Lateinische in «visio», «imaginatio», «fantasia» aufgesplittert wurde.

für den Leser zusammen, der sich in ihnen wiederzuerkennen und sich zugleich mittels ihrer zu distanzieren vermag.

Letztendlich tritt hier derselbe Mechanismus der MITTELBARKEIT in Kraft, den Leopardi für das Erinnern herausgearbeitet hat. Die Möglichkeit, auf das Ungenügen gegenüber der Wirklichkeit und das Leiden an ihr zu reagieren, beruht auf poetischer wie subjektiver Ebene auf dem Vermögen, *sich ihrem direkten Einfluss zu entziehen*. Dieses Vermögen aber ist die Einbildungskraft, die im Erinnern tätig wird. Denn wie sich gezeigt hat, entfaltet das Erinnern *nicht* im Sinne einer Rekonstruktion vergangener Wirklichkeiten nach Wahrheitskriterien seinen Reiz für das erinnernde Subjekt, sondern allein durch die Tatsache, sich erinnernd von der Gegenwart distanzieren zu können. In dem dadurch entstehenden Freiraum findet das Subjekt zu einer Aussöhnung mit seinem gegenwärtigen Dasein. Konkret heißt das, die von Bohrer (2002) dem leopardischen Diskurs zugrunde gelegte radikale Negativität verliert an Schärfe. Wenn Bohrer nämlich in »Le Ricordanze« und zwar insbesondere in jenen Versen, denen das Wortpaar »io fui« den Schlusspunkt setzt, das Zeugnis für eine Desillusionierung der Erinnerung erkennt, da sie als »elegische Form der Wiederinbesitznahme der Vergangenheit verabschiedet« (ebd., S. 54) werde, so bricht sich diese Perspektive an einer Notiz Leopardis im *Zibaldone*, die unter dem Motto »Memorie della mia vita« steht. Ein letztes Mal leuchtet die Vielschichtigkeit des Erinnerungsdiskurses auf, wird doch auf den Seiten 4286-87, die Leopardi übrigens im Gegensatz zu vielen anderen Einträgen, die sich mit dem Erinnern beschäftigen, auch in dem von ihm zusammengestellten »Indice del mio Zibaldone« unter dem Stichwort »Rimembranze« aufführt, die Erinnerung keineswegs als »Innewerden eines Ichverlusts« (Bohrer (2002), S. 55) entworfen. Vielmehr reflektiert Leopardi hier auf die Bedeutung der Erinnerungen bei der Herstellung eines Verhältnisses zu sich selbst, eines Kontinuitätsgewebes, in dem sich das Subjekt als solches wiedererkennt sowie einer Beziehung zur Wirklichkeit (vgl. auch Prete (1996), S. 47). So überlegt Leopardi, aus welchem Grund das Empfinden der Befremdung, das ihn immer wieder an verschiedenen Orten förmlich einschnürte sowie Ungenügen und Unruhe in ihm wachhielt, jedes Mal irgendwann verebbte. Die spontane Antwort mag auf die Gewöhnung verweisen und tatsächlich spielt das Verfließen der Zeit eine wichtige Rolle für einsetzende Vertrautheit und damit einhergehendes Abklingen der Unrast. Allerdings entfaltet die Zeit diese Wirkung aus einem anderen Grund – nicht wegen der Gewohnheit, sondern wegen der proportional zu ihrem

Vergehen steigenden Möglichkeit, sich *auch* erinnernd auf den Ort des jeweiligen Aufenthalts zu beziehen:

Cangiando spesse volte il luogo della mia dimora, e fermandomi dove più dove meno o mesi o anni, m'avvidi che io non mi trovava *mai contento*, mai nel mio centro [...], *finattantochè io non aveva delle rimembranze da attaccare a quel luogo* [...]; le quali rimembranze non consistevano in altro che in poter dire: qui fui tanto tempo fa; qui, tanti mesi sono, *feci, vidi, udii tal cosa; cosa che del resto non sarà stata di alcun momento; ma la ricordanza, il potermene ricordare, me la rendeva importante e dolce* (4286; Florenz. 23. Juli 1827; Herv.v.m.).

Auffällig der Gleichklang mancher Worte im Hinblick auf das »Le Ricordanze« betitelte Gedicht, auffällig auch der Unterschied in der Haltung, der den beiden Versuchen, dem Wesen des Erinnerns nachzuspüren, jeweils eine ganz andere Richtung gibt: Färbt in den »Ricordanze« das Bedauern den Blick des lyrischen Ichs, sodass die Erinnerung selbst nur bitter anmuten kann – man entsinne sich der letzten Worte: »la rimembranza acerba« (V. 173), so wird in den zitierten Zeilen *kein* Verlust thematisiert, sondern eine als angenehm empfundene Weise, sich in der Realität einzurichten, sich mit ihr zu arrangieren.

Dabei lässt sich auch hier das Prinzip der Mittelbarkeit erkennen, ist es doch nicht der Gegenstand des Erinnerns selbst, sondern allein die *Fähigkeit*, sich erinnern zu *können*, durch die das Erinnernte »wichtig und süß« wird. Zugespitzt heißt das, allein aufgrund dieses Modus der POTENTIALITÄT wird ein positives Verhältnis zur Realität aufgebaut. Maßgeblich ist hierbei, dass das erinnernde Subjekt sich nicht nur zu den jeweiligen Orten, sondern vor allem zu sich selbst in Beziehung setzt. In den Ausdrücken »hier bin ich vor langer Zeit gewesen«, »hier habe ich dies oder jenes getan, gesehen, gehört« schwingt eine Art rückwendiges Wurzelfassen mit. Dass es tatsächlich darum geht, und zwar um eine Weise, in der Wirklichkeit heimisch zu werden und die Wirklichkeitserfahrung erträglich zu gestalten, verdeutlicht der letzte Satz: »Colla rimembranza, egli mi diveniva quasi il luogo natio« (Zib., 4287). In diesem Resümee, in dem Bedeutsamkeit und Zweck des Erinnerns gleichermaßen benannt werden, ist nichts von jener Negativität zu spüren, die das Erinnern an unwiderruflich dahingegangene Tage begleitet. Stattdessen scheint hier noch einmal die dem Erinnern ebenso wie der Trauer und dem Leid inhärente Chance auf, sich in den Bereich des Imaginären, der Welt unbegrenzter Vorstellungen zu begeben, in dem allein ein Zipfel jenes »piacere« erhascht werden kann, der alle Lebewesen beständig vorwärtstreibt, jenen Bereich, den die Epitheta »unbestimmt«, »poetisch«, »romantisch«, »antik« abstecken.

## TEIL II: NOVALIS

### I. KAPITEL: PHILOSOPHIEGESCHICHTLICHES PRÄLUDIUM – VON KANT ZUM DEUTSCHEN IDEALISMUS

»PHIL[OSOPHIE]. Alle Schranken sind blos des Übersteigens wegen da – und so fort« (NO II, 502:151 – *Allgemeines Brouillon*).

In den vorhergehenden Kapiteln wurde ein Entwurf illustriert, dessen Grundlage eine negative Auslegung der menschlichen Existenz bildet und über dem als Motto stehen könnte, Unglück, Schmerz, Leid sind unvermeidbar. Zugleich ist dieser philosophischen Einsicht ein ‚Aber‘ eingeschrieben, wobei der Dichtung eine Schlüsselrolle zukommt. Denn das Vermögen, mit dem Leiderfahrung abgefedert werden kann, wird in der Einbildungskraft erkannt; ihre Instrumente sind die Illusionen, das Unbestimmte, die Erinnerungen; das Operationsfeld, in dem diese Mittel zur Anwendung kommen, ist die Sprache und zwar in ihrer gebundenen Form als Poesie. Die Beschäftigung mit Poetik geht über das Interesse an Formen und Inhalten, den Aspekt künstlerischer *Techné*, hinaus: Ästhetisch motivierte Problemstellungen nehmen in dem Moment eine lebenspraktische Bedeutung an, in dem die Frage nach den Ursachen für das unter den Menschen weit verbreitete Ungenügen, das Empfinden von Nichtigkeit und die hieraus erwachsende Unzufriedenheit in die Ausformung einer eigenen philosophischen »Lehre« mündet. In Leopardis »Theorie der Lust« konnten die Prämissen für die Herausbildung einer Poetik des Unbestimmten oder Ästhetik der Einbildungskraft nachgewiesen werden, eine Ästhetik, in der Möglichkeiten, sich von der Sinnenwelt abzuwenden, theoretisiert und zugleich in der poetischen Praxis erprobt werden.

Die Einbildungskraft rückte ins Zentrum der Aufmerksamkeit im Rahmen der Auseinandersetzung mit der romantischen Poetik, wie sie in Italien mit Blick auf das Ausland zunächst präsentiert wurde, bevor die italienischen Romantiker im spezifisch italienischen Kontext zu eigenen Inhalten fanden. Die polemische Absetzung gegen ein ‚neues‘ Ästhetikprogramm bewirkte die Einbettung der Überlegungen Leopardis in ein Begriffsraster, in dem ‚romantisch‘ und ‚antik‘ Weisen der Wirklichkeitsbegegnung markieren. Beide Adjektive werden bald nicht mehr ausschließlich zur Bezeichnung

historischer Zusammenhänge und Gegebenheiten verwendet. Vielmehr laden sie sich mit Bedeutung auf in enger Beziehung zu jener existentiellen Problematik, die in der »Theorie der Lust« umkreist wird und zu der die Poetik des Unbestimmten eine Art Antwortversuch darstellt. Am Ende fügen sich die Wörter »romantico«, »antico«, »piacere«, »immaginazione«, »ricordi«, »poesia« zu einem Netz zusammen, das den Einzelnen auf seiner Gratwanderung über den Abgrund der Vergeblichkeit vor Abstürzen in die Verzweiflung bewahrt. Der Dichter ist also nie ‚nur‘ Dichter, seine Kunst nie ‚nur‘ Kunst, ‚romantisch‘ und ‚antik‘ sind zwei Bezeichnungen für eine Haltung, deren Impetus von dem ethischen Anspruch getragen wird, Unglück zu lindern. Die in der »teoria del piacere« vorgenommene Analyse menschlicher Existenz legt nahe, das Unglück als eine chronische Krankheit zu betrachten, daher der Dichter vermöge seiner Einbildungskraft, mit der er auf die seiner Leser (und Hörer) einwirkt, gleichsam in die Rolle des Arztes schlüpft. *Der Dichter als Arzt* – diese Deutung leitet direkt zu dem zweiten Poetik-Entwurf über, der im Folgenden betrachtet wird.

Die Bedeutung der Einbildungskraft gründet auch bei Hardenberg in der Verflochtenheit ästhetischer und ethischer Fragestellungen, aber anders als bei Leopardi steht am Beginn seiner Überlegungen nicht ein poetologisches Problem, sondern die AUSEINANDERSETZUNG MIT BEWUSSTSEINSTHEORETISCHEN FRAGEN. Die *Fichte-Studien* bilden daher die Textgrundlage für den folgenden Deutungsversuch. Sie erfüllen eine ähnliche Funktion wie der »Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica« bei Leopardi, werden in ihnen doch die Weichen für eine Poetik gestellt, die auf den Menschen und seine existentiellen Probleme Unglück, Leid, Tod ausgerichtet ist. Sie sind also aus zwei Gründen von epistemologischen Wert: In ihnen werden die Fundamente gelegt für den Entwurf des ‚Romantisierens‘, der, wie sich zeigen wird, Leopardi und Hardenberg in Beziehung zueinander setzt. Die Berührungspunkte zwischen beiden sind nicht inhaltlicher Natur, wohl aber ergeben sie sich aus ihrer beider Intentionen und der Rolle, die dem Dichter bzw. der Poesie im Leben zugewiesen wird – eine Rolle, die in der Einbildungskraft ihren Seinsgrund hat. Hier tritt nun das zweite Motiv für die Bedeutsamkeit der *Fichte-Studien* in den Blick, denn in ihnen sind Begriffe und Konzepte angelegt, die Hardenberg durch seine weiteren Fragmentstudien hindurch begleiten und aus denen der Grundduktus der dichterischen und erzählerischen Werke Hardenbergs heraus verständlich wird. Kurz, es gilt, was Uerlings zu Beginn seiner Erörterung dieser Studien festgehalten hat: »Sie schaffen die

später wesentlich erweiterten, aber nicht mehr verlassen gedanklichen Voraussetzungen für das gesamte folgende Werk« (Uerlings (1991), S. 115)<sup>207</sup>.

Insofern die *Fichte-Studien* im Kontext eines übergreifenden philosophischen Diskurses und, wie schon der Titel andeutet, aus der Beschäftigung mit anderen Denkwürfen heraus entstanden sind, erscheint es geboten, kurz auf diese philosophische Traditionslinie einzugehen, und dies umso mehr, als dass der frühromantische Begriff der Einbildungskraft ohne Kant und Fichte sich nicht hätte entwickeln können. In diesem Sinn stellt das »Philosophiegeschichtliche Präludium« das Äquivalent zu dem literargeschichtlichen Überblick über die *querelle des anciens et modernes* in ihrer italienischen Spielart dar. Wie dort gilt es den ideengeschichtlichen Hintergrund abzuklären, vor dem sich eine Poetik ausformt, deren Gravitationszentrum die Einbildungskraft ist. Der Abriss der begriffsphilosophischen Vorgeschichte kann demnach den Blick öffnen für Tragweite und Eigenart der Überlegungen Hardenbergs und die Aufmerksamkeit für Zusammenhänge steigern. Da es sich hierbei um eine *Möglichkeit* handelt, bleibt es jedoch dem Leser überlassen, ob er das »Präludium« berücksichtigt oder überblättert.

## **I.1. Einbildungskraft bei Kant**

Ein Versuch, die Bedeutung der Einbildungskraft bei Kant auszuloten, scheint in seinem Bemühen um Klarheit bald an den Verwerfungen und Verschiebungen, denen die Rolle der Einbildungskraft unterliegt, zu scheitern. Kant selbst schrieb im Bewusstsein der Schwierigkeiten und Fragen, welche die erste Ausgabe der *Kritik der reinen Vernunft* 1781 offen gelassen hatte, eine zweite Fassung, die er sechs Jahre später veröffentlichte. Der Leitimpuls der KrV lag darin zu klären, ob Metaphysik als Wissenschaft möglich ist oder radikaler formuliert: es stand zur Entscheidung die »Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Metaphysik überhaupt« (KrV, A XII). Die Frage lautet also, »was und wie viel [...] Verstand und Vernunft, frei von aller Erfahrung, [zu] erkennen«

---

<sup>207</sup> Unter diesem Gesichtspunkt, der im Wesentlichen den Arbeiten Franks Rechnung trägt, ist es unverstänlich, dass Schierbaum (2002), S. 297, in seiner Studie zur politischen Ästhetik bei Hardenberg die *Fichte-Studien* unter dem Hinweis ausblendet, sie seien als ‚work in progress‘ zu werten, ohne gewahr zu werden, dass seine Argumentation auf weite Teile des Gesamtwerks Hardenbergs angewandt werden könnte und in letzter Konsequenz den Zugang zu ihm verriegeln würde.

vermögen (KrV, A XVII) und ist gleichbedeutend mit der Frage nach der Möglichkeit von synthetischen Urteilen a priori: Wie sind unabhängig von der Erfahrung jene Urteile möglich, bei denen einem Subjekt ein Prädikat, das vorher im Subjekt nicht mitgedacht war, zugesellt wird? Zwei Punkte sind dabei zu beachten: Einerseits gibt es für Kant keine Erfahrung ohne Sinnlichkeit und in diesem Kontext kommt der Einbildungskraft (in beiden Editionen) eine wichtige Rolle als MITTLERIN ZWISCHEN VERSTAND UND SINNLICHKEIT zu. Andererseits bieten die reine Mathematik und Geometrie, die Physik und Metaphysik mit ihren Regeln und Gesetzen ein Reservoir an Beispielen für synthetische Urteile a priori<sup>208</sup>. Worauf stützt sich also der Verstand bei der hier vollzogenen Synthesis von Subjekt und Prädikat?

Damit ist die transzendente Fragestellung formuliert, deren Klärung eine ‚Kritik‘ der reinen Vernunft vornehmen soll. Die in diesem Sinne entscheidenden Denkschritte finden sich in jeweils beiden Ausgaben in jenem Teil der »Analytik der Begriffe«, welcher der »Transzendentalen Deduktion der reinen Verstandesbegriffe« gewidmet ist, sowie im Schematismus-Kapitel. Die bei einem Vergleich der beiden Ausgaben hervortretenden *Unterschiede* in der Bewertung der Einbildungskraft, die 1781 als ein selbstständiges Vermögen bei der Erkenntnis fungiert, hingegen ihr 1787 Autonomie abgesprochen wird, gaben im Verlauf der Rezeptionsgeschichte der KrV Anlass zu vielfältigen Kontroversen, während derer jeweils der einen oder anderen Ausgabe größeres Gewicht eingeräumt wurde. Auf den folgenden Seiten wird versucht, durch beschreibende Analysen einen Schritt hinter den Streit, welcher Ausgabe denn nun die größere Wichtigkeit zukomme, zurückzutreten. Schließlich gilt es, die Elemente herauszustellen, die Kant als Vordenker des frühromantischen Imaginationsdiskurses ausweisen.

Wie bereits angedeutet, wird die Rolle der Einbildungskraft insbesondere im 2. und 3. Abschnitt der »Deduktion der reinen Verstandesbegriffe« beleuchtet. Die transzendente Deduktion fragt der Art und Weise nach, »wie sich Begriffe a priori auf Gegenstände beziehen können« (KrV, A 85). Kant selbst unterteilt die KrV in eine Elementar- und eine Methodenlehre, wobei er die Behandlung der transzendentalen Sinnlichkeit als einen notwendigen Bestandteil der ersteren zuweist, insofern das

---

<sup>208</sup> Zur besseren Anschaulichkeit sei ein Beispiel für ein synthetisches Urteil a priori angeführt, das Kant gibt: Bei der Additionsformel  $5+7=12$  ist in der Additionsregel zwar die Summe impliziert, *nicht* aber die konkrete Zahl. Dass wir aber doch auf sie kommen, zeigt an, es müsse sich um ein Urteil a priori handeln (vgl. KrV, B16).

Denken immer auch des Gedachten, d.h. eines Gegenstandes, bedarf. Dieser Gegenstand wird dem Verstand durch die Sinne gegeben, daher eine ERKENNTNIS sich immer nur in der VERBINDUNG VON SINNLICHKEIT UND VERSTAND, von Anschauung und Begriff vollziehen kann und die BEDINGUNGEN, unter denen uns in der Sinnlichkeit Gegenstände gegeben werden, zunächst der Klärung bedürfen. Ein Begriff ohne Anschauung, durch die er sich auf den Gegenstand der Erkenntnis zu beziehen vermag, ist also ein leerer Begriff, denn:

[u]nsere Erkenntnis entspringt aus zwei Grundquellen des Gemüts, deren die erste ist, die Vorstellungen zu empfangen [...], die zweite das Vermögen, durch diese Vorstellungen einen Gegenstand zu erkennen [...]; durch die erstere wird uns ein Gegenstand gegeben, durch die zweite wird dieser im Verhältnis auf jene Vorstellung [...] gedacht. Anschauung und Begriffe machen also die Elemente aller unserer Erkenntnis aus, so daß weder Begriffe, ohne ihnen auf einige Art korrespondierende Anschauung, noch Anschauung ohne Begriffe, ein Erkenntnis abgeben können (KrV, A 50/ B 74; vgl. auch A 76f./ B 102).

In der hier umrissenen Bedeutung der Sinnlichkeit für den Verstand bzw. ihrer Bedingungen für jene des Verstandes verbirgt sich eine Schlüsselprämisse der Argumentation. Diese lässt sich bis zur von Aristoteles eingeführten ontologischen Unterscheidung von Form und Inhalt bzw. Form und Stoff zurückverfolgen<sup>209</sup>. Beide bedingen einander und so ist auch das Denken gleichsam als Form der Erkenntnis auf die Sinnlichkeit als Stoff derselben angewiesen. In der Hinwendung zum Sinnlichen als Korrelat unseres Erkennens und der damit verbundenen Abkehr, ja Verneinung jedweden Bemühens um die Erkennbarkeit von jenseits unserer Sinnlichkeit befindlichen »Dingen an sich« liegt die entscheidende Weichenstellung für Verlauf und Zielrichtung der kantischen Überlegungen, in denen der Nachweis erbracht werden soll, dass *die Bedingungen, unter denen wir Gegenstände erkennen, zugleich die Bedingungen für die Gegenstände selbst, so wie sie uns erscheinen, sind.*

Die fundamentale Unterscheidung zwischen »Dingen an sich« – νοούμενα– und den Dingen für uns – φαίνομενα, d.h. die Differenzierung zwischen Dingen, die unserer Erkenntnis auf immer verschlossen sind, und Gegenständen, die wir unter denselben

---

<sup>209</sup> Vgl. z.B. Aristoteles, Met., Buch VII, Kap. 7, 1032a, 13-1032b, 7: »Das Werdende wird teils durch die Natur, teils durch die Kunst, teils von ungefähr (spontan). Alles Werdende aber wird durch etwas und aus etwas und etwas. Etwas aber meine ich nach jeder Kategorie; denn es wird entweder ein bestimmtes Einzelnes oder irgendwie beschaffen oder irgendwie groß oder irgendwo. Das natürliche Werden nun ist dasjenige, welches aus der Natur hervorgeht; dasjenige, woraus etwas wird, ist nach unserem Ausdruck der Stoff (ὕλη) [...] Form (εἶδος//μορφή) nenne ich das Sosein eines jeden Dinges und sein erstes Wesen«.

Bedingungen erkennen, unter denen wir sie wahrnehmen, wird als roter Faden die Rezeption Kants prägen, wie sie Hardenberg vor allem durch Friedrich Heinrich Jacobi vermittelt worden ist<sup>210</sup>. Schließlich kreist die frühromantische Ästhetik um das *Absolute*, das *Unbedingte*, das sich zwar unserer Kenntnis entzieht, aber doch dem Ahnen, dem GEFÜHL, erschlossen ist und also als Fixpunkt menschlichen Strebens nicht verloren gegeben wird. Indem der Künstler aus seinem Gefühl heraus schafft, »stellt [er] das Undarstellbare dar« (NO II, 840:434). Die Kunst wird in diesem Zusammenhang zu einem Gestaltungsuniversum des Undarstellbaren und lässt die Grenzen, die der Philosophie gesetzt sind, hinter sich. Es mag nun seltsam erscheinen, dass gerade Kant als Ahnherr einer Auffassung des Künstlers zitiert wird, welche diesem sein Reich jenseits der Sinne anweist. Denn der Dichter »sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc. [...] Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt – dafür kommt alles in ihm vor« (ebd.). Bei einem Blick in die *Kant-Studien* Hardenbergs aber ist die Linie erkennbar, die von Kant zu Hardenberg führt und die das Interesse des Dichters auf die Möglichkeit außersinnlicher Erkenntnis lenkte. Tatsächlich lässt Kant selbst in seiner Einleitung zur 2. Ausgabe keinen Zweifel aufkommen, dass jenen Erkenntnissen, die über die Sinnenwelt hinausgehen, weil sie »auf GOTT, FREIHEIT und UNSTERBLICHKEIT gerichtet sind« (KrV, B 7; Herv.i.O.), der Vorzug zu geben sei. Kant nennt im Anschluss die Mathematik als ein Beispiel für Erkenntnisse, die unabhängig von der Erfahrung erworben werden können (KrV, B 8). Die Frage Hardenbergs in den *Kant-Studien*, ob es auch »außersinnliche Erkenntniß« (NO II, 220:15) gebe, setzt hier an und eine mögliche Antwort weist die *Kritik der Urteilskraft*, in der Kant den Bogen zur Kunst als Zugang zum Undarstellbaren zieht: mittels der ästhetischen Ideen vermag der Künstler die unsinnlichen, nicht-anschaulichen Vernunftideen zur Darstellung zu bringen.

Bevor darauf näher eingegangen wird, soll ein erster Untersuchungsschritt zeigen, dass bei Kant die Rückkoppelung des Unsinnlichen, Wesenhaften an das Sinnliche, an die Welt der Erscheinungen in den Analysen der EINBILDUNGSKRAFT ALS ZEITLICHKEIT begründet ist. Denn hier ist bereits das Paradigma erkennbar, wonach *das Übersinnliche des Sinnlichen zu seiner Darstellung bedarf*, und in dem die frühromantische Ästhetik die Berufung und Auszeichnung der Kunst sah.

---

<sup>210</sup> Für eine Vertiefung dieses Aspekts der Vermittlung kantischer Ideen durch Jacobi vgl. Frank (<sup>2</sup>1998), S. 662-715.

### I.1.A. Die Kritik der reinen Vernunft, 1. Ausgabe (1781)

Raum und Zeit werden von Kant im 1. Teil der transzendentalen Elementarlehre als formale Bedingungen nicht allein für die Wahrnehmung von Gegenständen, sondern auch für deren Möglichkeit, überhaupt für uns dazusein, nachgewiesen. *Alle* Erscheinungen sind demnach in der Zeit, insofern sie von uns wahrgenommen werden. Kant setzt den Akzent auf die Tatsache, dass die Erscheinungen *von uns* wahrgenommen werden, d.h. Gegenstände *für uns* sein müssen, um überhaupt in der Zeit zu sein. Allein durch unsere Wahrnehmung werden die Gegenstände in ein simultanes oder sukzessives Verhältnis zueinander gesetzt. Die Zeit kommt somit der subjektiven Form der Anschauung gleich: Wird das anschauende Subjekt weggenommen, werden die zeitlichen Verhältnisse der Gegenstände zueinander ebenfalls aufgehoben (vgl. KrV, A 37f.). Sie fungiert als »die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt« (KrV, A 34; Herv.v.m.), daher wird sich das besondere Interesse für eine Klärung der transzendentalen Fragestellung ihr zuwenden. Für den Raum gilt, er ist zwar a priori, aber nur für die äußeren Erscheinungen (vgl. ebd.). Es darf also geschlussfolgert werden, dass der Raum auch in der Zeit ist.

Nun kann die Zeit allerdings als eine Linie dargestellt werden, denn »alle ihre Verhältnisse [lassen] sich an einer äußeren Anschauung ausdrücken« (KrV, A 33/ B 50). Als reine Form aller äußeren Anschauung wurde aber der Raum bestimmt. Die DARSTELLUNG des inneren Sinns (Zeit) bedarf somit immer schon des äußeren Sinns (Raum) (vgl. Ferraris (1996), S. 119). Beide stehen in einem Bedingungsverhältnis zueinander, das wiederum auf eine gemeinsame Wurzel von innerem und äußerem Sinn zurückweist. Später wird Kant die Einbildungskraft als Produzentin der Zeitschemata benennen<sup>211</sup>, sodass diese im Rückblick als BEDINGUNG DER MÖGLICHKEIT SOWOHL VON ÄUSSEREM ALS AUCH VON INNEREM SINN gekennzeichnet wird – Einbildungskraft hat also direkt mit der Erfahrung von Zeit zu tun: Sie ist die Voraussetzung dafür, dass der innere Sinn die ihm von den äußeren Sinnen übermittelten Daten behält. Dank

---

<sup>211</sup> Vgl. KrV, A 142: »Dagegen ist das Schema eines reinen Verstandesbegriffs etwas, was in gar kein Bild gebracht werden kann, sondern ist nur die reine Synthesis, gemäß einer Regel der Einheit nach Begriffen überhaupt, die die Kategorie ausdrückt, und ist ein transzendentes Schema der Einbildungskraft, welches die Bestimmung des inneren Sinnes überhaupt, nach Bedingungen ihrer Form, (der Zeit,) in Ansehung aller Vorstellungen, betrifft, sofern diese der Einheit der Apperzeption gemäß a priori in einem Begriff zusammenhängen sollten«.

dieser Funktion können sie schließlich von ihr zusammengefasst und im Hinblick auf ein etwaiges Erkennen koordiniert werden. Über die Einbildungskraft treten somit innerer und äußerer Sinn auch erst miteinander in Kontakt.

Im Hinblick auf das in der frühromantischen Ästhetik zentrale Wechselspiel von Philosophie und Kunst scheint es von herausragender Bedeutung, dass die *Zeit* als eine Form sinnlicher Anschauung eigentlich *nicht selbst anschaulich* ist: Ihre analogische Darstellung mittels einer ins Unendliche fortlaufenden Linie führt bereits in den Raum als Bereich der äußeren Sinne. Daraus folgt, das Nicht-Anschauliche, das Unsichtbare, bedarf einer in diesem Fall der Geometrie angehörenden Darstellungsform, um wahrgenommen werden zu können. In diesem Gedanken, der das Konzept der ästhetischen Ideen vorwegnimmt, kann ein Impuls für die Herausbildung eines spezifisch frühromantischen künstlerisch-philosophischen Selbstverständnisses ausgemacht werden.

In einem nächsten Schritt tritt Kant hinter die Erfahrung zurück, indem er sich dem Verstand zuwendet und parallel zur Fragestellung der transzendentalen Ästhetik fragt, »ob nicht auch *Begriffe a priori* vorausgehen, als Bedingungen, unter denen allein etwas [...] gedacht wird« (KrV, A 93; Herv.v.m.). Jene BEGRIFFE, die aller Erfahrung vorausgehen und daher a priori sind, nennt Kant reine Verstandesbegriffe oder KATEGORIEN. Aufgabe der transzendentalen Deduktion ist es, sie als Bedingungen a priori der Möglichkeit von Erfahrung nachzuweisen.

Dieser Nachweis orientiert sich in der 1. Ausgabe der KrV an den subjektiven Erkenntnisquellen Sinn, Einbildungskraft, Apperzeption (verstanden als empirische Apperzeption, d.h. das Vermögen, die durch den Sinn gegebenen Erscheinungen mit den Vorstellungen der Einbildungskraft zu identifizieren, die im Ausgang von den Erscheinungen gebildet wurden, weshalb Kant ihr auch als Leistung die Rekognition zuschreibt<sup>212</sup>).

So modifiziert das über die Sinne wahrgenommene Mannigfaltige das Gemüt: Wechselnde Vorstellungen werden in ihm hervorgerufen. Zu einer einheitlichen Anschauung werden sie jedoch nur, wenn das Mannigfaltige, wechselnd Aufeinanderfolgende synthetisiert wird. Diese Synthesis des Sinnes bzw. der

---

<sup>212</sup> Vgl. KrV, A 115: »Der Sinn stellt die Erscheinungen empirisch in der Wahrnehmung vor, die Einbildungskraft in der Assoziation (und Reproduktion), die Apperzeption in dem empirischen Bewußtsein der Identität dieser reproduktiven Vorstellungen mit den Erscheinungen, dadurch sie gegeben waren, mithin in der Rekognition«.

Apprehension muss a priori erfolgen, da sie die Voraussetzung für die Vorstellungen a priori von Raum und Zeit selbst bildet:

[Die] Synthesis der Apprehension muß nun auch a priori, d. i. in Ansehung der Vorstellungen, die nicht empirisch sind, ausgeübt werden. Denn ohne sie würden wir weder die Vorstellungen des Raumes noch der Zeit a priori haben können: da diese nur durch die Synthesis des Mannigfaltigen, welches die Sinnlichkeit in ihrer ursprünglichen Receptivität darbietet, erzeugt werden können (KrV, A 99).

Auch in diesem »Von der Synthesis der Apprehension in der Anschauung« betitelten Paragraphen der ersten Edition klingt also die Bedeutung der Zeit für die Erkenntnis an, da alle Vorstellungen, seien sie nun empirisch oder a priori, zunächst dem inneren Sinn angehören und somit seiner »formalen Bedingung [...], nämlich der Zeit unterworfen« (KrV, A 99) sind. Aber am Ende dieses Paragraphen erscheint die Zeit als Vorstellung a priori von der ebenfalls a priori stattfindenden Synthesis des Sinnes abhängig. Diese Staffelung wirft die Frage auf, nach welchen ‚Kriterien‘ *diese* Synthesis des Mannigfaltigen vollzogen wird, wenn die Vorstellungen a priori von Zeit und Raum im Hinblick auf diese Synthesis a posteriori sind, d.h. von ihr als ihrer Voraussetzung abhängen und ihr somit nicht als Leitfaden bzw. -gerüst dienen können.

Diese Frage zielt in dieselbe Richtung wie jene, die im folgenden der »Synthesis der Reproduktion in der Einbildung« gewidmeten Paragraphen formuliert wird. Kant unterscheidet schon in der ersten Ausgabe ZWEI FUNKTIONEN DER EINBILDUNGSKRAFT, denen je zwei »verschiedene« Erfahrungs- und Erkenntnisebenen korrelieren. So gehen die folgenden Überlegungen von der REPRODUKTIVEN FUNKTION der Einbildungskraft aus, die, insofern sie in der ERFAHRUNG wirksam wird, auch als empirische Funktion bezeichnet werden könnte. Ein Wink, dass es sich so verhält, schwingt in der Bemerkung mit, in der das Gesetz der Reproduktion als ein der Empirie zugehöriges und in ihr wirksames Gesetz bezeichnet wird. Dieses Gesetz formuliert die Notwendigkeit von Regeln, die *sowohl* den Erscheinungen *als auch* ihren Reproduktionen zugrunde liegen, da ansonsten eine Reproduktion gar nicht möglich wäre: Die Reproduktion setzt die Existenz von Regeln voraus, nach denen sie vollzogen werden kann und die mit jenen Regeln übereinstimmen müssen, denen die Erscheinungen selbst unterliegen (vgl. KrV, A 100). Die Synthesis der Reproduktion in der Einbildungskraft setzt also a priori die Existenz von Regeln voraus, denen sowohl die synthetische Einheit der Erscheinungen – Synthesis der Apprehension – als auch die Reproduktion selbst unterliegen; somit muss etwas existieren, was der Synthesis der Reproduktion selbst schon zugrunde liegt, d.h. aber, dass diese Synthesis bereits *vor*

aller Erfahrung auf Prinzipien a priori gegründet ist: »[M]an muss eine reine transzendente Synthesis derselben [der Einbildungskraft; B.B.] annehmen, die selbst der Möglichkeit aller Erfahrung, (als welche die Reproduzibilität der Erscheinungen notwendig voraussetzt) zum Grunde liegt« (KrV, A 101f.). Die reproduktive Funktion der Einbildungskraft in der Empirie weist somit auf eine zweite Funktion derselben zurück, die letztlich im TRANZENDENTALEN VERMÖGEN DER EINBILDUNGSKRAFT erkannt wird, a priori eine Synthesis vorzunehmen. Die Reproduzierbarkeit setzt selbst die Möglichkeit von Erfahrung und Erkenntnis immer schon voraus – es bestehen also Regeln, die a priori den Grund für die synthetische Einheit der Erscheinungen und damit die Möglichkeit ihrer Erfahrbarkeit konstituieren. Daher vermag Kant zum Abschluss des 2. Paragraphen die reproduktive Einbildungskraft und deren Synthesis auch als »Grund der Möglichkeit aller Erkenntnis« und als eine der »transzendentalen Handlungen des Gemüts« (KrV, A 102) zu bezeichnen.

Wie am Beispiel räumlicher und zeitlicher Vorstellungen erläutert wird, bewirkt die reproduktive Einbildungskraft als empirisches Vermögen, dass die Mannigfaltigkeit der wahrgenommenen Eindrücke sich zu einem zusammenhängenden Bild, zu einer »ganze[n] Vorstellung« zusammensetzt (ebd.). Dazu müssen die Eindrücke erst einmal behalten werden. Im BEHALTEN klingt die Fundamentalfunktion der transzendentalen Einbildungskraft an. Allgemein lässt sich bemerken, dass es eine Operation sowohl der reproduktiven als auch der produktiven oder transzendentalen Einbildungskraft ist: »la ritenzione immaginativa sta alla base così della immaginazione riproduttiva come della produttiva, e il *syn*, che come tale è necessariamente e anzitutto sintesi di sensibile e intelligibile [...], è all'origine della sintesi figurata e della sintesi intellettuale« (Ferraris (1996), S. 120; Herv.i.O.).

Bei dem, was behalten wird, kann es sich weder um die Gegenstände noch um deren Vorstellungen handeln: letztere entstehen erst durch die reproduktive Einbildungskraft und auch erstere drücken sich nicht selbst der Seele ein – wohl aber deren Form<sup>213</sup>. In ihr, die Kant später als »reine Form aller möglichen Erkenntnis« bestimmen wird (KrV, A 118), findet sich die gesuchte Voraussetzung des Erkennes: eine Vorform für Bilder einerseits und Begriffe andererseits. Der Einbildungskraft als Vermögen der Retention

---

<sup>213</sup> Aristoteles, *De anima*, III. Buch, Kap. 8 431 b 29: »Das Vermögen [der Seele; B.B.] muß aber entweder die Objekte selbst sein, oder ihre (erkennbaren) Formen (τὰ εἶδη). Sie selbst doch nicht; denn nicht befindet sich der Stein in der Seele, sondern die Form (τὸ εἶδος)«.

wird jedenfalls eine Schlüsselrolle zugewiesen, denn jede Erkenntnis setzt zunächst ein Behalten voraus.

Die Rolle der Retention wird im folgenden Paragraphen, der von der »Synthesis der Rekognition im Begriffe« handelt, schärfer herausgearbeitet. Die transzendente Apperzeption oder das Selbstbewusstsein, nämlich »das Bewusstsein, dass das, was wir denken, eben dasselbe sei, was wir einen Augenblick zuvor dachten« (KrV, A 103), wird hier als notwendige Bedingung und Möglichkeit aller Erfahrung beschrieben. Das Bewusstsein ist dasjenige, welches das »Mannigfaltige, nach und nach Angesehene, und dann auch Reproduzierte in eine Vorstellung vereinigt« (KrV, A 103). Somit fungiert es als Voraussetzung für jene Begriffe, ohne die keine Erkenntnis möglich ist. Doch muss sich auch die Synthesis des Bewusstseins gleich jener der Apprehension und der reproduktiven Einbildungskraft auf ein Gesetz, eine Regel stützen können. Diese Regel begründet einerseits die Notwendigkeit der Reproduktion des Mannigfaltigen, d.h. des empirischen Wirkens der Einbildungskraft, und andererseits die Möglichkeit für die Begriffe, die dieses Mannigfaltige in sich vereinen; es muss eine Regel sein, »welche die Reproduktion des Mannigfaltigen a priori notwendig und einen Begriff, in welchem dieses sich vereinigt, möglich macht« (KrV, A 105). Es ist schließlich der Einheit dieser Regel zu verdanken, dass das Mannigfaltige überhaupt erkannt werden kann: durch sie wird das Mannigfaltige immer schon unter jenen Bedingungen wahrgenommen, welche die Einheit der Apperzeption ermöglichen, die ihrerseits wiederum die Voraussetzung für Begriffe und damit Erkenntnis überhaupt darstellt (vgl. KrV, A 105f).

Wenn das Selbstbewusstsein das Bewusstsein a priori der »durchgängigen Identität unserer selbst« ist (KrV, A 116), setzt es ein Behalten voraus: Um das vorher Gedachte mit dem jetzt Gedachten identifizieren zu können, bedarf es immer noch der Präsenz des vorher Gedachten. Die Möglichkeit des Wiedererkennens setzt voraus, dass etwas aufbewahrt worden ist, was nunmehr durch den neuen Eindruck wieder evoziert wird und seinerseits bei der Einordnung des Neuen hilft. Das Grundvermögen der Einbildungskraft ist somit das GEDÄCHTNIS, die Voraussetzung für Erinnerung, die Kant dem reproduktiven Vermögen der Einbildungskraft zuschreibt. Da alles Erkennen wie auch alle mögliche Erfahrung auf der Möglichkeit gründet, etwas zu behalten, verwundert es nicht, wenn schließlich die Einbildungskraft als »die reine *Form* aller möglichen Erkenntnis« bezeichnet wird (KrV, A 118; Herv.v.m.).

Hier scheint sich nun ein Argumentationszirkel zu öffnen, enthält doch der reine Verstand in den Kategorien wiederum jene Erkenntnisse a priori, die bewirken, dass die Einbildungskraft überhaupt als reine Form fungieren kann: »Also sind im Verstande reine Erkenntnisse a priori, welche die notwendige Einheit der reinen Synthesis der Einbildungskraft [...] enthalten« (KrV, A 119). Es stellt sich die Frage, wie das, was kurz zuvor als der Grund der Möglichkeit aller Erkenntnis vor dem Selbstbewusstsein bezeichnet worden ist, nun von den zu eben diesem Selbstbewusstsein mit gehörenden Kategorien abhängen kann.

Vielleicht vermag der Widerspruch gelöst zu werden, wenn man sich das Wirken der Einbildungskraft genauer anschaut. In ihm verschmelzen nämlich AKTIVITÄT und PASSIVITÄT: Einerseits kommt das Behaltene, d.h. die Form der Gegenstände über die Wahrnehmung von außen und wird von der Einbildungskraft ‚registriert‘, andererseits prägt die Form jedoch, bereits allein indem sie behalten wird, ein Muster aus, wird gleichsam zur Schablone, mit deren Hilfe zukünftig Erfahrungen und Erkenntnisse möglich sind. Anders ausgedrückt: »eine Passivität a posteriori gilt auch als eine Aktivität a priori« (Ferraris (1996), S. 21). In der transzendentalen Einbildungskraft verschränken sich auf diese Weise zwei Zeitebenen. Das Behaltene dient als Antizipation des Zukünftigen. Im Hinblick auf die Ausgangsfrage bedeutet dies, der Widerspruch löst sich in der Simultaneität von Bedingen und Bedingtem auf: Die Kategorien garantieren die formale Einheit der Einbildungskraft<sup>214</sup>, während diese ihnen wiederum die Form für künftige Erkenntnisse bereitstellt. Schließlich werden die Kategorien zu Erkenntnissen nur im Bezug auf etwas, das ihnen die Sinnlichkeit zur Verfügung stellt, d.h. aber durch das von der Einbildungskraft zunächst Behaltene. Weil die SYNTHESE DER PRODUKTIVEN EINBILDUNGSKRAFT als FORM ALLER MÖGLICHEN ERKENNTNIS UND ERFAHRUNG fungiert, ermöglicht sie die ENTSTEHUNG VON (EMPIRISCHEN) BEGRIFFEN, die sich auf die sinnliche Anschauung beziehen können, um auf diese Weise zu einer Erkenntnis zu werden:

Durch das Verhältnis des Mannigfaltigen aber zur Einheit der Apperzeption werden Begriffe, welche dem Verstande angehören, aber nur vermittelt der Einbildungskraft in Beziehung auf die sinnliche Anschauung zustande kommen können (KrV, A 124)<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Vgl. KrV, A 125: »Auf ihnen gründet sich [...] alle formale Einheit in der Synthesis der Einbildungskraft, und vermittelt dieser auch alles empirischen Gebrauchs derselben«.

<sup>215</sup> Die Deutung des zitierten Satzes wird problematisch durch die seltsam anmutende Form des Prädikats. Vaihinger und Erdmann schlagen als Lesart für »werden« jeweils »werden ins Spiel gebracht (erzeugt)« bzw. »werden Begriffe zustande kommen können, welche« vor. Folgt man Vaihinger, dann scheint die

Die Einbildungskraft wird als ein Vermögen beschrieben, dessen Tätigkeit sich demnach nicht allein auf die Vermittlung zwischen Verstand und Sinnlichkeit beschränkt: Insofern Behalten und Wiederholung in der Einbildungskraft, dem »Grundvermögen der menschlichen Seele, das aller Erkenntnis a priori zum Grunde liegt« (ebd.), als Möglichkeiten angelegt sind, sie aber Voraussetzung dafür bilden, dass die Kategorien überhaupt auf die sinnliche Welt anwendbar sind, scheint sie sogar die **BEDINGUNG SELBST FÜR VERSTAND UND SINNLICHKEIT** zu sein.

### I.1.B. Die Kritik der reinen Vernunft, 2. Ausgabe (1789)

War die erste Ausgabe der »Deduktion der reinen Verstandesbegriffe« auf die drei subjektiven Erkenntnisquellen, deren Syntheseleistungen und die Zusammenhänge zwischen denselben zentriert und leitete sie sich von diesen ab, so wird in der zweiten Ausgabe ihr objektiver Aspekt betont, d.h. die »Deduktion« entwickelt sich *vom Gegenstand der Erkenntnis* her. Die einleitende Klärung der Begriffe Verbindung bzw. Synthesis (§ 15) und die Bestimmung der Apperzeption als dasjenige Vermögen, das verknüpft und somit a priori aller Verbindung überhaupt vorausgehen muss (§ 16), münden in eine Bestimmung des Objekts als »das, in dessen Begriff das Mannigfaltige einer gegebenen Anschauung vereinigt ist« (KrV, B 137).

Bereits in der Kennzeichnung des Selbstbewusstseins als Vermögen, das a priori allen Synthesen als deren Möglichkeit zugrunde liegt, deutet sich eine Akzentverschiebung zum reinen Verstand an: Die Einbildungskraft wird nicht mehr als Möglichkeit von Verstand und Sinnlichkeit, sondern als deren **BINDEGLIED** vorgestellt. Diese Verschiebung lässt sich auch an der Bestimmung der Kategorien als Form der Erkenntnis ablesen. Erkenntnis wird relational als »bestimmte[...] Beziehung gegebener Vorstellungen auf ein Objekt« (ebd.) definiert. Da das Erkenntnis-Objekt aus verschiedenen Daten zusammengesetzt ist, wird »Form« zum Synonym für einigende Formung, weshalb Kant die Begriffe auch als Funktionen bezeichnet: »Dieselbe Funktion, welche den verschiedenen Vorstellungen in einem Urteile Einheit gibt, die

---

obige Interpretation der Rolle der Einbildungskraft für die Entstehung der Begriffe gerechtfertigt. Insofern es aber auch Begriffe ohne Sinnlichkeit geben kann, wurde in Klammern die Präzisierung »empirisch« hinzugefügt, denn empirische Begriffe sind tatsächlich ohne sinnliche Anschauung nicht möglich – diese Auslegung würde auch mit der von Erdmann vorgeschlagenen Lesart übereinstimmen.

gibt auch der bloßen Synthesis verschiedener Vorstellungen in einer Anschauung Einheit, welche, allgemein ausgedrückt, der reine Verstandesbegriff heißt« (KrV, A 68/ B 93, A 79/ B104f.). Die Problematik ergibt sich aus der Frage, wie die Begriffe zu ihrem Inhalt kommen, wenn dieser ihnen *nicht*, wie in der Erfahrung von der sinnlichen Anschauung gegeben wird.

Als transzendente Prinzipien der Sinnlichkeit wurden im 1. Teil der KrV Raum und Zeit nachgewiesen. Bei der transzendentalen Erkenntnis nun treten sie als reine Anschauungen auf, die a priori zum Inhalt des Verstandes werden. Das am Beginn jedweder Erkenntnis a priori gegebene Mannigfaltige der reinen Anschauung ist also nichts anderes als die transzendentalen Formen der Anschauung – Raum und Zeit. Sie werden zum Inhalt der reinen Begriffe, und dabei offenbart sich die Scharnierfunktion der Einbildungskraft, insofern sie es ist, welche die Synthesis des Mannigfaltigen der Anschauung a priori vornimmt, da sie die reinen Anschauungen mittels einer Synthese zum reinen Inhalt des Verstandes formt, der wiederum in Begriffen fassbar ist. Hier ist die für eine Erkenntnis unentbehrliche doppelte Synthesis wieder erkennbar: Es obliegt dem Verstand, »diese Synthesis [der Einbildungskraft] auf Begriffe zu bringen« (KrV, B 103/ A 78). Er vollzieht die intellektuelle Synthesis, »wodurch er uns allererst die Erkenntnis in eigentlicher Bedeutung verschafft« (ebd.). Damit führt er aus, was in der ersten Ausgabe als eine unerlässliche Ergänzung oder besser Vervollkommnung der produktiven Synthesis der Einbildungskraft bezeichnet wurde.

Zugleich aber wirkt auch die Einbildungskraft als »ein Vermögen, die Sinnlichkeit a priori zu bestimmen« (KrV, B 152), beim Erkenntnisprozess mit. Als Vermögen der Retention schafft sie die Voraussetzung dafür, dass sich der Verstand mittels der Begriffe überhaupt auf die Sinnlichkeit zu beziehen vermag. In dieser Bestimmung der Sinnlichkeit wird die Synthesis der Einbildungskraft gesehen. Sie ist nunmehr nicht länger eine »blinde[...], obgleich unentbehrliche[...] Funktion der Seele« (KrV, B 103/ A 78), sondern des Verstandes: »Er also übt, unter der Benennung einer transzendentalen Synthesis der Einbildungskraft, diejenige Handlung aufs passive Subjekt, dessen Vermögen er ist, aus, wovon wir mit Recht sagen, dass der innere Sinn | dadurch affiziert werde« (KrV, B 153f.). Weil sie auf die Objekte der Anschauung a priori geht, wird die transzendente Tätigkeit der Einbildungskraft auch »figürliche Synthesis« – »synthesis speciosa« – genannt (KrV, B 151). Im Unterschied zur ersten

Ausgabe hat die zweifache Synthese, aus der jede Erkenntnis besteht, im Verstand ihren einzigen Grund.

Wurde die Einbildungskraft 1781 als Vermögen skizziert, dessen Aktivität innerem und äußerem Sinn sowie dem Selbstbewusstsein zugrundeliegt, wurde sie also als Voraussetzung von Verstandeshandlungen präsentiert, so wird sie hier eindeutig als eine FUNKTION DES VERSTANDES ausgewiesen. Von ihm hängt auch die synthetische Einheit der Einbildungskraft ab:

Nun ist das, was das Mannigfaltige der sinnlichen Anschauung verknüpft, Einbildungskraft, die vom Verstande *ihrer* intellektuellen Synthesis, und von der Sinnlichkeit der Mannigfaltigkeit der Apprehension nach abhängt (KrV, B 164; Herv.v.m.).

Dieser Abhängigkeit korrespondiert andererseits jene von der Sinnlichkeit, von der sie sozusagen das in einer Einheit zusammenzuführende Material bezieht. Hieraus aber ergibt sich für die Einbildungskraft auch eine DOPPELUNG ihrer Funktionen: Die Daten der Sinnlichkeit werden behalten und insofern wird bestimmt, was unter dem Begriff einer empirischen Synthesis zusammengefasst werden kann. Die bei der Bestimmung wirksame Verknüpfung hängt aber primär vom Verstand ab. Die Möglichkeit zu dieser intellektuellen Synthese wird ihr nämlich von den Kategorien gegeben. Diese Umakzentuierung der Rolle der Einbildungskraft erweist sich für die Absicht der »Transzendentalen Deduktion« als entscheidend, sollte doch in ihr die Bedeutung der Kategorien für Erkennen und Wahrnehmen bzw. deren Möglichkeit und damit die Möglichkeit der Erscheinungen selbst nachgewiesen werden:

Da nun von der Synthesis der Apprehension alle mögliche Wahrnehmung, sie selbst aber, diese empirische Synthesis, von der transzendentalen, mithin den Kategorien abhängt, so müssen alle möglichen Wahrnehmungen, mithin auch alles, was zum empirischen Bewußtsein immer gelangen kann, d.i. alle Erscheinungen der Natur, ihrer Verbindung nach unter den Kategorien stehen (KrV, B 164/ B 165).

Die entscheidende Frage lautet nun aber, *wie* die Kategorien auf die Erscheinungen angewandt werden können. Im Schematismus-Kapitel – »Der transzendentalen Doktrin der Urteilskraft (oder Analytik der Grundsätze) Erstes Hauptstück: Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe« –, das dem über die »Transzendentalen Deduktion der reinen Verstandesbegriffe« folgt, kann die Antwort nachgelesen werden: Hier wird demonstriert, unter welchen Bedingungen die Gegenstände in Übereinstimmung mit den Begriffen gebracht werden, d.h. letztlich wird gezeigt, unter welchen Bedingungen wir etwas erkennen (vgl. KrV, B 175/ A 136).

Dafür bedarf es eines dritten Elements, durch das Kategorien und Erscheinungen zueinander in Beziehung treten können, das sie also miteinander verbindet und daher mit beiden »in Gleichartigkeit stehen« (KrV, B 177/ A 138), also zugleich sinnlich und intellektuell sein muss. Dieses Dritte, das zwischen Sinnlichkeit und Verstand, Kategorien und Erscheinungen vermittelt, sind die TRANSZENDENTALEN SCHEMATA. Durch sie können die Kategorien auf die Wirklichkeit angewendet werden. Sie legen fest, wie sich die Kategorien auf die Gegenstände beziehen, würden die Kategorien doch ohne diesen Bezug auf etwas bloße Funktionen bleiben, die weder etwas vorstellen noch bestimmen: »Also sind die Kategorien, ohne Schemate, nur Funktionen des Verstandes zu Begriffen, stellen aber keinen Gegenstand vor« (KrV, B 187/ A 147). Das, was nun aber die *Anwendung* der Kategorien auf die Gegenstände ermöglicht, sind die ZEITSHEMATA ALS PRODUKTE DER EINBILDUNGSKRAFT. Die »Zeitbestimmungen a priori nach Regeln« (KrV, B 184/ A 145) geben den sinnlichen Begriff eines Gegenstandes, das Phänomenon, auf den sich schließlich die Kategorien beziehen können. Da die Kategorien ohne ihre Anwendung leer und für die Erkenntnis fruchtlos bleiben, Erkennen aber wiederum eine der Zentralhandlungen des Verstandes darstellt, tritt letzten Endes die Einbildungskraft doch nicht nur als Brückenglied zwischen Verstand und Sinnlichkeit, sondern vielmehr als deren Möglichkeit selbst auf, erschließt sich doch der äußere Sinn und mit ihm die Sinnlichkeit überhaupt über den inneren Sinn, welcher letztlich als Zeit mit den Schemata zusammenfällt.

Die Kategorien gelten in ihrer reinen Bedeutung von den Dingen an sich, weshalb sie wie diese nicht anschaulich sind (vgl. KrV, A 147/ B 186). Durch die Zeit werden sie gleichsam mit Stoff ‚aufgefüllt‘. Wie bereits dargelegt wurde, kann die Zeit selbst nur unter Rückgriff auf den Raum dargestellt werden<sup>216</sup>, wodurch in der Zeitlichkeit selbst Paradigma und Möglichkeit zugleich angelegt sind, um einen ZUSAMMENHANG ZWISCHEN DEM UNSICHTBAREN UND DEM SINNLICH-SICHTBAREN herzustellen. Damit sind in einem erkenntnistheoretischen Fragerahmen die Stichworte gefallen, die zum nächsten Paragraphen überleiten und die gleichsam als Leitmotiv fungieren, das die transzendente Fragestellung Kants mit der frühromantischen Ästhetik verbindet.

---

<sup>216</sup> Vgl. das Beispiel der Linie als Darstellung *par excellence* der gestaltlosen inneren Anschauung in KrV, A 33, B 50.

### I.1.C. Die Kritik der Urteilskraft (1790)

Im Jahr 1790 vollführt Kant mit der Veröffentlichung der *Kritik der Urteilskraft* entsprechend seiner eigenen Ankündigung den letzten Schritt zur Beendigung seines »ganzen kritischen Geschäfts« (KdU, »Vorrede«, X). So gilt es in der dritten ‚Kritik‘ vor allem einen Weg zu finden, die Prinzipien a priori der theoretischen und der praktischen Vernunft, den vom Selbstbewusstsein des ‚Ich denke‘ geleiteten Verstand sowie die freiheitsgeleitete Vernunft, nicht länger unvermittelt nebeneinander stehen zu lassen. Ein *verbindendes* Prinzip wird gesucht und in der Urteilskraft ausgemacht, die als Mittelglied zwischen Verstand und Vernunft fungiert (vgl. ebd., V). Die Charakterisierung der Urteilskraft als Mittelglied lenkt den Blick unwillkürlich zurück zur KrV. War es in deren 2. Ausgabe nicht die Einbildungskraft, die als Mittlerin zwischen Verstand und Sinnlichkeit fungierte? Sie konnte dies, da sie sowohl rein (transzendental) als auch sinnlich war. Somit drängt sich die Schlussfolgerung auf, dass die Urteilskraft, insofern sie »eine Brücke von einem Gebiete zum anderen« hinüberschlägt (ebd., LIII f.) und als Mittlerin zwischen theoretischem Verstand und praktischer Vernunft auftritt, ebenfalls mit beiden Sphären in Verbindung stehen muss. Diese Annahme findet sich im Verlauf der Ausführungen der KdU bestätigt, da das Prinzip der Urteilskraft sowohl REGULATIV als auch KONSTITUTIV verfährt<sup>217</sup>.

Kant weist in seiner Vorrede dem Verstand die Gesetzgebung für die Sinnenwelt, d.h. die Natur, zu, während die Vernunft der Freiheit, d.h. dem Übersinnlichen, im Subjekt verbunden ist. Sie gibt dem Verstand a priori Gesetze, um so eine praktische Erkenntnis, die sich im Handeln realisiert, zu bewirken. Andererseits sind die konstitutiven Ideen des Verstandes für die praktische Vernunft von Bedeutung, dienen sie doch nicht nur der Verknüpfung von Erfahrungstatsachen zu einer Erkenntnis, vielmehr geben sie gleich der praktischen Vernunft vor, »was universell der Fall sein sollte, wenn die Realität den Vernunftregeln sich anmäh« (Frank (1989), S. 33).

---

<sup>217</sup> Die Bezeichnungen »konstitutiv« und »regulativ« enthalten schon einen Leitfad, wie sie zu verstehen sind. Das konstitutive Prinzip führt uns in den Bereich des Verstandes, wo die Kategorien bestimmend wirken, das Wesen eines Gegenstandes ausmachen und Erfahrung ermöglichen. Regulative Prinzipien hingegen sind Prinzipien, die als Norm dienen. Nicht die Objektivität eines Gegenstandes im Hinblick auf Modalität, Qualität, Quantität etc. wird durch sie fixiert, sondern sie geben eine Regel, das z.B. die Erkenntnis des Gegenstandes ermöglicht. Die konstitutiven Prinzipien begründen somit die Möglichkeit von Erfahrung, während die regulativen Prinzipien uns einen Weg zum Verstehen von Erfahrungstatsachen eröffnen (vgl. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, sub »konstitutiv«, »regulativ«).

Indem also die Urteilskraft in sich konstitutive und regulative Prinzipien vereinigt, vermag sie jene »große Kluft, welche das Übersinnliche von den Erscheinungen trennt« (KdU, »Vorrede«, LIII), zu überbrücken. Wie bei einer Erkenntnis gilt es zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem zu vermitteln, nur haben sich im Vergleich zur KrV die Akzente verschoben, da nicht innerhalb eines Erkenntnisvermögens zwischen Kategorien und Anschauungen, sondern zwischen den Erkenntnisvermögen selbst vermittelt werden soll. In beiden Fällen aber wird die Urteilskraft tätig: Tritt sie in ersterem als bestimmende auf, so handelt es sich im zweiten Fall um die REFLEKTIERENDE URTEILSKRAFT. Diese regt sich im GESCHMACKSURTEIL, welches sich zu der Frage, ob dieser oder jener Gegenstand schön sei, äußert.

#### I.1.C.1. Geschmacksurteil

Im interesselosen Wohlgefallen, das als erstes Moment des Geschmacksurteils herausgearbeitet wird, kommt die Eigenheit der reflektierenden gegenüber der bestimmenden Urteilskraft zum Tragen. Während letztere immer auf einen Gegenstand der Sinne gerichtet und folglich auf dessen Existenz angewiesen ist, reflektiert das Geschmacksurteil auf »das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt« (KdU, 4). Das GEFÜHL DER LUST UND UNLUST, das sich als Folge einer Vorstellung, die der betrachtete Gegenstand in uns auslöst, einstellt, steht also im Mittelpunkt des Geschmacksurteils. Im Verlauf seiner Ausführungen wird Kant die Bedeutsamkeit des in dieser Bestimmung implizierten Bruchs mit der Sinnenwelt zeigen. Hier gilt es vor allem, die konzeptionelle Nähe zwischen Einbildungskraft und Geschmacksurteil festzuhalten: Beide erfüllen eine Mittlerposition, und beide sind von der Welt der Sinne unabhängig bzw. haben es mit dem Imaginären zu tun.

Die Kritik des Geschmacks kann sich in zweierlei Richtung entfalten. So ist »sie die Kunst oder Wissenschaft, das wechselseitige Verhältnis des Verstandes und der Einbildungskraft zueinander in der gegebenen Vorstellung [...], mithin die Einhelligkeit oder Mißhelligkeit derselben unter Regeln zu bringen und sie in Ansehung ihrer Bedingungen zu bestimmen« (KdU, 144). Während die Kunst dabei mit Beispielen vorgeht, zielt die Kritik des Geschmacksurteils in ihrer wissenschaftlichen Form auf die Erkenntnisvermögen und versucht, von ihnen selbst die ihnen immanente Möglichkeit,

beurteilend vorzugehen, abzuleiten. Die ÄSTHETIK wird als eine Wissenschaft skizziert, die nicht nach dem Gegenstand, sondern nach der subjektiven Beurteilung des Gegenstandes sowie den Regeln fragt, die sich bei der Beurteilung selbst herauskristallisieren. Anstatt einem objektiven Prinzip folgt sie dem PRINZIP DER SUBJEKTIVEN ZWECKMÄSSIGKEIT: Tritt die Form der Gegenstände mittels einer Empfindung mit unseren Erkenntnisvermögen – Verstand und Einbildungskraft – in eine harmonische Beziehung, indem sie eigens dazu geschaffen scheint, deren Zusammenstimmen anzuregen, so sind die Gegenstände zweckmäßig. Beurteilen wir einen schönen Gegenstand, wecken die Vorstellungen, die uns beim Anblick des Schönen in eine angeregte, ausgeglichene Stimmung versetzen, in uns den Eindruck, er stehe ungeachtet seiner sinnlichen Beschaffenheit in vollkommenem Einvernehmen mit unserer Urteilskraft, welche denn auch nicht auf den Gegenstand als solchen, sondern auf das durch ihn vermittelte GEFÜHL reflektiert<sup>218</sup>. Auch in den begriffslosen ÄSTHETISCHEN IDEEN, den Vorstellungen der Einbildungskraft, welche die Seele beim Anblick des Schönen beleben, lässt sich diese Struktur erkennen. Die Dichterrede wird in diesem Kontext zur Vorspiegelung einer Fassbarkeit mit Worten dessen, was durch Worte kaum zu fassen ist, »und so bleibt's bei dem *als ob* einer sinnvollen Rede, der vorbehaltlichen Vorwegnahme eines *Zwecks*, dessen Realität sich entzieht« (Frank (1989), S. 77; Herv.i.O.).

Die Nichtexistenz eines bestimmten Begriffs und einer bestimmten Vorstellung, die sich hinter der Konzeption der subjektiven Zweckmäßigkeit verbirgt, liegt schließlich dem FREIEN SPIEL der Erkenntniskräfte zu Grunde. Das Geschmacksurteil zielt nicht auf die Beschaffenheit, verstanden als innere und äußere Möglichkeit eines Gegenstandes auf Grund dieser oder jener Ursache, für deren Bestimmung ein Begriff notwendig wäre, sondern es orientiert sich allein am mehr oder minder harmonischen Verhältnis der Vorstellungskräfte zueinander und dem von diesem ausstrahlenden Empfinden der Lust oder Unlust. Somit leiten das Geschmacksurteil *nicht eine bestimmte Vorstellung*,

---

<sup>218</sup> KdU, 267: »Man hat nach transzendenten Prinzipien guten Grund, eine subjektive Zweckmäßigkeit der Natur in ihren besonderen Gesetzen zur Faßlichkeit für die menschliche Urteilskraft und der Möglichkeit der Verknüpfung der besonderen Erfahrung derselben in ein System anzunehmen; wo dann unter den vielen Produkten derselben auch solche als möglich erwartet werden können, die, *als ob* sie ganz eigentlich für unsere Urteilskraft angelegt wären, solche spezifische ihr angemessene Formen enthalten, welche durch ihre Mannigfaltigkeit und Einheit die Gemütskräfte (die im Gebrauche dieses Vermögens im Spiele sind) gleichsam zu stärken und zu unterhalten dienen, und denen man daher den Namen schöner Formen beilegt« (Herv.v.m.).

wie die von der Vollkommenheit oder vom Guten, *nicht das Wissen von einem Zweck* des betrachteten Gegenstandes, sondern es wird allein von der AHNUNG bestimmt, es sei da ein Wille am Werk gewesen, der den Gegenstand nach einer Vorstellung so geformt hat, dass wir im harmonischen Zusammenspiel unserer Vorstellungs- bzw. Erkenntniskräfte und in ihrem Angeregtsein noch einen Funken jenes unbekanntem Willens erhaschen können. Damit entlarvt sich das uns UNBEGREIFLICHE, das zwar begreifbar anmutet, sich dem Verstand aber doch immer wieder entzieht, als fundamental für das Geschmacksurteil.

Diese AUFHEBUNG DES THEORETISCHEN VERMÖGENS IM PRAKTISCHEN thematisierte Kant bereits in der KrV, indem er dort die Möglichkeit andeutete, die Grenzen der Sinnlichkeit durch einen »schlechterdings notwendigen praktischen Gebrauch der reinen Vernunft (den moralischen)« (KrV, »Vorrede«, B XXV) zu erweitern. Das Unbedingte liegt demzufolge *jenseits* theoretischer Erkenntnis, hingegen es der praktischen Vernunft zugänglich ist. Es wird sich zeigen, dass Kant hier ein Modell vorgeprägt hat, auf dessen Grundlage Hardenberg eine Lösung entwerfen kann für eine Situation, die Parallelen aufweist zu der von Leopardi beschriebenen *conditio humana* als unendlichem unerfüllten Streben. Dabei sind maßgebend die in Hardenbergs Gedankengang implizierten Folgen für das in seinem Erkenntnisdrang enttäuschte Subjekt, insofern der Unmöglichkeit zu wissen die Möglichkeit korrespondiert, den begehrten Gegenstand des Wissens handelnd gleichsam selbst zu schaffen. Damit tut sich auch für Hardenberg der Bereich der Ethik auf, der allerdings dank zweier Konzepte zugänglich wird, die Leopardi in dieser Form fremd waren: FREIHEIT und HANDELN. In beiden wirkt der Einfluss Kants nach, der in der KdU demonstriert, dass die Nichterkennbarkeit des Unbedingten dasselbe nicht zwangsläufig in den Bereich der Nichterfahrbarkeit verweist. Vielmehr bietet das Geschmacksurteil einen Zugang zu ihm, insofern es sich »auf etwas im Subjekte selbst und außer ihm [bezieht], was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, dem Übersinnlichen, verknüpft ist, in welchem das theoretische mit dem praktischen Vermögen auf gemeinschaftliche und unbekannte Art zur Einheit verbunden wird« (KdU, 259). Ein Weg, auf diese Weise mit dem Übersinnlichen in Berührung zu treten, sind die ästhetischen Ideen.

### I.1.C.2. Die ästhetischen Ideen: Brückenschlag zum Unbedingten

Im Geschmacksurteil kehrt die Form des bestimmenden Urteils wieder, wobei jedoch »nicht Anschauungen unter Begriffe, sondern [das] Vermögen[...] der Anschauungen oder Darstellungen (d.i. die Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d.i. den Verstand)« (KdU, 146) subsumiert wird. Da sich aber mit der Einbildungskraft die Notion der Freiheit, mit dem Verstand jene der Gesetzmäßigkeit verbindet, kann geschlussfolgert werden, dass die Einbildungskraft sich nicht wirklich frei zu entfalten vermag, bleibt sie doch immer auf den Verstand und das dem Geschmacksurteil selbst immanente Prinzip der Zweckmäßigkeit ausgerichtet. Andererseits wird sie beflügelt durch die Abwesenheit von Begriffen und die hieraus erwachsende Unbestimmtheit, die in der als drittes Moment des Schönen herausgearbeiteten ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘ zum Ausdruck kommt.

Hierbei verfährt die Einbildungskraft mittels Vorstellungen, für die niemals ein Begriff gefunden werden kann, weshalb Kant sie auch als »inexponibel« (KdU, 240) bezeichnet und die solcherart charakterisierten ästhetischen Ideen den indemonstrablen, d.h. einer adäquaten Anschauung ermangelnden Vernunftideen gegenüberstellt. Die ästhetischen Ideen erweisen sich als zwischen Geist und Seele vermittelndes Element, wobei sie letztere beleben: Sie veranlassen »viel zu denken, ohne daß [ihnen] doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann« (KdU, 192f.). Sie, die »keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann« (ebd.), charakterisiert also jene Unschärfe, die auch dem Ausdruck des Schönen anhaftet und die sich im begriffslosen Ineinanderstimmen der Erkenntniskräfte im Geschmacksurteil widerspiegelt. Die Unschärfe der ästhetischen Ideen wird darauf zurückgeführt, dass die Vorstellungen der Einbildungskraft sprachlich nicht erfasst werden können, wohnt der Sprache doch immer auch eine logische Komponente inne, insofern wir Worte nur für das finden und haben, was wir kennen. Fehlende Wörter sind also Signale, die ex negativo auf eine Leerstelle der menschlichen Erkenntnis verweisen.

Trotzdem nun die Einbildungskraft mit Vorstellungen operiert, denen kein Begriff entspricht, wird sie in dem Moment zu einem »produktiven Erkenntnisvermögen«, in dem sie aus dem Stoff der wirklichen Welt eine eigene Welt zu schaffen vermag. Die Grenzen von Sinnlichkeit und Erfahrung öffnen sich dem autonomen Wirken der Einbildungskraft. Indem der Künstler, sei es als Maler, Bildhauer oder Dichter, den

ästhetischen Ideen Ausdruck verleiht, schafft er eine *sinnlich* fassbare Grundlage für die Bestimmung des künstlerisch Dargestellten mittels Begriffen, d.h. aber für das Erkennen. Die schöpferische Gestaltung bahnt somit einen Weg zum Unbedingten: Dieser ist jedoch nie direkt, sondern führt über die analogische Darstellung des Unbedingten in Symbolen. Die KUNST ist *indirekter* Ausdruck von etwas, das sich in ihr verbirgt und dem Begreifen letztlich verschlossen bleibt. Das Kunstwerk wird immer nur von einer ANNÄHERUNG an eine MÖGLICHKEIT des Erkennens zeugen. Durch die Einbildungskraft als Vermögen der ästhetischen Ideen steht es bereits bei Kant an der Schwelle zwischen dem Sinnlichen und dem Intelligiblen<sup>219</sup>, womit das Terrain abgesteckt ist, auf dem die frühromantische Philosophie ihren eigenen Ästhetikbegriff ausprägen kann.

Die Einheit von Theorie und Praxis, für die die Kunst exemplarisch steht, wird ein Kerngedanke in Hardenbergs Reflexion bilden: »Wir *erkennen* es nur, indem wir es *realisieren*« (NO II, 220:13; Herv.i.O.). Die Grenze zwischen Tun und Erkennen findet sich in dem Moment aufgehoben, da Poesie als Machwerk (*poein*) vor allem ein Werk der produktiven Einbildungskraft ist.

Kant hatte in der KrV gezeigt, dass die eigentlich konstitutive Leistung sowohl beim Erkennen als auch beim bloßen Wahrnehmen der produktiven Einbildungskraft zugeschrieben werden muss, denn sie behält die Mannigfaltigkeit der Anschauungen und liefert damit die Voraussetzung, die Anschauungen zu Einheiten zusammenzufassen, die als Sinnesdaten schließlich die Grundlage der begrifflichen Bestimmung darstellen. Die Tätigkeit der Einbildungskraft im Erkennen sowie ihr Vermögen, das künstlerische Schaffen zu beflügeln, werden von Hardenberg zusammengeführt, sodass sie im Kunstschaffen zugleich »unbewusst an der Konstitution der Welt und bewusst in der künstlerischen Hervorbringung wirkt« (Frank (1989), S. 42). Die Unterscheidung zwischen Verstand einerseits und Einbildungskraft andererseits fällt somit weg, verweist doch die Konstitution von Wirklichkeit immer schon in die Sphäre des Verstandes, der in dieser Hinsicht auch als »durch die Einbildungskraft ausgedehnte[r] Verstand« (NO II, 181:566) bezeichnet werden kann.

---

<sup>219</sup> Vgl. Frank (1989), S. 100: »Wenn nach allgemeiner Überzeugung Dichter Symbol-Schöpfer (Erfinder von Metaphern und Metonymien) und wenn ferner Symbole Versinnlichungen von Ideen sind, dann folgt, daß die Poesie – die ich hier pars pro toto für alle Künste anführe – Brückenschläge unternimmt zwischen dem Sinnlichen (Reich der Theorie) und dem Intelligiblen (Reich der Praxis)«.

Schließlich findet sich bei Hardenberg das, was bei Kant ein Verstandesprinzip war, dass nämlich die Bedingungen unserer Erkenntnis mit den Bedingungen der Möglichkeit der Gegenstände unserer Erkenntnis übereinstimmen müssen, auf das HANDELN übertragen. Neben der Formel, in der die Erkennbarkeit eines Gegenstandes an dessen Verwirklichung geknüpft wird, lässt sich im »moralischen Sinn« der *Hemsterhuis-Studien* ein weiteres Echo dieser Übertragung erkennen.

## **I.2. Einbildungskraft bei Fichte**

Mit der 1794 veröffentlichten *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer* von Johann Gottlieb Fichte liegt im Hinblick auf die frühromantische Konzeption der Einbildungskraft eine entscheidende Weichenstellung vor. Das Vorhaben Fichtes, die kantische Philosophie in eine kohärentere Form zu überführen und zu diesem Zweck die eigene Philosophie aus einem Prinzip abzuleiten, um sie schließlich zirkelförmig in dasselbe zurückzuführen, antwortet auf ein Desiderat der kantischen *Kritiken*: Die Generation der jungen Idealisten vermisste ein Erklärungsprinzip, das den systematischen Aufbau der drei ‚*Kritiken*‘ durchsichtig und als zusammenhängendes Denkgefüge erkennbar gemacht hätte<sup>220</sup>.

Der Leitgedanke Fichtes besteht in der Ablehnung der dogmatischen Auffassung, die dem Sein eine vom Bewusstsein unabhängige, objektive Realität zuspricht sowie der hiermit verbundenen Erkenntnistheorie, die in der Erkenntnis allein einen Reflex oder eine Kopie der Wirklichkeit sieht. Ihr stellt Fichte eine RELATIONALE KONZEPTION VON WIRKLICHKEIT UND ERKENNTNIS gegenüber: Das Erkenntnisobjekt unterscheidet sich zwar vom Bewusstsein, aber seine Manifestation hängt allein von einem spontanen Setzungsakt desselben ab. Hier tritt nun die Einbildungskraft in Aktion: Sie ist es, die durch spontane Setzung von Ich und Nicht-Ich – Subjekt und Objekt – die Bedingungen für Erkennen und Handeln gleichermaßen schafft. Im Ideengefolge Kants ergibt sich auch für Fichte eine umfassende, klare Kenntnis der Wirklichkeit nur aus einer vollkommenen systematischen Kenntnis des menschlichen Geistes, daher in einer

---

<sup>220</sup> Vgl. Frank (<sup>2</sup>1998), S. 48, Loheide (2000), S. 20-26 und die Einleitung zu den *Fichte-Studien* in Band III der Studienausgabe *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel, im Folgenden NO III zitiert.

Philosophie mit letztgültigem wissenschaftlichen Anspruch Theorie *und* Praxis berücksichtigt werden müssen – ein Aspekt, der bei Novalis von größter Wichtigkeit wird, nicht weil es ihm um eine Letztbegründung der Philosophie ginge, sondern weil das in der Tätigkeit der Einbildungskraft gründende aktive Moment im Konzept des Poiein ausgebaut wird. Es muss also *ein Prinzip*, »Eine ursprüngliche Tatsache des menschlichen Geistes [geben], welche die allgemeine Philosophie, und die theoretische und praktische, ihre zwei Zweige begründet« (Fichte an Niethammer, zit. bei Küster (1979), S. 37).

Es wird im »Ich bin« des absoluten Ich ausgemacht (1. Grundsatz der Wissenschaftslehre). Subjekt und Objekt sind hier noch vereint; sie sind »Eins und eben Dasselbe, und werden nur in der Reflexion unterschieden« (*Fichtes Werke* I, S. 109). Die Notwendigkeit für das absolute Ich, aus sich selbst herauszutreten, die ursprüngliche Einheit von Subjekt und Objekt aufzugeben, damit überhaupt etwas für es sei und Ich als Prinzip der Realität und Nicht-Ich als Prinzip der Negation sich in ihm nicht gegenseitig aufheben, findet sich im dritten Grundsatz formuliert: »Ich setze im Ich dem theilbaren Ich ein theilbares Nicht-Ich entgegen« (ebd., S. 110).

Dieser Satz enthält wiederum zwei Teilsätze, die jeweils am Anfang der theoretischen und der praktischen Wissenschaftslehre stehen. In beiden Teilen wird die Einbildungskraft thematisiert – dies darzustellen erlaubt, nicht nur einen Teil der Ideengeschichte der Imagination zu rekonstruieren, der für Novalis grundlegend war<sup>221</sup>, sondern auch die Herkunft einiger Schlüsselbegriffe in dessen Denken nachzuvollziehen. Darunter zählen nicht zuletzt die Bestimmung der Einbildungskraft als ‚Schweben zwischen Entgegengesetzten‘, aus der sich Konsequenzen für einen Ethik-Entwurf ergeben.

### I.2.A. Der theoretische Teil der *Wissenschaftslehre*

Im Grundsatz des theoretischen Wissens – »Das Ich setzt sich, als bestimmt durch das Nicht-Ich« (ebd., S. 127) – klingt in der Notion der »Bestimmung« mit, dass das absolute Ich sich als beschränkt durch das Nicht-Ich setzt. Beschränkung aber impliziert eine Verminderung der Tätigkeit des Ich. Im Gegensatz zu Kant schimmert hier eine

---

<sup>221</sup> Vgl. ausführlich zu Fichte und Hardenberg Loheide (2000).

Umtönung des Passivitätsbegriffs auf, insofern nicht länger die reine Rezeption, sondern die VERMINDERTE TÄTIGKEIT als Leiden verstanden wird<sup>222</sup>. Tun und Leiden sind somit im Ich selbst gesetzt und mit ihnen der Wechsel zwischen denselben. Für letzteren bedarf es jedoch einer absoluten Tätigkeit, die den Wechsel überhaupt erst setzt. Indem in der produktiven Einbildungskraft diese absolute Tätigkeit erkannt wird, kann sie mit dem absoluten Ich selbst identifiziert werden<sup>223</sup>. Denn Setzen ist der Charakter des Ich: Das ABSOLUTE ICH ALS PRODUKTIVE EINBILDUNGSKRAFT setzt schlechthin den Wechsel zwischen Ich und Nicht-Ich, in dessen Rahmen wiederum das Ich Tätigkeit in das Nicht-Ich setzt, womit es seine eigene Tätigkeit einschränkt, d.h. zugleich tätig und leidend ist<sup>224</sup>. WECHSEL UND TÄTIGKEIT des Ich bedingen einander, da es nur tätig wird, insofern es vom Nicht-Ich, dem Objekt, angestoßen wird. Für den Anstoß selbst bedarf es jedoch *auch* der Tätigkeit des Subjekts: Durch sie wird zunächst Realität in das Objekt gesetzt, das dann durch seinen Widerstand das Subjekt auf sich selbst zurückwirft und so für es zum Anstoß von Selbstbestimmung, von SELBSTBEWUSSTSEIN wird.

Hatte Kant der schematisierenden Einbildungskraft eine Funktion bei der Vermittlung von Sinnlichkeit und Verstand zugewiesen, so definiert Fichte die Einbildungskraft als BEDINGUNG DES WECHSELS zwischen Subjekt und Objekt und präsentiert sie damit als »Möglichkeitsbedingung von Wissen« (Küster (1979), S. 47) und Realität. Noch vor jeder Erkenntnis schafft sie durch eine absolute Handlung die Voraussetzung für das Zusammentreffen von Subjekt und Objekt, indem sie die Grenze zwischen beiden und damit überhaupt erst Subjekt und Objekt setzt. Das Setzen der Grenze bezeichnet Fichte auch als Zusammenfassen der beiden Glieder des Wechsels, die sich durch ihr Zusammentreffen gegenseitig bestimmen. Die Problematik, die sowohl Theorie als auch Praxis bei Fichte kennzeichnet, lässt sich mit einem Blick auf die Tätigkeit der Einbildungskraft verdeutlichen: Demnach setzt die produktive Einbildungskraft die Grenze. Wir haben es hier mit einer absoluten THESIS zu tun, in der die ANTITHESIS von Ich und Nicht-Ich mit enthalten ist. Das Setzen schlechthin ist eine unendliche, durch

---

<sup>222</sup> Vgl. *Fichtes Werke* I, S. 134: »Das Ich soll bestimmt seyn, d.h. Realität oder, wie dieser Begriff soeben bestimmt worden, *Thätigkeit* soll in ihm aufgehoben seyn. Mithin ist in ihm das Gegentheil der *Thätigkeit* gesetzt. Das Gegentheil der *Thätigkeit* aber heisst Leiden« (Herv.i.O.).

<sup>223</sup> Baumanns (1990), S. 88, sieht hier die Selbstsubjektivierung des Ich mittels der produktiven Einbildungskraft am Werke.

<sup>224</sup> Dasselbe gilt umgekehrt für das Nicht-Ich: Es leidet, wenn Tätigkeit auf es übertragen wird, um aber überhaupt erst leiden zu können, muss es tätig sein.

keinerlei Gegenstreben behinderte Tätigkeit. Aber zugleich überführt es sich selbst durch das Setzen von Ich und Nicht-Ich ins Endliche. *Einerseits* setzt die Einbildungskraft somit das Ich als Unendliches unter dem »Bewußtseinsgehalt der Subjektivität« (Baumanns (1990), S. 87). *Andererseits* setzt sie als derart unendliches Ich das Ich als Endliches. Der Wechsel zwischen Ich und Nicht-Ich gründet demzufolge zunächst in einem Wechsel zwischen unendlichem und endlichem Ich. Die ENDLICHKEIT des Subjekts, die es über das Objekt vermittelt erfährt, schließt UNENDLICHKEIT als seine Bedingung mit ein. Dasselbe gilt umgekehrt.

Der Grundwiderspruch zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit im Ich vermag in der Theorie nicht aufgelöst zu werden. Er bestimmt das *theoretische Ich* im Sinne einer Wechselbeziehung von Unendlichem und Endlichem, die sich im Wissen selbst widerspiegelt. Allerdings ist es dem endlichen Ich gegeben, die Grenze des verfügbaren Wissens ins Unendliche zu transzendieren. Das Vermögen der Einbildungskraft, das Ich als Unbestimmtes *und* Bestimmtes, Unendliches *und* Endliches zu setzen und sich zugleich zwischen den beiden Polen schwebend zu halten, bildet die Bedingung dafür, dass *beide* zueinander in *Beziehung* stehen und aufeinander bezogen sind.

Die bei Kant der Einbildungskraft zugewiesene erkenntnistheoretische Funktion verschiebt sich zur *ontologischen Funktion*, insoweit die Einbildungskraft bei Fichte direkt und seinskonstituierend tätig ist. Sie überführt durch das Setzen der Grenze das absolute Ich in ein endliches Ich, dessen Negativ-Äquivalent das Nicht-Ich darstellt. Das endliche Subjekt findet sich immer schon mit seinem Gegenteil konfrontiert, das als fremd wahrgenommen wird und verhindert, dass das Ich in sich selber oder im Objekt aufgeht. Das Ich ist aber FREI, denn es kann wählen: auf das Objekt zu reflektieren, womit es im Endlichen verbleibt oder vom Objekt zu abstrahieren, um das Wissen vom Objekt zu erweitern (vgl. Küster (1979), S. 47).

Der Vorrang der Praxis ist dadurch motiviert, dass immer eine vorherige Handlung – das Setzen der absoluten Einbildungskraft – vorausgesetzt wird, um das ursprünglich Unbestimmt-Unendliche in ein bestimmtes Wissen zu überführen. Das Erkennen gründet bei Fichte in einem HANDLUNGSAKT DER PRODUKTIVEN EINBILDUNGSKRAFT: Erst durch ihre Vermittlung in Form einer Abgrenzung werden Subjekt und Objekt unterscheidbar und können zueinander in Beziehung treten. Die Thesis fungiert als Schaffen (Produktion) und wird so zur Voraussetzung für Erkennen. Hardenberg wird den Schritt zu ihrer Gleichsetzung vollziehen: Erkennen und Machen werden eins.

Während die Einbildungskraft bei Kant zwischen zwei Erkenntnisorganen vermittelte, schwebt sie bei Fichte zwischen den Polen Unendlichkeit und Endlichkeit. Wichtige Stichwörter klingen hier an. Durch das SCHWEBEVERMÖGEN der Einbildungskraft werden die beiden für das Denkvermögen idealen Pole zugleich anschaulich. In der Anschaulichkeit wiederum gründet die Realität, »denn es giebt keine andere Realität, als die vermittelst der Anschauung« (*Fichtes Werke I*, S. 226)<sup>225</sup>. Die Tätigkeit der Einbildungskraft als Mittlervermögen ist demzufolge auch die BEDINGUNG FÜR REALITÄT.

Der bereits für das theoretische Ich entscheidende Grundwiderspruch zwischen Unendlichem und Endlichem im Ich äußert sich nun *im praktischen Ich* als STREBEN. Nicht der für das Wissen ausschlaggebende Anstoß durch das Nicht-Ich, nicht der Widerstand des Objekts fungiert nämlich als letzter Grund der Erkenntnis, sondern das Streben über den Anstoß hinaus nach einer SYNTHESE VON ENDLICHEM UND UNENDLICHEM im Absoluten.

### I.2.B. Der praktische Teil der *Wissenschaftslehre*

»Im praktischen Felde geht die Einbildungskraft fort ins unendliche« (ebd., S. 217) – das unendliche Fortstreben des endlichen Ich ist der Versuch, die dem Streben selbst innewohnende Grenze zu überwinden, denn die Präsenz eines Objekts löst erst den Drang ins Unendliche aus:

die reine in sich selbst zurückgehende Thätigkeit des Ich ist *in Beziehung auf ein mögliches Object ein Streben*; und zwar [...] *ein unendliches Streben*. Dieses unendliche Streben ist ins unendliche hinaus die *Bedingung der Möglichkeit alles Objects*: kein Streben, kein Object (ebd., S. 261f.; Herv.i.O.).

Die Einbildungskraft hat eine ambivalente Rolle inne, veranlasst sie doch einerseits durch das Setzen der Grenze und damit des Objekts ein objektgerichtetes Handeln des Subjekts. Andererseits eröffnet sie dem Ich auch in der Praxis die Möglichkeit, sein auf

---

<sup>225</sup> Es handelt es sich hier jedoch nicht um die Realität der Erscheinungswelt, basiert diese doch auf dem Wirken der Vernunft: *Sie* fixiert die produktive, unbewusst tätige Einbildungskraft und ermöglicht die *bewusste* Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, wie sie vom *Verstand* vorgenommen wird. Es ist also der Verstand »als die durch die Vernunft fixirte Einbildungskraft« (*Fichtes Werke I*, S. 233), welcher die Unabhängigkeit der Wirklichkeit vom Denken suggeriert. Wenn auch die Einbildungskraft Realität produziert, so bedarf es immer noch der Vernunft, die sich das Produkt der Einbildungskraft »aneignet«, um uns glauben zu machen, dass die Dinge außer uns tatsächlich unabhängig von uns existieren.

ein Besonderes gerichtetes Handeln auf ein Allgemeines hin zu abstrahieren und sich somit dem Unendlichen zuzuwenden. Wie bereits beim theoretischen Ich liegt in dieser Möglichkeit, das Gegebene zu übersteigen, es zu transzendieren, das FREIHEITSPOTENTIAL des endlichen Ich begründet. Die Beschränktheit von Wissen und Handeln birgt immer auch zugleich Ahnung und Verheißung, sie überwinden zu können hin zu einer Verschmelzung von Endlichem und Unendlichem, wie sie die intellektuelle Anschauung charakterisiert. In dieser Ahnung erfährt das Ich sich als frei.

Ein Ausdruck dieser Freiheit ist das SEHNEN, ausgelöst durch das Gefühl des Ich, von einer sein Streben begrenzenden Objektwelt umgeben zu sein. Es stellt sich in dem Moment ein, in dem das strebende Ich sich aus der Objektwelt zu lösen versucht und sich auf etwas richtet, das sich sowohl der Darstellung als auch der Realisierung entzieht. Ein MANGELEMPFINDEN äußert sich demnach als Sehnen und drängt auf Erfüllung. Zugleich bewirkt es auf einer vorherigen Stufe, dass das unendliche Ich aus sich heraustritt, um auf diese Weise überhaupt erst Realität zu schaffen:

Dieses Sehnen ist wichtig, nicht nur für die praktische, sondern für die gesamte Wissenschaftslehre. Lediglich durch dasselbe wird das Ich *in sich selbst – ausser sich getrieben*; lediglich durch dasselbe offenbart sich *in ihm selbst eine Aussenwelt* (ebd., S. 303; Herv. i.O.).

Sehnen und Wirken der Einbildungskraft überschneiden sich: Die Spontaneität der Setzung scheint demnach auf das Sehnen zurückgeführt werden zu können, ja Sehnen und Einbildungskraft scheinen zwei Bezeichnungen für dieselbe Kraft zu sein. Schließlich wird hier ersterem dieselbe Doppelrolle wie zuvor der Einbildungskraft zugewiesen: Zunächst treibt es das unendliche Ich zur Selbstsubjektivierung in einem endlichen Ich, dem die Außenwelt zur ich-fremden Kontrastkulisse wird. Schließlich drängt es jedoch wiederum das endliche Ich aus der als Beschränkung erfahrenen Außenwelt hinaus.

Wie im theoretischen Teil der Wissenschaftslehre weitet sich hier der Bereich des Möglichen. Stand es dem theoretischen Ich frei, entweder auf das Objekt zu reflektieren oder aber sich aus seiner Gerichtetheit auf dasselbe zu lösen, um sich mittels der Abstraktion dem Unendlichen und damit jenem Zustand zu nähern, in dem die Endlichkeit im Unendlichen aufgehoben ist, so durchbricht DAS HANDELNDE ICH aus seinem Sehnen heraus jene selbstverständliche Welthaltung, die sich auf das Wirkliche als das einzig Mögliche beschränkt. Im beständig beschränkten Handeln des praktischen Ich wurzelt zugleich die Freiheit, *das eigene Handeln an etwas auszurichten, was jenseits des endlich-bestimmten Faktischen liegt*. WIRKLICHKEIT wird auf diese Weise

selbst zur MÖGLICHKEIT FÜR DIE FREIHEIT des Subjekts und die diese Freiheit belebende Bindung an das Unendliche, die durch die Einbildungskraft garantiert wird. »[D]as ganze Geschäft des menschlichen Geistes [geht] von der Einbildungskraft [aus]« schreibt Fichte (ebd., S. 284), ist sie es doch, die mit der Beschränkung zugleich den Trieb setzt, über erstere hinauszugehen oder, anders ausgedrückt, die ein Dilemma schafft und zugleich die Voraussetzung für seine Lösung darstellt.

### I.2.C. Selbstbewusstsein oder: Der verschobene Zirkel Fichtes

Wurde die Einbildungskraft von Fichte als Vermögen gekennzeichnet, auf das Theorie und Praxis, Wirklichkeit und Möglichkeit gleichermaßen zurückgehen und liegt hier eine Konstellation vor, die von Hardenberg aufgegriffen wird, so muss dennoch unterstrichen werden, dass der entscheidende Impuls für die frühromantische Philosophie von einem anderen Aspekt der Philosophie Fichtes ausging. Der Wunsch, die Philosophie und mit ihr das Denken aus einem einzigen Punkt heraus zu begründen, die durch ihn angestoßene Suche nach einem EINHEITSPRINZIP, entzündete sich an einer von Kant bewusst hinterlassenen Leerstelle: Kant hatte gezeigt, dass der Ursprung des Denkens im Selbstbewusstsein immer verborgen bleiben muss, insofern jeder Versuch, sich ihm denkend zu nähern, das Gesuchte immer schon voraussetzt. Wollte man aber die Glaubwürdigkeit des Systems ‚Philosophie‘ und des Denkens selber wahren, konnte man sich mit dieser Verortung der Voraussetzung allen Denkens in einem Bereich, der sich außerhalb der erkenntnistheoretisch erschließbaren Kompetenzsphäre befand, nicht zufriedengeben: Es »konnte nicht angehen, denn die Philosophie war ein System, und die Angreifbarkeit ihres höchsten Prinzips hätte ‚die Geltung aller aus ihm fließenden Folgerungen ebenfalls untergraben‘« (Frank, (1985), S. 30).

Hier setzt Fichte an: Wie er in der »Vorrede« zu *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie* (1794, <sup>2</sup>1798) darlegt, kann die Philosophie nicht als Wissenschaft bezeichnet werden, solange nicht die Möglichkeit von Grundsätzen überhaupt aufgezeigt wurde. Mit der Klärung der Grundsatz-Problematik verbindet Fichte die Frage nach dem System menschlichen Wissens, wobei er von der Überzeugung ausgeht, beide bedingten einander: Wenn es ein einheitliches

System menschlichen Wissens gibt, dann muss es auch einen absoluten Grundsatz geben, aus dem es abgeleitet und von dem her es gerechtfertigt werden kann<sup>226</sup>.

Dieser absolute Grundsatz, die Grundlage des Denkens und damit auch die Möglichkeit zu einem System ‚Philosophie‘, sollte im SELBSTBEWUSSTSEIN aufgezeigt werden. Die Lösung schien in jenem Satz gefunden, der das Ich zu sich selbst in Beziehung setzt: »Ich bin ich«. Diese Variante des ersten Grundsatzes der *Wissenschaftslehre*, der das Identitäts- und Realitätsprinzip in dem Satz »Ich bin« und zwar »schlechthin, weil und was ich bin« festschreibt, bildete insbesondere für Hölderlin und Hardenberg eine Reibungsfläche. In ihm wird das Selbstbewusstsein als Ergebnis einer »Tathandlung«, eines Sich-selbst-Setzens gekennzeichnet: Es ist immer schon ein Gesetztes und Resultat. Diese Beziehung des Ich auf sich selbst, in der es sich zum Objekt wird, ist die »intellektuelle Anschauung«. Ihr geht nach Fichte die »Anschauung« – das unmittelbare Selbstbewusstsein – voraus, in dem »Subjektives und Objektives unzertrennlich vereinigt und absolut Eins« sind; sie ist »schlechthin unbegreiflich« (*Fichtes Werke I*, S. 528). Was normalerweise als Selbstbewusstsein erfahren und in dem Satz »Ich bin ich« ausgedrückt wird, ist also doch wieder das Ergebnis eines zweiten Schritts: Das Bewusstsein ist hier schon aus seiner unmittelbaren Einheit (von Subjekt und Objekt) herausgetreten und hat sich selbst zum Objekt gemacht, indem es auf sich reflektiert. Der Übergang vom Setzen zur Reflexion ist demnach fließend, erfolgt aber erst in einem *zweiten* Moment. Wenn Fichte nun folgerichtig bemerkt, »die Einheit des Selbst [könne] nicht aus dem Faktum der Reflexion erklärt werden«, zugleich aber beharrt, »den Einheitsgrund der Reflexion in ein Bewußtsein aufzulösen, das heißt zum Relatum einer Selbstreflexion zu machen« (Frank (1985), S. 67), verstrickt er sich in einen Widerspruch.

Dieser Widerspruch wird für die frühromantische Philosophie zur Wegscheide. Von ihm ausgehend prägt sie ihr eigenständiges Profil aus, das sich wie Frank (<sup>2</sup>1998) dargelegt hat, in der DISTANZ ZUM ABSOLUTEN IDEALISMUS fassen lässt. Beruht dieser auf der Annahme, die Grundgegebenheiten der Wirklichkeit seien ideelle Einheiten

---

<sup>226</sup> Letztlich handelt es sich bei dieser Überlegung um ein Postulat, gibt doch Fichte selbst zu, dass die Existenz eines ersten Grundsatzes genauso wenig bewiesen werden könne wie die Behauptung, es gäbe nur *ein* System menschlichen Wissens. Den argumentativen Schwachpunkt deutet er aber als Tugend der *Wissenschaftslehre*, indem er die Voraussetzung für ihre Vollendbarkeit gerade darin erkennt, dass sie von einer unbewiesenen Tatsache ausgehend am Ende wieder auf diese zurückführe (vgl. *Fichtes Werke I* S. 59ff.). Auf diese Weise sei sie sich selbst ein Beweis, wobei sich der Zirkel auf einer höheren Ebene schließe.

bzw. Reflexe derselben, so entwirft Hölderlin bereits 1794 das »Modell eines ‚Seins schlechthin‘ (*Sämtliche Werke* I 840), das von der Reflexion uneinholbar den Identitätsgrund des Selbstbewußtseins begründet« (NO III, S. 290). In dieselbe Richtung gehen die Überlegungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs. Auch für sie wird der Grundbegriff ‚Sein‘ lauten, das Wirklichkeit und Selbstbewusstsein gleichermaßen zugrunde gelegt wird (vgl. Frank (<sup>2</sup>1998), S. 662-89, 25. Vorlesung). Zu ihm stößt die Reflexion *nicht* vor, und in der Anerkennung seiner Uneinsehbarkeit liegt denn auch die »realistische Grundeinstellung [der Frühromantiker] begründet, die von vornherein mit dem Aufgang eines absoluten Idealismus im Streit lag« (Frank (<sup>2</sup>1998), S. 689).

### **I.3. Einbildungskraft bei Schelling: Das System des transzendentalen Idealismus**

Mit Schelling schließt sich ein Kreis, den Kant begonnen hatte und der die Einbildungskraft als Vermögen sowohl der theoretischen Erkenntnis als auch der ästhetischen Praxis in den Mittelpunkt rückt. Bislang kennzeichnen zwei Aspekte das Vermögen der Einbildungskraft; Schelling fügt einen dritten Bedeutungsstrang hinzu. Kant betonte im erkenntnistheoretischen Rahmen seiner Fragestellung nach der Möglichkeit synthetischer Urteile a priori das SYNTHESEVERMÖGEN der Einbildungskraft, insofern sie es ist, die mittels der Produktion der Zeitschemata die Verstandeskategorien mit den reinen Formen der Anschauung – Raum und Zeit – auffüllt und auf diese Weise Verstand und Sinnlichkeit vermittelt; Fichte akzentuierte dann den bereits bei Kant mitschwingenden Aspekt spontaner AKTIVITÄT im Wirken der Einbildungskraft. Innerhalb des Untersuchungshorizontes der *Wissenschaftslehre*, der in die Frage nach einem letzten Grund allen Wissens bzw. allen Bewusstseins gefasst werden konnte, tritt die ONTOLOGISCHE DIMENSION der Einbildungskraft in den Blick. Noch vor dem Erkennen, das Subjekt und Objekt zusammenführt, d.h. noch vor der Entfaltung ihrer synthetisierenden Tätigkeit, wirkt die Einbildungskraft seinskonstituierend (vgl. Baumanns (1990), S. 84). Das Vorstellen wird als einziger Modus identifiziert, durch den der Geist zu einem Bewusstsein von sich selbst

gelangt<sup>227</sup>. Die Tätigkeit der Einbildungskraft wird als transzendente Synthesis an das Schema von THESE, ANTITHESE und SYNTHESE zurückgebunden und auf die Wiederherstellung der ursprünglichen EINHEIT DES BEWUSSTSEINS ausgerichtet<sup>228</sup>.

Schelling lotet in seinem 1800 erschienenen *System* dieselbe Fragestellung aus, die auch Fichte umtrieb. Es gilt den letzten Grund des Wissens zu ermitteln, um in einem zweiten Schritt die Frage nach der Möglichkeit von Sein überhaupt zu beantworten. Die erste Aufgabe der Transzendentalphilosophie lautet, »zu versuchen, ob vom Wissen als solchem (insofern es Akt ist) ein Übergang zum Objektiven in ihm (das kein Akt, sondern ein Sein, ein Bestehen ist) gefunden werden könne« (Schelling, S. 28 [32-34]<sup>229</sup>).

Die Frage ist nun, ob und wenn ja, inwiefern die Doppelung von erkenntnistheoretischer und ontologischer Funktion der Einbildungskraft beibehalten wird. Letztere spielt auch bei Schelling eine Rolle, insofern in ihr die Antwort beschlossen ist auf die Frage, wie ideelle und reelle Welt, theoretische und praktische Philosophie zusammengedacht werden können, womit auch das Verhältnis zwischen dem Einen und dem Vielen, dem Absoluten und der Mannigfaltigkeit der endlichbedingten Welt geklärt wird. Die erkenntnistheoretische Bedeutungskomponente erfährt allerdings eine signifikante Umtönung. Denn sie tritt dann ins Spiel, wenn der Philosoph von der lebensweltlichen in die philosophische Einstellung wechselt und dient nicht der Welt-, sondern der Selbsterkenntnis.

Die philosophische Selbstbefragung im *System* signalisiert jedoch nur einen Ausgangspunkt für die erstrebte Zusammenführung von Ideal- und Realwelt. Tatsächlich findet die als »fortgehende Geschichte des Selbstbewußtseins« (Schelling, S. 5 [VIII-X]) definierte Philosophie ihre Erfüllung erst in der »Philosophie der Kunst«, da die idealische Welt der Kunst von der sich ihrer selbst bewusst gewordenen Poesie

---

<sup>227</sup> Vgl. Fichtes letzte Bemerkungen in *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre*: »So viel aber folgt aus der obigen Angabe sicher, dass die gesammten Handlungsarten der Intelligenz, welche die Wissenschaftslehre erschöpfen soll, nun in der Form der Vorstellung – nun insofern, und sowie sie vorgestellt werden – zum Bewusstseyn gelangen« (*Fichtes Werke* I, S. 80f.).

<sup>228</sup> Ferraris (1996), S. 124f., schreibt diesbezüglich von der »poetischen« Tätigkeit der Einbildungskraft, die von der poetischen Funktion zu unterscheiden sei und erwähnt unter dem Hinweis auf die neunte Vorlesung der *Thatsachen des Bewußtseins* (1813), dass Fichte noch produktive Einbildungskraft und regellose Phantasie gegeneinander abgrenzt: Freiheit der Einbildungskraft sei nicht gleichbedeutend mit Regellosigkeit und Anarchie, gerade weil die Einbildungskraft die Grenzen für die empirische und die transzendente Welt vorgebe.

<sup>229</sup> Die erste Seitenangabe bezieht sich auf die Meiner-Ausgabe (<sup>2</sup>2000), in der auch die Seitenzahlen der Originalausgabe aus dem Jahr 1800 angegeben sind, die hier in eckiger Klammer wiedergegeben werden.

des Geistes Zeugnis ablegt. Diese Rolle der KUNST gründet in der Einsicht, wonach die Gegenstände der Normalwelt und jene der Kunstwelt durch ein- und dieselbe Bewusstseinstätigkeit hervorgebracht werden, allein der Grad des Bewusstseins macht den Unterschied. Der Künstler vollzieht bewusst, was jeder Einzelne tagtäglich unbewusst tut, wenn er Gegenstände um sich herum wahrnimmt und mit ihnen umgeht<sup>230</sup>:

Die idealische Welt der Kunst und die reelle der Objekte sind also Produkte einer und derselben Tätigkeit; das Zusammentreffen beider (der bewußten und der bewußtlosen) *ohne* Bewußtsein gibt die wirkliche, *mit* Bewußtsein die ästhetische Welt. |

Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philosophie – und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes – *die Philosophie der Kunst* (Schelling, S. 19 [18-20]; Herv.i.O.).

Jener Akt der Einbildungskraft, durch den der Philosoph auf der Suche nach dem Prinzip allen Wissens sich selbst zum Gegenstand der Untersuchung wird, wird von Schelling als *ästhetischer Akt* bezeichnet. ÄSTHETIK umfasst nicht mehr wie bei Kant die Gesamtheit der Erscheinungswelt, sondern weist direkt in die transzendente, das Sinnliche übersteigende Sphäre des Absoluten, in der alle Gegensätze aufgehoben sind. Die bereits von Kant in der KdU versuchte Vermittlung von praktischer und theoretischer Philosophie steckt auch hier den Untersuchungshorizont ab. In seiner Einleitung skizziert Schelling zwei mögliche Wege, von denen zwar nur einer zum Ziel führt, die aber innerhalb der Transzendentalphilosophie nicht getrennt werden können. So setzt sich die Naturphilosophie als Teleologie mit der realen Welt auseinander, die dem Zusammenspiel bewusster und unbewusster Tätigkeit des Ich entspringt, *ohne* dass der Produzierende sich dessen bewusst wäre. Die Philosophie der Kunst hingegen hat es mit der Identität von produzierender und wollender, unbewusster und bewusster Tätigkeit zu tun, die von einem Subjekt *mit* Bewusstsein begleitet wird.

Natur und Kunst – zwei Konzepte, mit denen sich schon Kant in der KdU auseinandersetzte und in denen zwei Schlüsselbegriffe frühromantischen Denkens anklingen. Da im Blickfeld dieser Arbeit die Einbildungskraft auch als ein Vermögen wichtig wird, das Philosophie *und* Poesie beflügelt und als ein Bindeglied zwischen beiden Tätigkeiten fungiert, kommt Schelling besondere Bedeutung zu: Die theoretischen Grundlinien, die Philosophie und Kunst in ein Bedingungsverhältnis

---

<sup>230</sup> Boffi (1997), S. 126, suggeriert den Zusammenschluss der theoretischen und der ästhetischen Funktion der Einbildungskraft in einer ontologischen Perspektive. Demnach manifestiere sie sich nicht nur als Vermögen der philosophischen Selbstbefragung, sondern als ein dem Sein selbst inhärentes Vermögen.

setzen, treten bei ihm stärker als bei Kant hervor. Tatsächlich baut Schelling auf dem Ansatz Kants in der KdU auf, was die Voraussetzung für eine Vermittlung theoretischer und praktischer Vernunft anbelangt. Er sieht in der Kunst nicht nur eine Möglichkeit, um die sich jedweder objektiven Darstellbarkeit entziehenden Ideen durch Symbole und Analogien sinnlich darzustellen, sondern kennzeichnet sie als jenes Tätigkeitsfeld, auf dem endliches Tun und unendliches Streben, NOTWENDIGKEIT UND FREIHEIT zusammentreffen. Auf diesen Schwellenort ist auch die Philosophie ausgerichtet. Da sie ihn mit eigenen Mitteln und Methoden allerdings nicht erreichen kann, wird die Kunst zum Instrument – »Organon« – der Selbstverwirklichung der Philosophie. Darüber hinaus fungiert sie als Beweis – »Dokument« –, dass das, was die Philosophie nur »subjektiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objektiv zu machen gelingen kann« (Schelling, S. 300 [476-478]). Der Vorrang der Kunst leitet sich demnach aus der Möglichkeit ab, durch die ästhetische Darstellung subjektiv Erfahrenes auf eine Weise zu vermitteln, dass es zum Allgemeingut werden kann.

Wie sich im Fortgang dieser Arbeit zeigen wird, sind Schellings Denkbahnen durch Konzepte abgesteckt, die auch Hardenbergs Überlegungen lenkten. Parallelen sind vorhanden hinsichtlich der Bedeutung, die der Poesie als Ausweg aus der epistemologischen Sackgasse zugewiesen wird, vor allem aber auch mit Blick auf den ‚Künstler‘, der sich bei Hardenberg ebenfalls durch den bewussten Einsatz seiner Einbildungskraft auszeichnet. Deshalb und aufgrund der allgemeinen Bedeutung Schellings für die frühromantische Ästhetik gilt es, zum Abschluss kurz seinen Beitrag zum Imaginationsdiskurs um 1800 zu skizzieren.

### I.3.A. Einbildungskraft in der Philosophie: Kunst als »Organon« der Philosophie

Ziel der Transzendentalphilosophie ist es, den Geist zu bestimmen und sein Handeln in Gesetze zu fassen. Dem Subjektiven kommt insoweit besonderes Gewicht zu, als dass ursprünglich allein das Subjekt über Realität verfügt, hingegen die Gewissheit, es existierten unabhängig vom Subjekt Dinge, einem Vor-Urteil gleichkommt, das aber wiederum für das empirische Ich notwendig und natürlich ist, insofern seine Identität sich nur über die Trennung von Subjekt und Objekt herstellt. Das Selbstbewusstsein

offenbart als erste Spaltung der ursprünglichen Identität diesen Mechanismus der notwendigen SELBSTOBJEKTIVATION; sie wird ermöglicht durch die Einbildungskraft. Sie erlaubt es dem Transzendentalphilosophen, jenen Akt zu wiederholen, der das Selbstbewusstsein als letztes Prinzip allen Wissens begründet. Er als Subjekt wird für sich selbst zum Objekt seiner Untersuchung. Die solcherart herbeigeführte philosophische Einstellung, in der sich das Ich seiner selbst als absolutes Fundament des gesamten Seins bewusst wird, ist die intellektuelle Anschauung, die letztlich mit dem Selbstbewusstsein identisch ist: »Das *Ich selbst* ist ein Objekt, das *dadurch ist, daß es von sich weiß*, d.h. es ist ein beständiges intellektuelles Anschauen« (Schelling, S. 39 [51-52]; Herv.i.O.). Spontan wird der Philosoph sich zum eigenen Untersuchungsobjekt und stößt zum Selbstbewusstsein als ebenso spontane Aufspaltung der ursprünglichen Identität von Subjekt und Objekt vor. Die spontane Tätigkeit der Einbildungskraft kann auf keine weitere äußere Ursache zurückgeführt werden. Deswegen stehen Anfang wie Ende der Philosophie unter dem Zeichen der FREIHEIT: Sie ist »das absolut Indemonstrable, was sich nur durch sich selbst beweist« (ebd., S. 46 [62]).

Die produktive Einbildungskraft bewirkt also, dass bewusste und unbewusste Tätigkeit im philosophierenden Subjekt simultan erfasst werden. Die Transformation dessen, »*was sonst durch nichts reflektiert wird*« (ebd., S. 20 [20-21]; Herv.i.O.), d.h. des Subjekts in einen Gegenstand, der untersucht und analysiert werden kann, setzt AKTIVITÄT voraus. Sie wird von Schelling auf »*einen ästhetischen Akt der Einbildungskraft*« (ebd.; Herv.i.O.) zurückgeführt, der vorerst als Bindeglied zwischen Philosophie und Kunst bezeichnet werden kann. Denn das ästhetische Vermögen der Einbildungskraft eröffnet dem Philosophen wie dem Künstler einen Weg, um der gewöhnlichen Welt zu entfliehen und sich dem zuzuwenden, was im Alltag von Objekten aufgesogen und in tausenderlei Handlungen zerstreut wird:

Aus der gemeinen Wirklichkeit gibt es nur zwei Auswege, die Poesie, welche uns in eine idealische Welt versetzt, und die Philosophie, welche die wirkliche Welt ganz vor uns verschwinden läßt (ebd., S. 21 [21-23]).

Es ist nun fraglich, ob der ÄSTHETISCHE AKT DER EINBILDUNGSKRAFT mit jener erkenntnistheoretischen Funktion identifizierbar ist, die ihr von Kant zugeschrieben wurde<sup>231</sup>. Für Letzteren wurde das Untersuchungsfeld der Transzendentalphilosophie von der Frage abgesteckt, wie die Bedingungen der Möglichkeit unserer Erfahrung mit

---

<sup>231</sup> Vgl. Boffi (1997), S. 24, der auf das Nebeneinander von ontologischer und erkenntnistheoretischer Funktion hinweist.

den Bedingungen der Möglichkeit der Gegenstände unserer Erfahrung übereinstimmen. Die Möglichkeit von Erkennen überhaupt sollte ergründet werden. Der ästhetische Akt der Einbildungskraft erfüllt jedoch eher eine philosophie- bzw. erkenntnisbegründende Funktion, wobei gemäß der Bestimmung des Wissens als Akt das TUN selbst, das Sich-Objekt-Werden, schon ein ERKENNEN ist.

Während sich die Einbildungskraft in der Philosophie aber nach innen richtet und auf den Philosophierenden beschränkt bleibt, nimmt sie in der Kunst die umgekehrte Richtung und realisiert sich nach außen hin. Der Philosoph lässt mit Hilfe der Einbildungskraft die wirkliche Welt verschwinden, um sich dem eigentlich Realen zuzuwenden, nämlich dem konstituierenden, da Objekte produzierenden Anschauen, dessen erstes Objekt das Ich selbst ist. Er bespiegelt in sich selbst das Unbewusste, Nicht-Objektive. Die Kunst hingegen vermag dieses auch nach außen hin in ihren Produkten zu reflektieren, das heißt das Nicht-Objektive einer sinnlichen Erfahrung zugänglich zu machen. Damit stellt sich die Frage nach der Rolle der Einbildungskraft in der Kunst.

### I.3.B. Einbildungskraft in der Kunst: Überwindung der Philosophie

Einerseits verbindet die Einbildungskraft als ästhetischer Sinn Philosophie und Kunst, andererseits stellt sie innerhalb der Kunst die Möglichkeit dar, der Philosophie zu ihrer Vollendung, zum Erreichen ihres Ziels zu verhelfen, um sie auf diese Weise zugleich hinter sich zu lassen. So findet sich allein im Kunstprodukt der Reflex dessen eingefangen, »was zu keinem Bewußtsein gelangen kann« (ebd., S. 286 [456-457]) und dennoch den Möglichkeitsgrund für die Vereinigung von Bewusstem und Unbewusstem darstellt: das Absolute. Das Agens des Künstlers liegt verborgen im unendlichen, daher unauflösbaren »Widerspruch zwischen dem Bewußten und Bewußtlosen im freien Handeln« (ebd., S. 287 [457-459]), zwischen demjenigen in der Kunst, was als *Techné* in Form von Regeln gelernt und geübt werden kann und dem, was stattdessen von der eigenen Sensibilität und Sensitivität ein- und zugegeben werden muss.

Treibt den Künstler ein dunkler, unerklärlicher Trieb zur Tat, so kann er als GENIE bezeichnet werden, in dessen Werk der Widerspruch unverhofft eine zeitweilige Auflösung erfährt. Der künstlerische Trieb ist ob seiner Unfassbarkeit dem Schicksal

vergleichbar<sup>232</sup>, sodass Kunstschaffen selbst einem Getriebenwerden auf jene Harmonie von Bewusstem und Unbewusstem gleichkommt, die sich im Kunstwerk unversehens objektiviert. Während also dem Philosophen eine Grenze gesetzt ist, da die intellektuelle Anschauung selbst *nicht* wieder zum Gegenstand philosophischer Neugierde werden kann, und der Philosoph letzten Endes im Unbegreiflichen steckenbleibt, kann im Kunstprodukt die intellektuelle Anschauung zum Gegenstand der Darstellung werden. In diesem Fall heißt sie ‚ästhetische Anschauung‘, »[d]enn die ästhetische Anschauung ist die objektiv gewordene intellektuelle« (ebd., S. 296 [471-472]). Wenn also die ästhetische Produktion wie alle Produktion auf der Trennung von Herstellendem und Hergestelltem, Subjekt und Objekt beruht, dann eröffnet sie zugleich die Möglichkeit, diese Trennung wieder aufzuheben.

Demgemäß wird die Einbildungskraft als Vermögen charakterisiert, das *sowohl* die reale Welt der Objekte *als auch* die idealische Welt der harmonischen Einheit von Subjekt und Objekt begründet. Im Hinblick auf die Philosophie wurde sie als ästhetisches Vermögen vorgestellt, durch das der Philosoph aus seiner lebensweltlichen Perspektive heraustritt, indem er sich selbst zum Objekt macht. Insofern sie auf diesem Weg das einander Widersprechende produziert, wird sie hier in gleicher Weise wie bei Fichte wirksam. In der Kunst vollzieht sie die SYNTHESE, da sie, was sie vorher getrennt, wieder zusammenführt. Die intellektuelle Anschauung des Transzendentalphilosophen ist »eine Idee [...], der noch die Realität, die Wirklichkeit eines innerweltlich Seienden fehlt« (Frank (1989), S. 151), hingegen im Kunstwerk sich die Idee materialisiert hat. Die Symbolik des Kunstwerks weist auf das Vermögen der Einbildungskraft zurück, das Widersprüchliche einerseits zu *produzieren* und andererseits *zusammenzufassen*: Der inhaltlichen Vereinigung von Unendlich-Unbewusstem und Endlich-Bewusstem im KUNSTWERK entspricht auf Seiten der Form eine Kluft, die der Reflexion des Unendlichen durch ein endlich begrenztes Objekt erwächst. Zugleich gibt jedoch gerade diese Endlichkeit der Unendlichkeit Raum, lädt ein Kunstwerk doch zu unendlichen Sinnauslegungen ein: Es ist sinnlich erfahrbar, insofern es etwas Greifbares darstellt, zugleich aber kann seine Bedeutung nicht

---

<sup>232</sup> Vgl. Schelling, S. 286 [456-457]: »Dieses unveränderlich Identische, was zu keinem Bewußtsein gelangen kann und nur aus dem Produkt widerstrahlt, ist für das Produzierende eben das, was für das Handelnde das Schicksal ist, d.h. eine dunkle unbekannte Gewalt, die zu dem Stückwerk der Freiheit das Vollendete oder das Objektive hinzubringt«.

ausgelotet werden. Daher wird die Unendlichkeit als ‚imaginandum‘ vom Kunstwerk gleichsam suggeriert (vgl. Boffi (1997), S. 116).

Kunst als ästhetisches Produkt der Einbildungskraft wird bei Schelling zum Reflex dessen, was der Philosoph vergebens zu begreifen sucht. Das gegenwärtig Abwesende wird in ihr erfahrbar und es ist die Einbildungskraft, die mittels des Kunstwerks in ihm selbst eine ‚Tür‘ fürs Unendliche offen hält.

## II. KAPITEL: BEDINGTHEIT UND MÖGLICHKEIT DES MENSCHEN. NOVALIS

»Das Fatum, das uns drückt, ist die Trägheit unsers Geistes. Durch Erweiterung und Bildung unsrer Thätigkeit werden wir uns selbst in das Fatum verwandeln«  
(NO II, 373:248 – *Vorarbeiten* 1798).

»Das Beste am Brownischen System ist die erstaunende Zuversicht, mit der Brown sein System, als allgemeingeltend, hinstellt – Es muß und soll so seyn – die Erfahrung und Natur mag sagen, was sie will. Darinn liegt das Wesentliche jedes Systems, seine wirklich geltende Kraft« (NO II, 334:107 – *Vorarbeiten* 1798).

In den 1795 und 1796 entstandenen *Fichte-Studien* können zwei Problemkreise herausgefiltert werden, die mit den von Leopardi behandelten Fragen zwar nicht deckungsgleich sind, aber deren Linienführung dennoch erlaubt, die für eine vergleichende Betrachtung notwendige Schnittmenge zu ermitteln. Einige der in Leopardis Poetik zentralen Begriffe werden dabei ebenso als Leitfaden dienen wie das für dessen Poetikentwurf charakteristische Oszillieren zwischen ästhetischer und ethischer Schwerpunktsetzung.

Das erste beide Denker verbindende Problem kann unter dem Stichwort ‚Mangelerfahrung‘ zusammengefasst werden. Hardenberg setzt in seiner »Deduktion des Absoluten« Philosophie als Drang, zum letzten Grund aller Dinge vorzustoßen, mit der Erkenntnis eines »ewigen Mangel[s]« gleich (NO II, 181:566). Damit trägt er einer Einsicht Rechnung, zu der die Frage nach der Einheit im Bewusstsein geführt hatte: Es gibt im Menschen etwas, das ihn dazu prädestiniert, außerhalb seiner selbst etwas zu suchen, was eigentlich in ihm ist, daher seine Suche ins Leere geht. Von hier lässt sich eine Parallele zu Leopardis Analyse der Existenz als ewig unerfülltes Streben nach unendlicher Lust ziehen. Wie bei Leopardi so gründet auch bei Novalis die Verschmelzung ethischer und ästhetischer Aspekte in dieser Konstellation, nach der Wunsch und Erfüllung, Phantasie und Wirklichkeit zwei Punkte an einander entgegengesetzten Enden der Lebensskala markieren. Nur in der Reaktion auf diese Erkenntnis, in der Entwicklung von Arten des Umgangs mit ihr scheiden sich die Geister – um sich zugleich in ihrer Akzentuierung der Rolle der Einbildungskraft doch einander anzunähern.

Das Trennende lässt sich an einem Schlüsselkonzept Hardenbergs festmachen: »Freiheit«. Allein schon der Begriff signalisiert, dass der ethische Aspekt von Anbeginn in seinen Überlegungen präsent ist, und es wird zu zeigen sein, wie er in den *Fichte-Studien* begründet wird. In den Ausführungen zur Freiheit zeichnet sich der Versuch ab, eine Strategie zu entwickeln, um existentielle Erfahrungen wie LEID und VERGÄNGLICHKEIT zu bewältigen. Damit ist der zweite Problemkreis berührt, der beide Dichter in dem Bemühen eint, auf Fragen zu reagieren, die den Bereich ausschließlich ästhetischen Interesses übersteigen. Da die Tätigkeit des Dichters als eine Weise konzipiert wird, mit allgemein menschlichen Fragen und Problemen umzugehen, die depotenzialisierende Wirkung von Unglück und Leiden auf den Einzelnen zu mildern (Leopardi) bzw. zu verwandeln (Hardenberg), liegt die Schlussfolgerung nahe, Dichten rücke bei beiden in den Rang einer medizinischen Tätigkeit. Nussbaum (<sup>4</sup>1996) hat für die hellenistische Philosophie eine ähnliche Überlagerung allerdings von Philosophieren und Heilen nachgewiesen und aufgezeigt, unter welchen Voraussetzungen sich eine Methode herausbildete, in die rhetorische, literarische wie argumentative Diskursmuster einfließen. Der Titel ihrer Studie – *Therapy of Desire* – ist geeignet, ein Schlaglicht auf jenen Grundzug zu werfen, der Hardenberg und Leopardi gleichermaßen zu eigen ist, nur dass bei ihnen der Dichter in den Mittelpunkt einer am Menschen und seinen Bedürfnissen ausgerichteten Tätigkeit rückt. Er operiert gleichsam auf einer höheren Ebene der Philosophie, jener, die sich aus dem Übergang von der Theorie zur Praxis ergibt: Die ‚Therapie‘ des Dichters besteht in Injektionen von Einbildungskraft und der auf diesem Wege angeregten Stärkung dieses Vermögens. Wollte man im Metaphernbereich der Medizin verbleiben, könnte der Unterschied zwischen Hardenberg und Leopardi im therapeutischen Ziel geortet werden: Für den einen handelt es sich darum, die Symptome zu lindern, der andere sucht nach einer Möglichkeit, dem Patienten Mensch eine Haltung zu verschreiben, in der die Symptome von selbst verschwinden bzw. die es dem Patienten erlauben, die Ursachen seines Leidens selbst zu kurieren. Die Voraussetzung dazu bildet Freiheit.

Insofern Leopardi dieser emanzipationsgeladene Begriff fremd ist, er vielmehr den Menschen dem Walten einer stiefmütterlichen Natur ausgesetzt sieht<sup>233</sup>, ist der Reiz für

---

<sup>233</sup> Wie bereits dargelegt wurde, entwirft Leopardi allerdings in »La Ginestra o il fiore del deserto« doch eine Möglichkeit für die Menschen, sich gegen die Natur zu behaupten: Sie müssen im Wissen um ihre Verletzlichkeit und Vorläufigkeit handeln. Eine Art negativer Freiheit wird skizziert, die mit dem

den Interpreten groß, beide in einen fiktiven Dialog eintreten zu lassen, in dem Hardenberg wie in seinen Dialogen Nummer drei und vier die Rolle desjenigen bekleidet, der die Klagehaltung des Anderen erschüttert, indem er auf die Verbindung zwischen geistiger »Trägheit« und Leiden am Schicksal hinweist. Dieses Vertrauen, wenn nicht in die Omnipotenz des Menschen, so doch in seine Gabe, sich *nicht* zum Gefangenen der Ereignisse machen zu lassen, bestimmt auch das Romantische bei Hardenberg. Dessen Wurzeln reichen tief in die Auseinandersetzung mit der Philosophie zurück, daher ein Versuch, der ethischen Tragweite der Poetik Hardenbergs nachzuspüren, nicht von dessen kritischer Beschäftigung mit der Philosophie im Allgemeinen und der Philosophie Fichtes im Besonderen absehen kann. Im Ausgang von ihr kristallisiert sich als bestimmendes Element das Interesse für den »Nutzen, [den] praktische[n] Einfluß« der Philosophie heraus (NO II, 166:480). Anders als bei Leopardi erfolgt die künstlerische Bewusstseinsfindung nicht eingebettet in eine literarische Debatte, sondern im Rahmen einer philosophischen Grundsatzdiskussion, in deren Mittelpunkt erkenntnis- und bewusstseinstheoretische Fragestellungen stehen. Novalis findet im Verlauf seiner Überlegungen zu einer eigenständigen Position, die seinen weiteren Denkweg nicht nur prägt, sondern vielmehr kanalisiert. Insofern in den *Fichte-Studien* die Voraussetzungen liegen für einen *konstruktiven* Umgang mit existentiellen Fragen, bilden sie die Textgrundlage einer ersten Annäherung an Hardenberg<sup>234</sup>. Der besondere Charakter dieser Studien, die ein rotierendes Gedankenreservoir darstellen, bringt es jedoch mit sich, dass auch Fragmente aus anderen Sammlungen, insbesondere aus den *Vorarbeiten 1798* und dem *Allgemeinen Brouillon* herangezogen werden. Auf diese Weise wird ein Wechselverhältnis zwischen den diversen Fragment-Konvoluten etabliert, das der Illustrierung von Zusammenhängen dient.

---

Bewusstsein entsteht, *nicht* frei zu sein: Mit Wechselschlägen des Schicksals wie Naturkatastrophen wäre dann leichter umzugehen.

<sup>234</sup> Dabei handelt es sich nicht darum, den in der Forschung bereits eingehend betrachteten Einflüssen Kants und Fichtes auf Hardenbergs Gedankenwerdegang im Einzelnen nachzuspüren, vgl. hierfür Tokarzewska (2002), Loheide (2000), Frank (1994), Uerlings (1991), Küster (1979), Mähl (1962). Fernerhin ist zu beachten, dass es sich bei diesen mehrere Konvolute umfassenden Aufzeichnungen um einen Selbstverständigungsprozess handelt, in dessen Verlauf Hardenberg Begriffe und Zusammenhänge gleichsam ausprobiert, um sich auf diese Weise ein eigenes Begriffsinstrumentarium zu erarbeiten. Die Notizen zeugen also nicht allein von dem Versuch, vorgegebene Problemzusammenhänge zu begreifen, sondern in ihnen ist ablesbar, wie im *Zusammenhang* mit diesem Versuch nach und nach eigene Fragestellungen Gestalt annehmen.

Die Einbildungskraft tritt dabei als TRANSCENDENTALES VERMÖGEN in den Blick, ein Vermögen, in dessen wirklichkeitskonstituierender Leistung die Verbindung von Philosophie, Ethik und Ästhetik angelegt ist. Das vorliegende Kapitel zielt auf die Demonstration dieses Zusammenhangs<sup>235</sup>. Zunächst gilt es die transzendente Funktion der Einbildungskraft im Kontext der *Fichte-Studien* zu beleuchten, bevor in einem zweiten Schritt anhand der Begriffe »Freiheit« und »Darstellung« unter besonderer Berücksichtigung des Illusionsbegriffs veranschaulicht werden soll, wie erkenntnistheoretischer, ethischer und ästhetischer Diskurs kurzgeschlossen werden.

## **II.1. Die Begründung der Einbildungskraft als transzendentales Vermögen oder: Das doppelte Ich**

»Identität des Unbedingten und Bedingten ist Ichheit« (NO II, 47:59 – *Fichte-Studien*).

Kant hatte in der *Kritik der reinen Vernunft* den Begriff »transzendental« folgendermaßen eingeführt:

Ich nenne alle Erkenntnis transzendental, die sich nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, insofern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt (KrV B 25; Herv.i.O.).

Demnach kreist die Transzendentalphilosophie um die Frage, wie Erkenntnis a priori möglich ist bzw. wie und wieso wir etwas erkennen, wie wir es erkennen. Die Einbildungskraft war bei Kant ein transzendentales Vermögen, weil in ihrer Syntheseleistung die »Bedingung a priori der Möglichkeit aller Zusammensetzung des Mannigfaltigen zu einer Erkenntnis« (KrV A 118) verborgen liegt. Insofern sie allein auf die *Verbindung* geht (vgl. ebd.), ist sie transzendental. Die Einbildungskraft wurde als Grundvermögen der menschlichen Seele charakterisiert, das, indem es dem Selbstbewusstsein (Apperzeption) vorgelagert ist, Erfahrung und Erkenntnis erst ermöglicht.

Bereits aus dieser knappen Skizze kann ersehen werden, in welchem Maß die Gedankengänge Hardenbergs in den *Fichte-Studien* auch von der Beschäftigung mit

---

<sup>235</sup> Die Untersuchung Franks (1972), in der er die Einbildungskraft als Zeitlichkeit nachgewiesen hat, wird nur am Rande berücksichtigt, erfolgt sein Nachweis doch eingebunden in die Selbstbewusstseinsproblematik. Im Wesentlichen stützt sich die folgende Darlegung auf Uerlings (2004a, 2004b), Küster (1979) sowie auf thematisch weniger spezialisierte Analysen Franks zur Philosophie Hardenbergs (1969; 1977).

Kant geprägt sind<sup>236</sup>. Das offenbart sich insbesondere in jenen Passagen, die um Grundsatzfragen kreisen. Dabei kreuzt Hardenberg durchaus Fichtes und Kants Ansatz miteinander, wenn er beispielsweise notiert: »Giebt es ein reines Ich, oder sind synthetische Urteile a priori möglich! ist eine Frage« (NO II, 35:39). Auch Begriffe, die bei ihm programmatische Bedeutung annehmen, wie »Verknüpfung« oder »Einheit des Mannichfachen«, weisen auf Kant zurück.

Hardenberg wendet die vier Kategorien Kants – Qualität, Relation, Modalität, Quantität – auf die Einbildungskraft selbst und deren Wirken an und gelangt zu der Schlussfolgerung, dass sie jenes Vermögen ist, das alle Bestimmungen des Seins in sich vereint:

Die Einbild[ungs]Kr[aft] ist

1. *überhaupt* Ausschließend, Erschöpfend, begränzend, necessitierend.
2. bes[onders] real, ideal, activ, passiv, möglich, wirklich, einfach, mehrfach.  
real – begränzt. bestimmend bestimmt – (NO II, 92:239; Herv.i.O.).

Damit liegt der Entwurf eines Vermögens vor, das alles möglich macht, und tatsächlich rückt die Einbildungskraft im nächsten Fragment in den Mittelpunkt eines seltsamen Zirkels, in dem das Ganze aus dem Teil und der Teil aus dem Ganzen erklärt wird und letztlich *beide* als Produkte der Einbildungskraft vorgestellt werden:

Einheit – Allheit – um Allheit z[u] haben müssen wir von einer Einheit ausgehn und diese ist die Einbild[ungs]Kr[aft]. /D[ie] Allheit ist Produkt d[er] Einbild[ungs]Kr[aft]. D[ie] Einheit ist Product der Allheit – das *Unendlich Bestimmte* – (NO II, 93:240; Herv.i.O.).

Einheit und Allheit bestimmen sich also wechselseitig. Die Tautologie kann vielleicht durch die Identifizierung beider Größen mit Teil und Ganzem aufgelöst werden; beide wurden zuvor als Produkte der quantitativen Einbildungskraft bezeichnet (NO II, 92:239). Die Einbildungskraft bringt demnach das, was sie hervorbrachte, in ein Verhältnis zueinander, sie »ist das verbindende Mittelglied – die Synthese – die *Wechselkraft*« (NO II, 94:246). Hier lässt sich exemplarisch die Kreuzung der Perspektiven Fichtes und Kants nachvollziehen: Die Einbildungskraft wird im Hinblick auf die reinen Verstandesbegriffe (Kategorien) bestimmt, auf diese Weise wird sie gleichsam unter der Ägide Kants als allbegründendes Prinzip herausgearbeitet, und kurze Zeit später erfolgt ihre Kennzeichnung mit einem von Fichte übernommenen Terminus.

---

<sup>236</sup> Hardenberg hatte 1791 in Jena die Vorlesungen K.L. Reinholds besucht, die in die Transzendentalphilosophie einführen. Es ist also davon auszugehen, dass die Beschäftigung mit Kant parallel zu der Auseinandersetzung mit Fichte erfolgte. Seine Kenntnis der Terminologie Kants bezeugen u.a. die Versuche, eine eigene Kategorientafel zu entwerfen (vgl. NO II, 48f.:65-66; NO III, S. 321).

Gerade vom Wechsel-Begriff werden entscheidende Impulse für die Deutung des Verhältnisses ausgehen, in dem Verstand, Sinnlichkeit, Einbildungskraft zueinander stehen. Folgt man der obigen Bestimmung der Einbildungskraft, wonach die »Allheit«, das Ganze, von ihr hervorgebracht wird, dann liegt die Schlussfolgerung nahe, dass auch Sinnlichkeit und Verstand in ihr gründen.

Kant hatte die Frage, wie diese beiden Vermögen zusammenkommen, in der zweiten Ausgabe der *Kritik der reinen Vernunft* erneut aufgeworfen, wobei er den in der ersten Ausgabe dazu entwickelten Lösungsvorschlag wieder zurücknahm. An diesen aber knüpft Hardenberg an, indem er in der Einbildungskraft die Mittlerin von Reflexion und Gefühl sieht. Sie stellt demnach das Grundvermögen des Ich dar, ja sie *ist* jenes Ich und damit der »höchstmögliche Ausdruck«, der innerhalb der Sprache für die Entstehung von Analyse und Synthese im Unbekannten, für den Ursprung von Realität gefunden werden kann. Wenn Hardenberg das Unbekannte als das »heilige Nichts für uns« (NO II, 50:78) bezeichnet, markiert er bereits hier für das Streben des Philosophen nach einem absoluten Grund eine Grenze, über die kein Erkenntniswille hinausführt. Der Ursprung von Analyse und Synthese, die Möglichkeit zum »Entgegensetzen *durch Gesetzseyn*« und zum »Setzen durch Entgegensetzen« (NO II, 68:173) wird in der Folge weniger in einem Vermögen denn in einer Kraft gesehen. In Anlehnung an den Wortlaut des aus dem Lateinischen übersetzten *vis imaginativa* stellt Hardenberg fest:

Einbildungskraft ist lediglich productif. [...]  
Ihre Gesetze enthält die Vernunft. Der Verstand entspricht dem Gefühl.  
Das Gefühl, der Verst[and] und d[ie] Vernunft sind gewisserweise passiv –  
welches gleich ihre Namen bezeichnen – hingegen ist die Einbildungskraft allein  
Kraft – allein das Thätige – das Bewegende (NO II, 74:212).

Die Stellung des Adjektivs »lediglich«, das eine Einschränkung signalisiert, darf nicht davon ablenken, dass hier allein der Einbildungskraft Tätigkeit zugewiesen wird. Sie ist das »Hervorbringende[...]« (ebd.), mit ihr ist die Möglichkeit zum empirischen Bewusstsein gegeben, das als Zusammenwirken aller drei genannten Vermögen und der einen Kraft definiert wird. In ihm entstehen dank der Einbildungskraft Sinnlichkeit und Vorstellung: Jene bezeichnet das Zusammenwirken von Einbildung und Gefühl, diese das Verhältnis, das Einbildungskraft und Begriff eingehen (vgl. NO II, 74:215). Je nachdem, ob die Einbildungskraft sich auf die Sinnlichkeit oder den Verstand bezieht, formieren sich entweder die Anschauung oder die Vorstellung (NO II, 75:218). Das ist aber nur möglich, weil Sinnlichkeit und Verstand immer schon Bestandteile der

Einbildungskraft sind<sup>237</sup>. Ihre Funktion besteht wie bei Kant in der ersten Ausgabe der KrV darin, beide zueinander in Beziehung zu setzen (vgl. KrV, A 124). Sie können miteinander korrespondieren, weil die Einbildungskraft das sie vereinigende »Dritte[...]« ist (NO II, 77:220). Sie wiederum vermag ihre vermittelnde Funktion nur auszuüben, weil Sinnlichkeit und Verstand *ihr* immanent – »Eins im Dritten« (ebd.) – sind<sup>238</sup>. Dem möglichen Einwand, ein Bewusstsein, das allein auf der Tätigkeit der Einbildungskraft beruhe, müsse der Willkür Tür und Tor öffnen und laufe letztendlich der auf Intersubjektivität basierenden Erfahrung von Wirklichkeit zuwider, begegnet Hardenberg durch den Hinweis, wonach die Einbildungskraft durchaus keine regellos tätige Kraft sei. Vielmehr untersteht sie den Gesetzen der Vernunft, nur als vernünftige Einbildungskraft kann sie der Urteilskraft »wirckliche Materialien« bereitstellen (NO II, 159:464).

Nun sind alle Gedankenskizzen der *Fichte-Studien* eingebettet in einen Selbstbefragungsprozess mit ungewissem Ausgang. Beispielhaft steht hierfür Fragment 254: »Was sind Kategorieen? Raum – Zeit? W[as] h[eißt] Realität?« (NO II, 97:254). Fragen werden formuliert, denen Hardenberg in mehreren Anläufen nachgeht und die in den Aufzeichnungen nicht immer eine Antwort finden. Wenn Kant in der Einbildungskraft »ein Grundvermögen der menschlichen Seele« (KrV, A 124) ausgemacht hatte, weil sie kraft ihrer transzendentalen Funktion a priori Sinnlichkeit und Verstand vermittelt, so gehen Hardenbergs Überlegungen zwar in eine ähnliche Richtung, aber dies geschieht eben im Zuge einer Auseinandersetzung mit Fichte. Dessen Terminologie und Problemstellung bilden den Leitfaden, und besonders die offen gelassene Frage nach dem Selbstbewusstsein gibt den Anstoß für Überlegungen, innerhalb deren die Kennzeichnung der Einbildungskraft als »Wechselkraft« überhaupt erst praktische und ethische Relevanz entfaltet.

Fichte hatte es unternommen, das Selbstbewusstsein als letzten Grund des Denkens und damit auch der Philosophie nachzuweisen. Ungelöst blieb jedoch das Paradoxon eines Bewusstseins, das, um sich als Selbstbewusstsein zu konstituieren, immer schon

---

<sup>237</sup> Vgl. NO II, 76:219: »Einbild[ungs]kr[aft] besteht aus Sinnlichkeit und Verstand – beyde müssen vereinigt schaffende und bildende Kraft seyn. Sie können nicht die Vorstellung der Einbildungskraft bestimmen – die Einbild[ungs]kr[aft] muß ihre Vorstellungen bestimmen«.

<sup>238</sup> Wie Vietta (1983) darlegt, findet hier die entscheidende Aufwertung der Einbildungskraft gegenüber der Vernunft statt. Prägte die Aufklärung einen produktiv-synthetischen Vernunftbegriff aus, der die Objekte der Wirklichkeit als Produkte einer setzenden Vernunft deutet, so erfolgt bei Hardenberg die Umkehrung: Das Vernunftprinzip wird durch die Konzeption einer autarken Einbildungskraft ersetzt.

dasein und – gleichsam vorläufig – sich seiner bewusst sein muss<sup>239</sup>. Einen Ausweg erschließt sich Hardenberg mit der Annahme eines nicht-thetischen Bewusstseins, das sich der Reflexion und damit dem begreifenden Erfassen vollkommen entzieht. Dem Selbstbewusstsein geht das »Selbstgefühl« voraus, und in dieser Annahme eines transreflexiven Bewusstseins spiegelt sich die Erfahrung wider, dass wir immer schon sind, noch bevor wir anfangen, uns denkend auf uns zurückzubeziehen und so etwas wie ein Selbstbewusstsein zu entwickeln.

Demzufolge stellt das »Selbstgefühl« die »impersonale Voraussetzung« (Frank (1969), S. 76) des Ich dar; mit Hardenbergs Worten ausgedrückt, bezeichnet es ein »Gesetzseyn durch ein Nichtsetzen« (NO II, 30:31). Die Einheit von Gefühl und Reflexion im Ich, d.h. die Vereinigung von reinem Stoff und reiner Form ist bei Hardenberg die »intellectuale Anschauung«, die, sobald sie Gegenstand einer Reflexion wird, als »Urhandlung« auftritt, in der dann das Ich entsteht, das somit aus der Verbindung von »Urhandlung« und »intellectualer Anschauung« hervorgeht, während es bei Fichte allein aus letzterer abgeleitet wurde<sup>240</sup>. Dem Ich ist die »intellectuale Anschauung« nur auf dem Wege der Reflexion zugänglich – beide stehen in Wechselbeziehung zueinander:

Freylich wird, da alles Gedachte, Reflexion ist, auch die intellectuale Anschauung nur in den Formen der Urhandlung gedacht. [...] Ursprünglich ist sie vor der Urhandlung. Sie begründet dieselbe – secundario ist es umgekehrt (NO II, 24:22).

Hier formuliert Hardenberg eine Variante des ‚Ordo inversus‘, jener Gedankenfigur, die neben der Annahme eines nicht-thetischen Bewusstseins die Lösung der von Fichte neu formulierten Selbstbewusstseinsproblematik erlaubt. Das Ergebnis ist die Neubestimmung des empirischen Ich, das nun eben nicht mehr ein Identitätsverhältnis vermittelt (wie Fichte es mit seinem 1. Grundsatz der *Wissenschaftslehre* formulierte) – vielmehr kennzeichnen es IDENTITÄT *und* SPALTUNG, denn das Ich fühlt sich zwar als Identisches, weiß sich aber im Bewusstsein als Geteiltes (vgl. Schmaus (2000), S. 21).

---

<sup>239</sup> Das Problem des absoluten Ich bei Fichte kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Einerseits muss es dem endlichen Wechsel von Ich und Nicht-Ich, Subjekt und Objekt vorangestellt sein, entzieht sich also dem Bewusstsein. Andererseits signalisiert der Grundsatz der *Wissenschaftslehre* »Ich bin (Ich)«, in dem das Ich zugleich als Handelndes und als Produkt seiner Handlung vorgestellt wird, dass es als Selbstbewusstsein des Wechsels als ein Ich agiert, das immer schon über ein Ich vermittelt ist. Damit ist es aber bereits in den Wechsel eingebunden, den es doch erst begründen sollte. Es kann also nicht mehr absolut sein, zumal ein Kennzeichen des Absoluten darin besteht, dass es nicht gewusst werden darf (vgl. Frank (1969), S. 102).

<sup>240</sup> Vgl. *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* (1798), in *Fichtes Werke* I, S. 463: »Dieses dem Philosophen angemuthete Anschauen seiner selbst im Vollziehen des Actes, wodurch ihm das Ich entsteht, nenne ich *intellectuelle Anschauung*. Sie ist das unmittelbare Bewusstseyn, dass ich handle, und was ich handle; sie ist das, wodurch ich etwas weiss, weil ich es thue« (Herv.i.O.).

Als Ursache des »berühmte[n] Widerstreit[s] im Ich« wird die Spannung zwischen Wissen um die Teilung und Fühlen der Verbundenheit angezeigt: »Wir sind Ich – folglich identisch und geteilt – folglich mittelbares und unmittelbares Ich zugleich. Das mittelbare Ich ist ja das geteilte Ich« (NO II, 32:32). Voraussetzung für die dem reflektierenden Bewusstsein als »Bewusstsein von etwas« inhärente Spaltung muss eine vorgängige Identität sein. Das reflektierende Ich projiziert sie auf ein anderes Ich – das absolute Ich, das fortan die Idee der »Identität mit sich selbst« repräsentiert und dem strebenden Ich ein Ziel vorgibt. Eher als um ein Ziel handelt es sich dabei um eine Orientierungsboje für das Ich, würde es doch mit seinem Erreichen zu existieren aufhören, insofern Bewusstsein auf Entgegensetzung beruht.

Die Kennzeichnung des empirischen Ich aber als Teil einer übergeordneten Identität, die Etablierung eines Verhältnisses zwischen ersterem und einer absoluten Ich genannten Einheit, die dem zwischen Teil und Ganzem entspricht, erweist sich als grundlegend für die sinnvertrauende Deutung des individuellen Erdenseins. Wenn Hardenberg in letzter Konsequenz formuliert »Wir fühlen uns als Theil und sind eben darum das Ganze« (NO II, 44:49), dann klingt in diesem Satz eine starke Rückversicherung durch, wird doch im Gefühl der Vereinzelung selbst die verborgene Bedingung der Verbundenheit aufgedeckt.

In einer zeitlichen Perspektive ergibt sich aus dieser Doppelbestimmung des Ich, dass es zugleich ewig und zeitlich ist, und hier, nämlich weil »wir [...] auch in einer Sphäre außer der Zeit sind«, erwächst dem Einzelnen Trost, »Moralität und Beruhigung« (NO II, 200:[647]). Zum einen garantiert das Sein in jener zweiten »Sphäre«, dass dem unendlichen Streben, wenn auch nicht im Diesseits, ein Ziel gesteckt ist. Zum anderen hebt es die Endgültigkeit der Todeserfahrung auf (vgl. NO II, 158:462). Wie spätere Aufzeichnungen nahelegen, besteht die Aufgabe der Poesie gerade in der Realisierung dieser Verbundenheit, verstanden als »höchste Sympathie und Coactivität« zwischen Teil und Ganzem, »innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen« (NO II, 215:5; 533:31; Herv.i.O.).

Die Voraussetzung für das Eingebettetsein des Einzelnen in ein Ganzes liefert aber die Einbildungskraft. Zuvor wurde ihre *erkenntnistheoretische* Dimension umkreist, d.h. sie trat in den Blick als Sinnlichkeit und Verstand vermittelndes Vermögen und damit als Möglichkeit a priori für Erfahren und Erkennen. Als für den weiteren Gedankengang folgenreicher erweist sich allerdings ein Aspekt, der sich im Rahmen der

Auseinandersetzung mit dem von Fichte vorgegebenen Thema der Beziehung zwischen empirischem Ich, absolutem Ich und Welt herauskristallisiert. Indem es die Einbildungskraft ist, die (auch) deren Verbundenheit a priori garantiert, rückt sie automatisch in den Mittelpunkt von Überlegungen, die jenseits der Frage nach den Bedingungen des Erkennens ihre Relevanz im Hinblick auf das Leben entfalten. Ein Grundimpuls kann im Bedürfnis geortet werden, sich nicht alternativlos dem »Gefühl [zu ergeben], in Freiheit verlassen« (Frank (1969), S. 115) und sinnleeren Zufällen ausgesetzt zu sein. Der in der Folge näher analysierte Entwurf eines selbstbestimmten Lebens gründet also letztlich in der Einbildungskraft als zentralem Vermögen bei der WIRKLICHKEITSKONSTITUIERUNG.

Dass und wie sie eine Schlüsselrolle innerhalb dieses Themenkomplexes einnimmt, illustrieren auch die Ausführungen zur ENTSTEHUNG DER OBJEKTE für uns. Sie bieten die Gelegenheit, auf die Entstehung des Selbstbewusstseins aus dem Zusammenspiel von »Urhandlung« und »intellectualer Anschauung« einzugehen und ein Thema anzuschneiden, auf dessen Tragweite später eingegangen wird. Vorausgreifend ließe er sich dahingehend formulieren, dass am Anfang eine Täuschung steht.

Sowohl die Objekte als auch das empirische Ich entstehen infolge der Auflösung der ursprünglichen Einheit von Gefühl und Reflexion in der »Urhandlung« (vgl. NO II, 23:22; 26:37). Letztere wird definiert als »Einheit des Gefühls und der Reflexion, *in der Reflexion*« (NO II, 24:22; Herv.v.m.). »Urhandlung« und »intellectuale Anschauung« sind insofern »substantiell identisch« (Uerlings (1998), S. 117), als dass sie *beide* diese Einheit sind, nur dass die »intellectuale Anschauung« der Reflexion vorgelagert ist, sie also mit dem nicht-thetischen Bewusstsein identisch ist. Hardenberg entwirft nun für die »Urhandlung« zwei Beziehungsvarianten (»Anwendung[en]«; NO II, 25:22). In dem Moment, wo sie sich als Reflexion konstituiert, schaltet sie auf die »intellectuale Anschauung« als ihr »Was« um, und so *scheint* letztere erst in einem zweiten Moment dazukommen. Aber: »Ursprünglich ist sie vor der Urhandlung – secundario ist es umgekehrt« (II, 24:22). Was die »Urhandlung« findet – die Einheit von Gefühl und Reflexion –, ist also eigentlich ihre eigene Voraussetzung<sup>241</sup>, im Bezug auf die sie sich nur zu konstituieren vermag: »Ihre relativ erste Handlung, ihre relative Konstituierung,

---

<sup>241</sup> Vgl. NO II, 25:22: »Die erste Anwendung derselben [i.e. der Urhandlung; B.B.] ist das Finden ihres beyderseitigen Zusammenhangs im Ich [i.e. von Gefühl und Reflexion]. Weiter kann die Urhandlung nicht gehn, weil sie durch ihren Trieb blos auf d[ie] intellectuale Anschauung gerichtet ist. Produkt – absolutes Ich«.

ist ursprünglich die zweite, ihre relativ 2te Handlung, das Fortschreiten zum Was, ursprünglich die erste« (NO II, 27:25). Anders ausgedrückt: Um reflektieren zu können, muss immer schon die Möglichkeit dazu gegeben sein, die Reflexion entsteht nicht aus dem Nichts. Dieser Voraussetzung wird man aber nicht habhaft durch das reflektierende ‚Zurück-Beugen‘, denn »man will Nichtreflexion durch Reflexion darstellen und kommt eben dadurch nie zur Nichtreflexion hin« (ebd.). Damit ist auch der Grund für einen Mangel an Sein aufgedeckt. Das Bewusstsein hinkt sich in gewisser Weise immer hinterher. Zugleich stellt Hardenberg fest, dass die »Täuschung der Einbildungskraft, oder der Reflexion«, die in der Umkehrung des Verhältnisses von erster und zweiter Handlung besteht, unvermeidbar ist. Mit der REFLEXION ist immer schon DIE URSPRÜNGLICHE EINHEIT AUFGEBROCHEN, und diese Einheit wird auch nicht wieder hergestellt, indem sie dargestellt wird: »Das Wesen der Identität läßt sich nur in einem *Scheinsatz* aufstellen. Wir verlassen das *Identische* um es darzustellen« (NO II, 8:1; Herv.i.O.), weshalb auch das Denken eine »Kunst des Scheins« ist, solange nicht wieder darauf reflektiert wird (NO II, 89:234). In einer zweiten Reflexion bezieht sich die »Urhandlung« auf sich selbst: Als Produkte entstehen »Subject und Object« (NO II, 25:22)<sup>242</sup>.

Über das Objekt stehen empirisches Ich (Subjekt) und absolutes Ich in Beziehung zueinander, wobei für das Subjekt das Objekt denselben Stellenwert einnimmt wie das absolute Ich: Wenn das Subjekt »Subject in Beziehung auf ein Object« ist, so »überträgt [es] aufs Object alles, was es vom reinen Ich weis« (NO II, 37:41)<sup>243</sup>, es veräußert

---

<sup>242</sup> Zur aus diesen beiden Anwendungen der Urhandlung angelegten Figur des ‚Ordo inversus‘ vgl. Frank (1977), Uerlings (1991), S. 116ff., Schmaus (2000), die auf S. 20 zusammenfasst: »Die erste Reflexion wird als Nicht-Wissen charakterisiert, da das von ihr Beabsichtigte, nämlich das im Gefühl sich offenbarende Absolute in Wissen zu überführen, gerade gescheitert ist. Durch die zweite Reflexion wird zu Bewußtsein gebracht, daß die Mittel der Reflexion unzureichend sind, um das Absolute darzustellen«.

<sup>243</sup> Die Verwendung des Begriffs »rein« statt »absolut« an dieser Stelle mag für Verwirrung sorgen, die nicht ganz unberechtigt ist, aber eine natürliche Folge des besonderen Charakters der *Fichte-Studien* darstellt. Wie allen Notizen haftet auch diesen Vorläufigkeit an und es ist hier nicht der Ort, der Differenzierung zwischen reinem und absolutem Ich nachzuspüren, wie sie im Fragment 45 anklingt, suggerieren doch Wendungen in den vorhergehenden Fragmenten und sogar im Fragment 45 selbst, dass beide Ausdrücke auch als Synonyme gebraucht werden. So ist der Übergang zwischen beiden Bezeichnungen beispielsweise fließend im Fragment 41: »Was dem absoluten Ich Stoff ist, ist ihm [dem ‚Subject‘ bzw. empirischen Ich; B.B.] Form [...]. Sie treffen nie zusammen – weil Ich Ich ist. Was dem Subject Stoff ist, ist Form dem absoluten Ich, was ihm Form ist, ist Stoff dem absoluten Ich. Wohlverstanden, es ist dem absoluten Ich, weil es Subject ist – *beydes* – und eben darum auch *keins von beyden* – und eben darum auch *Eins*. Hier aus dem Unterstrichen [*Kursiven*] läßt sich das reine Ich recht deutlich wahrnehmen. Das reine Ich ist überall und nirgends [...]. Reines Ich und Subject – beyde sind Eins und getheilt zugleich« (Herv.i.O.). In der zweiten Handschriftengruppe wird schließlich der Gegensatz von »rein« und »empirisch« aktuell, wobei »rein« ein Merkmal des Absoluten ist, indem es

gleichsam sein Wissen, projiziert es nach außen, wird sich auf diese Weise selbst fremd, und nach der gleichen Art verfährt das absolute Ich, das auf das Objekt alles überträgt, was es vom Subjekt weiß. Auf diese Weise wird das Objekt zum »Bild des reinen Seyns, einerseits [und] des Subjects, andererseits« (ebd.; Herv.v.m.). Die Entstehung dieses Bildes wird im Subjekt durch eine Kraft ermöglicht, der im absoluten Ich ein Vermögen entspricht: »/Anschauungsvermögen. Anschauungskraft. (Einbildungskraft)/« (ebd.). Im Gefolge seiner Herleitung des Objekts, das schließlich als etwas beschrieben wird, in dem das empirische Ich das reine Ich anschaut<sup>244</sup>, charakterisiert Hardenberg die Einbildungskraft als das »für das Subject *Vereinigende* aller Vermögen und Kräfte« (ebd.; Herv.v.m.).

Es ist dies ein seltsamer Ausdruck, hatte Hardenberg doch zuvor dem reinen Ich das Vermögen und dem Subjekt die Kraft zugewiesen und finden sich nunmehr beide dem Subjekt zuerkannt. Der Akzent sollte hier aber auf dem Tätigkeitswort »vereinigen« liegen. Demnach werden Subjekt und reines Ich vermittels des Objekts miteinander verbunden und zwar von der Einbildungskraft. Damit ist erneut das Thema vom Ganzen und seinen Teilen angeschlagen. Es kann nun aber dahingehend genauer bestimmt werden, dass ihre Beziehung zueinander von einer »TÄUSCHUNG« geprägt ist, denn weil das Subjekt das reine Ich außerhalb seiner im Objekt erblickt, glaubt es, dass es unabhängig von ihm existiere. Stattdessen gilt aber: »Es *ist* in uns und wir sehn es außer uns in Einem und demselben Momente« (NO II, 40:45; Herv.i.O.). Die Tragweite der an dieser Stelle nachgewiesenen ursprünglichen Verbundenheit von Ich, Welt und einer beiden übergeordneten Dimension, auf die im Verlauf der *Fichte-Studien* verschiedene Bezeichnungen angewandt werden, wie absolutes Ich, Gott, Sinn, Ganzes, wurde bereits angedeutet. Auf die Existenz Erfahrung des Einzelnen übertragen, liegt in *dieser* transzendentalen Funktion der Einbildungskraft die Möglichkeit begründet, selbst einer negativen Analyse, welche die Unerfüllbarkeit des Strebens nach einem absoluten,

---

das Unbezogene schlechthin bezeichnet (vgl. NO II, 80:230; 81:232; 87:234). Da Kant den Ausdruck »reines Ich« für die transzendente synthetische Einheit der Apperzeption (»Ich denke«) verwendet, könnte der Begriff auf einen Einfluss Kants hinweisen. Im Rahmen der Schwerpunkte dieser Arbeit und angesichts des schwankenden Begriffsgebrauchs erscheint es jedoch legitim, »rein« und »absolut« als Synonyme zu behandeln (vgl. auch Uerlings (1991), S. 118).

<sup>244</sup> Es ist dabei zu berücksichtigen, dass das Absolute nicht ganz angeschaut wird. Auch hier gilt der ‚Ordo inversus‘: »Sobald das Absolute [...] als Accidens oder halb erscheint, so muß es verkehrt erscheinen – das Unbeschränkte wird beschränkt et vice versa« (NO II, 19:17).

letzten Grund herausarbeitet und deren Grundmuster dem der »Theorie der Lust« entspricht, eine positive Wendung zu geben.

### Schwelle

Alle bislang referierten Überlegungen Hardenbergs gleichen Anläufen, jene Frage zu klären, welche die Suche nach dem obersten Prinzip eigentlich erst zu rechtfertigen vermag, nämlich, was Philosophie überhaupt sei. In dem skizzierten Kontext erfolgt die Bestimmung der Philosophie als »Sophistik des Ich«. Einige Seiten später wird der Ausdruck durch eine Definition von »Sophistik« erhellt; demnach ist sie ein »/Suchen des Extrem im andern Extrem, der These in der Antithese, beyder in der Synthese« (NO II, 44:49). Im Fragment 206 charakterisiert Hardenberg die Philosophie als »Dyadik«, eine Bezeichnung, die direkt von der Fixierung auf *ein* Prinzip wegweist. Angewandt ergäbe sie dann die »Triadik« – das ist in der Kunst der Fall<sup>245</sup>.

Mit dem dialektischen Schema liegt zugleich ein Paradigma vor, das erlaubt, mit Problemen umzugehen, die jenseits des erkenntnistheoretischen Bereichs liegen und die Alltagswelt betreffen und die in knappen Worten aufblitzen, wenn Hardenberg im Fragment 137 schreibt: »Algeber. Schicksal. *Rhapsodik*. Glück. Studium des Glücks. Conversation« (NO II, 61:137)<sup>246</sup>. Diese flüchtig hingeworfenen Worte gewinnen an Konsistenz angesichts von Bemerkungen wie »Es giebt gar kein Leiden im Ich« (NO II, 206:659). Gerade im Zusammenhang mit der wörtlichen Bedeutung des Ausdrucks »Leiden«, der hier in Anlehnung an Fichte gebraucht wird, den Hardenberg aber zugleich verwendet, um sich gegen den Philosophen abzusetzen, kann er doch abgeleitet

---

<sup>245</sup> Die Ausdrücke »Dyadik« und »Triadik« sind Parallelbildungen zu »Dichotomik« und »Trichotomik« (NO III, S. 306 zu S. 69, 5ff.), die als Begriffe in der ersten Handschriftengruppe auftauchen (Fr. 170-181) und Gott, Natur, Person in ein Verhältnis zueinander setzen.

<sup>246</sup> Das Gedankenmotiv der Synthese sowie das dieser zugrunde liegende relationale Verständnis von Ich und Wirklichkeit, das die Definition der Philosophie als »Sophistik des Ich« bestimmt, wird auch durch den Begriff »Algeber« evoziert, die Lehre von den Verknüpfungen mathematischer Größen. Hardenbergs Interesse an Mathematik war allgemein stark methodologisch motiviert; z.B. eignete sich die Infinitesimalrechnung zur Illustration der schöpferischen Synthesis, da sie sich mit Beziehungen zwischen mindestens zwei Größen (Funktionen) beschäftigt, die Größen produzieren. Nicht zufällig entwickelt sich auch das Verständnis des Romantischen in Anlehnung an mathematische Operationen wie Potenzieren und Logarithmieren (vgl. Hamburger (1929), Dyck (1960) und Uerlings (1991), S. 178-83).

vom griechischen παθος als Synonym für Passivität gedeutet werden<sup>247</sup>, wird das aktive Moment im Ich betont. In der *Tätigkeit* des Ich, in seinem tätigen Umgang mit der Welt klingt jener Aspekt an, der dem Poesie-Begriff bei Hardenberg sein Gepräge verleiht und bewirkt, dass die Begriffe Dichtung und Poesie zwar nicht deckungsgleich sind<sup>248</sup>, aber dem Dichter als Künstler eine Vorbildfunktion zukommt für ein Leben im Zeichen des »Machens«. Die Rolle des Künstlers und damit die Poetik, das Romantik-Konzept von Novalis sind jedoch nicht denkbar, ohne die Neubestimmung der Philosophie, wie sie im Fragment 566 erfolgt.

## **II.2. Fichte-Studien – das Fragment 566 oder: Emanzipation vom Unerreichbaren**

»Philosophie ist bloß für die Theorie – die Sprache – das Denken – sie hat bloß regulativen Gebrauch – dieser ist aber nicht verächtlich« (NO II, 61:130 – *Fichte-Studien*).

Tritt die Entzugserfahrung bei Leopardi vor allem als *Folge* unendlichen Sehns in den Blick, sodass der Akzent auf der Enttäuschung und dem Leid liegt, die sich unwillkürlich einstellen, wenn die Sehnsucht unerfüllt bleibt, so wird sie von Hardenberg zur *Bedingung* des Sehns umgedeutet. Die entscheidende Überlegung, an der diese Perspektivenspaltung abgelesen werden kann, lautet:

Alles Philosophiren muß also bey einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zu Philosophiren eine unendliche Thätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfniß nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde.  
*Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye*

---

<sup>247</sup> Die Bedeutungen des griechischen Substantivs lassen sich grob folgendermaßen auffächern: 1a. Erdulden, Erleiden b. Begegnis 2a. Unglück, Leid, Leiden b. Seelenstimmung, Gefühl (Menge (1906), S. 421).

<sup>248</sup> Vgl. Nivelle (1970), S. 111: »Inhalt und Ausdehnung der beiden Begriffe decken sich nicht. Die Poesie erstreckt sich auf Gebiete, die der Dichtung fremd sind«. Stockinger (2004), v.a. S. 72ff., belegt anhand von Wörterbüchern aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Adelung, Campe), dass der Poesie-Begriff schon eine Doppelbedeutung umschloss. Demnach ließ er sich auf zweierlei Weisen verwenden: zur Bezeichnung literarischer Texte oder um sich auf das Vermögen zu beziehen, literarische Texte hervorzubringen. Kants Konzept der »ästhetischen Ideen« habe dann aber den in den Wörterbüchern aus zeitlichen Gründen noch nicht verzeichneten Impuls gegeben für eine Bedeutungsnuance, »die eine Funktionalisierung von ‚Poesie‘ als Medium ermöglicht, in dem mit den Mitteln der Sprache auf etwas verwiesen wird, das sich in Sprache nicht darstellen läßt« (S. 74). Die Beibehaltung des Fremdworts »Poesie« bei Friedrich Schlegel und Hardenberg verweise überdies auf eine bewusste Instrumentalisierung der Mehrdeutigkeit, die mit dem deutschen Wort »Dichtung« nicht gegeben wäre.

*Thätigkeit in uns – das Einzige mögliche Absolute, das uns gegeben werden kann*  
(NO II, 180f.:566; Herv.v.m.).

Würde man es dabei belassen, das Ziel in unerreichbaren Fernen zu situieren, so käme dies dem Eingeständnis einer Prädisposition im Menschen fürs Unglücklichsein gleich, wie sie in der Tat bei Leopardi denn auch diagnostiziert wird. Hardenberg verhindert diese Horizontversiegelung durch den »freywillige[n]« Verzicht auf das Ziel bzw. dessen Verlagerung in die Tätigkeit. Die Betonung des aktiven Moments, in dem die Aporie der Theorie durchbrochen wird, wird zur Ausprägung eines Poesiebegriffs führen, in dem »practisch« und »poëtisch« (vgl. NO II, 220:14) eins sind.

Mit der Kennzeichnung des Philosophierens als unendlicher Tätigkeit verzichtet Hardenberg auf jene Prämisse, die Fichte im Kreis herumgeführt hatte, war dieser doch auf der Suche nach einem Prinzip für die Philosophie zum Selbstbewusstsein vorgestoßen, ohne es aber aus sich selbst heraus begründen zu können, d.h. ohne zu erklären, wie sich das Selbstbewusstsein als solches zu konstituieren vermag, wenn es nicht schon immer um sich selber wüsste, um sich in der Reflexion auf sich selbst wiederfinden zu können. Hieraus zieht Hardenberg an dieser Stelle die extreme Konsequenz, dass »[a]lles Suchen nach *Einem Prinzip*« dem Versuch gleichkäme, »die Quadratur des Zirkels zu finden« (NO II, 181:566). Damit definiert er im Fragment 566 nicht nur die Aufgaben der Philosophie neu, sondern formuliert eine generelle ABLEHNUNG JEDWEDER FIXIERUNG AUF EINEN ERSTEN GRUND oder überhaupt eines Prinzips. Diese Tendenz ist bereits früher erkennbar, wenn die Annahme einer ersten Thathandlung bei Fichte zur Begründung des Selbstbewusstseins kritisiert wird, denn: »Jeder Zustand, jede Thathandlung setzt eine andre voraus – Es geht, wie mit der Gattung – Alles Suchen nach der Ersten ist Unsinn – es ist regulative Idee« (NO II, 164:472). Sie setzt sich fort und bestimmt auch die Perspektive der Hemsterhuis-Lektüre, wenn Novalis zur *Lettre sur les désirs* und dem darin entworfenen Ideal des Genusses anmerkt, es handele sich hierbei um »eine unerreichbare Idee« – »ein ewiger Reitz, welches er durch seine Erreichung aufhören würde zu seyn. Es ist also eine subjective Idee, die wächst, so wie die Seele wächst – eine *unbestimmte* Aufgabe – die nie gelöst werden kann, weil sie auf unendliche Arten, stets relativ nur, gelöst wird« (HKA, II, 323; Herv.i.O.).

Aus diesen Zeilen lässt sich folgern, dass im ethischen Bereich, der hier als Sphäre des Einzelnen gekennzeichnet ist, dasselbe gilt wie in der Philosophie; ob es sich nun um ein moralphilosophisches oder erkenntnistheoretisches Ideal handelt – der Befund

bleibt sich gleich: die Erfüllung des Strebens *muss* ein Ideal bleiben. In dem Moment, da der »Adel« des Ich im beständigen Streben über sich selbst hinaus erkannt wird, wird das Unbefriedigtsein zur hinreichenden Existenzbedingung<sup>249</sup>, die Unvollkommenheit selbst zur Garantin von Bewegung.

Interessant am Fragment 566 erscheint zudem die Kopplung von Ablehnung eines absoluten Grundes und dessen Neubestimmung: So bezieht sich erstere auf die Bestimmung des Grundes als »Prinzip« oder erste »Ursache«. Die dadurch entstandene Leerstelle wird neu aufgefüllt, indem der absolute Grund als »innre Beschaffenheit – Zusammenhang mit dem Ganzen« (NO II, 180:566) gedeutet wird. Dieser Bedeutungswechsel begründet die Verlagerung von der Theorie zur PRAXIS. Denn »Zusammenhang« ist nichts unabhängig Gegebenes, sondern er ergibt sich aus der »Verknüpfung (*Verganzung*) des Zu Erklärenden / zu einem Ganzen« (NO II, 181:566; Herv.i.O.). Also ist das Ganze keineswegs schon vorhanden, sondern anders als es der Ausdruck »Zusammenhang mit dem Ganzen« nahelegt, der Zusammenhang *wäre* das Ganze, wenn er vollkommen sein und alles einschließen würde. Diese Art von Zusammenhang wäre der absolute Grund: Dem Menschen ist es zwar nicht vergönnt, jemals zu ihm vorzustoßen, aber das liegt daran, dass der Mensch, solange er lebt, selbst an diesem Grund mitwebt. Denn wem ist die Möglichkeit zur Verknüpfung, zur Herstellung des Zusammenhangs gegeben, wenn nicht dem Ich?

Nun scheinen hier jedoch alle Voraussetzungen erfüllt, um im Streben nach dem absoluten Grund das Grundmuster aller Enttäuschungen zu sehen, die das Leben des Einzelnen skandieren. Hoffnung, Zuversicht und Mühe fruchten nichts, da sich das Gesuchte sowieso immer entzieht; Unzufriedenheit und Unrast sind die Folge. Leopardi hatte in der »Theorie der Lust« den Grund für diese existentielle Erfahrung ausgelotet und einen Deutungsweg eingeschlagen, an dessen Beginn eine Einsicht steht, die der Hardenbergs ähnelt: Das Streben – sei es nach dem »*piacere infinito*«, sei es nach dem absoluten Grund – geht ins Leere. Wurde bei ihm jedoch dieser Negativbefund zum Schatten, der das Leben verdüstert, birgt bei Hardenberg gerade die Tatsache, dass dem Streben kein Ziel erreichbar ist, die Erfahrung einer unendlich gefächerten MÖGLICHKEITSPALETTE. Indem das Ich sich nämlich bemüht, einen Zusammenhang

---

<sup>249</sup> Vgl. NO II, 170:508: »Der Adel des Ich besteht in freyer Erhebung über sich selbst – folglich kann das Ich in gewisser Rücksicht *nie absolut erhoben* seyn – denn *sonst würde seine Wirksamkeit, Sein Genuß i. e. sein Sieg – kurz das Ich selbst würde aufhören*« (Herv.v.m.).

zwischen allen Phänomenen herzustellen und mit seinem Unvermögen konfrontiert ist, je sein Ziel zu erreichen, entdeckt es ex negativo durch seine eigene Tätigkeit sich selbst. Das Ich ist dasjenige, »[w]as nur durch Handeln erkannt werden kann und was sich durch ewigen Mangel realisirt« (ebd.). Der Mangel stellt demnach eine zugleich notwendige und hinreichende Bedingung für das Ich dar: ohne Mangel – ohne Entzug – kein Ich. Die Entzugserfahrung verliert ihre negative Konnotation, sie ist nicht einmal Synonym für Ohnmacht, vielmehr verbürgt sie die Existenz des Gesuchten, denn nur was ist, kann auch vermisst werden. In den *Hemsterhuis-Studien* wird Hardenberg diese Beziehung zwischen Wunsch und Erfüllung am Beispiel des Todes illustrieren, wenn er das von Hemsterhuis verwendete Motiv des Diesseits und Jenseits verbindenden Fluges aufgreift und schreibt:

Wünsche und Begehungen sind Flügel – Es gibt Wünsche, und Begehungen – die so wenig dem Zustande unsers irrdischen Lebens angemessen sind, daß wir sicher auf einen Zustand schließen können, wo sie zu mächtigen Schwingen werden, auf ein Element, das sie heben wird, und Inseln, wo sie sich niederlassen können (NO II, 216:[7.]

In diesen Zeilen schimmert ein Jenseitsvertrauen durch, das dem Materialisten Leopardi fremd ist. Das Streben der Menschen ist bei ihm eitel und hoffnungslos, und der Tod setzt ihm endgültig ein Ende. Hardenberg hingegen erkennt gerade in der Tatsache, dass wir streben, die Garantie für die Sinnhaftigkeit desselben. Bei Leopardi in der »Storia del genere umano« leiden die Menschen darunter, dass sie immer denselben Himmel mit denselben Gestirnen sehen müssen, und ihre Flucht aus Überdruß und Langeweile in Entdeckungsreisen sorgt auch nicht lange für Kurzweil, da sich die Erde als begrenzt erweist. Der unersättliche Wissensdrang führt letztlich nur dazu, dass sich der Horizont noch mehr zusammenzieht und selbst die letzten Illusionen, jene Tugenden, die das Zusammenleben ermöglichen, weichen. Bei Hardenberg dagegen wird die »Welt dem Lebenden immer unendlicher« (NO II, 180:565), ist sein Wirken doch auf das Ganze ausgerichtet, das sich aber erst aus der Tätigkeit des Menschen ergibt – »drum kann nie ein Ende der Verknüpfung des Mannichfaltigen, ein Zustand der Unthätigkeit für das denkende Ich kommen« (ebd.). Das Fragment 566 illustriert, was Uerlings (2004b) als »Philosophie der ‚Poiesis‘« bezeichnet: Die Tätigkeit, das Machen rücken mit dem Begriff der Verknüpfung in den Vordergrund, das zu Erkennende muss erst gemacht werden, daher als der oberste Satz dieser Philosophie »Wir *erkennen* es nur, *insofern*

wir es *realisiren*« (NO II, 220:13; Herv.i.O.) gelten muss, eine Bemerkung, die in die Fragmente leitmotivisch immer wieder eingeflochten wird<sup>250</sup>.

### **II.3. Freiheit als Bedingung der Möglichkeit von Selbstbestimmung** **(Ethik)**

»Über den Wechsel des Angenehmen und Unangenehmen in der Welt und im täglichen Leben« (NO II, 144:144 – *Fichte-Studien*).

Im gnoseologisch ausgerichteten Fragment 566 erkannte Hardenberg schließlich in der Freiheit den »eigentlichen absoluten Grund[...]«, der dadurch entsteht, dass man »bey dem Gliede, wo man ist« (NO II, 181:566) innehält, vom Zusammenhang des Ganzen absieht – abstrahiert – und so das Einzelne, was es gerade zu erklären gilt, in den Vordergrund rückt. Dieses freie Verharren ermöglicht erst die »Verknüpfung [...] des Zu Erklärenden zu einem Ganzen« – auf diese Weise wird das Glied selbst zu einem Ganzen, ein Zusammenhang wird hergestellt und zwar durch das frei tätige Ich. Damit ist aber die Frage aufgeworfen, wo sich die Freiheit herleitet und welche Bedeutung ihr innerhalb des zweiten Leopardi und Hardenberg vereinenden Problemkreises, d.h. im Umgang mit Leid und Vergänglichkeit, zukommt.

#### **II.3.1. Freiheit ist immer die Freiheit der Einbildungskraft**

Die praktische Relevanz von Freiheit zeichnet sich vor dem Hintergrund des Verweisungsgeflechts ab, dessen Fixpunkte die Begriffe »Sein«, »Erkennen«, »Urteilen« bilden. Eine Offenlegung desselben ist also unerlässlich, zumal sie sich dazu eignet, den spezifischen Poesie-Begriff Hardenbergs in seiner ethischen Fundierung zu beleuchten, lehnt er sich doch eng an die wörtliche Bedeutung von »ποιησις« an, die das

---

<sup>250</sup> Vgl. *Hemsterhuis-Studien*: »Wir wissen nur, insoweit wir machen« (NO II, 218:10; Herv.i.O.); in den *Vorarbeiten 1798*: »Wir wissen etwas nur – insofern wir es ausdrücken – i.e. machen können« (NO II, 378:267). In der Verschmelzung von kognitivem und sprachlichem Aspekt, zu dem in der Fortführung noch jener der Tätigkeit tritt – »Wir wissen es vollkommen, wenn wir es überall, und auf alle Art mittheilen, erregen können« (ebd.; Herv.i.O.), klingen alle Bedeutungskomponenten des Poesis-Begriffs an. Vgl. auch NO II, 643:710.

»Gemachte«, das »Machwerk« bezeichnet und demzufolge immer einen »Macher«, jemanden, der aktiv tätig wird, voraussetzt.

Wenn Hardenberg sich fragt »Was für eine Theorie suche ich?«, um sich sogleich selbst die Antwort nachzureichen, wird deutlich, dass seine Beschäftigung mit Philosophie von einem Anliegen bestimmt wird, das jenseits der Erklärung, des Ergründens, des Findens von Regeln in der *Anwendung* der einmal gefundenen Regeln besteht:

Ich suche, das, was in uns denkt etc. zu ordnen – die Veränderungen in uns unter Gesetze zu bringen – ein Anschauliches und begreifliches Ganze daraus zu bilden, nachdem ich dann meine innern Erscheinungen ordnen kann, und erklären – *Ein* Schema für mich.

[...] Das Schema erleichtert nur die Behandlung eines *einzelnen Falls*, weil es mich die allgemeinen Gesetze der Gattung dieser Fälle anwenden lehrt und mir so die Mühe der abermaligen Aufsuchung der Gesetze für diesen Fall erspart (NO II, 160:465; Herv.i.O.).

Die »Behandlung eines *einzelnen Falls*« kann sich auf zwei Ebenen vollziehen – jener der Erkenntnis *und* jener des Handelns. Beide sind aber nie losgelöst von dem jeweils eigenen Erfahrungs- und Bedürfnishorizont. So sollten der von Kant und Fichte beeinflusste Duktus des Reflexionsganges in den *Fichte-Studien*, ihr Abstraktionsgrad und die Auseinandersetzung mit der Selbstbewusstseinsproblematik nicht den Blick auf jene hier und da eingestreuten Fragen und Bemerkungen verstellen, die auf ein unterschwelliges Ungenügen an der Philosophie hinweisen. Die das Ziel vorgebende Frage lautet: »Inwiefern kann eine Philosophie allgemeingeltend und wirksam werden« (NO II, 142:390). Der Ansatz, der durch diese Worte hindurchschimmert, korrespondiert der bemerkenswerten Zweckbestimmung der Philosophie, der gemäß diese auf »Emanzipation« abziele (NO II, 184:568). Mit den Regeln allein ist es also nicht getan, auf ihren Einsatz und die sich daraus ergebenden Folgen kommt es an. Die nahezu obligatorische Frage jedoch richtet sich auf die Leerstelle in dem Ausdruck »Emanzipation«: Wovon soll die Philosophie befreien? Diese Frage ist gleichbedeutend mit der nach den Gründen für die Bedeutung der Freiheit.

Im Zentrum der Überlegungen kann jene Sinnfrage ausgemacht werden, die von jeher in der aufs Handeln ausgerichteten Philosophie richtungsweisend war, nämlich, worauf es im Leben ankommt und eine mögliche Antwort lautet bei Hardenberg »Gleichmuth – selbst bey den hoffnungslosesten Zufällen« (NO II, 142:388). Auch wenn dieses Fragment durch den Hinweis auf die Verlobte Sophie von Kühn ergänzt wird, bleibt es dem Interpreten überlassen, nach der Begründung für diesen stoischen Vorsatz zu

fahnden, ohne dabei auf biographisch-psychologische Argumente zurückzugreifen. Bei Leopardi fiel es aufgrund seiner »Theorie der Lust« leicht, den persönlichen Hintergrund auszublenden, und auch bei Hardenberg interessiert nicht, *ob* persönliche Gründe der in den Fragmenten immer wieder aufblitzenden Problematik zugrunde liegen, wie mit Leid und der Flüchtigkeit glücklicher Momente umgegangen werden kann. Vielmehr reizt die Behandlung derselben, ERSTENS weil hier wie bei Leopardi die Einbildungskraft dasjenige Vermögen ist, dank dessen man sich auch in einer als problematisch, wenn nicht gar bedrückend erlebten Wirklichkeit zurechtzufinden vermag, ZWEITENS weil hier die Kunst das Mittel par excellence darstellt, sich der Einbildungskraft in diesem Sinn zu bedienen, und DRITTENS weil, *anders* als bei Leopardi, es nicht um eine Flucht, um ein Aufweisen von Alternativen zum Wirklichkeitserleben, sondern um eine Art Anverwandlung derselben geht: Freiheit bezeichnet demnach die Möglichkeit des Einzelnen, sich durch die Realität und durch Zufälle nicht aus dem Gleichgewicht bringen zu lassen.

Ihr Begriff nimmt im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der Selbstbewusstseinstheorie Gestalt an und ist mit der Bestimmung von »Sein« und »Erkennen« verknüpft. Wenn es auch darum geht zu demonstrieren, inwiefern die im Fragment 566 begründete »Philosophie der ‚Poiesis‘, des Machens [...] zugleich eine *Ethik*« ist (Uerlings (2004b), S. 37; Herv.i.O.), so kann doch nicht der primär erkenntnistheoretische Hintergrund der Überlegungen Hardenbergs ausgeblendet werden. In den *Fichte-Studien* wird Freiheit auf verschiedenerelei Art definiert, als ihr wesentliches Charakteristikum ragt aber immer die TÄTIGKEIT heraus. Die Betonung des aktiven Moments weist direkt auf Kant zurück, für den Freiheit in der *Kritik der praktischen Vernunft* mit Unabhängigkeit von bestimmten Ursachen der Sinnenwelt gleichbedeutend war. Im Freiheitsbegriff ist also das Prinzip der Autonomie enthalten, mit dem wiederum das Prinzip der Sittlichkeit verbunden ist. Dieses hat für das Handeln des Vernunftwesens Mensch dieselbe grundlegende Bedeutung wie die Naturgesetze für die Erscheinungen. Auf die Verbindung von Freiheit und Handeln wendet Hardenberg die Terminologie Fichtes an, wenn er schreibt: »Es muß ein Actus der Freyheit sein – zur These, A[ntithese] oder S[ynthese] zu machen, was man will« (NO II, 68:175). Das Abstraktionsniveau dieser Feststellungen sollte nicht den Blick dafür verstellen, dass sie auch um die Praxis, das Leben, kreisen: im Wechselschema liegt die Brücke vor, um von der theoretischen Ebene zum Bereich des jeweils individuellen Lebens zu

wechseln, dem es nicht um die Begründung des Selbstbewusstseins zu tun ist, sondern eher um die »Freyheit der Selbstbestimmung des Schicksals« (NO II, 142:396; Herv.i.O.) oder die »Kunst Glücklich zu leben« (NO II, 192:615). Der Einbildungskraft als aktives Vermögen, als Können schlechthin kommt dabei eine Schlüsselrolle zu, da der Mensch sich nur frei fühlt, »wo er sich als Causalität fühlt – im Mannichfachen – in der Vorstellung – im Besondern, oder Subjecte – im hin« (NO II, 72:199)<sup>251</sup>. Es kommt also darauf an, sich selbst zum ersten Grund zu machen, statt außerhalb nach ihm zu suchen. Damit springt die Aufmerksamkeit aufs Handeln und die Möglichkeiten des Handelns über – ein Aspekt, der wie später gezeigt wird, eine große Rolle im Entwurf der Künstler-Figur und des »magischen Idealismus« spielt.

Die Möglichkeit, sich als Ursache zu fühlen, ist dem Einzelnen mit der tätigen Einbildungskraft gegeben<sup>252</sup>. Freiheit ist der »Zustand der *schwebenden* Einbild[ungs]Kr[aft]« (NO II, 96:249; Herv.i.O.). Nun wird an anderer Stelle die »productive Imagination«, das Schweben, mit der Ichheit identifiziert, folglich sind Ichheit und Freiheit ebenfalls Synonyme:

Ichheit oder productive Imaginationskraft, das *Schweben* – bestimmt, produciert die Extreme, das wozwischen geschwebt wird – Dieses ist eine Täuschung, aber nur im Gebiete des gemeinen Verstandes. Sonst ist es etwas durchaus Reales, denn das Schweben, seine Ursache, ist der Quell, die Mater aller Realität, die Realität selbst (NO II, 177:555; Herv.i.O.)<sup>253</sup>.

Entscheidend erweist sich in diesen Zeilen die Bestimmung der REALITÄT aus dem Schweben der Einbildungskraft heraus, d.h. Wirklichkeit entsteht aus dem WECHSEL ZWISCHEN EXTREMEN. Im Abrücken von dem einen Prinzip als Grund des Denkens – denn selbst wenn Hardenberg die Einbildungskraft als erste Kraft benennt, so tut er das eingedenk ihrer Zusammensetzung aus Sinnlichkeit und Verstand und der Tatsache,

---

<sup>251</sup> Noch im *Allgemeinen Brouillon* definiert Hardenberg in diesem Sinn: »Freyheit [als] das Vermögen einen *Bewegungsgrund* zu machen. In jeder ächten Wahl rührt der Grund d[er] Wahl vom Wählenden her – nicht vom Gewählten« (NO II, 644:713; Herv.i.O.).

<sup>252</sup> Uerlings (2004a), S. 379f., weist darauf hin, dass gerade die am Begriff Einbildungskraft selbst nachvollziehbare Interessenverschiebung für diese Betonung der Rolle des Subjekts exemplarisch ist. So wird in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts »Einbilden« als Tätigkeit des Subjekts erfasst, was sich bereits in dem Wort »Einbildungskraft« widerspiegeln, das als Lehnübersetzung aus dem Lateinischen *vis imaginatio* entstanden ist, während vorher der Akzent auf dem passiven, objektgebundenen Moment einer Tätigkeit gelegen habe, wie der Ausdruck »Einbildung« bezeuge. Adlung (1798, <sup>2</sup>1990) unterscheidet im Wort »Einbildung« drei Bedeutungsebenen: Es bezeichnet erstens den *Zustand* des Einbildens oder Sich-etwas-Vorstellens, zweitens das *Vermögen*, sich etwas einbilden zu können und drittens die *Vorstellung* selbst, wobei »Einbildung« in dieser Bedeutung eindeutig negativ konnotiert ist, insofern sie nur für falsche, unbegründete Vorstellungen verwendet wird. Hinsichtlich der zweiten Bedeutung bemerkt Adlung, hier sei der Ausdruck »Einbildungskraft« gebräuchlicher, der denn auch als »Vermögen der Seele, sich ein Bild oder eine sinnliche Vorstellung von einer abwesenden Sache zu machen« definiert wird.

<sup>253</sup> Vgl. auch NO II 178:556: »/Seyn, Ich seyn, Frey seyn und Schweben sind Synonymen«.

dass sie erstens nach den Gesetzen der Vernunft verfährt und zweitens als produzierende Kraft Sinnlichkeit und Verstand immer zugleich und in einem Verhältnis zueinander setzt – kündigt sich auch ein anderer SEINSBEGRIFF an, der sich für die praktische Bedeutung des Freiheitsbegriffs als folgenreich enthüllt.

Alles Seiende ist nicht infolge einer einfachen Setzung, sondern insofern es in Beziehung zu Anderem steht:

Alles Ding ist, wie aller Grund, relativ. Es ist Ding, insofern sein Entgegengesetztes Ding ist – Sie sind beyde nicht Dinge, insofern sie im gemeinschaftlichen Bezirk des Grundes sind – der dann Ding ist. Jedes Ding steckt im höhern Dinge, oder weitem – extensivern und intensivern Dinge (NO II, 151:445).

Ein von der Beschreibung des empirischen Bewusstseins her bereits bekanntes Schema wird hier auf die Dinge angewendet. In ihm liegt die Schablone vor, mit der sich Wirklichkeit und Wirklichkeitserfahrung gleichermaßen erschließen lassen. Der Begriff Sein spielt demzufolge nicht auf ein Wesen, eine »absolute[...] Beschaffenheit« an (NO II, 156:454), die dem auf Erkenntnis bedachten Subjekt immer verborgen bleiben muss. Vielmehr schwingt in ihm immer schon die Wechselbeziehung zwischen Wesen und Eigenschaften mit: Ein jedes Ding ist, weil sein Gegenteil ist, und dasselbe gilt auch für das Wesen selbst – »es ist nichts, ohne seine Eigenschaften«, daher wir auch nichts »entbehren, [wenn] sich das Wesen nicht erkennen läßt« (NO II, 148:438). Wesen und Eigenschaften stehen in einem unaufhebbaren Bedingungsverhältnis zueinander. »Zusammenseyn« und »Getrenntseyn« sind die Komponenten des »Beschaffenseyn[s]« – ihre Verbindung macht das Dasein aus (NO II, 198:644). Die Absage an den absoluten Grund wird in variiert Form erneut formuliert und zwar als eine Befreiung des Philosophierenden von der Fixierung auf das Wesen der Dinge. Das Ausmaß dieser Absage tritt zutage, wird die Frage nach der praktischen Relevanz des Philosophierens vor diesem Hintergrund neu formuliert.

Das Stichwort lautet dann RELATIVITÄT: Dem Subjekt ist mit dem Wechsel-Schema der Schlüssel in die Hand gegeben, sich in der Bedrängnis der irdischen Welt mit ihren Dingen und traurigen Erfahrungen zurechtzufinden und zwar in dem oben angegebenen Sinn, indem es sich *seiner* »Ca usalität« bewusst wird. Die Zielvorgabe ist eindeutig, wenn Hardenberg schreibt:

Die Dinge dürfen uns keine Gewalt anthun – Sie müssen uns nicht hemmen, nicht über die *Grenzlinie* bestimmen. / Object ist Object und wenn es Gott wäre (NO II 199:[Nr. 647]; Herv.i.O.).

Der Ausdruck »Grenzlinie« weist auf Fichte zurück, bei dem die Einbildungskraft durch das Setzen der Grenze Subjekt und Objekt mitsetzte. Auf das Paar »Wir« und »die Dinge« übertragen bedeutet das, einem jeden kommt seine Sphäre zu, und die Freiheit des Einzelnen bemisst sich nach seinem Vermögen, sich seine Sphäre zu erhalten, wenn nicht gar auszuweiten.

In den *Fichte-Studien* wird dabei der ERKENNTNIS eine tragende Rolle zugewiesen: Sie stellt das Mittel dar, um den »Z[weck] des Ichs, [...] nemlich totales Freyseyen« zu erreichen (NO II, 178:557). Die Klammer, die Erkenntnis und Freiheit zusammenfügt, ist also geschlossen, in ihr profiliert sich nun allerdings die Frage, wie diese beiden *konkret* zusammenhängen. Sie lenkt den Blick zwangsläufig auf die Definition von »Sein« zurück, die im Fragment 454 gegeben wird. Wenn nämlich gilt, dass man »nichts von einem Dinge weiß, wenn man bloß weiß, daß es ist« (NO II, 157:454), dann wird damit suggeriert, Erkennen gehe über das »Dass-Sein« der Dinge hinaus auf ihr »Was-Sein«, das nicht als Wesen verstanden wird, vielmehr handelt es sich um die Eigenschaften:

Das Seyn steht im Verhältnisse mit den Eigenschaften. Es *ist* also kein Ding etwas mehr für uns, als der Inbegriff der von uns erkannten Eigenschaften. Ein Ding kann mehr oder weniger Seyn – *nur das All ist absolut*. Wir selbst *sind* nur, insoweit wir uns erkennen (ebd.; Herv.i.O.).

Inwiefern etwas ist, hängt demzufolge vom Erkenntnisgrad ab, von der Menge der an ihm ausgemachten – unterschiedenen – Eigenschaften<sup>254</sup>. Und was für das einzelne Ding gilt, ist auf die Gesamtheit der Dinge übertragbar, wobei auch hier der Wechsel das Muster vorgibt. Denn wie Hardenberg präzisiert, setzt Unterscheiden das Vorhandensein unterschiedlicher und gemeinsamer, trennender und verbindender Merkmale voraus und ermöglichen gerade letztere die Entdeckung von Differenzen. Hier zeichnet sich die Begründung für die Analogie als privilegiertes Erkenntnis- und Darstellungsmedium ab. Erkennen heißt unterscheiden, und dies geschieht vor dem Hintergrund der gegenläufigen Bewegung – verbinden, die gleichzeitig erfolgt. Daher geht mit dem Erkennen auch ein Erweiterungsprozess einher, der über das Erkenntnisobjekt hinausgeht und den Erkennenden selbst betrifft:

Indem ich also Ein Ding kennen lerne, so lern ich auch alle Dinge kennen – indem ich aber diese Handlung begehe – vergrößere ich mein Bewußtseyen, denn ich verbinde etwas Neues damit (NO II, 152f.:445).

---

<sup>254</sup> Die Gleichsetzung von »erkennen« und »unterscheiden« ist in Hardenbergs Definition von Erkenntnis angelegt: »Die vollkommenste Erkenntniß eines Gegenstandes ist – wenn man ihn bestimmt von Allem unterscheiden kann« (NO II, 152: 445).

Erkennen ist demzufolge eine Parallelhandlung: Unterscheiden und »Zunahme« des eigenen Bewusstseins; ersteres wird zur Voraussetzung dafür, ein Ganzes, d.h. aber real zu werden<sup>255</sup>. Es schält sich in diesem Kontext als ein Synonym für Sein heraus, und damit offenbart der Satz, wonach wir nur sind, insofern wir uns erkennen und der mit anderen ähnlich lautenden Sätzen in Beziehung steht, sein ungeheures Potential. Einerseits gilt: wenn wir aufhören, zu erkennen, dann sind wir nicht mehr; andererseits bedeutet das aber: solange wir etwas erkennen, vermögen wir ihm auch Sein zu verleihen, vermögen wir uns dessen Existenz zu versichern. Hardenberg fasst es in die Formel: »Was du wircklich liebst, das bleibt Dir« (NO II, 159:462). Hier wird das Konzept vom doppelten Ich direkt angewendet, ist doch dieses Vertrauen in die Existenz des Anderen über den TOD hinaus nur möglich, weil das Ich immer zugleich absolutes und individuelles, d.h. als besonderes Ich immer auch Teil eines allgemeinen (absoluten) Ich ist. Es wäre aber voreilig anzunehmen, das Allgemeine, die Gattung – wie Hardenberg in der 4. Handschriftengruppe das absolute Ich nennt – sei denselben Gesetzen unterworfen wie das Einzelne. Das Gesetz von Zeit und Vergänglichkeit gilt zwar für das einzelne Ich, nicht aber deswegen auch zwangsläufig für die Gattung. Insofern nun »unser Ich« »Gattung *und* Einzelnes« ist, endet mit dem Tod allein der »Egoïsmus« (NO II, 158:462; Herv.v.m.). Ein Gedanke klingt hier an, der Jahre später im Dialog vier sich zu der Aussage steigert, dass, wenn einmal das Verhältnis von Lust und Unlust, Zeit und Ewigkeit eingesehen wird, die Erfahrung des Flüchtig-Vergänglichen statt zu bedrücken nur beflügeln könne.

Eine weitere Schlüsselstelle für das Verständnis des Freiheitsbegriffs kann im Fragment 647 ausgemacht werden. Der Appell zur Unabhängigkeit von den Dingen wurde schon zitiert, und in diesem Zusammenhang fällt auch das Wort »Wirksamkeit«. Wenn hier steht, sie sei »nur durch Verbindung möglich« (NO II, 199:647), so ist sogleich der Zusammenhang mit dem für Hardenberg zentralen Deutungsschema hergestellt. Wirksamkeit als Einflussnahme erfolgt über ein Mittelglied, das einige Fragmente später als Tätigkeit benannt wird:

Allem Handeln i.e. allem Bestimmen – muß ein Bestimmbares correspondiren. Tätigkeit ist ein synthetischer Begriff – der einen Wechsel zwischen Subj[ect] und Obj[ect] begründet – Er ist das Medium, das Vehikel alles Wechsels – Wechsel und Tätigkeit bedingen einander wechselseitig. Keine Tätigkeit

---

<sup>255</sup> Vgl. NO II, 152:445: »Nur das Ganze ist *real* – Nur das Ding wäre absolut real, das nicht wieder *Bestandtheil* wäre«. Da aber, wie schon ausgeführt wurde, alles, um zu sein, ein Entgegengesetztes braucht, wird hier erneut begründet, warum das Absolute nur eine Idee sein kann.

schafft also etwas Neues, sondern sie verknüpft nur das Seyende zu gegenseitiger Wirksamkeit (NO II, 205:[Nr. 652]).

Ohne Tätigkeit keine Wirksamkeit – dieses Ursache-Folge-Verhältnis ist in Zusammenhang zu sehen mit dem, was als Grundlage des romantischen Weltbildes gewertet werden kann, nämlich der Trennung von Außen- und Innenwelt, die ihrerseits wiederum dem Konzept des »magischen Idealismus« zugrunde liegt. Bildet die Unterscheidung von Innen- und Außenbereich die Voraussetzung für die Freiheit, so stellt der »magische Idealismus« eins ihrer Probefelder dar. Die Möglichkeit, auf die Außenwelt Einfluss zu nehmen, d.h. einen Wechsel zwischen ihr und einem Glied X zu etablieren, setzt voraus, dass X und Außenwelt einander entsprechen. Die Herleitung des Gliedes X erfolgt dabei unter Hinzuziehung der Konnotationen des Begriffs »innen«:

Das Innen und das Außen sind sich entgegengesetzt. Ich ist der Begriff des Innen – folglich wird Ich allemal beym Innen seyn (NO II, 198:645).

Wichtig ist, dass die Innenwelt keineswegs schon existiert, sie bildet im Gegenteil das Desiderat. So wird dem Ich eigentlich eine doppelte Tätigkeit abverlangt, wenn es heißt:

Wir müssen suchen eine innre Welt zu schaffen, die eigentlicher Pendant der äußern Welt ist – die, indem sie ihr auf allen Puncten entgegengesetzt wird, unsre Freyheit immer mehr erweitert. Denn unsre Freyheit geht nothwendig von Bestimmung aus – Je mehr wir uns unsrer Bestimmungen entledigen, desto freyer werden wir. Alle Bestimmungen gehn aus uns heraus – wir schaffen eine Welt aus uns heraus – und werden damit immer freyer, da Freyheit nur im Gegensatz zu einer Welt denkbar ist (NO II, 199:[Nr. 647]).

Eigentlich sprechen diese Zeilen für sich. Dennoch sollen die wichtigsten Aussagen unterstrichen werden: Freiheit ist zwar nicht in der Welt als Außenwelt verstanden möglich, das bedeutet aber nicht, dass sie gefunden werden könnte in der Abwendung von dieser Außenwelt. Gerade die Forderung, die innere Welt möge das Gegenstück zur äußeren darstellen, weist auf eine *Wechselbeziehung* zwischen beiden Welten als Endziel hin. Der Begriff Freiheit bezeichnet in diesem Zusammenhang weniger sittliches Gefühl und Verhalten denn ein Handeln, das vom BEWUSSTSEIN EIGENEN SCHÖPFERISCHEN VERMÖGENS getragen wird. Es ist ausgerichtet auf die Befreiung von Einflüssen, die von der Außenwelt ausgehen und den Menschen in eine passive Rolle zwingen. Natürlich sieht auch Hardenberg, dass der Mensch allein indem er lebt, immer schon bestimmt, man könnte sagen, durch die Umwelt festgelegt ist, aber er *sollte* »nicht auf die und die Art« (NO II, 201:[Nr. 648]) bestimmt sein. Die Freiheit, die Hardenberg vorschwebt, zielt ja gerade auf weitgehende Reduzierung der Fremdbestimmung, denn »die höchste Vollkommenheit der denkenden Intelligenz ist, selbst im *Fremden, Gegebenen* frey zu sein« (NO II, 198:646).

Diesem Emanzipationsentwurf liegen jene Überlegungen zugrunde, die Sein und Erkennen in eine direkte Beziehung zueinander setzen. Demzufolge hat der Mensch bereits in seinen Erkenntnisorganen ein Hilfsmittel, um tatsächlich eine »innere Welt« zu schaffen. Damit tritt erneut und diesmal im Glanz ihrer vollen Bedeutung die Einbildungskraft ins Spiel. Sie steht als »Schweben« für den Wechsel, für die (absolute) Ichheit und ermöglicht überhaupt erst eine Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, empirischem Ich und Außenwelt (vgl. NO II, 177:555). In dieser Funktion stellt sie, eingedenk des Verhältnisses der Erkenntnisvermögen zueinander, eine unerlässliche Voraussetzung für Erkenntnis dar, die wiederum eine notwendige Folge des Triebs, frei zu sein, ist und auch die einzige Weise, ihn ausleben zu können:

Alle Erkenntniß soll Moralität bewirken – der moralische Trieb, der Trieb nach Freyheit die Erkenntniß veranlassen./ Frey seyn ist die Tendenz des Ich – das Vermögen frey zu seyn ist die productive Imagination – *Harmonie* ist die Bedingung ihrer Thätigkeit – *des Schwebens*, zwischen Entgegengesetzten (NO II, 177:555; Herv.i.O.).

Mit dieser Orientierung auf die Einbildungskraft als synthetisch-reflexives Vermögen und die Freiheit antizipiert Hardenberg den Grundgedanken des Fragments 566, in dem die Unauffindbarkeit des absoluten Grundes, also ein in der traditionellen philosophischen Perspektive negativer Befund, garantiert, dass das Ich in unendlicher Tätigkeit Freiheit erfahren kann.

Vor allem in den *Vorarbeiten 1798* werden die hier noch Fichtes Terminologie verpflichteten Gedanken sich ins Konkrete wenden, wenn der »magische Idealismus« entworfen wird. In seinen Grundzügen ist er bereits in den *Fichte-Studien* und in der Akzentuierung der Freiheit als Handlungsprinzip angelegt. Das Wechsel-Paradigma wird auf Mensch und Welt, Seele und Körper angewandt, über die Innen- und Außenwelt miteinander vermittelt sind. Auf das Gleichgewicht dieser »integrate[n] Hälften« (NO II, 337:115; Herv.i.O.) kommt es an: In ihm liegt die Möglichkeit zum Verständnis der Welt, es ist gleichsam der epistemologische Schlüssel, denn »[w]ir werden die Welt verstehn, wenn wir uns selbst verstehn« (ebd.). Allerdings weist das eigentliche Magie-Konzept über diese Forderung nach einem Gleichgewicht hinaus, wenn in ihm die »Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen« (NO II, 335:[Nr. 109]) gesehen wird und sich der Akzent somit doch zur Innenwelt verschiebt. Anhand dieses flüchtigen Vorgriffs auf den Magie-Begriff lässt sich das bestimmende Merkmal der Überlegungen Hardenbergs illustrieren, das im Schwanken zwischen dem Wünsch- und Machbaren hervortritt. Wünschbar wäre die vollkommene Befreiung des Menschen

von seiner Ausgeliefertheit an Leid- und Schmerzerfahrung<sup>256</sup>. Mit der Einbildungskraft und ihrer Tätigkeit, dem Schweben, ist eine unerlässliche Voraussetzung dafür gegeben. Doch ist bereits auf den Postulatcharakter aller Äußerungen zum »magischen Idealismus« hingewiesen worden (Frank (1969), S. 106). Demnach steht die Einbildungskraft im Zentrum eines ambitionierten Projekts, ist aber beileibe nicht die Garantin seiner Realisierbarkeit. Schon in den *Fichte-Studien* wird der Weg aus der Abhängigkeit von den Einflüssen der Außenwelt als Forderung gekennzeichnet: »Wir müssen durchgehends auf den synthetischen Zusammenhang der Entgegengesetzten reflectiren – also auch zwischen Sinnen und Geistwelt« (NO II, 203f.: [Nr. 651]). Inwiefern die hier formulierte Einschwörung auf den Wechsel dennoch emanzipatorisches Potential birgt, tritt in den Ausführungen zum SCHMERZ hervor. So verbürgt das Wechsel-Schema, dass jeder Schmerz begrenzt ist durch sein Gegengewicht: »Alle Schmerzen müssen ein Maximum haben – kurz alle unangenehme Zustände müssen ihre Bestimmung – ihre Grenzen, ihre Ordnungen haben [...]. Lust und Unlust stehn im Wechsel« (ebd.).

Wenn Hardenberg schreibt: »Nur durch Handeln kann etwas für mich entstehn« (NO II, 206:654), dann geht der Erkenntnisbegriff in dem des Handelns auf. Daraus folgt, dass auch Schmerzen letzten Endes nur sind, weil sie in die eigene »Sphäre unsrer freyen Thätigkeit« (NO II, 204: [Nr. 651]) aufgenommen werden. Damit werden sie zu *unseren* Schmerzen – wir sehen sie als solche an und leiden unter ihnen. Da aber »das grösste Unglück« Teil dieser »Sphäre« werden muss, um uns überhaupt zu »afficiren«, können selbst Schmerzen und Unglück als Zeichen unserer Freiheit und damit unserer verborgenen Möglichkeiten gedeutet werden. Das Band der Abhängigkeit von der Welt und ihren Zufällen kann zwar nicht durchschnitten, wohl aber gelockert werden: Entweder wird die Wechselschablone dem täglichen Leben unterlegt, sodass negative Ereignisse relativiert werden können, sei es auch nur als Hoffnung, nichts währe ewig und alles schlage irgendwann einmal in sein Gegenteil um. Oder man macht sich bewusst, dass selbst das Leiden von einem selbst abhängt und ihm insofern ein tätiges Prinzip, das von dem Leidenden jeweils selbst ausgeht, innewohnt:

---

<sup>256</sup> Dieser Themenfaden läuft in den Fragmenten mit und ist eng mit dem Thema »Magie-Freiheit« verflochten, wie eine Aufzeichnung im Allgemeinen Brouillon zeigt: »Schmerz muß Täuschung sein. (Alle Erfahrung ist *Magie* – nur magisch erklärbar – Verminderung und Concentration d[er] Erfahrung« (NO II, 640:694; Herv.i.O.).

Schmerzen müssen um deswegen erträglich seyn – weil wir sie uns selbst setzen  
– und wir also nicht mehr leiden, als wir thätig dabey sind (NO II, 206:655).

Der Übergang zur »Lebenskunstlehre« scheint in diesem Fragment vollzogen, in dem das von Fichte übernommene Begriffsinstrumentarium auf eine lebensweltliche Erfahrung übertragen wird, besteht doch die Kunst zu leben darin, Gesetze und Mechanismen, die zuvor auf dem Wege gezielter Versuche ermittelt wurden, anzuwenden<sup>257</sup>. Ein in den *Fichte-Studien* erprobtes Gesetz ist das des Wechsels, er liegt der Trennung von äußerer und innerer Welt zugrunde und damit der Möglichkeit, sich einerseits von ersterer zu lösen und andererseits die Richtung der Einflüsse von außen nach innen umzukehren. Dem Anstoß einer erkenntnistheoretischen Problemsetzung folgend schwenkt Hardenberg im Verlauf seiner Studien also zu Fragestellungen, die dem Bereich der Ethik angehören, eine groß angelegte Denkbewegung, die im Konzept einer Philosophie des Lebens münden wird. In den *Teplitzer Fragmenten* wird diese dann als »Wissenschaft vom unabhängigen, selbstgemachten, in meiner Gewalt stehenden Leben« (NO II, 388:343; Herv.i.O.) beschrieben und der »Lebenskunstlehre« zugeordnet. Die Probleme – Leid, Unglück, Enttäuschung – sind also bei Leopardi und Novalis ähnlich gelagert, aber ihre Lösungsansätze führen beide in einander entgegengesetzte Richtungen. In den Ausdrücken ‚Hoffnung‘ und ‚Hoffnungslosigkeit‘ scheint dieser Gegensatz fassbar. Allein ist es damit nicht getan – die Bedeutung, die Leopardi der Einbildungskraft und mit ihr der Dichtung zuweist, um nicht vollends in Pessimismus und Melancholie zu versinken, widerspräche einer derartigen Etikettierung. Für Novalis stellt sich nun allerdings die Frage, wie sich der Übergang von der Philosophie zur Poesie vollzieht und wie philosophische Reflexionen und Poetik zusammenhängen. Das Brückenwort lautet DARSTELLUNG.

Doch zuvor soll noch anhand der Dialoge drei und vier ausführlicher dargelegt werden, wie die philosophisch begründete Freiheit zugunsten einer »Bemeisterung« des

---

<sup>257</sup> Vgl. NO II, 226/227:4/5: »Lehrjahre im vorzüglichen Sinn sind die Lehrjahre der Kunst zu leben. Durch planmäßig geordnete Versuche lernt man ihre Grundsätze kennen und erhält die Fertigkeit nach ihnen beliebig zu verfahren«. Das »gute Leben« wird demnach experimentell ermittelt und begründet. Zum Experiment als zentraler Denkfigur bei Hardenberg, anhand deren sich belegen lässt, dass ästhetische und wissenschaftliche Tätigkeit auch auf einer einzigen Gedankenbasis gründen, vgl. die umfangreiche Studie von Henderson (2001), die einen Abriss der Forschungsliteratur zu diesem Aspekt bietet.

Lebens *praktisch* angewandt werden kann<sup>258</sup>. Das bietet Gelegenheit, auf die für beide Denker zentrale Todes-Thematik einzugehen, in der philosophische, ethische und ästhetische Gedankenlinien zusammentreffen. In diesem Rahmen werden sich die Rolle und Bedeutung der ILLUSIONEN auch bei Hardenberg herauskristallisieren.

### II.3.2. Praktizierte Freiheit Teil 1: Deutung des Todes

Der Entwurf eines Bewusstseins, das sich dem Wissen entzieht, nie Gegenstand der Reflexion werden kann, von Hardenberg auch »Zustand« genannt, bildet die Grundlage für die Charakterisierung des menschlichen Seins und Welterlebens als Mangelserfahrung: Sobald das Ich zu denken anhebt, ermangelt es seines Grundes, der dem Denken immer zeitlich vorausgelagert ist, dem es sich nicht anders als auf dem Wege einer Ahnung anzunähern vermag. Das Ich bewegt sich vor einem Hintergrund, dem Absoluten, das als Simultaneität einander widersprechender Möglichkeiten und Wirklichkeiten beschrieben werden kann (vgl. Frank (1969)) und gerade in seiner Unfassbarkeit eine Quelle der Unruhe darstellt. Ein Indiz für diese Unruhe ist die Philosophie selbst als »Streben nach dem Denken eines Grundes« (NO II, 180:566).

Auch Leopardi hatte in seiner »teoria del piacere« an der Wurzel jenes Empfindens, in dem Überdruß und Abwertung ineinanderschwingen und dazu führen, dass alle Dinge nach einer Weile sinnlos und nichtig erscheinen, eine Entzugserfahrung erkannt. Hier ist es die »unendliche Lust«, die sich ob der Beschränktheit der irdischen Güter nie einstellt. Leopardi definiert den »piacere« nirgends positiv, vielmehr charakterisiert er ihn über das, was er nicht ist bzw. was ihm zuwiderläuft. Demzufolge stellt er sich ein, wenn alle Begrenzungen fallen und der Mensch sich dem Empfinden hingeben kann, frei zu sein und noch lange nicht die Grenze des Wissens und Wissbaren erreicht zu haben. In der »Storia del genere umano« wurde illustriert, dass das Verlangen nach dem Unendlichen, der in ihm angelegte Trieb, alles zu wissen und zu erforschen, nicht gestillt werden kann. Im Einleitungsfragment zu Hardenbergs Sammlung *Blütenstaub* – »Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge« (NO II, 227:1) – klingt eine *Aussichtslosigkeit* an, die unabhängig von der anders gearteten geistigen

---

<sup>258</sup> Der Ausdruck »Bemeisterung« wurde Striedter (1985), S. 141, entlehnt.

Kulisse Hardenbergs eine Nähe zu Leopardi in der Problemstellung suggeriert. Sie besteht in der Auseinandersetzung mit jener Befindlichkeit, die sich mit der Erfahrung einer Dissonanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit, eines Kontrastes zwischen Selbst- und Fremdbestimmung einstellt. Eine Ursache für diesen Widerspruch schimmert bei Hardenberg in der Selbstvorläufigkeit des Ich auf, d.h. in der Erfahrung, seines eigenen Daseinsgrundes nie habhaft werden zu können<sup>259</sup>.

Für beide Denker kann festgehalten werden, dass die Ausrichtung des Menschen auf ein unerreichbares Ziel ein zentraler Befund ist, von dem sich Schlüsselbegriffe ihrer Reflexionen und Poetik gleichermaßen ableiten.

Bei Leopardi liegt diese Einsicht seiner Ästhetik zugrunde und verleiht ihr einen ethischen Anstrich, insofern der Dichter kraft seiner Verfügungsgewalt über Einbildungskraft und Illusionen den Menschen beizustehen vermag. Bei Hardenberg kommt dem Dichter eine ähnliche Aufgabe zu. Der Freiheitsbegriff, wie er im Fragment 566 aufleuchtet, entfaltet hier seine Tragweite. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass er die ins Positive gekehrte Antwort auf eine Erkenntnis darstellt, die für sich genommen eigentlich Ernüchterung hervorruft. War bei Leopardi die Freiheit ein Residuum, zu dem die Einbildungskraft Zugang verschafft, Freiheit selbst eine ästhetische Kategorie, d.h. über die Poesie und in ihr erfahrbar, tritt sie bei Hardenberg als bestimmendes Merkmal menschlichen Seins in den Mittelpunkt.

In den einige Jahre nach den *Fichte-Studien* vermutlich 1798 (vgl. NO III, S. 441) entstandenen Dialogen drei und vier lässt sich beobachten, wie die im philosophischen Diskurs erörterten Zusammenhänge sich mit Fragen verbinden, die in den Bereich der »Lebenskunstlehre«, der »Kunst glücklich zu leben« (NO II, 192:615) gehören. Ein kurzer Schlagabtausch über die Verschiedenartigkeit der zeitlichen Erfahrung des Lebens im Dialog drei stockt unversehens bei einer Frage, die auf die ethische Grundintention, die schon im Laufe der frühen Studien hervorgetreten war, ein Licht wirft: »Wer lebt denn?« (NO II, 431). Was der Begriff »Leben« konkret bedeutet, wird im Anschluss an diese Signalfrage deutlich. Demjenigen, der orakelhaft über das Leben geklagt hatte, sei es doch »kurz, wo es lang, und lang, wo es kurz seyn sollte« (ebd.), wird nun entgegnet, dass *die Wahl* eigentlich *bei jedem selbst* liege: »Sind Sie es nicht,

---

<sup>259</sup> Es soll an dieser Stelle noch einmal unterstrichen werden, dass Hardenberg diese Diagnose innerhalb eines von erkenntnistheoretischen Fragestellungen abgesteckten Rahmens stellt. Demnach bildet der Entzug vor allem die Voraussetzung für die Entstehung des empirischen Ich bzw. des Selbstbewusstseins, vgl. das »Entstehung des Triebes« betitelte Fragment in NO II, 39:[44].

der bey dem Unangenehmen verweilt und bey dem Angenehmen vorbeifliegt« (ebd.; Herv.v.m.). Das Leben wird als Wechsel von Angenehmem und Unangenehmem bestimmt. Entscheidend ist, dass hierin *kein* mit dem Menschen verfahrenender Mechanismus am Wirken gesehen wird. Vielmehr nehmen die Verben »verweilen« und »vorbeifliegen« den Einzelnen in Verantwortung. Selbst der Einwand, der auf die depotenzierende Wirkung des Unangenehmen hinweist, wogegen erfreuliche Ereignisse die Kraft beflügeln und steigern und somit das Lebenstempo beschleunigen würden, verblasst angesichts dieser Einsicht in die Bedeutung des eigenen Ich. Während A. die Position des Fatalisten vertritt, der, überzeugt, dass er sich »nicht ändern kann« (ebd.), sich hinter der Klage über den Lauf der Dinge verschanzt, übernimmt B. die Rolle des Erweckers, der die Anklage der Außenwelt nicht unbesehen gelten lässt und die Aufmerksamkeit von den Dingen auf den Menschen lenkt: »Merken Sie nicht daß Sie an sich selbst verwiesen werden« (ebd.). Der Einzelne ist also gefordert, und als ersten Schritt hat er sich aus seiner Erwartungshaltung zu lösen, um der Erfüllung der eigenen Wünsche *aktiv* zuzuarbeiten.

Die Sinnkrise, unter der A. zu Beginn des Gesprächs litt, scheint dann im Übergang vom Dialog drei zum Dialog vier unversehens in ihrer lähmenden Sogwirkung nachzulassen. Wurde A. anfangs von Zweifeln geplagt, was denn die Lust, das Angenehme überhaupt wert seien, wenn sie sowieso nur kurz währten und immer leicht in ihr Gegenteil umschlagen, so bewirkt B. mit seinem Hinweis, dass jeder sich selbst seine eigene Deutungsinstanz sei, eine grundlegende Einstellungswende. Die Enttäuschung hervorrufende Erfahrung, dass Schmerz und Freude in einem disproportionalen Verhältnis zueinander stehen, in dem ersterer letztere überwiegt, wird jetzt von A. als Zeit-Erfahrung gedeutet:

Sie haben mir einen Weg durch die Zweifel über den Werth der Lust gebahnt. Ich begreife nun daß unsre ursprüngliche Existenz, wenn ich mich so ausdrücken darf, Lust ist. Die Zeit entsteht mit der Unlust. Daher alle Unlust so lang und alle Lust so kurz. Absolute Lust ist *ewig* – außer aller Zeit. Relative Lust mehr oder weniger ein ungetheiltes Moment (NO II, 432; Herv.i.O.).

Die Verwendung der Ausdrücke »Lust« und »Unlust«, in denen eine Parallele zu Leopardi anzuklingen scheint, ist hier zweitrangig gegenüber der geschilderten Konstellation: Demnach bedürfen das Leiden, die Ernüchterung im Leben einer Erklärung. Leopardi hatte sie in der »Theorie der Lust« umrissen, bei Hardenberg kommt sie in mehreren Variationen daher, deren Thema das Streben nach Aufhebung der ursprünglichen Trennung zwischen empirischem Ich und absolutem Ich, zwischen

Ich und Gott, zwischen dem Teil und dem Ganzen ist: Es bewirkt Unrast und Unzufriedenheit – zwei psychische Zustände, die wohlgermerkt auch Leopardi in seiner Existenzanalyse zu ergründen sucht. Bei Novalis mündet diese Erfahrung des Strebens nach dem Unerreichbaren, nach der Übersteigerung des Ich zum Absoluten in die Einsicht, von diesem wesenhaft getrennt zu sein und damit in der Entdeckung eigener Zeitlichkeit (vgl. Frank (1969), S. 110).

Diese und mit ihr der TOD erfahren damit aber eine entscheidende Umwertung: Nicht länger steckt er die Grenzen für Sein und Nichtsein ab, sondern wenn Zeit mit Unlust identifiziert wird und das ihr Vorausliegende bzw. ihr Folgende mit Lust, verliert auch der Tod seine Gültigkeit als negativer Endpunkt. Erneut zeichnet sich eine Differenz zwischen Leopardi und Hardenberg ab, denn durch die Deutung des Todes als Schwelle ist es möglich, dem Leben einen erhabenen Schein zu wahren. Dieser erwächst keineswegs der Vertröstung auf ein anderes, jenseitiges Leben, sondern der Möglichkeit, die diese Aussicht eröffnet, *schon im diesseitigen Leben* in »Lust und Ewigkeit [zu] seyn« (NO II, 433) sowie der Heiterkeit, die der Erkenntnis folgt, dass es allein von einem selbst abhängt, wie man das Leben betrachtet und ob man unter ihm leidet. Das geschieht, wenn das Leben für die einzige Weise zu sein gehalten wird, und der Einzelne sich nicht zu jener Perspektive emporschwingt, in der das Leben als »Zeitliche Illusion«, temporäre Unlust, »Drama« (ebd.) erscheint. In dem zweideutig schillernden Wort »Drama«, das in seiner Bedeutung von »Trauerspiel« auch auf Ereignisse des täglichen Lebens anwendbar ist, scheint die Überlagerung ästhetischer und ethischer Ebenen durch. Dennoch sollte die negative Konnotation des Wortes nicht darüber hinwegtäuschen, dass »Drama« in erster Linie allgemein ein Schauspiel bezeichnet, das *entweder* ein Trauer- *oder* ein Lustspiel sein kann, und in der Wortwahl daher keinesfalls eine Wertung des Lebens als Tragödie impliziert ist. Näher liegt bei der hier vorgeschlagenen Betrachtung des Lebens als Bühnenstück eine andere Deutung: Wer sein Leben als Schauspiel ansieht, kann vielleicht die nötige Distanz wahren, um sich nicht mehr als nötig in unangenehme Ereignisse involvieren zu lassen und sich aus der Betroffenheit und Lähmung zu lösen, über die A. im Dialog drei geklagt hatte. In der Einsicht, »*daß es bey uns steht* das Leben wie eine schöne,

genialische Täuschung, wie ein herrliches Schauspiel zu betrachten« (ebd.; Herv.v.m.), leuchtet ein Grundmotiv des »magischen Idealismus« auf<sup>260</sup>.

Wie die *Dialogen* noch einmal verdeutlichen, liegt ein folgenreicher Unterschied zwischen Leopardi und Hardenberg in der jeweiligen WERTUNG DER AUSGANGSLAGE begründet. Bei beiden ist Leben *kein* Synonym für vollkommene Lust, die bei Leopardi erst mit der Möglichkeit gegeben wäre, unendlich zu genießen, während sie bei Hardenberg in der Aufhebung von Zeitlichkeit in einem »ungetheilte[n] Moment« (NO II, 432) bestünde, in der Rückkehr zum Ewig-Absoluten, das allem Bewusstsein vorausgeht. Die Dialoge legen offen, welche Bedeutung der Perspektive zukommt: In dem Moment, wo dem Leben des Einzelnen mit seinen Wechselfällen von Lust und Unlust eine »ursprüngliche Existenz« vorgelagert wird, deren Kennzeichen Lust ist, verliert Vergänglichkeit und mit ihr die Erfahrung von Leid und Schmerz nicht nur ihren Schrecken, sondern der Gedanke an sie kann sogar zum »Fröhlichste[n] aller Gedanken werden« (NO II, 433)<sup>261</sup>. Letztendlich kann hier dieselbe Denkbewegung ausgemacht werden, mit der schon im Fragment 566 der *Fichte-Studien* etwas Negatives zur Grundlage von Hoffnung und Zuversicht mutierte.

Die Todesthematik ist geeignet, eine komplexe Nähe-Ferne-Beziehung zwischen Leopardi und Novalis zu demonstrieren: Der Tod markiert für beide den Punkt, jenseits dessen das unendlich-unbefriedigte Streben endlich zur Ruhe findet. Indem er bei Leopardi Leid und Schmerz in sich zurücknimmt, besiegelt er jedoch ein endgültiges Ende und steht nicht wie bei Hardenberg für das Einmünden einer Periode der »Unlust« in ewige »Lust« und Erfüllung. Doch selbst wenn Leopardi das Leben schlicht im Nichts auslaufen sieht, birgt der Gedanke, vergänglich zu sein, wie bei Hardenberg auch Trost.

Leopardi setzt sich mehrfach mit dem Selbstmord auseinander, scheint er doch eine verlockende Möglichkeit, den Enttäuschungen, der Desillusionierung, dem Schmerz zu

---

<sup>260</sup> Das Leben als Schauspiel ist ein Topos, der bereits in der antiken Ethik bei Epiktet verwendet wird, um dem Einzelnen die Distanz zu dem ihm zugefallenen Los zu erleichtern. Allerdings wird man bei Epiktet darauf verwiesen, seine Rolle zu akzeptieren, ohne den Anspruch zu erheben, sie auszuwählen oder gar an ihr mitzuschreiben (vgl. ebd. XVII, S. 24)

<sup>261</sup> Gegen den Hinweis, bei Novalis werde die Erfahrung der Endlichkeit mit der Annahme eines vor- und nachgängigen Absoluten gemildert, bemerkt Frank (1972), S. 221, dass dieser Gedanke aus der Zeitphilosophie Hardenbergs resultiere. Das Vertrauen in eine Existenz nach dem Tod leite sich von der temporalen Synthesis her, die überhaupt erst die Erfahrung einer zeitlichen Kontinuität des eigenen Lebens bewirkt. Diese Möglichkeit setze eine Einheit voraus, die sich »unverfüglich im Selbstbewußtseinsprozeß bekundet und verzeitlicht«. Wie gezeigt wurde, handelt es sich bei dieser Einheit um eine Idee.

entfliehen<sup>262</sup>. Aber entgegen der nahe liegenden Annahme, Leopardi müsse vor dem düsteren Hintergrund seiner Existenzanalyse den Selbstmord als Ausweg bejahen, bietet die Diskussion von Nutzen und Nachteil des Selbstmords eher die Plattform, um die Notwendigkeit von Einbildungskraft, Illusionen und ethischen Werten zu demonstrieren. Nicht das Sterben, sondern Motivationen für das Nicht-Sterben, das heißt Möglichkeiten, *trotz* der Todeslockung am Leben festzuhalten, interessieren Leopardi.

Zugleich ist in seinen Gedichten eine andere Dimension der Todeserfahrung präsent, und wenn Sterben in den Dialogen als ein Ausweg aus Überdruß und Unglück erörtert wird, steht es hier für die Erfahrung der unaufhaltsam dahingehenden Zeit, für geschwundene Jugend und versiegte Hoffnung – so in »Le Ricordanze«. In »La quiete dopo la tempesta« wird die Ambivalenz des Todes – der für die Sterbenden Befreiung bringt, während er für die Überlebenden Schmerz bereithält – in eine Anklage der stiefmütterlichen Natur gefasst. Das einzige Gut, das einzige Vergnügen, das die Natur den Menschen gewährt, ist demnach das Ende allen Leidens: »O natura cortese, // Son questi i doni tuoi, // Questi i diletti sono // Che tu porgi ai mortali. Uscir di pena // È diletto fra noi« (V. 41-46). In »Amore e Morte« aber hält das Ich Zwiesprache mit dem ersehnten Tod, »bella Morte, pietosa« (V. 98). Hier wird dem Tod wieder die Rolle des großen Trösters zuerkannt, der »ogni gran dolore // Ogni gran male annulla« (V. 8f.). Auch wenn somit dem Sterben in den *Canti* ein zweideutiges Schillern anhaftet, das auf die unterschiedlichen Perspektiven, aus denen der Tod betrachtet werden kann, zurückzuführen ist, überwiegt doch das befreiende Moment.

Nun erschien im Dialog drei von Hardenberg das Leben ebenfalls als ein Problemreservoir. Doch nicht der Tod als Schluss-Siegel nach einem in Unlust dahingebachten Leben birgt Trostpotehtial. Dank der im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Idealismus entwickelten Überzeugung, der Einzelne sei in einen größeren Zusammenhang eingebettet und sehne sich danach, in ihm völlig aufzugehen, gleicht der Tod einer Schwelle, deren Überschreiten zur Erfüllung der Sehnsucht führt. Deswegen könnte sich die Frage regen, warum es angesichts dieser Todesvision nicht am besten wäre, gleich zu sterben. Einer derartigen Wegverkürzung

---

<sup>262</sup> Vgl. »Frammento sul suicidio«, »Dialogo di Plotino e di Porfirio« und zahlreiche Eintragungen im *Zibaldone*, über die man sich leicht einen Überblick verschaffen kann dank des »Indice analitico« in Band III der Gesamtausgabe.

stünde aber dieselbe Einsicht entgegen, die auch dem Sterben seinen Schrecken nimmt: die unendliche Verbundenheit von Teil und Ganzem und die Freiheit, sich ihrer im Leben zu versichern.

Wer den ersten Punkt eingesehen hat, hat keinen Grund mehr, mit dem Leben zu hadern. Selbst das Sterben der Anderen bietet keinen Anlass dafür, wenn man sich sicher sein kann, dass mit dem Tod allein dem »Egoismus« (NO II, 158:462), nicht aber der Existenz als solcher ein Ende gesetzt ist. Im Dialog vier leuchtet die Unterscheidung zwischen Existenz und Leben auf. Damit wird ein Verhältnis ausgedrückt, in dem sich die Konstellation zwischen absolutem Ich und empirischem Ich, Gattung und Einzelnem widerspiegelt<sup>263</sup>. Die »ursprüngliche Existenz« (NO II, 432) wird als absolute Lust und unbedingte Existenz charakterisiert, während das Leben zeitlich ist – *beide* Seinsweisen vereint der Einzelne in sich.

Mit dem Dialog vier können einige Fragmente aus den *Vorarbeiten 1798*, deren Entstehungsperiode sich mit jener der *Dialogen* überschneidet (NO III, 441), in Verbindung gebracht werden:

Alles muß Lebensmittel werden. Kunst aus allem Leben zu ziehn. Alles zu beleben ist der Zweck des Lebens. *Lust ist Leben*. Unlust ist Mittel zur Lust – wie Tod Mittel zum Leben (NO II, 350:166; Herv.i.O.).

Angesichts dieser Zeilen könnte man wähnen, hier liege ein Beispiel für die charakteristische flexible Begriffsverwendung bei Hardenberg vor, scheint »Leben« doch am Ende mit dem übereinzustimmen, was im Dialog als »ursprüngliche Existenz« bezeichnet wurde. Suggestiert wird dieser Zusammenschluss durch das Wort »Lust« und die Bedeutung, die dem Tod *für* das Leben zugesprochen wird. Damit wird eine Auflösung des Gegensatzes zwischen Tod und Leben signalisiert, die einem mit Hardenbergs Gedankenkosmos nicht vertrauten Leser paradoxal anmuten und im Zusammenhang mit anderen Äußerungen dazu bewegen mag, in ihr die Motivation einer versteckten Todessehnsucht zu sehen. Die Deutung dieser Zeilen steht und fällt jedoch mit dem Begriff »Leben«, und der Schlüssel zu seinem Verständnis liegt einmal mehr in den *Fichte-Studien*.

Bereits in einer der ersten Aufzeichnungen wurde der »Begriff von Leben« auf den Punkt gebracht. Demnach bezeichnet er das »Schweben zwischen Seyn und Nichtseyn«, in dem der Mensch als »*Mittelglied*« fungiert, sich gleichsam als materialisierte Form

---

<sup>263</sup> Vgl. NO II, 158:462, wo zur Beschreibung dieses grundsätzlichen Geborgenheitsverhältnisses auch ein Bild aus der Bibel (Apostel 17, 28) herangezogen wird: »Es ist alles, es ist *überall*; In ihm leben, weben und werden wir seyn« (Herv.i.O.).

zwischen »Stoff und Vernichtung« eingeschaltet findet (NO II, 11:3; Herv.i.O.). Kennzeichen des »Lebens« ist demnach eine polare Struktur<sup>264</sup>, es ist gleichbedeutend mit dem letztbegründenden Gegensatz, der alle anderen Gegensätze in sich zurücknimmt: »Leben ist ein aus Synthese, These und Antithese Zusammengesetztes und doch keins von allen dreyen« (ebd.). Im Hinblick auf das Fragment 166 der *Vorarbeiten 1798* haftet dem Begriff eine gewisse Zweideutigkeit an, weist das Gegensatzpaar Leben und Tod ihn doch nicht länger als eine Sein und Nichtsein umfassende Kategorie aus. Tod und Leben sind aufeinander bezogen, entsprechend einem in den *Fichte-Studien* zentralen Deutungsschema stehen sie in einer Wechselbeziehung, in der jeweils ein Glied das andere bedingt. Wenn Hardenberg daher verlangt, *alles* müsse »Lebensmittel« werden, variiert er eigentlich ein Postulat der frühen Studien, das da lautete »Wir müssen die Dichotomie überall aufsuchen« (NO II, 201:469). Die dort für die Theorie (Philosophie) aufgestellte Maxime enthüllt nun, da sie mit anderen Worten formuliert daherkommt, ihre lebenspraktische Relevanz. Dasselbe trifft auf den Begriff »Zueignung« zu, der in den *Fichte-Studien* die hinreichende Bedingung für Erkenntnis angibt<sup>265</sup> und hier in einem praktischen Kontext erneut evoziert wird.

Auch der Ausdruck »Lebensmittel« schillert zweideutig, lassen sich mit ihm doch ebenso »Werkzeuge« wie »Nahrungsmittel« assoziieren. Eine Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Bedeutung läge wohl nicht im Sinn Hardenbergs, der die Essmetapher im Fortgang seiner Studien immer wieder einsetzen wird<sup>266</sup>, andernorts

---

<sup>264</sup> In dieser Konzeption scheint nicht nur die Fichte-Rezeption ihren Niederschlag gefunden zu haben. Bei Timm (1974) findet sich der Hinweis, dass die Auffassung des Lebens im Sinne einer Polarität sich unter dem Einfluss Spinozas herausbildete und durchaus einen *locus communis* markierte: »Wer in den 80er Jahren emphatisch Leben sagt, meint in erster Linie Polarität« (S. 278).

<sup>265</sup> In den *Fichte-Studien* (NO II, 185:568) hatte Hardenberg das Ich als »Princip der Vereigenthümlichung« definiert: Alles für das Ich Seiende ist demnach, weil und insofern es das Ich gibt. Gegenstände und Ich sind gleichursprünglich, die Gegenstände sind, weil das Ich sich zu ihnen verhält, sie sich »zueignet«. Im Grunde fasst Hardenberg hier den Ausgangspunkt Kants in der KrV in eigene Worte: Bevor wir uns den Gegenständen der Erfahrung zuwenden, müssen zunächst einmal die Voraussetzungen der Erfahrung selbst geklärt werden.

<sup>266</sup> Vgl. z.B. NO II, 494:117, wo sie zur Erhellung der Beziehung zwischen den Geschlechtern herangezogen wird und die Grundlage für eine Art Sexualpsychologie liefert oder NO II, 500:138, wo Geheimnisse mit Nahrungsmitteln gleichgesetzt werden. Generell lässt sich im *Allgemeinen Brouillon* die Ablösung des Begriffs »Zueignung« durch die Ess-/Fressmetapher beobachten. »Fressen« im Sinne von »Assimilieren«, das in den *Vorarbeiten 1798* noch mit »Zueignung« gleichgestellt ist (NO II, 419:466), bezeichnet demnach alle Vorgänge, in denen das Ich durch Aufnahme von ‚Fremdkörpern/-stoffen‘ sein Bewusstsein oder, um einen Ausdruck aus den *Fichte-Studien* aufzunehmen, »seine Sphäre« erweitert (NO II, 185: 568). Zum Ursprung dieser Metapher in Friedrich Schlegels Papieren »Zur Physik«, vgl. NO III, S. 487 Anmerkung zu Zeile 27.

aber auch vom Trieb, »alles in Werckzeug und Mittel zu verwandeln« als »Organisationstrieb« schreibt (NO II, 418:[462]) und damit den Grund für sein Enzyklopädistik-Projekt freilegt. Letztendlich enthüllt sich die Essmetapher als eine Möglichkeit, die Analogie von Körper und Geist zu illustrieren. In einem später von Hardenberg gestrichenen Fragment, das den Gedanken vom Fragment 166 wieder aufnimmt, erfolgt die Gleichsetzung von Problemen und Speisen – beide müssen »gekaut« und »verdaut« werden, das Positive an beiden Vorgängen sieht Hardenberg im Tätigsein. Er bestätigt damit seinen eigenen Ansatz, wonach Leiden unter vermeintlich unauflösbaren Problemen ein Zeichen selbstverschuldeter Trägheit und Resignation ist<sup>267</sup>:

«Der Philosoph lebt von Problemen, wie d[er] Mensch von Speisen. Ein unauflösbare Pr[oblem] ist eine unverdauliche Speise... zum verdaulichen Nahrungsmittel, so soll alles... werden –. Was die Würze an den Speisen, das ist das Paradoxe an den Problemen. Wahrhaft aufgelöst wird ein Problem, wenn es, als solches vernichtet wird – So auch mit den Speisen. Der Gewinn bey beyden ist die Thätigkeit, die durch beyde erregt wird. ... » (NO II, 345f.:202).

Vor diesem facettenreichen Hintergrund ist in den Forderungen im Fragment 166 ein Anspruch enthalten, der sich nicht mit einer Deutung vereinbaren ließe, demgemäß in ihm eine Neigung zum Tode ausgedrückt ist. Es ist durchaus *nicht* das Leben *nach* dem Tode gemeint, sondern das diesseitige irdische, das mit der Herausforderung gleichgesetzt wird, sich nicht der Resignation zu überlassen – auch nicht angesichts des Wissens um die Vergeblichkeit von Tun und Lassen und angesichts des Schmerzes, wie ihn z.B. der Tod nahestehender Menschen auslöst.

### II.3.3. Praktizierte Freiheit Teil 2: Das Leben eine Illusion

Eine Möglichkeit, diese Herausforderung zu bewältigen, kommt im Dialog vier als Einsicht daher, dass das Leben eigentlich eine Illusion ist. Zwar wird dieser Begriff in den *Fichte-Studien* nicht erwähnt, aber die Verbindung zu ihnen könnte enger nicht sein, wenn Hardenberg im *Allgemeinen Brouillon* schreibt:

Alle Synth[ese] – alle Progression – oder Übergang fängt mit Illusion an – ich sehe außer mir, was in mir ist – ich glaube es sey *geschehn*, was ich eben thue und sofort. Irrthum d[er] Zeit und d[es] Raums.

---

<sup>267</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die Neu-Bestimmung der moralphilosophischen Schlüsselbegriffe in den *Fichte-Studien* zu sehen, wonach Tugend gleichbedeutend ist mit Unabhängigkeit von Zufällen, Laster hingegen mit dem Gefühl von Ohnmacht (NO II, 170:508).

Glauben ist die Operation des *Illudirens* – die Basis der Illusion – Alles Wissen in d[er] Entfernung ist Glauben – der Begr[iff] außer mir ist Ding. Alles Wissen endigt und fängt im Glauben [an]. Vor und Rückerweiterung d[es] Wissens ist Hinausschiebung – Erweiterung des Glaubensgebiets. Das Ich glaubt ein fremdes Wesen zu sehn – durch Approximation desselben entsteht ein andres *Mittelwesen* – das Produkt – was dem Ich zugehört, und was zugl[eich] dem Ich nicht zuzugehören scheint – Die Mittelresultate des Processes sind die Hauptsache – das zufällig gewordene – oder gemachte Ding – ist das Verkehrt Beabsichtigte (NO II, 610:601; Herv.i.O.).

Es handelt sich bei diesem Fragment um eine Zusammenfassung der wichtigsten Leitlinien der Bewusstseinstheorie von Novalis, einschließlich des ‚Ordo inversus‘. Wie sich noch im Zusammenhang mit dem Begriff »Darstellung« zeigen wird, spielt die »Täuschung« von Anfang an eine wichtige Rolle in seinen Überlegungen. Wenn nun dazu aufgefordert wird, das Leben als Illusion zu betrachten, dann kreuzen sich in dieser Forderung zwei Argumentationslinien. Auf die eine wird im Zusammenhang mit dem Fragment 187 aus den *Vorarbeiten* einzugehen sein, und sie sei im Moment nur dahingehend angedeutet, dass über den Illusionsbegriff eine direkte BEZIEHUNG ZWISCHEN KUNST UND LEBEN vermittelt wird, ein Aspekt, der auch im Dialog vier mit der Parallelisierung von »Leben« und »Drama« anklingt. Die zweite Argumentationslinie weist wieder auf die *Fichte-Studien* zurück: »Täuschung« wurde hier als ein wesentliches Moment bei der Entstehung des Bewusstseins, des Subjekts, herausgearbeitet; in diesen Studien liegt die BEWUSSTSEINSTHEORETISCHE BEGRÜNDUNG für die Möglichkeit vor, das Leben als Illusion zu betrachten.

Wendet man sich einen Augenblick zu Leopardi zurück, dann fällt ins Auge, dass er noch bevor er die »Theorie der Lust« skizziert, die ihr inhärenten Folgen formuliert und Realität allein den Illusionen zuerkennt:

Pare un assurdo, e pure è esattamente vero che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale nè altro di sostanza al mondo che le illusioni (Zib., 99).

Diese Aussage ist stark *psychologisch* getönt: die Illusionen sind *real in Bezug auf den Menschen*, der auf sie angewiesen ist, um sich einen Fluchtweg abzustecken aus einer einengenden, trotz bzw. gerade wegen ihrer Nichtigkeit bedrängenden Welt. Die Illusionen sind unerlässlich und das einzig Gültige, insofern allein sie helfen, mit den negativen Erscheinungen des Lebens umzugehen. Hardenberg geht in dieselbe Richtung, wenn er dazu einlädt, das Leben als Illusion zu betrachten, folgt dabei aber einem anders motivierten Illusionsbegriff. Er führt jedoch auch bei ihm zur Dichtung: Zum einen zeigt Hardenberg exemplarisch an der Dichterfigur, welche Konsequenzen sich aus einer Theorie ergeben, deren Mittelpunkt die Einbildungskraft als synthetisch-reflexives Vermögen bildet. Zum anderen dient das Verhältnis zwischen Literatur und

Rezipienten als Modell für jene Haltung, die jeder gegenüber seinem eigenen Leben einnehmen sollte. Ihre Kennzeichen ließen sich mit Distanzierung, Tätigkeit, Kreativität angeben. Am Ende des Dialogs Nummer vier kommt diese Verbindung bereits zum Tragen.

Das Fragment 187 aus den *Vorarbeiten 1798* mag zunächst wie eine Ergänzung des bereits Dargelegten erscheinen. Die Parallelisierung von Poesie und Leben mündet hier jedoch in eine Forderung, in der die im Dialog nur impliziten Folgen ausdrücklich benannt werden:

Die Phil[osophie] soll nicht die Natur, sie soll sich selbst erklären. Alle Befriedigung ist Selbstauflösung. Bedürfnis entsteht durch Entzweyung – fremden Einfluß – Verletzung. Es muß sich selbst wieder ausgleichen. Die Selbstauflösung des Triebes – diese Selbstverbrennung der Illusion – des illusorischen Problems ist eben das Wollüstige der Befriedigung des Triebes. Was ist das Leben anders. Die Verzweiflung, die Todesfurcht ist gerade eine der interessantesten Täuschungen dieser Art. Sthenisch, wie ein Trauerspiel, fängt an – asthenisch endigt es, und wird gerade dadurch ein befriedigendes Gefühl – ein Pulsschlag unsers sensitiven Lebens.

Auch kann es asth[enisch] anfangen und sth[enisch] endigen. Es ist eins. Ein Trauerspiel, was zu viel Wehmuth hinterläßt, hat nicht sthenisch genug angefangen. Jede Geschichte *enthält ein Leben* – ein sich selbst auflösendes Problem. So ist jedes Leben eine Geschichte.

Hamlet endigt trefflich – asth[enisch] fängt er an – sthenisch endigt er. Meister endigt mit der *Synthesis* der Antinomien – weil er für und vom Verstande geschrieben ist.

Wer das Leben anders, als *eine sich selbst vernichtende Illusion*, ansieht, ist noch selbst im Leben befangen.

Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn (NO II, 352:187; Herv.i.O.).

Das Fragment vermag grob in zwei Teile untergliedert zu werden. Kreist der erste um bereits bekannte Gedankenfiguren, die sich an Stichwörtern wie »Philosophie«, »Entzweyung«, »Trieb« festmachen lassen, thematisiert der zweite die Verbindung zwischen Leben und literarischen Formen und kombiniert damit Konzepte, die Hardenberg der Reizlehre John Browns entlehnt hat (vgl. NO III, S. 427). In Hinsicht auf den Dialog vier wird der Illusionsbegriff hier um das Motiv der Selbstauflösung ergänzt: Nicht nur ist das Leben eine Täuschung, ein »illusorische[s] Problem«, sondern in ihm wird auch eine Dynamik am Wirken erkannt, die dazu führt, dass die Illusion sich verflüchtigt. Am Ende des Lebens, scheint es, müsste in letzter Konsequenz die Wahrheit warten. Statt einer eschatologischen Vision klingt hier die in den *Fichte-Studien* behandelte Wechselbeziehung zwischen Irrtum und Wahrheit, Sein und Schein durch, auf die noch im Zusammenhang mit der Darstellungsproblematik einzugehen sein wird. Der Wechsel und dessen Voraussetzung – der Gegensatz – bilden schließlich auch das Leitmotiv, das beide Teile des Fragments miteinander verbindet. Es klingt an

im Wort »Entzweyung«, die das Bedürfnis nach Wiedervereinigung generiert. Ist das Bedürfnis gestillt, dann endet auch der »Trieb«, ausgleichend auf eine Verminderung des Gegensatzes hinzuwirken. Wenn nun auch die Klangnähe des Wortes »Trieb« zu einer Analyse des Fragments unter psychoanalytischen Gesichtspunkten verlocken mag<sup>268</sup>, liegt es doch näher, in ihm das Ende eines Themenfadens zu sehen, der sich bereits in den *Fichte-Studien* herausgebildet hatte.

Der »Trieb« verwies demnach auf den »Trieb Ich zu seyn«, der dort als Streben nach dem Absoluten, nach der Einheit von Fühlen und Denken, beschrieben wird (vgl. NO II, 38:[44]). Die »Selbstauflösung« des Triebes könnte dann mit dem Streben nach dieser Einheit gleichgesetzt werden. Der Unerreichbarkeit des Ziels korrespondiert die gleichsam als Kompensation wirkende Entdeckung der Freiheit des Handelns. Freiheit ist nicht mit Willkür zu verwechseln, ist sie doch einer Einsicht verpflichtet, die in den *Fichte-Studien* bewusstseinstheoretisch begründet wird, nämlich, dass alles auf ein einziges Prinzip zurückgeht, bezeichnet man es nun als absolutes Ich, Absolutes oder Gott, und dass dieses Konstitutionsschema allen Phänomenen, die den Menschen und sein Verhältnis zur Welt betreffen, zugrunde liegt<sup>269</sup>. Deswegen kann Hardenberg ein vom menschlichen Miteinander her vertrautes Bild zur Illustrierung seiner These, »[a]lle Ideen sind verwandt« heranziehen:

Das Air de Famille nennt man Analogie. Durch Vergleichung mehrerer Kinder würde man die Eltern Individuen deviniren können. *Jede Familie entsteht aus zwei Principien, die Eins sind* – durch ihre und wider ihre Natur zugleich. Jede Familie ist eine Anlage zu einer unendlichen individuellen Menschheit (NO II, 329:72; Herv.v.m.).

Diesen Allzusammenhang – das »Ganze« – zu entdecken, bedarf es der Freiheit, und solange er nicht vollends erschlossen ist, wird der erwähnte »Trieb« weiter brennen. Das bedeutet, seine vollständige »Selbstauflösung« endet erst mit ihm selbst, da er auf ein Ziel hinwirkt, dem er sich wohl nähern kann, das zu erreichen ihm jedoch versagt

---

<sup>268</sup> Für eine psychoanalytische Interpretation des vorliegenden Fragments vgl. Schierbaum (2002), S. 345ff., dessen Ansatz in einer ‚Rehabilitierung‘ des ästhetischen Gesichtspunkts in der Hardenberg-Rezeption besteht. Gegen die Monopolisierung der philosophischen Deutungsperspektive, für die Frank mit seinen Arbeiten stehe, geht es ihm um den Nachweis, dass eine »Umakzentuierung von der Philosophie auf die Kunst« (S. 297) stattgehabt habe, daher ein rein philosophischer Gesichtspunkt für die Auslegung der Grundanliegen Hardenbergs zu kurz greife. Die Akzentverlagerung von der Philosophie zur Kunst könne zudem nicht damit motiviert werden, dass die Kunst das privilegierte Medium sei, um das sich entziehende Absolute darzustellen, verhalte es sich doch umgekehrt: »allein das Unvollständige oder das als unvollständig Setzen des Vollständigen ermöglicht den gestalterischen Zugang zur Welt« (S. 342).

<sup>269</sup> Uerlings (1998), S. 69, präzisiert denn auch, dass sich hinter dem Begriff »Analogie« bei Hardenberg das Konzept der Homologie verbirgt: »eine Gleichheit, die durch einen gemeinsamen Ursprung verbürgt ist, auf den die Analogie verweist, der aber unbekannt ist und bleibt«.

ist. Wird das Tätigsein unter das Zeichen der »Approximation« gestellt, weil die strukturelle Uneinsehbarkeit des letzten Grundes erkannt wurde, dann verblasst auch der von der Einsicht in die Aussichtslosigkeit der Suche hinterlassene Stempelabdruck. Zum Fragment 187 zurückkehrend ist es nun möglich, den ersten Satz auszulegen, der die Philosophie dazu anhält, sich selbst zu erklären. In dem Wort Philosophie schwingt das für das gesamte Fragment prägende Motiv des Ausgleichs, des Ausbalancierens von Gegensätzen mit, das für den Illusionsbegriff bei Hardenberg konstitutiv ist.

Statt einer »Auflösung der Philosophie«, um sich in einem zweiten Moment dem Leben zuwenden zu können (Schierbaum (2002), S. 348), markiert die Forderung eine Besinnung auf das, was Philosophie ist und was sie begründet: Zusammenhang bzw. Suche nach demselben<sup>270</sup>. Sie ist also identisch mit dem »Trieb«, der sich zwar selbst verzehrt, niemals aber ganz, solange er ist. Die »Befriedigung« ist nie vollkommen, immer nur vorläufig. Die Frage mag nun lauten, wieso der »Trieb« als »illusorisches Problem« bezeichnet wird, und mit ihr ist zum zweiten Teil des Fragments, dem eigentlichen Deutungsschwerpunkt, überzugehen.

Nicht nur der »Trieb«, auch das »Leben« wird als »illusorisches Problem« charakterisiert und als etwas vorgestellt, das mehrere Probleme dieser Art wie Verzweiflung und Todesfurcht umfasst. Eine erste Hilfestellung für das Verständnis bietet der Ausdruck »illusorisches Problem«, der die zuvor erfolgte Gleichsetzung von ‚Trieb‘ und Illusion zu erklären erlaubt: Die Wahrnehmung von »Trieb«, Leben, Todesangst *als* Problem ist demzufolge trügerisch. Die Kennzeichnung des »Triebes« als Täuschung weist wiederum zu der in den *Fichte-Studien* behandelten Wechselbeziehung von Schein und Wahrheit zurück. Doch die Untersuchungslinie erfordert, der Gleichsetzung von Leben und Illusion nachzugehen. Deren Bedeutung erschließt sich, bezieht man den im Paragraphen zum doppelten Ich entfalteten Zusammenhang zwischen Ich und Absolutem ein. Es wurde bereits erörtert, inwiefern der Einzelne immer zugleich in einem Identitäts- und Trennungsverhältnis zum Absoluten steht. Das Ich ist als zufällige Form vom Absoluten (der Gattung, dem Wesentlichen) geschieden, jedoch über den Stoff mit ihm verbunden:

---

<sup>270</sup> Ein Beleg für die Verwendung des Wortes als Synonym für Zusammenhang ist das Fragment 19 der *Fichte-Studien*: »So haben wir in unsrer Deduktion der Philosophie den natürlichsten Weg beobachtet – Bedürfnis einer Philosophie im Bewußtseyn«. Es folgt eine Beschreibung des ‚Ordo inversus‘, deren Schlusspunkt die Feststellung markiert: »Gefundner Zusammenhang oder Philosophie« (NO II, 22:19).

Unser Ich ist Gattung und Einzelnes – allg[emein] und bes[onders]. Die zufällige, oder einzelne Form unsers Ich hört nur für die einzelne Form auf – der Tod macht nur dem *Egoismus* ein Ende. Die einzelne Form bleibt nur für das Ganze, insofern sie eine Allgemeine geworden war. Wir sprechen vom Ich – als Einem, und es sind doch Zwey, die durchaus verschieden sind – aber absolute Correlata. Das Zufällige muß schwinden, das Gute muß bleiben. Das Zufällige war zufällig, das wesentliche bleibt wesentlich (NO II, 158f.:462; Herv.i.O.).

In dieser Passage tritt deutlich hervor, warum Furcht vor dem Tod und Verzweiflung, wie sie sich einstellen mag angesichts der Endlichkeit menschlichen Wirkens und Hoffens, angesichts von Vergeblichkeit und Hinfälligkeit eigenen Tuns, kurz: das Leiden unter der Unlust, Scheinprobleme sind. Sie erwachsen der Tendenz, den Teil zum Ganzen zu erklären und sich damit die Aussicht auf den allen gemeinsamen Ursprung, das »Bleibende in uns« (NO II, 169:505) zu verstellen<sup>271</sup>. Was für den Menschen gilt, trifft auch auf die Zeit zu – das Allgemeine in der Person ist unvergänglich, so auch das Allgemeine des Augenblicks, »denn es ist im Ganzen« (NO II, 159:462). Der Anklang an den im Dialog vier entfalteten Grundgedanken zeitlichen Lebens, das in der Ewigkeit geborgen ist, kann kaum überhört werden. Würde diese Rückverbundenheit einmal eingesehen, kehrt sich die Perspektive um: das Leben ist *eine* Form unter vielen.

Der Ausdruck »Illusion« bezieht sich damit weniger auf das Leben selbst, als auf eine Einstellung, gemäß der Geburt und Tod zwei Pforten sind, zwischen denen sich eine einmalig zu beschreitende Bahn spannt und hinter denen das Nichts gähnt. Der Unterschied zu Leopardi hinsichtlich des Todeskonzeptes lässt sich an dieser Stelle noch einmal präzise fassen: Der Vorstellung des Todes wohnt ein befreiendes Potential inne, nicht nur weil mit dem Sterben das Ende irdischen Leidens kommt, sondern weil er eine Rückkehr in die Allverbundenheit – die Idee, das Ganze, Gott – garantiert. Zugleich schärft das Bewusstsein vom Tod den Möglichkeitssinn, hält den Raum des Potentiellen offen, insofern es mit der Einsicht verbunden ist, »daß alle Ordnungen und Individuationen vorläufig sind und auch ganz anders sein könnten« (Uerlings (1998), S. 149). Der Tod wird zum lebenssteigernden Moment, zum »romantisierende[n] Princip unsers Lebens«, denn er ist »– das Leben +« (NO II, 559:30). Und so kann Hardenberg in der für sein späteres Denken charakteristischen Manier, in der er sich den Fragen der

---

<sup>271</sup> Das Beharrende kann wechselnde Namen tragen, hier z.B.: »das Allgemeine der Vernunft«, das »Allgemeinsittliche«, die »Stimme des Volks« (ebd.). In diesen Ausdrücken schimmert die Bedeutung der Idee des Ganzen als Handlungsleitfaden durch. Unter dem Eindruck der Lektüre von Fichtes *Grundlagen des Naturrechts* wird die Beziehung Gattung-Einzelnr auch auf die Rechtsverhältnisse angewandt (vgl. NO II, 187:582).

menschlichen Existenz mit dem Vokabular und Konzepten eines Mediziners zuwendet, »die *Inoculation des Todes*« als wesentlichen Bestandteil einer »künftigen Therapie« (NO II, 475:1133) nennen. Uerlings (1991; 1998) hat dargelegt, dass sich diese typisch frühromantische Todesauffassung in den »Hymnen an die Nacht« und hier insbesondere in der 5. Hymne widerspiegelt.

Der Illusionsbegriff ist wie das Konzept der »Darstellung« geeignet als Bindeglied zwischen Poesie und Philosophie zu fungieren; an ihm kann die tiefere Motivation ihres Zusammenhangs illustriert werden. Es wurde behauptet, das ‚Leben‘ und ‚Philosophie‘ parallelisierende Motiv, das zugleich die beiden Teile des Fragments 187 der *Vorarbeiten 1798* zusammenhält, sei der Wechsel. Dieses zentrale Konzept ist indirekt in dem Entwurf von LEBEN und Philosophie als SCHNITTSTELLE VON ENDLICHEM UND UNENDLICHEM ausgedrückt. Diese Deutung legt das Fragment 19 aus demselben Konvolut nahe. Hier wird für den Philosophen jener Perspektivenumschwung beschrieben, der sich mit dem Bewusstsein einstellt, als Einzelner immer Teil des Ganzen und sogar das Ganze *en miniature* zu sein, da die Gesetze des Ganzen auch für den Teil gelten<sup>272</sup>. Des Rätsels Lösung, die Antwort auf die Frage nach dem Zusammenhang, entdeckt der Philosoph mit der Hinwendung zu sich selbst »als absolute[m] Mittelpunkt dieser getrennten Welten«. So wird er gewahr, »daß das Problem realiter schon durch seine Existenz gelöst ist – und das Bewußtseyn der Gesetze seiner Existenz die Wissenschaft kat exoxin sey, die er so lange schon such[t]e« (NO II, 318:19). Noch einmal erhellt sich der tiefere Sinn des Fragments 187 schlaglichtartig: Hing der Philosoph lange Zeit in der Illusion an, den Zusammenhang zwischen den Erscheinungen sowie zwischen sich und der Welt außerhalb seiner zu suchen und zu diesem Zweck »die Natur erklären« (NO II, 352:187) zu müssen, so zerfällt diese Illusion, kommt es ihm in den Sinn, »in sich selbst [...] das absolute Vereinigungsglied aufzusuchen« (NO II, 318:19). Da die Philosophie »ideales Leben«, das Leben »reale Philosophie« ist (ebd.), verwundert es nicht, wenn im Leben dieselbe Bewegung nachvollzogen werden soll. Illusion ist hier gleichbedeutend mit der Vorstellung von Vereinzelung: das Ich steht einer Menge beziehungsloser Daten gegenüber. In dem Moment, da es sich als Schaltstelle *innerhalb* des

---

<sup>272</sup> Vgl. auch NO II, 198:646: »Der Begriff des identischen Ganzen bringt es mit sich, daß die Gesetze des Gantzen, die nothwendigen Bedingungen *des Theils* sind«.

Beziehungsgefüges wahrnimmt, werden »[a]us zufälligen Thatsachen [...] systematische Experimente« (ebd.) und auch der Tod wird ein konstituierendes Lebensmoment.

Im Leben wie in der Philosophie gilt es, sich der eigenen VERFÜGUNGSGEWALT zu versichern – beide zielen darauf, sich aus der Befangenheit, der Verstrickung in das Zufallsspiel angenehmer und unangenehmer Ereignisse zu lösen. Das geschieht konkret durch die Einsicht, dass sowohl Lust als auch Unlust, die momentane Auflösung der Widersprüche als auch das Leiden unter ihnen, jeweils positiv und negativ sein können. Hardenberg fasst es kurz in die Bemerkung: »Glück und Unglück – beydes negat[iv] und positiv« (NO II, 193:627). Sicherlich ist die Unlust nicht an sich positiv zu werten. Positiv ist sie, insofern sie die Möglichkeit zur Lust keineswegs ausschließt, sondern sie im Gegenteil begründet, entsprechend einer schon in den *Fichte-Studien* erörterten dialektischen Struktur, wonach ein jedes, um zu sein, ein Entgegengesetztes haben muss. Deswegen kann Hardenberg auch im *Allgemeinen Brouillon* festhalten:

Böse und Gut sind abs[olut] poetische Begriffe. Böse ist eine *noth[wendige] Illusion* – um d[as] Gute zu verstärken und zu entwickeln – wie *d[er] Irrthum* zum Behuf der Wahrheit – So auch Schmerz – Häßlichkeit – Disharmonie. Diese Illusionen sind nur aus der Magie d[er] Einbildungskraft zu erklären. Ein Traum erzieht uns, wie in jenem merckwürdigen Märchen. scientifiche Behandl[ung] d[er] Märchen – Sie sind im höchsten Grad lehrreich und Ideenvoll (NO II, 657:769; Herv.i.O.).

Zunächst springt ins Auge die negative Bedeutung, die der Illusionsbegriff hier annimmt. Er wird gleichsam anhand problematischer Begriffe, die alle mit dem Leben zusammenhängen, durchdekliniert. Damit wird jedoch nur eine Tendenz bestätigt, die sich schon in der Aufforderung abzeichnete, das Leben als eine »sich selbst auflösende Illusion« zu betrachten. Eine Art ethische Kontrastlehre wird skizziert, deren Modell der Wechsel und das mit ihm gesetzte synthetische Prinzip darstellen. Die Synthese der einander bedingenden Gegensätze wäre das »gute Leben« – das ‚Bildungsziel‘, das in den *Vermischten Bemerkungen* »[d]er transscendentale Gesichtspunkt für dieses Leben« genannt wird (NO II, 246:49). Der Übergang zum Transzendenten würde erfolgen, wenn der Einzelne realisiert, dass sein biologisches Leben eine Illusion ist, die mit dem Abspulen der Zeit in dem Maße schwindet, wie das eigene Vergehen ihn der Ewigkeit, der Auflösung der Gegensätze in einem Ganzen, näherbringt.

Die Einbildungskraft wird im zitierten Fragment direkt als Ursprung der Illusionen »Schmerz – Häßlichkeit – Disharmonie« genannt. Diese Äußerung, die leicht für Irritation sorgen könnte, scheint in ihr doch eine Relativierung des höchst realen

Leidens unter Schmerz, Hässlichkeit, Disharmonie anzuklingen, hat Wurzelfäden, die bis in die *Fichte-Studien* zurückreichen. Denn *in ihnen* wird die Einbildungskraft als Vermögen vorgestellt, das Schein und Wahrheit gleichermaßen produziert (vgl. NO II, 87:234), in ihnen wird sie als wirklichkeitskonstituierende Kraft konzipiert, insoweit sie zwischen den Polen schwebt, und in ihnen wird auch erklärt, warum es sich bei den Extremen um eine »Täuschung« des gemeinen Verstandes (vgl. NO II, 77:555), sprich eine Illusion, handelt: Das Selbstbewusstsein entsteht als Reflexion durch Verlassen der ursprünglichen Einheit, der Synthese von Bedingtem und Unbedingtem, in der es gründet und der es sich auf diese Weise entgegensetzt (»Urhandlung«). Die Entgegensetzung ist dem Selbstbewusstsein als solchem eingeschrieben. Aber sie ist eben nur *scheinbar* der Vereinigung der Extreme, der Aufhebung des Gegensatzes vorgelagert. Und selbst die Herauslösung aus der Einheit, das Verlassen des Identischen, »geschieht nur scheinbar – und wir werden v[on] d[er] Einbildungskraft dahin gebracht es zu glauben« (NO II, 8:1)<sup>273</sup>.

Die Entstehung von Gegensatz und Widerspruch und die Tatsache, dass der Mensch ihnen ausgesetzt ist, hängt direkt mit der Herausbildung des Selbstbewusstseins, d.h. letztlich mit der *conditio humana* zusammen. Der Begriff »Illusion« zeigt also keineswegs einen verminderten Realitätsgrad an: Die Bezeichnung von Schmerz, Hässlichkeit, Disharmonie als »Illusionen« sowie des Lebens als »Traum« ist nicht dahingehend zu verstehen, dass sie nicht wirklich wären. Stattdessen wird durch sie signalisiert, das Leben des Menschen spiele sich gleichsam auf einer Vorbühne ab, und wer das einsieht, agiert nicht länger blind inmitten eines Tumults von Ereignissen und Personen, ist nicht länger nur von Durchhaltevermögen und Improvisationsgabe abhängig. Denn der Blick auf die Hinterbühne offenbart, dass jeder sich selbst sein eigener Regisseur ist.

In diesem Sinn fordert Hardenberg in den *Vorarbeiten 1798* dazu auf, das eigene Leben wie eine Geschichte zu behandeln, aus ihm einen Roman zu ‚machen‘. Den Weg, sich aus der Verstrickung in Willkür zu lösen und auf diesem Weg das Leiden am Leben zu mindern, weist die Literatur. Ein WECHSELVERHÄLTNIS ZWISCHEN LEBEN UND LITERATUR wird etabliert, das kennzeichnend für Hardenbergs Romantik-Begriff ist. So

---

<sup>273</sup> Hardenberg gibt zwei Möglichkeiten an, wie das Identische (Absolute) verlassen werden kann, wobei die zweite Variante – »wir stellen es durch sein Nichtseyn, durch ein Nichtidentisches vor« (ebd.) – Fichtes Satz »Ich setzt Nicht-Ich« aufnimmt.

bildet »sorgfältiges Studium des Lebens den Romantiker« (NO II, 708:1073). Zugleich sind es die Märchen, also eine literarische Gattung, die, wie im Fragment 769 des *Allgemeinen Brouillons* festgestellt wird, ein Modell für das Leben anbieten. Und das nicht nur, weil das Leben ein »Traum« wäre, sondern vor allem wegen der Strategien des Wirklichkeitsumgangs, die im Märchen vorgeführt werden:

Bedeutender Zug in vielen Märchen, daß wenn Ein Unmögliches möglich wird – zugl[eich] ein andres Unmögliches unerwartet möglich wird – daß wenn der Mensch sich selbst überwindet, er auch die Natur zugleich überwindet – und ein Wunder vorgeht, das ihm das Entgegengesetzte Angenehme gewährt, in dem Augenblicke als ihm das entgegengesetzte Unangenehme angenehm ward. Die *Zauberbedingungen* z.B. die Verwandlung des Bären in einen Prinzen, in dem Augenblicke, als der Bär geliebt wurde etc. [...] Vielleicht geschähe eine ähnliche Verwandlung, wenn der Mensch das *Übel* in der Welt liebgewänne (NO II, 628:653; Herv.i.O.).

Diese Zeilen verdeutlichen noch einmal, dass die Erkenntnis, Leiden seien illusionären Ursprungs, nicht impliziert, sie seien nicht real. Gleichzeitig zeugen sie vom Bewusstsein, dass es keinesfalls genügt, das Leben »wie eine schöne, genialische Täuschung, wie ein herrliches Schauspiel zu *betrachten*« (NO II, 433; Herv.v.m.). Es bedarf auch einer Handlungsanweisung für das praktische Leben und zwar für den Einzelnen wie für die Gesellschaft. Hardenberg entnimmt sie direkt dem Märchen. Wenige Zeilen später inspiriert er sich an der Logik und stützt damit sein Ansinnen im Rückgriff auf zwei Bereiche, die in einer herkömmlichen Perspektive entgegengesetzter nicht scheinen können. Gerade an diesem Punkt führt Hardenberg aber vor Augen, inwiefern Poesie und Philosophie *gleichermaßen* ein Gedankenreservoir sind, aus dem sich Ideen schöpfen lassen für die Meisterung höchst irdisch-alltäglicher Probleme. In gewisser Weise greifen diese Ausführungen dem nächsten Kapitel, das dem Zusammenspiel von Poesie und Philosophie gewidmet ist, vor. Dennoch scheint hier der richtige Ort, um die »POETIK DES ÜBELS« zu illustrieren, denn sie steht in direkter Beziehung zum Illusionsbegriff.

Der Grund dafür klang bereits an. Auch wenn »Täuschung«, »Illusion«, »Schein« kein einziges Mal im Fragment 653 erwähnt werden, kreist es doch um jenes Endziel, das im Dialog vier den Gesprächspartnern vorschwebte: die »Lust«. Wurde dort ein Weg zu ihr in einer bestimmten Art, das Leben anzusehen, erkannt, war es dort also der theoretische Standpunkt<sup>274</sup>, der erlaubte, bis zu den »Säulen des Herkules« (NO II, 433) vorzudringen, so tritt hier das aktive Moment in den Blick. Mit der Überlegung, was

---

<sup>274</sup> Vgl. die Herleitung von »Theorie« vom griechischen θεωρεῖν (,schauen') – θεωρία, das ins Lateinische mit *contemplatio* (Betrachtung, Beschauung) übersetzt wurde.

geschehen würde, wenn der Mensch versuchte, das, worunter er leidet, »liebzugewinnen«, betritt Hardenberg den Bereich der Praxis. Der Ausdruck »liebgewinnen« lässt gleichsam die Distanz zusammenschmelzen, die dem Verhältnis zwischen Betrachter und Gegenstand innewohnt.

Er ist direkt dem Märchen entlehnt, und die Berufung auf das Metamorphose-Vermögen der Liebe ist geeignet, in Krankheit und Schmerz »Mittel höherer Synthesis« zu erblicken, denn: »in dem Augenblicke, als ein Mensch die Krankheit oder den Schmerz zu lieben anfieng, läge die reizendste Wollust in seinen Armen – die höchste positive Lust durchdränge ihn« (NO II, 628:653). Die »höchste Lust« war laut Aussage von A. im Dialog Nummer vier die Auflösung der Gegensätze, zeitlich gesprochen das Aufgehen in einem ungeteilten Moment (vgl. NO II, 432). Die Gegensätze wären nun im Fragment 653 bezeichnet durch das Leiden unter dem Schmerz einerseits und dessen Anerkennung als ein Mittel zur Lust andererseits. Hinter dem merkwürdig anmutenden Ausdruck »Poetik des Übels« verbirgt sich somit ein Entwurf, der die Frage zu klären sucht, wie der Mensch durch das Negative zum Positiven gelangen könne. Ersteres wird ähnlich wie in Leopardis »Theorie der Lust« als gegeben vorausgesetzt, und es berührt seltsam, dass Leopardis Theorie mit dem vielversprechenden Namen den Nachweis erbringt, dass das von den Menschen Ersehnte ihnen auf immer verwehrt ist, während hinter der Bezeichnung Hardenbergs eine Überlegung steht, wonach es in der Macht des Einzelnen liegt, seine »Übel« in Voraussetzungen für »Lust« zu verwandeln. Fundament einer derartigen Deutung ist die Bewertung des Todes als Rückkehr in jenen Zustand mit den wandelnden Namen, eingedenk dessen das Leben wie eine Tonfolge unter vielen auf der Klaviatur der Möglichkeiten erscheint. Die »Poetik des Übels« markiert in gewisser Hinsicht die Bilanz von Gedanken, in denen die Ansicht des Lebens als »Illusion« gründet.

In der Fortsetzung des Fragments wird mit dem Begriff des Bösen auch die Ebene gesellschaftlichen Miteinanders betreten:

Oder ließe sich das Übel in der Welt vertilgen, wie das Böse. Soll etwa die Poësie die Unlust – wie die *Moral* das Böse vertilgen.  
Übergang des guten Herzens zur Tugend – geht der nicht durch das Böse -? nein,  
aber durch d[ie] Philosophie (NO II, 628:653).

Die Konjunktion »oder« signalisiert, dass es sich um das Abwägen einer neuen Variante der Behandlung von Schicksalsschlägen wie Krankheit und Schmerz handelt. Poesie und *Moral* treten als zwei Weisen hervor, aus den im Rahmen der Philosophie erkannten Zusammenhängen die praktischen Folgen zu ziehen. Bereits in der

Beurteilung des Schmerzes als Mittel zur Synthese klang das Wechselprinzip an; am Ende der Aufzeichnung geht Hardenberg noch einmal explizit darauf ein und verwendet die aus den *Fichte-Studien* hinlänglich bekannten Termini:

Alles Übel und Böse ist isolirt und isolirend – es ist d[as] *Princip d[er] Trenung* – durch Verbindung wird die Trenung aufgehoben und nicht aufgehoben – aber d[as] Böse und Übel etc. als *Scheinbare* Trenung und Vereinigung, die nur *wechselseitig bestehn*, aufgehoben (NO II, 629:653; Herv.i.O.).

Was aus diesen Zeilen nicht eindeutig hervorgeht und nur unter Einbeziehung des Vorangehenden verstanden werden kann, ist, dass es sich bei den beiden Gliedern um das »scheinbar *ob[jectiv]* Böse« und das »scheinbar *subj[ective]* Übel« (ebd.; Herv.i.O.) handelt. Sie verhalten sich wie Subjekt und Objekt zueinander, bestehen wechselseitig, d.h. nur insofern das jeweilige Gegenglied existiert, und *sie* gilt es zusammenzubringen, um nach dem Muster des logischen Satzes der doppelten Verneinung, also durch »Anwendung der Gr[und]S[ätze] Minus mit Minus etc.« (NO II, 629:654), eine »Annihilation« beider herbeizuführen bzw. das mit einem negativen Vorzeichen Versehene in ein Positives zu verwandeln, denn: »Durch Annihilation des Bösen etc. wird das Gute Realisirt – introducirt, verbreitet« (NO II, 629:653). Was sich hier wie ein phantastischer Entwurf präsentiert, in dem Varianten durchgespielt werden, mit problematischen Erscheinungen im individuellen wie im gesellschaftlichen Leben umzugehen, erweist sich bei genauerer Lektüre als Handlungsskizze für den Transzendentalphilosophen bzw. -dichter. Beide Figuren werden nämlich hier vorgestellt und zwar als diejenigen, die das Wechselschema dahingehend anzuwenden verstehen, dass sie »Übel« und »Böse« vereinigen. Der Gedankengang steht in enger Beziehung zu Fichtes *System der Sittenlehre nach dem Principien der Wissenschaftslehre* (1798) (NO III, S. 530, Anm. zu S. 629<sup>275</sup>). So verwundert also nicht die Verwendung der Begriffe Objekt und Subjekt, denen jeweils das Böse und das Übel zugeordnet werden und die es in einer Synthese zusammenzufassen gilt, damit sie sich gegenseitig aufheben:

Das Subj[ect] und Obj[ect] *eins seyn sollen* (nicht *sind* –) vereinigt werden sollen – so wird das scheinbar *ob[jectiv]* Böse, das Übel, und das scheinbar *subj[ective]* Übel, das Böse etc. auch vereinigt werden und dadurch ipso facto Beydes für die *tugendhaften Dichter* vernichtet, weil sie eins mit dem Andern nothw[endig] *annihiliren*.

Auf einer gewissen höhern Stufe des B[ewußt]S[eyns] existirt jetzt schon kein Übel etc. – und dieses B[ewußt]S[eyn] soll das permanente werden.

---

<sup>275</sup> Hier werden auch die Passagen in Fichtes Werk aufgelistet, an die sich einzelne Formulierungen Hardenbergs anlehnen.

So soll auch der Phil[osoph] den Standpunct des gemeinen B[ewußt]S[eyns] als den Grund alles logischen Übels d[er] Unwahrheit *allmählich annihiliren* – welches eben dadurch geschieht, daß er den höhern Standpunct zum herrschenden und endlich Einzigem zu machen sucht (NO II, 629:653; Herv.i.O.).

Der höhere Standpunkt aber, von dem aus Dichter und Philosoph operieren sollten, ist der »transscendentale Gesichtspunct für dieses Leben« (NO II, 246:49), von dem aus betrachtet das Leben recht eigentlich »interessant« wird. Es ist jener Punkt, zu dem sich aufschwingt, wer das Leben als »Illusion« ansieht und realisiert, dass zwischen ihr und der ursprünglichen Existenz eine Verbindung besteht.

In den *Vermischten Bemerkungen* wird dieser Unterschied an den Begriffen »Leben« und »Dasein« festgemacht: »Der Mensch lebt, wirckt nur in der Idee fort – durch die Erinnerung an sein Daseyn« (NO II, 240:33). Die »Idee«, die in Anlehnung an andere Fragmente und Formulierungen konkreter als das Ganze gefasst werden kann, läuft als unsichtbares Band mit, und Erinnern wird zum Eingedenkwerden, dass es eine dem biologischen Leben vorgelagerte Dimension gibt, der man sich *peu à peu* annähert und die allein dem Tun und Lassen Sinnhaftigkeit verleiht<sup>276</sup>.

Philosoph und Dichter erfüllen hierbei eine Vorreiterfunktion. Die Vernichtung des Übels und des Bösen, wie sie im *Allgemeinen Brouillon* konzipiert wird, erfolgt durch »Philosophism – Erhöhung – Richtung d[es] Bösen und Übels auf sich selbst« (NO II, 629:654). Genau diese Operation zeichnet den »tugendhaften Dichter« aus. Aufmerken lässt das Wort »Erhöhung«, insofern es entsprechend der berühmt gewordenen Definition des Romantisierens einen Aspekt dieser Tätigkeit, die letztendlich auch als Vereinigung gegensätzlicher Momente beschrieben wird, benennt. Der Romantiker verfährt mittels »Wechselerhöhung und Erniedrigung«, verleiht »dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Aussehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein« (NO II, 334:105) und wendet dasselbe Verfahren umgekehrt an. Doch beschränkt sich diese Tätigkeit nicht auf das Verhältnis zwischen Ich und Welt, vielmehr steht an erster Stelle das eigene »niedere Selbst«, das »mit einem bessern selbst in dieser Operation identificirt« (ebd.) wird. Bemerkenswerterweise erwähnt Hardenberg in diesem programmatischen Fragment keineswegs die Poesie, sondern die Philosophie. Es ist also die »romantische Philosophie«, die in dieser Beschreibung ein Profil erhält und zu der die

---

<sup>276</sup> Vgl. auch NO II, 238/239:28/29: »Die höchste Aufgabe der Bildung ist – sich seines transscendentalen Selbst zu bemächtigen – das Ich ihres Ich zugleich zu seyn. [...] Ohne vollendetes Selbstverständniß wird man nie andre wahrhaft verstehn lernen«.

moralphilosophisch ausgerichtete Bemerkung im *Allgemeinen Brouillon* eine Ergänzung zu sein scheint, nur dass hier der »tugendhafte Dichter« die Stelle des Vorbilds einnimmt<sup>277</sup>.

Es bleibt demnach die Frage, in welchem Verhältnis Philosophie und Poesie zueinander stehen. Bereits die »Poetik des Übels« zeigte, *beide* Tätigkeiten dienen dazu, die »Kunst Glücklich zu leben« (NO II, 192:615) zu praktizieren. Zwischen ihnen existiert eine Beziehung, deren Charakteristika und Tragweite sich im nochmaligen Rückgriff auf die *Fichte-Studien* anhand des Darstellungsbegriffs erhellen lassen.

#### **II.4. »Darstellung«: Von der Philosophie zur Poesie**<sup>278</sup>

»Darstellbarkeit oder Denkbare ist das Kriterium der Möglichkeit aller Philosophie. Nur das besonders Bestimmte können wir denken und ordnen.« (NO II, 126:305 – *Fichte-Studien*).

In den *Fichte-Studien* ist das Problem »Darstellung« von Anfang an präsent, und in diesem Begriff überlagern sich mehrere Diskursebenen: Wird er zunächst im Umkreis der direkt an Fichte anknüpfenden Problematik des Selbstbewusstseins verwendet, so taucht er später im Zusammenhang erster ästhetischer Überlegungen auf. In ihm schwingen also wie im Illusionskonzept philosophischer, ästhetischer und ethisch-sittlicher Aspekt ineinander. Demonstrationzwecke rechtfertigen allerdings den Versuch, einen jeden einzeln sichtbar zu machen, und vielleicht hebt gerade die Trennung nur stärker die Verflochtenheit der einzelnen Dimensionen hervor.

##### **II.4.1. Annäherung an die Begriffe »darstellen« und »Darstellung«**

Die vielseitige Verwendung des Begriffs wirft die Frage auf, ob diese nicht bereits in der Vielschichtigkeit seiner Bedeutungen angelegt ist<sup>279</sup>. So kann »darstellen« für

---

<sup>277</sup> Der Philosoph wird erst nach ihm erwähnt, wobei die imperativische Wendung »So soll auch der Philosoph« signalisiert, sein Handeln möge sich an dem des Dichters ausrichten.

<sup>278</sup> Wesentliche Einsichten zu diesem Thema verdankt die Verfasserin dem Artikel von Uerlings »Darstellen. Zu einem Problemzusammenhang bei Novalis«, der 2004 in einem Sammelband zur Wissenspoetik in der Romantik erschienen ist (vgl. Uerlings (2004a)). Es ist, soweit sich ermitteln ließ, bislang die einzige Studie, die sich mit dieser spezifischen Problematik auseinandersetzt.

»schildern, wiedergeben, gestalten, herstellen« stehen. Die letztgenannte Verwendung ist seit dem 16. Jahrhundert bezeugt und wird ungefähr ab 1800 auf die Physik und Chemie beschränkt. Zu Hardenbergs Lebenszeit ist in dem Verb also ein aktivproduktives Moment enthalten, das noch heute in der Bedeutung »sprachlich, künstlerisch wiedergeben und gestalten«, allerdings in abgeschwächter Form, lebendig ist, wird doch hier etwas – das Darzustellende – vorausgesetzt. Diese Verwendung geht ebenfalls auf das 16. Jahrhundert zurück und hat ihr Äquivalent in dem Substantiv Darstellung im Sinn von »Gestaltung, Aufführung«.

In Hardenbergs Betrachtungen liegt der Akzent auf dem schöpferisch-konstruktiven Aspekt. An ihm lässt sich die ABKEHR VOM PRINZIP DER NATURNACHAHMUNG festmachen, womit die Einbildungskraft als ästhetisches Vermögen in den Blick kommt. Am Problemkreis »Darstellung« kann also der Übergang von erkenntnistheoretisch orientierten Fragestellungen hin zu ästhetischen Überlegungen nachvollzogen werden, wobei die im Zusammenhang mit dem Freiheitsbegriff aufgezeigte ethische Dimension gleichsam als Vermittlungsglied fungiert.

#### II.4.2. »Darstellung« im philosophischen Diskurs

Bereits auf den ersten Seiten der *Fichte-Studien* erwähnt Hardenberg eine »Theorie der Darstellung« (NO II, 10:[2]). Dem Ausdruck haftet etwas Programmatisches an, er gleicht einer Notiz, deren Ausführung aufs Unbestimmte verschoben ist. Und doch liefert diese knappe Bemerkung eine wichtige Verständnisstütze, insofern Darstellung als »Nichtseyn[...] im Seyn, um das Seyn für sich *auf gewisse Weise daseyn* zu lassen« (Herv.i.O.) näher charakterisiert wird. Die gesamte Eintragung ist Teil der Selbstbefragung Hardenbergs zum Bewusstsein und seiner Entstehung, in deren Verlauf er ersteres als »Bild des Seyns im Seyn« definiert. »Darstellung« übernimmt also eine Art Scharnierfunktion: Durch sie *ist* ein eigentlich nicht Seiendes und zwar als Bild (»Nichtseyn[...] im Seyn«), d.h. es ist nur scheinbar; zugleich erlaubt gerade das Bild dem Sein, »für sich auf gewisse Weise dazusein« (ebd.). Auf den bewusstseinstheoretischen Diskurs angewandt bedeutet das: Ohne Selbstbewusstsein als

---

<sup>279</sup> Alle folgenden Informationen stammen aus dem *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen*, S. 204, sub »darstellen«.

Bewusstsein von etwas existierte das Etwas nicht, d.h. es wäre so, als sei es nicht da. Seine fundamentale Funktion kann es jedoch nur als ein mittelbar Seiendes wahrnehmen. Wie Hardenberg gleich zu Beginn der *Fichte-Studien* festhält, ist seine einzig mögliche Existenzform der Schein:

Wir verlassen das *Identische* um es darzustellen – Entweder dis geschieht nur scheinbar – und wir werden von der Einbildungskraft dahin gebracht es zu glauben – es *geschieht*, was schon Ist – natürlich durch imaginaires Trennen und vereinigen – Oder wir stellen es durch sein Nichtseyen, durch ein Nichtidentisches vor – Zeichen (NO II, 8:1; Herv.i.O.).

Die Entstehung des Selbstbewusstseins wird als ein Akt der »Darstellung« gekennzeichnet. Da im Grunde bereits alles im Identischen (zumindest als Möglichkeit) angelegt ist, also auch das Selbstbewusstsein, könnte es sein, die »Darstellung« hat etwas Scheinbares zum Gegenstand: Das Verlassen des Identischen ist nur ein Vollzug dessen, »was schon Ist«<sup>280</sup>. Oder aber sie erfolgt durch ein »Zeichen«, ein Bild, dessen Charakteristikum ist, dass es für etwas Anderes steht, dass es etwas zu sein vorgibt, das es nicht ist.

Mit dem Begriff »Darstellung« begibt man sich also auf die eine oder andere Weise in das Bedingungsgefüge von *Wahrheit* (Sein) und *Schein*. Angesichts der wechselnden Bewertung der Einbildungskraft im Lauf der Geschichte und der Diskreditierung, die sie als Produzentin von Truggebilden erfahren hat<sup>281</sup>, erregt die bei Hardenberg stattfindende Umwertung des Scheins besonderes Interesse. So werden beide – Schein *und* Wahrheit – als Produkte der Einbildungskraft vorgestellt:

Die Einbildungskraft hat zweyerlei Producte – das Wahre und den Schein. Eins schließt das Andre aus – negirt es. [...]  
Wahrheit ist die Form des Scheins – Schein die Form der Wahrheit (NO II, 87:234).

Beide sind also gleichursprünglich und stehen zueinander in Wechselbeziehung. Das hat zur Folge, dass »Wahrheit [zwar] erscheint, indem sie sich darstellt, [...] damit aber nicht mehr *als* Wahrheit« ist (Frank (1969), S. 92; Herv.v.m.). Im Grunde findet sich hier jene Problematik wieder, in die die Frage nach der Auffindbarkeit des Absoluten (oder letztbegründender Ideen) mündete und aus der heraus verständlich wird, warum

---

<sup>280</sup> Das bereits Seiende scheint sich erst in der »Darstellung«, dem Bewusstseinsakt, zu konstituieren. Im Grunde entwirft Hardenberg hier das Modell für die Wechselwirkung zwischen »Urhandlung« und »intellectualer Anschauung«, auf die schon im Paragraphen zur transzendentalen Einbildungskraft eingegangen wurde (vgl. NO II, 24:22, 27:25).

<sup>281</sup> Zuletzt geschah dies in der Frühaufklärung: Ein an der Wahrheit ausgerichteter Erkenntnisbegriff schien unvereinbar mit dem Scheincharakter, der schon seit Aristoteles die Produkte der Phantasie auszeichnet, vgl. Vietta (1983).

der Akzent sich zum Handeln und damit zur praktischen Philosophie, zur »höchste[n] Philosophie« – der Ethik – verschiebt (NO II, 177:556).

Schon Aristoteles weist in seiner Klassifizierung der Vermögen auf den Scheincharakter der Produkte der Einbildungskraft hin. Gerade weil die Einbildungskraft (φαντασια) bei ihrer Vermittlertätigkeit zwischen Denken (νοησις) und Sinnlichkeit (αισθησις) nicht unbedingt wie letztere auf die Realpräsenz der Dinge angewiesen ist, wohnt ihr ein Moment der Freiheit inne (vgl. Aristoteles, *De Anima*, III). Im platonisch-stoischen Diskurs erfolgt dann eine Abwertung der Einbildungskraft als Quelle des Scheins. Die negative Bewertung der Täuschung schlägt sich auf die Einschätzung der Imagination als seine Quelle nieder (vgl. Maierhofer (2003), S. 13ff.). Hardenberg bricht also mit einer jahrhundertelangen Tradition der wertenden Gegenüberstellung von Wahrheit und Schein, indem bei ihm der Schein nicht nur seiner negativen Konnotationen entledigt wird, er nicht länger als Negation der Wahrheit beurteilt wird, sondern vielmehr zu ihrer Voraussetzung avanciert (vgl. Küster (1979), S. 200). Das dialektische Verhältnis von Wahrheit und Täuschung illustrieren folgende formelhafte Sätze:

Jede Negation ist Position – jede Position ist Negation. Die Wahrheit negirt so gut, wie der Schein, sie negirt den Schein.  
Schein ist die Realität aller Form. Seyn die Realität alles Stoffs. Kein Seyn, kein Schein – Kein Schein, kein Seyn – Sie sind die Gegensfären der absoluten Gemeinsfäre – die beyden Hälften einer Kugel [...] – beydes ist nichts ohne das Andre – (NO II, 91:237).

Werden diese Zeilen mit der obigen Bestimmung der »Darstellung« zusammengebracht, wird verständlich, warum diese zum zentralen Begriff avanciert. Durch Darstellung als »Nichtseyn[...] im Seyn« (NO II, 10:[2]) hängen zwei integrante Hälften zusammen. Damit erfüllt sie dieselbe Funktion, die für die synthetisch-reflexive Einbildungskraft konstitutiv ist. Ist also die Schlussfolgerung erlaubt, »darstellen« sei eine Bezeichnung für die Tätigkeit der Einbildungskraft?

Eine definitive Antwort soll hier nicht gegeben werden, größeres Gewicht kommt der Beobachtung zu, dass in dem mehrdeutigen Begriff »Darstellung« schon eine Dimension enthalten ist, die den Kompetenzbereich des Philosophen übersteigt. *Wie* nämlich Sein und Nichtsein zueinander in Beziehung stehen, entzieht sich am Ende dem Theoretiker. Bereits zu Beginn der *Fichte-Studien* weist Hardenberg auf diese Grenze für die Philosophie hin und gibt ihr den Namen »Leben«:

Sollte es noch eine höhere Sfäre geben, so wäre es die zwischen Seyn und Nichtseyn – das Schweben zwischen beyden – Ein Unaussprechliches, und hier

haben wir den *Begriff* von *Leben*. Leben kann nichts anderes seyn – der Mensch stirbt – der Stoff bleibt – das *Mittelglied*, wenn ich so sagen darf, zwischen Stoff und Vernichtung ist weg – der Stoff wird bestimmungslos – Jedes eignet sich zu, was es kann.

[...] Nur aufs *Seyn* kann alle Philosophie gehn (NO II, 11:3; Herv.i.O.).

Schon begegnen alle Begriffe, die sich im Fortgang der *Fichte-Studien* mit Bedeutung aufladen, wie »Schweben«, »zueignen«, »Mittelglied«. Später wird das Schweben als »Ichheit« und »productive Imagination« spezifiziert, und indem es hier zwischen den beiden Polen Sein und Nichtsein angesetzt wird, der Philosophie aber nur einer der beiden zugänglich ist, wird bereits in diesem frühen Fragment angedeutet, dass es etwas gibt, das gleichsam außerhalb des Zuständigkeitsbereichs des Philosophen (verstanden als Theoretiker) liegt. Wendet man sich nun zur Definition von »Darstellung« als »Nichtseyn[...] im Seyn« zurück, liegt die Vermutung nahe, genau *diese* Kombination entziehe sich der Philosophie. Andererseits bestimmt Hardenberg später das Denken als »Kunst des Scheins«, »Ausdruck des Nichtseyns« (NO II, 89:234) und suggeriert damit, dass Philosophieren als denkende Tätigkeit doch mit »Darstellung«, d.h. aber mit dem Nichtsein, zu tun hat. In der Tat erhebt Hardenberg die Philosophie selbst zur »Darstellung«, wenn er bemerkt:

alle Philosophie kann  
nicht *Urgeschichte*, sondern  
muß Gesetz des unmittelbaren Daseyns sein – und bleiben, denn sie ist nichts weiter. Sie darf nicht ihre Ideen verfolgen, sondern sie nur darstellen (NO II, 164:472; Herv.i.O.).

Also hat entgegen ihrer Festlegung auf das Sein die Philosophie doch etwas mit dem Nichtsein zu tun? Einen Ausweg aus der Verwirrung weist jenes Fragment, in dem die Einbildungskraft als Schweben mit der »Mater aller Realität« (NO II, 177:555) gleichgesetzt wird. Das zur Darstellungsproblematik hinüberweisende Signalwort lautet hier »Täuschung«: Die Einbildungskraft erzeugt durch Trennen und gleichzeitiges Vereinigen Wirklichkeit. Letzteres erfolgt als Zueinander-in-Beziehung-Setzen des einzelnen Realen und lässt gerade dadurch das Einzelne als solches erscheinen, d.h. der einzelne Gegenstand wird als solcher wahrgenommen, wenn er gegen andere abgesetzt, von ihnen unterschieden wird. Das auf diese Weise sich manifestierende *principium individuationis* aber ist eine »Täuschung [...] im Gebiete des gemeinen Verstandes«, weil das einzeln Bestimmte und das ihm Entgegengesetzte sich eigentlich immer schon im Verhältnis synthetischer Einheit befinden (vgl. hierzu Uerlings (2004a), S. 381). Indem das für uns Seiende als TÄUSCHUNG gekennzeichnet wird, kurz als EINHEIT VON SEIN UND NICHTSEIN, wird Sein selbst zur Darstellung (vgl. ebd.) und hat die auf das

»Seyn« ausgerichtete Philosophie mit ihr zu tun. Da nun die Einbildungskraft als Bedingung der Möglichkeit dafür fungiert, dass Schein und Wahrheit, Nichtsein und Sein in einem Wechselverhältnis zueinander stehen, ist sie letzten Endes auch Bedingung der Möglichkeit von »Darstellung«.

Dennoch gilt: Auch wenn sich »Sein« als »Darstellung« herleiten lässt und die Philosophie, indem sie auf ersteres zielt, zwangsläufig immer mit dem in der »Darstellung« vorliegenden Verhältnis von Wahrheit und Schein, Sein und Nichtsein zu tun hat, ist ihr Begriff nicht von Hardenbergs Reflexion über die GRENZEN DES PHILOSOPHIERENS zu trennen. Damit wird der Blick unwillkürlich erneut zu jenem Fragment hingelenkt, in dem der Grund für die Beschränkung der Theorie dargelegt und zugleich ein Weg aufgezeigt wird, mit ihr umzugehen. Dabei wird offenbar, dass »Darstellung« eine Möglichkeit bietet, die Erfahrung des Bodenlosen abzufedern, die mit dem Streben und der Suche nach einem nur gefühlten, verstandesmäßig jedoch nicht begreifbaren Absoluten einhergeht. Wenn in den Gedanken zur Freiheit dem Menschen ein Weg gewiesen wird, die Rolle des unter den Enttäuschungen und Zufällen leidenden Subjekts abzulegen, indem man sich seiner eigenen Bedeutung beim Betrachten und Bewerten der Ereignisse sowie der Reaktion auf sie bewusst wird, dann bietet »Darstellung« eine Gelegenheit, diese Freiheit konkret werden zu lassen.

Im Fragment 566 wurde das Ich als Ankerpunkt allen Philosophierens nachgewiesen. In ihm ortet Hardenberg das Absolute, das allerdings nur negativ erkennbar ist, indem man der jeweils eigenen »Unvermögenheit, ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen« (NO II, 181:566) inne wird. Positive Erkenntnis wird im Bereich der Philosophie ausgeschlossen, an ihre Stelle tritt negative Erkenntnis: Paradoxaerweise gleicht die Tatsache, dass sie möglich ist, die Unmöglichkeit positiven Erkennens aus, ja begründet sogar, worauf es letztlich ankommt, nämlich das Handeln oder die »unendliche freye Tätigkeit in uns« (NO II, 181:566). Handeln und Ich werden durch die Wortwahl zu Synonymen, die ihrerseits »das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann« bezeichnen. Das Unbehagen angesichts eines Strebens mit ungewissem Ausgang, das wie in der »Theorie der Lust« als Ursache von Unzufriedenheit und Leid gedeutet werden könnte, wird zum positiven Signal, und das Scheitern der theoretischen, auf das Erkennen eines Unbedingten ausgerichteten Philosophie wird zu einem Triumph der praktischen Philosophie. Die Möglichkeit dazu bietet die Definition des Ich:

Grund aller Gründe für mich, Princip meiner Philosophie ist mein Ich. Dieses Ich kann ich nur negativerweise zum Grund alles meines Philosophierens machen – indem ich so viel zu erkennen /zu handeln / und dies so genau zu verknüpfen suche, als möglich (NO II, 182:567).

Erkennen, Handeln und Verknüpfen stecken das Tätigkeitsfeld des Ich ab, von dem an anderer Stelle ausdrücklich gefordert wird, es müsse sich »als darstellend setzen« (NO II, 194:633). Hier greifen die locker nebeneinander rotierenden Konzepte ineinander: Hatte Hardenberg festgestellt, etwas ist um so mehr für uns, je mehr Eigenschaften wir an ihm erkennen, so muss das auch für das Absolute, verstanden als das Ganze, als »Einheit im Mannichfachen« (NO II, 188:587) gelten. Der Weg zu ihm führt über das Ich, das sich erkennend immer mehr Bereiche des Seins erschließt. In diesem Sinn definiert Hardenberg die »Bestimmung des Ichs« als eine »unendliche *Realisierung des Seyns*« und ergänzt gleich darauf, was man sich darunter vorzustellen habe: »Sein Streben wäre immer mehr zu Seyn« (NO II, 177:556). Auf dieses Streben, das mit dem nach dem Absoluten gleichgesetzt werden kann, weisen auch Hardenbergs Ethik-Entwurf, seine Begriffe von Gut und Böse, Tugend und Laster zurück: Wenn der Zweck des Ich, Ziel seines Strebens die Freiheit ist, d.h. Befreiung von der Einflussmacht zufälliger Ereignisse und ihrer Auswirkungen auf das eigene Wirklichkeitserleben, Beherrschung des Wechsels von Unangenehmem und Angenehmem<sup>282</sup>, wenn schließlich Tugend im Hinblick auf *dieses* Ziel definiert wird, dann muss automatisch jene Haltung als lasterhaft und böse bezeichnet werden, die sich dem Walten eines unergründlichen Schicksals beugt. Unerreichbarkeit des Ziels und Unendlichkeit des Strebens bürgen für die Möglichkeit, tugendhaft zu leben, wobei tugendhaft als Synonym für selbstbestimmt gelesen werden kann:

Inwiefern erreichen wir das Ideal nie? Insofern es sich selbst vernichten würde. Um die Wirkung eines Ideals zu thun, darf es nicht in der Sphäre der gemeinen *Realität* stehn. Der Adel des Ich besteht in freyer Erhebung über sich selbst – folglich kann das Ich in gewisser Rücksicht nie absolut erhoben seyn – denn sonst würde seine Wirksamkeit, Sein Genuß i.e. sein Sieg – kurz das Ich selbst würde aufhören. Laster ist eine ewigsteigende Qual (negation) (Gefühl von Ohnmacht) – Abhängigkeit vom Unwillkührlichen – Tugend ein ewigsteigender Genuß – position – Gefühl *von Kraft* – Unabhängigkeit vom Zufälligen (NO II, 170:508; Herv.i.O.).

Eine Variation zur Unerreichbarkeit des Absoluten klingt hier an, die wenige Seiten später für die Philosophie skizzierte Aporie wird auf das Leben angewandt, und nach

---

<sup>282</sup> Dass dieser Aspekt eine nicht unerhebliche Rolle in den Überlegungen Hardenbergs spielt, zeigt z.B. das Fragment 416 der *Fichte-Studien*, das als Exergo über diesem Kapitel steht: »Über den Wechsel des Angenehmen und Unangenehmen in der Welt und im täglichen Leben« (NO II, 144:416).

dem bereits illustrierten Muster wird das Unmögliche als Voraussetzung neuer Möglichkeit ausgelegt.

In Erkennen, Handeln und Verknüpfen ist das Ich also sich selbst, seiner eigenen Wirkmacht gleichsam auf der Spur. Wenn es dabei auf Ausweitung und Vermehrung seines Seins zielt, Sein aber »Darstellen« ist, so wird dem Ich als Zweck letztlich auch das ‚Darstellen‘ angewiesen. Damit bricht die Ambiguität des Begriffs endgültig auf, und es stellt sich die Frage nach seiner ästhetischen Dimension.

#### II.4.2. »Darstellung« im poetologischen Rahmen

Im Fragment 633 der *Fichte-Studien* wird Kunst und zwar konkret die Dichtung (»SchriftstellerKunst«) im Zusammenhang mit »Darstellung« erwähnt. In dem Entwurf einer Darstellungskunst ist Hardenbergs Abwendung von einem Verständnis der Kunst als Nachahmung impliziert. Kann die Wirklichkeit auf die Tätigkeit der Einbildungskraft zurückgeführt werden und lässt sich der durch sie mögliche Wechsel von Sein und Nichtsein im Begriff der ‚Darstellung‘ fassen, dann bietet die »SchriftstellerKunst« eine Plattform im kleinen Format für Einbildungskraft und »Darstellung«. Auch hier wirkt die Forderung grundlegend, »das Ich, als Grund der Tätigkeit« solle die Tätigkeit bestimmen. An anderer Stelle hatte Hardenberg »Ich« und »productive Imagination« als Synonyme gekennzeichnet, doch bedarf es eigentlich gar nicht dieses Verweises auf die Identifizierung von Einbildungskraft und Ich als den Anfang aller Tätigkeit, erhellt doch aus der weiteren Gedankenführung, worauf es auch im Bereich der Ästhetik ankommt. Die Tätigkeit wird betont: Statt einen Gegenstand abzubilden, soll das künstlerische Ich dem Objekt zunächst nicht wie einem fremden Gegenstand, sondern ihm als seinem eigenen Produkt gegenüberreten:

Das Obj[ect] darf nur der Keim, der Typus seyn, der Vestpunct – die bildende Kraft entwickelt an, in und durch ihn erst schöpferisch das schöne Gantze. Anders ausgedrückt – das Object soll uns, als *Produkt des Ich*, bestimmen, nicht als bloßes Obj[ect] (NO II, 194:633; Herv.v.m.).

Ausschlaggebend für diese Bewertung des Gegenstandes ist das Endziel, das eben *nicht* in einer Abbildung desselben, sondern im »schöne[n] Gantze[n]« (Herv.v.m.) besteht. Damit ist der zweite Begriff genannt, der in den *Fichte-Studien* als Bindeglied zwischen Philosophie und Poetik fungiert – im Bezug auf ihn nimmt die Doppelwertigkeit von »Darstellung« klarere Konturen an.

Zunächst spielt das »Ganze« ausschließlich in die Auseinandersetzung mit den Grenzen der theoretischen Philosophie hinein, indem im Fragment 566 zwei Wege, sich dem Unbedingten zu nähern, aufgezeigt werden: die unendliche Tätigkeit und die Verknüpfung des Einzelnen zu einem Ganzen. Damit ist das Absolute selbst als das Ganze gekennzeichnet, und in der Formulierung »Verknüpfung (*Verganzung*) des Zu Erklärenden / zu einem Ganzen« (NO II, 181:566; Herv.i.O.) tritt hervor, worauf sich der Philosoph konzentrieren sollte.

Aus dieser Forderung ergibt sich gleichsam von selbst die Notwendigkeit zur »Darstellung« und zwar in ihrer Doppelbedeutung von »herstellen« und »wiedergeben«. Denn allein durch Verknüpfung entsteht erst der gesuchte Zusammenhang, er ist nichts Gegebenes, er muss sichtbar gemacht werden und indem er sichtbar gemacht wird, kann er zugleich abgebildet werden. In diese Richtung weist die Bemerkung Hardenbergs, »[d]ie Idee eines Ganzen muß *durchaus* ein ästhetisches Werck beherrschen und modificieren« (NO II, 188:587; Herv.i.O.). Aus der Fortsetzung erhellt, dass »ästhetisch« sogar für die Idee des Ganzen, des Zusammenhangs, der Einheit steht, das Ästhetische sich danach bemessen lässt, wie ausgeprägt der Sinn für Verknüpfung ist. Je stärker er ist, desto besser fällt die ‚Darstellung‘, verstanden als ästhetische Repräsentation, aus:

Selbst in den launigsten Büchern. Wieland, Richter und die meisten Comiker fehlen hier sehr oft. Es ist so entsetzlich *viel* überflüssiges und langweiliges, recht eigentlich hors d'œuvres, in ihren Werken. Selten ist der Plan und die *große* Verteilung ästhetisch – Sie haben nur ästhetische oder komische Laune, nicht ästhetisch komischen Sinn oder *Geist* / Einheit des Mannichfachen/ (ebd.; Herv.i.O.).

In der »Einheit des Mannigfachen« scheint nun jenes Prinzip benannt, das als einziges die Erkenntnis überdauert, es gebe keine Prinzipien im Sinne von ersten Gründen. Die Akzentuierung von Paarkonzepten in den Fragmenten legt nahe, dass diese Einheit idealerweise aus zwei Teilen zusammengefügt ist. Vollendet ist demzufolge eine ‚Darstellung‘, die Sinnlichkeit und Geist in ein Verhältnis zueinander setzt, in dem das »Sinnliche [...] geistig, das Geistige sinnlich dargestellt werden« (NO II, 194:633).

Eine erste Definition von »Romantisieren« klingt in dieser abstrakten Formulierung eines Dialogs zwischen (noch zu schaffender) Innenwelt und Außenwelt an. Unter Hinzuziehung der *Vorarbeiten 1798* wird deutlich, dass sich in der Orientierung des Strebens (der Tätigkeit) auf das Ganze vor allem das BEDÜRFNIS NACH EINEM SINN spiegelt: »Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder« (NO II, 335:105). Das Charakteristische und in Hinsicht auf Leopardi

Trennende ist die Sinnfrage, das Beharren auf ihr und auf einer möglichen positiven Antwort. Der ursprüngliche Sinn wird zwar vermisst, aber nicht verloren gegeben. Damit ist die Voraussetzung gewahrt, das Empfinden von Verlassenheit nicht zum dominierenden Empfinden werden zu lassen, wenn sich der Einzelne mit der Erfahrung konfrontiert sieht, dass sein Leben von Zufall und äußeren Umständen dirigiert wird<sup>283</sup>. Nun mag man einwenden, im Romantisierungsfragment fehle jedweder Bezug zu Ästhetik und künstlerischer Darstellung, wenn Hardenberg schreibt:

Romantisieren ist nichts, als eine qualitat[ive] Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. [...] Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. [...] Wechselerhöhung und Erniedrigung (ebd.).

Gerade in dieser Konzeption des Romantisierens als in das tägliche Leben übersetzbarer ANWENDUNG des lang umkreisten WECHSELPRINZIPS, das als Verknüpfung von Gegensätzlichem funktioniert, gibt Hardenberg aber ein eindringliches Beispiel für *sein* Verständnis von Kunst im Sinn einer vollkommen angewandten »Kenntniß« (NO II, 188:[588]). Damit muss das vorliegende Fragment tatsächlich in erster Linie im Rahmen der »LebensKunstLehre« gedeutet werden, wobei »romantisieren« nur ein anderes Wort für jenen Prozess ist, dem der Schriftsteller folgen sollte, will er das Ganze darstellen, indem er die beiden Momente des Geistigen und Sinnlichen miteinander verknüpft. Diese Bestimmung des Romantisierens impliziert eine ethisch-sittliche Dimension des »Darstellens«. Potenzieren und Logarithmieren werden als zwei Operationen des Verknüpfens bestimmt bzw. sie zeigen zwei synthetische Verfahren an: das Gewöhnliche wird mit dem Ungewöhnlichen vermittelt und auf diese Weise potenziert, während das Verbinden des Höheren, Unendlichen mit dem Niedrigeren, Endlichen eine gegensätzliche Wirkung ausübt – generiert wird jeweils etwas Neues, was schon vorher da, aber unbekannt war<sup>284</sup>. Auf die Erlebnisperspektive des Einzelnen übertragen hieße dies, er hätte mit dem Romantisieren eine Technik bei der Hand, um sich gleichsam eines doppelten Blicks zu versichern: Nichts ist so wie es scheint und er

---

<sup>283</sup> Vgl. Frank (1969), S. 115f., der im Gefühl, »in Freiheit verlassen zu sein« sowie in der damit einhergehenden Kontingenzerfahrung die Grundlagen für Hardenbergs Magie-Konzept sieht.

<sup>284</sup> Mit den ein Komplementärverhältnis bezeichnenden Operationen der Potenzierung und des Logarithmierens liegt also das Paradigma romantischer Weltbegegnung vor. Logarithmieren ist wesentlich eine Suchoperation, die den Exponenten einer Potenz betrifft; die Formel lautet  $\log_b a = x$ , wobei  $x$  den gesuchten Exponenten bezeichnet, mit dem  $b$  potenziert wird, um  $a$  zu erhalten.

hat je nach Situation und Befindlichkeit die Wahl, seine Wahrnehmung umzupolen, sodass der Doppelblick letztlich der Sinn für das Ganze oder zumindest die Voraussetzung für diesen Sinn ist. Die ethische Dimension erwächst dem darstellenden Dichter daraus, dass er mit seinen Werken diese Operation des Potenzierens und Logarithmierens *vorführt*.

Wie eine Bemerkung zu Goethe zeigt, besteht »Darstellen« im Verknüpfen des Heterogenen, »kleiner unbedeutender Vorfälle mit wichtigern Begebenheiten« (NO II, 128:27). Was andernorts allgemein als Postulat unter der Bezeichnung »Romantisieren« beschrieben wird, wird hier unter ästhetischen Vorzeichen formuliert. Dabei ist der Hinweis auf die Absicht, die der bei Goethe erkannten Methode wohl zugrunde liegen mag, entscheidend, schimmert in ihm doch der Leitfaden durch, an dem sich der Dichter zu orientieren hat. Demnach läuft alles auf Beschäftigung der Einbildungskraft »mit einem mysteriösen Spiel«, »Überraschung und Täuschung« hinaus. Es gilt eine Darstellung zu finden, die im Leser die Einbildungskraft anregt – romantisch und poetisch ist im Umkehrschluss diejenige Schilderung, die das vermag, weil sie gewohnte Wahrnehmungsmuster durchbricht, täuscht, überrascht oder befremdet. Hier lässt sich eine direkte Linie zu Leopardi ziehen, der in seiner Kritik der italienischen Romantiker einen Vorteil der »echten Dichtung« (»poesia vera«) in ihrem Vermögen umschreibt, alltägliche Zusammenhänge aufzulösen.

In den *Fragmenten und Studien* wird diese Forderung in einer Art literarischem Programm konkret, dessen einziger Punkt »Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie *Träume*« (NO II, 769:113) lautet. Nun ist der Leser gefragt: Auch er bekommt nicht den Zusammenhang dargereicht, sondern er muss ihn selbst finden. Die LITERATUR wird zur EXPERIMENTIERFLÄCHE für jene Wirksamkeit, mit der allein der Einzelne sich auch im Leben seiner Freiheit versichern kann. Im Umgang mit ihr kann er sich im Verknüpfen üben.

Dichter und Leser sind dann gleichermaßen Darstellende im ästhetischen Schöpfungsprozess, und beide müssen sich einer Haltung versichern, die »Einsicht und Bemeisterung, Akzeption [sic] und Aktion« (Striedter (1985), S. 141) eint. Einsicht in die Sinnverlorenheit und Meistern dieser Einsicht, indem man sich die Situation handelnd zu Eigen macht. Poesie und die Beschäftigung mit ihr wird auf diese Weise zum LEBENSTRAINING – eine Dimension, die, wie in den Ausführungen zum Illusionsbegriff bereits anklang, über die Frage nach dem Sinn hinausgeht und durchaus

praktische Probleme des täglichen Lebens tangiert. Der Poesie kann diese Bedeutung zukommen, weil eigentlich die Menschen immer schon Dichter sind: Sprechen als Welterschöpfungsakt ist ein Spiegel im Kleinen des allen innewohnenden Dranges nach Meisterung der großen Welt und des Daseins in ihr:

Die Sprache, sagte Heinrich, ist wirklich eine kleine Welt in Zeichen und Tönen. *Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen, und sich frey darinn ausdrücken können.* Und eben in dieser Freude, das, was außer der Welt ist, in ihr zu offenbaren, das thun zu können, was eigentlich der ursprüngliche Trieb unsers Daseyns ist, liegt der Ursprung der Poesie.

Es ist recht übel, sagte Klingsohr, daß die Poesie einen besondern Namen hat, und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts besonderes. *Es ist die eigenthümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes* (NO I, 335; Herv.v.m.)<sup>285</sup>.

Daher bedarf es für Hardenberg nicht eines Regelkatalogs, der Handlungsmaximen für das »gute Leben« enthielte. Es genügt, die Herausforderung zu leben mit jener gleichzusetzen, einen Roman zu verfassen, *auctor* im Sinne von ‚Urheber des eigenen Lebens‘ zu sein. Diese Forderung mag seltsam anmuten, wenn sie nicht im unmittelbaren Nachfeld des erkenntnistheoretischen Diskurses verortet wird. Was für den Einzelnen die Herauslösung aus der Befangenheit im Leben ist, sollte für den »Darsteller« die Fähigkeit sein, »alles darstellen [zu] können und [zu] wollen« (NO II, 236/237:26/25). Was also für das Leben gilt, gilt für die Kunst und umgekehrt, denn auch der Künstler sollte sich um UNABHÄNGIGKEIT, was die Gegenstände seiner Darstellung anbelangt, bemühen und sich nicht von seinen eigenen Vorlieben und Abneigungen bestimmen lassen:

Der Mensch wird nie, als Darsteller, etwas vorzügliches leisten, der nichts weiter darstellen mag, als seine Erfahrungen, Seine Lieblings Gegenstände, der es nicht über sich gewinnen kann, auch einen ganz fremden, ihm ganz uninteressanten Gegenstand mit Fleiß zu studiren und mit Muße darzustellen (ebd.).

Dabei ist bemerkenswert, dass in diesem Fragment nicht die Rede vom Dichter oder Künstler, sondern vom »Darsteller« ist, obgleich die Nennung Goethes als Vorbild den Kontext eindeutig bestimmt.

Wenn Hardenbergs *Fichte-Studien* in die Einsicht münden »Wir müssen die Dichotomie überall aufsuchen« (NO II, 201:649) und Jahre später das Romantische als das Heterogene mit dem Poetischen überhaupt gleichgesetzt wird, so lässt sich eine direkte Verbindung zwischen philosophischen Erkenntnissen und aus diesen abgeleiteten Handlungsmaximen einerseits sowie der Poetik andererseits knüpfen. Als direkte Konsequenz dieser Verankerung der Poetik in der Philosophie ergibt sich, dass

---

<sup>285</sup> Diese Gleichsetzung von Mensch und Dichter basiert letztlich in der Rolle der Einbildungskraft bei der Wirklichkeitskonstitution, weist also auf die Erörterungen in den *Fichte-Studien* zurück.

das Romantische auch bei Hardenberg eine Zwitterkategorie bezeichnet, in der philosophische Probleme, ethischer Anspruch und ästhetische Fragen ineinandergreifen. Die Parallelführung dieser Bedeutungsebenen wurde am Begriff »Darstellung« zu demonstrieren versucht. Die Gedankenskizzen aus den zwischen 1799 und 1800 entstandenen *Fragmenten und Studien* heben noch einmal hervor, dass »Darstellung« Philosophie und Poesie verbindet:

Die Idee der Philosophie ist eine mysterioese Tradition. Philosophie ist überhaupt die Aufgabe *zu wissen*.

Es ist eine unbestimmte Wissensch[aft] der Wissenschaften – ein Mystizismus des Wissenstriebes überhaupt – gleichsam der Geist der Wissensch[aften] – mithin undarstellbar – als im Bilde oder in der Anwendung – in der unvollkommenen Darstellung einer speciellen Wissenschaft.

Nun hängen alle Wissenschaften zusammen – also wird die Philosophie nie vollendet. Erst im vollständigen System aller W[issenschaften] wird die Phil[osophie] recht sichtbar seyn.

Aus dieser mystischen Beschaffenheit der Phil[osophie] ist es erklärbar, warum jeder in der Phil[osophie] etwas anders suchte, und warum die wahre Phil[osophie] nie dargestellt werden konnte (NO II, 827:389; Herv.i.O.).

Ein Kreis schließt sich, die Frage nach der Darstellbarkeit der Philosophie, die schon in den Studien der frühen Jahre gleich einem Fanal aufleuchtete – »Wie ist Philosophie darstellbar?« (NO II, 116:292), hat eine ambivalente Antwort gefunden, deren Grundton sehr an die negative Deduktion des Absoluten im Fragment 566 der *Fichte-Studien* erinnert. Nicht das Streben nach dem letzten Grund, sondern die »Aufgabe zu wissen« wird nun als eine unendliche Aufgabe vorgestellt. Ihre »mystische[...] Beschaffenheit« leitet sich von der Tatsache her, dass sie erst zu einem Abschluss gekommen sein wird, wenn alle Wissenschaften in ein »vollständige[s] System« gebracht worden sind – ein jenseits menschlicher Maße liegendes Ziel. Und dennoch wirkt der Mensch darauf hin, den Zusammenhang der Dinge untereinander und zwischen sich und den Dingen zu ergründen, am großen Ganzen mitzuweben. Getrieben und gelenkt wird er dabei von einem »Sinn für Mystizismus«, der – das verwundert nun nicht – mit dem »Sinn für Poësie« viel »gemein« hat (NO II, 840:434). Letzterer wird von Hardenberg als »der Sinn für das Eigenthümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnißvolle, zu *Offenbarende*, das Nothwendigzufällige« beschrieben, und damit ermöglicht er das Unmögliche: »Er stellt das Undarstellbare dar« (ebd.).

Philosophie und Poesie hängen also über den schwer fassbaren Faden der »Darstellung« zusammen. Erstere verdankt sich dem Vermögen der Poesie, das Undarstellbare doch in eine Form zu bringen, dem »Mystizismus des Wissenstriebes« zum Ausdruck zu verhelfen und sei es auch nur vorläufig. Poesie (»Bild«), Praxis

(»Anwendung«) und Einzelwissenschaften werden von Hardenberg als Handlungsspielräume genannt, um an der Aporie der Philosophie nicht zu verzweifeln. Das Vermögen aber, das der einen wie der anderen erlaubt, auf das Ganze hinzuarbeiten, ist die Einbildungskraft. Über sie befragte sich Hardenberg denn auch in den *Vorarbeiten 1798*, ob sie nicht »das *höhere Organ*, der poëtische Sinn überhaupt« sei (NO II, 357:206). Das Novalis-Kapitel im nächsten Teil wird Gelegenheit bieten, die Dimension des Poetischen auszuloten und mit ihr die Frage nach Motivation und Art des Zusammenhangs von Philosophie und Poesie erneut zu stellen, um in diesem Kontext zu zeigen, dass sich wie bei Leopardi zwei Funktionen der Einbildungskraft herauskristallisieren, was mit sich bringt, dass beide Denker im Imaginationsdiskurs um 1800 zu Nachbarn werden.

## TEIL III: PHILOSOPHIE UND POESIE: ERKENNT- NISTHEORIE, ETHIK, EINBILDUNGSKRAFT

»Inwiefern kann eine Philosophie allgemeingeltend und wirksam werden« (NO II, 142:390 – *Fichte-Studien*).

»Das Gefühl der Gesundheit, des Wohlbefindens, der Zufriedenheit ist durchaus persönlich, zufällig und hängt nur indirect von äußern Umständen ab. Daher alles Suchen es nicht hervorbringt und vielleicht liegt hier der reale Grund aller mythologischen Personificationen« (NO II, 840:435 – *Fragmente und Studien 1799/1800*).

»La ragione è un lume; la natura vuol essere illuminata dalla ragione non incendiata« (Zib., 22).

Kaum jemand, der sich auf eine Auseinandersetzung mit Hardenbergs Werk einlässt, entgeht der Frage nach dem Verhältnis von Philosophie und Poesie in ihm. Nun handelt es sich im Folgenden keineswegs darum, den in der Sekundärliteratur erarbeiteten und in regelmäßigen Abständen bekräftigten Standpunkt, wonach in dieser Beziehung der letzteren der Vorrang gebühre<sup>286</sup>, in seinen Grundfesten zu erschüttern oder, im Gegenteil, ihn zusätzlich zu untermauern, denn beides würde voraussetzen, die Herausbildung dieser Forschungsmeinung erneut zu rekapitulieren. Festzuhalten ist, dass Poesie zunächst ganz wörtlich im Sinn von »Poiesis« (Machen) zu nehmen ist. Damit spannt das Begriffspaar Philosophie-Poesie den Rahmen, innerhalb dessen erkenntnistheoretische und zugleich auch ethische und ästhetische Fragestellungen behandelt werden können, ist doch allen gemeinsam, dass sie von jenem Komplex tangiert werden, der als THEORIE-PRAXIS-PROBLEM die Geistesgeschichte prägt. Wenn also von der Priorität der Poesie bei Hardenberg die Rede geht, entfaltet sich immer auch sogleich ein Assoziationsnetz, in dem Begriffe wie »Tätigkeit«, »aktiv«, »passiv«, »Wirksamkeit«, »Machen« die tragenden Maschen darstellen, in Anbetracht deren klar wird, dass nicht Dichtung allein im Mittelpunkt steht – ebensowenig wie Erkennen den einzigen Schwerpunkt bildet.

---

<sup>286</sup> Vgl. *exempli causa* NO III, S. 319, wo die Vorrangstellung der Poesie gegenüber der Philosophie als Charakteristikum der Frühromantik genannt und mit Blick auf Hardenberg die Vorbildwirkung der Schriften Hemsterhuis' erwähnt wird. In der Hinsicht ist auch Schelling zu erwähnen: Seinem Programm einer Vervollkommnung der Philosophie durch die Kunst korrespondiert bei Hardenberg der Entwurf einer praktischen Philosophie, in deren Licht eine Möglichkeit aufscheint, mit den Aporien der Theorie umzugehen.

Auch Leopardis Auseinandersetzung mit der Philosophie wird von einer Hinwendung zur Praxis charakterisiert. Deren Motivation kann in jener Frage geortet werden, in der Nussbaum (<sup>4</sup>1996) den Grundimpuls der hellenistischen Philosophenschulen sieht, und die auch bei Hardenberg durchschimmert, nämlich, welche VERBINDUNG ZWISCHEN PHILOSOPHIE UND DEM LEBEN der einzelnen Menschen besteht – eine Frage, die im Hellenismus zur Herausbildung einer »medical philosophy« (ebd., S. 38) führte. Hinter diesem Ausdruck verbirgt sich eine Philosophie, die sich mit den Bedürfnissen der Menschen beschäftigt und Möglichkeiten aufzeigt, sich zu existentiellen Fragen zu verhalten, kurz: »a way of addressing the most painful problems of human life« (ebd., S. 3), wobei das LEBEN als eine KUNST (*techné*) konzipiert ist, die es wie andere Künste auch zu erlernen gilt. Die hellenistischen Denker konzentrieren sich dabei auf den Verstand als Leitinstanz, denn die Grundüberzeugung lautet »philosophical use of reason is the technique by which we can be truly free and truly flourishing« (ebd., S. 6). Emotionen wie Furcht, Liebe, Wut, Schmerz werden nicht als blinde Affekte bewertet, daher sie Argumenten ebenso zugänglich sind wie Meinungen und Ansichten. Das Interesse für psychologische Fragestellungen bewirkt auch eine Neuorientierung hinsichtlich der Lehrmethode: Um die Menschen zu erreichen, können nicht die herkömmlichen Verfahren angewandt werden, statt deduktiven Argumentierens gilt es, indirekt vorzugehen und den Schüler dadurch *direkt* in den Prozess des Philosophierens miteinzubeziehen, wobei Philosophieren hier einen bestimmten Lebensstil bezeichnet. Mit dieser Zielbestimmung rücken literarische Techniken in den Vordergrund: Beispiele, Appell an Erinnerung und Einbildungskraft, Erzählstrategien, eine verständliche Sprache lösen den Traktat bei der Wissensvermittlung ab (vgl. ebd., S. 35). Die Wurzeln einer Verbindung von PHILOSOPHIE UND LITERATUR reichen also in der Zeit weit zurück; bei Hardenberg und Leopardi geht es weniger um die Wissensvermittlung durch Poesie als vielmehr um die Möglichkeit, dank der Poesie entweder WISSEN zu PRAKTIZIEREN (Hardenberg) oder WISSEN zu ERTRAGEN (Leopardi). Auch ist für die hellenistischen Denker das, was die Philosophie als *biou techné*, als »Lebenskunst« charakterisiert und ihren Vorsprung vor den anderen Künsten markiert, eben die Tatsache, dass sie auf Verstandestätigkeit und Argumentation beruht.

Die Verbindung von Philosophie und Poesie bei Hardenberg und Leopardi gründet jedoch gerade auch in der INFRAGESTELLUNG EINER AUSSCHLIEßLICH AUF DIE VERNUNFT SETZENDEN DENKAKTIVITÄT, in der sich Kritik an der Aufklärung und ein innerhalb des

Koordinatensystems des Idealismus zu verortendes Theorie-Praxis-Problem niederschlagen – Aspekte, die die Vorrangstellung der Poesie erklären und die Figur des Dichter-Arztes ins Leben rufen, dessen wichtigste Bildungsetappe in der Philosophie, und das bedeutet hier vor allem in der Analyse des Lebens und seiner Bedingungen, besteht. In der Nähe der Intentionen kann somit eine Parallele zur hellenistischen Philosophie ausgemacht werden, die existiert, selbst wenn man von einer etwaigen direkten, d.h. inhaltlichen Beeinflussung infolge der Lektüre ihrer Vertreter absieht<sup>287</sup>.

Wenn mit Blick auf Hardenberg doch noch einmal versucht wird, eine eigene Tonfolge zum Thema Philosophie-Poesie zu finden, geschieht das aus verschiedenen Gründen:

Zunächst eignet der Versuch sich als Kulisse für eine Art Wechselgespräch zwischen dem deutschen und dem italienischen Poeten, dessen roter Faden in der Frage nach einer anderen Art zu philosophieren vorliegt. Entscheidend und verbindend erweist sich dabei die der Einbildungskraft zugewiesene Rolle: Hardenberg sieht in ihr das Wirkprinzip, das unter dem Namen »Fantasie« das Gedächtnis und als »Denkkraft« (NO II, 532f.: [327]) den Verstand stimuliert. Unter dem Eindruck der Lektüre des *Discours Préliminaire* (1751) von d’Alembert skizziert er im *Allgemeinen Brouillon* für die Einbildungskraft ein dreiphasiges Metamorphosen-Modell unter dem Titel »PSYCH[OLOGISCHE] ZUKUNFTSL[EHRE]«. Wie der Titel verrät, handelt es sich um ein Programm; sein Credo besteht im Primat der Einbildungskraft – die erste Phase sieht gleichsam ihre Anwendung auf Verstand und Gedächtnis vor. Erinnerungen an die *Fichte-Studien* werden wach: In Anlehnung an den zweiten Bestandteil des deutschen Terminus »-kraft« wurde in ihnen die Einbildungskraft als das einzige wirklich *aktive* Vermögen benannt (vgl. NO II, 74:212). Indem sie auf Gedächtnis (direkter Sinn) und Verstand (indirekter Sinn) gleichermaßen wirkt, kann sie sich selbst in beide Sinne verwandeln, »(äußrer) directer und (innrer) indirecter Sinn zugleich werden« (NO II, 532f.: [327]). Die dritte Metamorphose bestünde dann in der Austauschbarkeit von direktem und indirektem Sinn. Am Ende gäbe es nur noch *ein* Vermögen, das selbstwirkend tätig wäre und unter dessen Tätigkeit die Grenzen zwischen Sinnen- und Gedanken- und Ideenreich fallen würden. Eine Art ekstatischer Moment ist in dieser

---

<sup>287</sup> Bei Leopardi ist hier vor allem an Epiktet, Lukrez, Cicero zu denken (vgl. die »Elenchi di letture« in *Poesie e Prose*, II, S. 1221-47). Für Hardenberg wäre auf Seneca zu verweisen (vgl. Bücherliste vom September 1790, in: HKA, IV, S. 694).

Skizze aufgeschlüsselt, denn Hardenberg betont, dass die drei beschriebenen Phasen zeitgleich ablaufen und die Schrankenlosigkeit eine Augenblickserfahrung darstellt. Richtungsweisend ist die in Klammern gesetzte Bemerkung, die das Fragment beschließt: »(Harmonie v[on] Poësie, Phil[osophie] und Gelehrsamkeit.)«, klingt hier doch an, worum es bei den drei Verwandlungen der Einbildungskraft geht: ein GANZHEITLICHES MODELL, in dem Wissen und Wissensanwendung in eins fallen. Uerlings (2004b) hat darauf hingewiesen, dass in der Rückführung der Grundvermögen des menschlichen Geistes auf ein Wirkprinzip Kritik durchscheint an der die Aufklärung kennzeichnenden Unterscheidung verschiedener Vermögen<sup>288</sup>. Ein weiteres Kritik-Signal geht von der VORRANGSTELLUNG DER EINBILDUNGSKRAFT gegenüber dem Verstand aus, hatte doch der Enzyklopädist d’Alembert diesem das Primat zugestanden. Dass Hardenberg hier eine Verschiebung zugunsten der ersteren vornimmt, verwundert allerdings nicht vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit Fichte und der Einsichten, die in diesem Zusammenhang formuliert werden.

Nun bezieht Leopardi wahrscheinlich unter dem Einfluss des französischen Sensualisten Condillac eine ähnliche Position<sup>289</sup>. Am 20. November 1821 notiert er im Zibaldone: »L’immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia«. Von hier erscheint der Schritt kurz zu der Feststellung »Immaginaz.[ione] e intelletto è tutt’uno« (Zib., 2133f.). In dieser Notiz, in der mit der Einbildungskraft als allbegründendem Vermögen eine wichtige Voraussetzung angezeigt wird, damit eine Verbindung von Philosophie und Poesie möglich ist, scheint unversehens eine große Nähe zu Hardenberg auf.

Der Entwurf einer ‚anderen‘ Philosophie ist also bei beiden Poeten untrennbar verbunden mit einer Akzentverschiebung vom Verstand zur Einbildungskraft. Ihm liegt zwar ein erkenntnistheoretisches Interesse zugrunde, aber wie schon im Hinblick auf

---

<sup>288</sup> Bacon (1605, 1970) hatte der Tradition der mittelalterlichen Fakultätenpsychologie folgend zur Begründung seines enzyklopädischen Systems der Wissenschaften jeder Disziplin – Philosophie, Historie, Poesie – jeweils eins der drei Seelenvermögen Verstand, Gedächtnis und Einbildungskraft zugeordnet: »The Parts of human learning have reference to the three partes of Mans understanding, which is the seate of Learning: *History* to his *Memory*, *Poesie* to his *Imagination*, and *Philosophy* to his *Reason*« (ebd., S. 7; Herv.i.O.). Zur ambivalenten Rolle der Imagination bei Bacon vgl. Barck (1993), S. 14-24.

<sup>289</sup> Wie in der Anmerkung 159 erwähnt, figuriert Condillac in der letzten der drei Listen mit Autorennamen an letzter Stelle. Da dieses Verzeichnis nicht datiert ist und sich auf die Auflistung von Namen beschränkt, können Zeitpunkt und Umfang der Beschäftigung mit Condillac nicht näher eingekreist werden. Die Beschäftigung mit dem *Discours préliminaire* von d’Alembert lässt sich hingegen auf den Dezember 1827 datieren (vgl. ebd., S. 1238).

Hardenberg vermerkt wurde, zieht das Thema des Verhältnisses zwischen Philosophie und Poesie weitere Kreise. In der BÜNDELUNG VON KOGNITIVEM UND ETHISCHEM DISKURS liegt der vielleicht größte Anreiz für eine vergleichende Betrachtung von Dichter- und Denkertum.

Deutlicher als in den bereits behandelten Themenfeldern zeichnet sich hier ab, wie stark beide Denker auf den Bedürfnishorizont des Menschen Bezug nehmen. Für Novalis handelt es sich darum, die GRUNDLINIEN für die Ausprägung EINES ROMANTIK-BEGRIFFS, der ästhetische und ethische Kategorie in einem ist, weiter herauszuarbeiten – die Beziehung zwischen Philosophie und Poesie bildet dabei ein Kernelement.

Das Romantische als *modus poetandi et vivendi* ergab sich bei Leopardi aus dessen poetologischer Selbstverständigung ebenso wie aus seiner Ergründung der menschlichen Existenz. Es markierte gleichsam den Abschluss einer Suche, die auf den Menschen ausgerichtet ist. Indem er dieser Kompassanzeige folgt, schlägt Leopardi Lichtschneisen in die negative Gegenwart, die verhindern, dass die Kritik an der Moderne, die Diagnose, wonach Menschsein gleichbedeutend mit Unglück, Verzweiflung, Leid ist, sowie die Einsicht in die kosmische Indifferenz zu einer unkontrollierbaren Lawine anschwellen, die alles Leben und Streben nach Sinnhaftigkeit unter sich begraben würde. In gewisser Weise handelt es sich um Leopardis Versuch, den Menschen *beizustehen*, im Sinne seiner Dialogfiguren Eleanders und Plotin zu handeln – zu *trösten*. Diese Grundintention wird aber nicht nur mittels der Dichtung verwirklicht, sondern sie begründet auch Überlegungen zur PRAKTISCHEN PHILOSOPHIE, auf denen im folgenden Kapitel der Akzent liegt, insoweit anhand ihrer das Bild der ethischen Rolle der Einbildungskraft vervollständigt wird. Leitmotivisch wirkt das Gespür für die Kehr- oder ‚Nachtseite‘ des Aufklärungsdiskurses wie in »La scommessa di Prometeo« (1824) symptomatisch die Kombination zeigt von Leibniz’ Maxime der besten aller möglichen Welten und Plotins Einschränkung, dass die Idee der Vollkommenheit selbst immer auch die Simultaneität von positiven und negativen Erscheinungen, des Guten wie des Schlechten impliziert<sup>290</sup>:

Pure a ogni modo io ti concederò volentieri che l’uomo sia perfettissimo, se tu ti risolvi a dire che la sua perfezione si rassomigli a quella che si attribuiva da Plotino al mondo: il quale, diceva Plotino, è ottimo e perfetto assolutamente; ma perchè il mondo sia perfetto, conviene che egli abbia in se, tra le altre cose, anco

---

<sup>290</sup> Vgl. Plotin, *Enneaden* III, 2, 18. Plotin verwendet hier den Begriff *logov* für den Plan der Vorsehung, in dem »bereits enthalten [ist] die schöne Darstellung und deren Gegenteil« (Z. 24-25); in ihm lässt sich eine Beziehung zur Stoa erkennen (vgl. Kommentar zu III, 2).

tutti i mali possibili [...]. E in questo rispetto forse concederei similmente al Leibnizio che il mondo presente fosse il migliore di tutti i mondi possibili (*Poesie e Prose*, II, S. 60).

Pessimismus und Misanthropie bedingen keineswegs einander; gerade die Überzeugung »tutto è male« (Zib., 4174; 19. April 1826) und damit der endgültige Verlust eines utopieträchtigen Leitbildes, wie der junge Leopardi es sich mit Blick auf die Natur ausgemalt hatte, fungiert als Antrieb für die Herausbildung einer Poetik, in der dem philosophischen Poeten die Aufgabe eines Arztes zukommt, dessen wichtigste Medikamente die Mittel zur Stärkung der Einbildungskraft sind<sup>291</sup>.

Doch bedarf es nicht unbedingt der Rekonstruktion besonderer Zusammenhänge, um die Praxisorientiertheit des Denkers Leopardi zu illustrieren, stellt er doch selbst die Verbindung zwischen seiner und der antiken praktischen Philosophie her:

Concordanza delle antiche filosofie pratiche (anche discordi) nella mia; p. e. della Socratica primitiva, della cirenaica, della stoica, della cinica, oltre l'accademica e la scettica ec. (Zib., 4190; 01. August 1826).

Damiani weist darauf hin, dass die Präzisierung »anche discordi« erst 1827 hinzugefügt wurde. Er liest diese Eintragung mit Blick auf Leopardis »Preambolo« zu Epiktet, somit würde sich die »concordanza« mit den Kyrenaikern, Stoikern, Zynikern, Skeptikern auf die Schwäche des Menschen beziehen. Lässt man die Frage beiseite, welche Übereinstimmung und Abweichungen Leopardi bei seiner Notiz im Blick hatte, dann fällt auf, dass er sich bewusst in die Tradition antiker Moralphilosophen verschiedener Couleur einreihet, die das Anliegen einte, aktive ‚Lebenshilfe‘ zu bieten<sup>292</sup>.

Die Wegmarken, die durch dieses Kapitel führen sollen, sind gesetzt und mit ihnen sind auch die Berührungspunkte zwischen Leopardi und Hardenberg genannt. Es kann aber an dieser Stelle, um Missverständnissen vorzubeugen, nur noch einmal wiederholt werden: Vergleichen bedeutet Gemeinsamkeiten im Unterschiedlichen zu entdecken und je verschiedener die Ausgangspositionen, je größer die Kluft zwischen den Denktraditionen, desto spannender gestaltet sich das Aufspüren von Grundintentionen, die konvergieren.

---

<sup>291</sup> Das Umschlagen des Natur-Begriffs wirkt sich nur insoweit auf die Bewertung der Einbildungskraft aus, als dass deren Bedeutung innerhalb eines das Leben des Einzelnen wie der Gesellschaft zentrierenden Denk-Entwurfs *noch* wichtiger wird.

<sup>292</sup> Vgl. Nussbaum (<sup>4</sup>1996) und Abbagnano (<sup>2</sup>1990) sub »Cirenaismo«, S. 130: Die Kyrenaiker standen in der Tradition von Sokrates, ihre Schule wurde von Aristipp von Kyrene im 4. Jh.v.Chr. gegründet. Das Interesse dieser Philosophen war wie das der Zyniker vorwiegend moralischer Art. Zweck des menschlichen Lebens ist die Lust; das Glück entsteht aus dem Zusammenspiel von vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Lust. Daraus leiteten sie die Lehre ab, nur an den gegenwärtigen Moment zu denken, zu versuchen ganz in ihm aufzugehen, da die Zukunft ungewiss sei und man nicht darauf vertrauen könne, dass sie Lust mit sich bringe.

# I. KAPITEL: LEOPARDI ODER: DIE KUNST, UNGLÜCKLICH ZU SEIN

»L'arte di essere infelice. Quella di essere felice, è cosa rancida; insegnata da mille, conosciuta da tutti, praticata da pochissimi, e da nessuno poi con effetto« (*Poesie e Prose*, II, S. 1218).

»[I]o dico che la felicità consiste nell'ignoranza del vero« (Zib., 326; 14. November 1820).

Im Februar 1829 notiert Leopardi unter der Rubrik »Disegni letterari«:

Della natura degli uomini e delle cose. Conterebbe la mia metafisica, o filosofia trascendente, ma intelligibile a tutti. Dovrebbe essere l'opera della mia vita (*Poesie e Prose*, II, S. 1217).

Es blieb jedoch bei dem Vorsatz, eine eigene »Metaphysik« auf allgemein verständliche Weise zusammenhängend darzustellen. In der signifikanten Aneignung von Begriffen wie Metaphysik und Philosophie, die zehn Jahre zuvor noch überwiegend negativ konnotiert waren, spiegelt sich der Prozess einer fortlaufenden Auseinandersetzung mit jenen Formen menschlichen Denkens und Gestaltens wider, in denen Leopardi nach und nach zwei Weisen erkennt, sich mit dem Wesen von Menschen und Dingen zu beschäftigen: Philosophie und Poesie. Diese beiden Tätigkeiten – »le facoltà più affini tra loro« (Zib., 3382-83; 8. September 1823) – erregen wie bei Hardenberg das Interesse im Hinblick auf drei Aspekte: WISSENSERWERB, WISSENSVERMITTLUNG und UMGANG MIT DEM WISSEN. Tritt im Lauf der Auseinandersetzung mit den ersten beiden Punkten, die bei Leopardi von Einflüssen der französischen Kultur, de Staëls ebenso wie des Sensualisten Condillac, des Enzyklopädisten d'Alembert, der Reformen der philosophischen Methode Descartes und Newton zeugt, die kognitive Funktion der Einbildungskraft in den Blick und zeichnet sich ein Episteme-Modell ab, in dem die Vernunft als Kenntnis begründendes Vermögen auf Einbildungskraft und Empfinden angewiesen ist, so bildet der WAHRHEITSBEGRIFF den Scheidepunkt, an dem der erkenntnistheoretische Reiz angesichts praktischer Fragen verblasst. Dann steht nicht länger die Mehrung des Wissens um die Zusammenhänge in der Natur, die Erfassung des poetischen Naturganzen im Mittelpunkt, sondern der einzelne Mensch. Damit ändert sich auch die Weise des Philosophierens. Anstelle des »colpo d'occhio«, des visionären Überblicks, wird Selbstbeobachtung zum Instrument, Philosophie zu treiben:

Das abstrakte Wissen wird konkret und des Dichters Aufmerksamkeit wendet sich der praktischen Philosophie zu.

### I.1. Was heißt Philosophie?

Das Verhältnis von Philosophieren und Dichten wird in der Frage problematisiert, welcher der beiden Tätigkeiten eine direktere Beziehung zur NATUR zukommt. Im Natur-Begriff können im Allgemeinen zwei Bedeutungsebenen unterschieden werden: Zum einen bezeichnet er die Natur im Sinn der Gesamtheit organischer und anorganischer Erscheinungen und bezieht sich also auf die Materie in all ihren Erscheinungsformen, zum anderen ist er ausschließlich auf den Menschen anwendbar und bezieht sich in diesem Fall auf eine Eigentümlichkeit oder aber die Gesamtheit von Bedürfnissen und Veranlagungen einer Person.

*Beide* Konnotationen schwingen von Anbeginn in Leopardis Reflexionen mit. Es sei an die ersten Seiten des *Zibaldone* erinnert mit ihrem Auftakt »la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola« (Zib., 14), in dem der Gegensatz benannt wird, der fortan Philosophie- und Modernekritik gleichermaßen bestimmt. In den Beispielen, die Leopardi in der Folge zitiert, um die eigene These zu stützen, figuriert auch die Szene des Todkranken: Während der Ratgeber der Vernunft suggeriere, sich nicht um einen dem Tod Geweihten zu kümmern und so das Leiden des Kranken wie das der Überlebenden nicht unnötig zu verlängern, verlange die Natur im Gegenteil, dem Kranken so lange es noch möglich ist, Pflege und Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, selbst wenn dadurch das Leiden aller – des Kranken und seiner Lieben – länger währen sollte (ebd., 15). »Natur« steht hier für ein Handeln, das von Intuition, Anteilnahme, Empathie geleitet, kurz, auf den Mitmenschen hin orientiert ist. Dieses Beispiel ist zwar diskutabel und wirft die Frage auf, wieso es im Sinne des Kranken sein sollte, das Ende seines Leidens durch Fürsorge hinauszuzögern<sup>293</sup>, es ist

---

<sup>293</sup> Mit Blick auf die aktuelle Debatte um das Recht auf Euthanasie steht Leopardi mit seiner Meinung zwischen den Fronten, führt er doch Gründe wie Mitgefühl und das persönliche Interesse des unmittelbar betroffenen (kranken) Individuums ins Feld, d.h. er nennt Gründe, auf die sich auch die Befürworter der Euthanasie berufen, um sich gestützt auf diese Argumente jedoch *gegen* die Möglichkeit auszusprechen, das zur Qual gewordene Leben abzukürzen. Die Frage stellt sich, ob Leopardi sich hier nicht von einem verabsolutierten Lebensbegriff leiten lässt, indem er die Tatsache, am Leben zu sein, höher bewertet als die Qualität dieses Lebens und damit einen ethisch als problematisch einzustufenden Standpunkt vertritt (vgl. Eugenio Lecaldano: *Un'etica senza dio*. Laterza, Roma-Bari, 2006).

allerdings geeignet, die Komplexität des Natur-Begriffs zu beleuchten. Es verdeutlicht nämlich, dass sich hinter dem Gegensatz »ragione-natura« von Anbeginn verschiedene Alternativen verbergen. Das hängt damit zusammen, dass den ILLUSIONEN von Leopardi auch eine ethische Bedeutung zugewiesen wird. Sie charakterisieren die menschliche Natur und wie Leopardi anhand seines Beispiels demonstriert, bilden sie die GRUNDLAGE DES HANDELNS, d.h. entscheidet ihre An- oder Abwesenheit, ob Uneigennützigkeit oder aber Zweckdenken im täglichen Leben dominieren.

Eine Seite später tritt dagegen die Natur als VORLAGE FÜR DEN KÜNSTLER ins Blickfeld und hier evoziert ihre Erwähnung »le circostanze, naturali, non procurate mica a bella posta, ma venute spontaneamente: quell'albero, quell'edifizio, quella selva, quel monte, tutto da per se, senza artificio« (ebd., 15f.). Im Rahmen der Polemik gegen die Romantiker wird die erstgenannte Bedeutungsebene aufgerufen und die Natur sowie die sich allein an ihr inspirierende antike Dichtung den Stileskapaden moderner Dichter entgegengehalten. Für den frühen Leopardi ist »Natur« unbestritten ein positiv unterlegtes Konzept. Figuriert sie im »Discorso sul romanticismo« als Garantin für ein der menschlichen Natur gemäßes Leben, so wandelt sich ihre Beurteilung nach 1823 mit der Folge, dass die Menschen mit einer »natura matrigna« noch mehr auf sich selbst zurückgeworfen sind – ein Faktor, der nicht unwesentlich die Ausformung eines Ansatzes beeinflusst, bei dem der Dichter dadurch, dass er Macht über Einbildungskraft und Illusionen hat, das Leiden der Menschen verringern kann und somit in die Rolle eines Seelen-Arztes schlüpft. Wenn nun Natur und Vernunft als unversöhnbare Gegensätze präsentiert werden, wirkt sich das zwangsläufig auch auf die EINSCHÄTZUNG DES VERHÄLTNISSES ZWISCHEN PHILOSOPHIE UND POESIE aus, in dem Moment, wo erstere als Vernunfttätigkeit definiert wird, während der Poet auf Illusionen und mit ihnen auf die Natur angewiesen ist.

Nun lässt sich bei Leopardi ebenso wie bei Hardenberg konstatieren, dass mit der Frage nach der Beziehung zwischen Dichten und Denken zwei Themenkreise gezogen werden. Figürlich gesehen bilden sie zwei ineinander verschränkte Ringe, steht doch das erkenntnistheoretische Problem nicht zusammenhanglos neben dem ethischen Problem. Allerdings scheint sogleich eine Frage berechtigt: Wieso sollte Leopardi an wissenstheoretischen Fragen interessiert sein, wenn er der Vernunft doch dermaßen ablehnend gegenübersteht, dass sie auch seine Kritik an der Gegenwart als »secolo della ragione« (Zib., 14) kanalisiert? Damit ist der Moment gekommen zu wiederholen, was

seit der für das Verständnis des Zusammenhangs zwischen Philosophie und Poesie bei Leopardi fundamentalen Studie *Il pensiero poetante* (<sup>3</sup>1997; Erstausgabe: 1980) von Prete in der italienischen Leopardi-Forschung als *locus communis* gilt, nämlich dass VERNUNFTKRITIK KEINESWEGS GLEICHBEDEUTEND ist MIT einer vorbehaltlosen ABLEHNUNG DER VERNUNFT, der im Gegenzug eine Idylle entsprechen würde, in der Instinkte, Leidenschaften und Imagination den Menschen jedwedes kritischen Urteils entheben. Die Betonung der KOGNITIVEN POTENTIALITÄT VON FÜHLEN (»sentire«) UND VORSTELLEN (»immaginare«), in der das Echo des Sensualismus spürbar ist<sup>294</sup>, muss vielmehr im Verbund mit einer *Revision der Rolle der analytischen Vernunft* gesehen werden (vgl. <sup>1</sup>Ferrucci (1987)). Daher greift es zu kurz, wird Leopardis Einstellung zur Philosophie unter den Nenner »Distanz« subsumiert, wie Bohrer (2002) es tut. Wenn das Untersuchungsfeld auf einen Gesichtspunkt, sprich Zeiterfahrung und Zeitlichkeit, beschränkt wird, dann scheint zwar das »Theorem des Nichts« (ebd., S. 38), d.h. die Einsicht, alles Sein gründet auf dem Nichts, in der Tat das Ende der Philosophie zu signalisieren und damit die »romantische Binarität« von Negativem und Positivem nicht mehr möglich zu sein<sup>295</sup>. Allerdings würde damit nicht berücksichtigt, dass die Kritik Leopardis an der Philosophie vorrangig als Projektionsfläche für eine Philosophie, *wie sie sein sollte*, dient. Diese steht wiederum in engem Zusammenhang mit der Praxis weniger des Poeten Leopardi als jener der Menschen, so wie sie dem Denker und Dichter Leopardi vorschwebt. Gerade dieser Aspekt droht jedoch in Bedeutungslosigkeit zu versinken, wenn es darum geht, die Modernität von Leopardi am Leitfaden von Nihilismus und Negativität auszuloten, denn wie Steinkamp (1991) festhält, sind im *Zibaldone* Ansätze zu erkennen, die »als der Versuch Leopardis gewertet werden [können], seine eigene pessimistische Weltanschauung zu

---

<sup>294</sup> Locke hatte neben dem Empfinden noch den Verstand als Erkenntnisorgan gelten lassen, stieß damit aber bei einem anderen bedeutenden Vertreter des theoretischen Sensualismus auf Kritik: Im *Traité des sensations* (1754) sucht Condillac nachzuweisen, dass die *einzig*e Erkenntnisquelle das Empfinden ist und führt am Beispiel einer Statue vor, dass selbst psychische Vorgänge nur modifizierte Sinnesempfindungen sind.

<sup>295</sup> Auf Seite 97 kommt Bohrer zu dem Schluss: »Leopardis Distanz zur Philosophie war die Bedingung seines Diskurses *ästhetischer Negativität*. Die Erklärung, warum die Negativität nichtsdestoweniger ästhetisch attraktiv ist, ergab sich nicht aus konventionellen Begründungen, die letztlich romantischen Ursprungs sind: denn dort bleibt das Negative immer die Umkehrung des Positiven, ist Satan die Umkehrung von Gott. Die Radikalität der Leopardischen Negativität liegt darin begründet, daß ihr solche romantische Binarität ermangelt und sie abstrakt ganz und gar die Abwesenheit, das Ende von etwas darstellt« (Herv.i.O.).

überwinden« (ebd., S. 153)<sup>296</sup>.

Dringlicher denn je erscheint es daher, eine Antwort auf die Frage zu versuchen, die diesem Paragraphen den Titel gegeben hat. Eine Bemerkung vom 30. Mai 1823 ist in dieser Hinsicht aufschlussreich:

Il Buffon sarebbe unico fra' moderni per *il modo elegante di trattare le scienze esatte*: ma oltre che la storia naturale si presta all'eleganza più d'ogni altra di queste scienze; tutto ciò che è elegante in lui, è *estrinseco alla scienza propriamente detta*, ed appartiene a quella che io chiamo qui *filosofia propria, la quale si può applicare ad ogni sorta di soggetti* (Zib., 2729-30; 30.05.1823; Herv.v.m.).

Zunächst erregt Interesse die Absetzung einer Wissenschaft im eigentlichen Sinn von einer »filosofia propria«. Als Charakteristikum der exakten Wissenschaften wird deren Stillosigkeit genannt, genauer: das Fehlen jedweder stilistischen Raffinesse und Eleganz. Damit ist ein wichtiger Punkt angesprochen, spielt sich doch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Philosophie und Poesie auf mehreren Ebenen ab und eine von ihnen ist die Analyse der Sprache<sup>297</sup>. Des Weiteren fällt auf, dass die Qualität eines guten Stils nicht der Poesie, sondern der Philosophie und zwar einer, die sich auf alles anwenden lässt, zugeschrieben wird. Gerade der Ausdruck »eleganza« würde jedoch eher an die Dichtung denken lassen, zumal sie in einer früheren Randnotiz als das Unbestimmte definiert wird:

Se attentamente rigarderemo in che soglia consistere l'eleganza delle parole, dei modi, delle forme, dello stile, vedremo quanto sovente anzi sempre ella consista nell'indeterminato [...] o in qualcosa d'irregolare (Zib., 1312; 13. Juli 1821).

Unbestimmtheit aber ist, wie bereits gezeigt wurde, direkt mit dem dichterischen Arbeitsinstrument schlechthin, nämlich der Sprache, den Wörtern und ihrer Assoziationsmächtigkeit verbunden. Der sich an die Bestimmung der »Eleganz« anschließende Hinweis, es stehe in der Willkür von Philosophen und Wissenschaftlern,

---

<sup>296</sup> Steinkamp rekonstruiert u.a. das Entstehen der Tradition, die Leopardi in der Rolle des Pessimisten festschreibt. Seine Ausführungen im Kapitel »Leopardis Philosophie als Pessimismus« suggerieren, dass es sich hierbei um eine Deutungsperspektive handelt, die sich durchsetzte im Ausgang des Urteils von Charles-Augustin de Sainte-Beuve, der die leopardische Philosophie 1844 als »philosophie negative« bezeichnete; zwei Jahre später verwendet Vincenzo Gioberti in *Il Gesuita moderno* erstmals den Ausdruck »pessimismo« im Zusammenhang mit Leopardi. Auch Steinkamp weist jedoch darauf hin, dass gerade die Überlegungen Leopardis zu einer »filosofia pratica« diese Etikettierung in Frage stellen.

<sup>297</sup> Prete (<sup>3</sup>1997) differenziert innerhalb Leopardis Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Philosophie-Poesie drei Niveaus und erklärt deren partielle Widersprüchlichkeit mit dem ‚Oszillieren‘ (»variabilità«, S. 70) der Perspektiven bei Leopardi. Neben der linguistischen Analyse könne demnach die Ebene ausgemacht werden, auf der Kritik an der Philosophie als Kritik an der Moderne daherkommt. Von diesen beiden Themensträngen zu unterscheiden ist jener, in dem der Status von philosophischem und symbolischem Wissen untersucht und eine Einheit von Dichten und Denken konzipiert wird. Hinzuzufügen wäre der ethische Gesichtspunkt, insofern es nicht nur um Wissen im Sinne von Kenntniserwerb geht, sondern auch um den Umgang mit dem Wissen.

sich in dieser Schreibkunst zu versuchen, liest sich im Nachhinein als ein erstes flüchtiges Signal des 1823 skizzierten Modells.

Demnach genügt die »filosofia propria« allen Erfordernissen, die an eine vollkommene Philosophie gestellt werden könnten: Klingt im Ausdruck »filosofia propria« selbst der THEORETISCHE ASPEKT an, da Philosophie zunächst immer Gedanken- und Ideenarbeit ist, so tritt mit der Akzentuierung einer allumfassenden Anwendbarkeit die PRAXIS in den Blick und evoziert die Erwähnung des guten Stils die POESIE. Im Umkehrschluss wäre dann eine Philosophie, die nicht diese Kriterien erfüllt, abzulehnen.

Die DIFFERENZIERUNG ZWISCHEN EINER ‚GUTEN‘ UND ‚SCHLECHTEN‘ PHILOSOPHIE, kehrt auch in Leopardis Gegenüberstellung von Antike und Moderne wieder. Einschneidend wirkt die historische Perspektive, die Leopardi schon 1821 und damit vor seiner Lektüre von Barthélemys *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* annimmt, d.h. schon vor der Bekanntschaft mit dem ‚antiken Pessimismus‘ existiert in Umrissen das Gegenbild einer Antike, in der beides – Denken *und* Dichten – möglich war. Die Kritik an der *modernen* Philosophie in einer Aufzeichnung vom 20. Juli 1821 zeugt vom Unbehagen gegenüber jenen Vorgängen, die als Rationalisierung, Mathematisierung und Verwissenschaftlichung das Weltbild der Moderne geprägt haben. Als Beispiel für eine alternative Art des Philosophierens wird Sokrates genannt und aus ihrer Beschreibung stechen drei Merkmale hervor, die bis zur Wende in Leopardis Naturverständnis das Projekt einer Alternativphilosophie kennzeichnen:

Dividersi perpetuamente i letterati e i poeti, da' filosofi. L'odierna filosofia che riduce la metafisica, la morale ec. a forma e condizione quasi matematica, non è più compatibile con la letteratura e la poesia [...]. *La filosofia di Socrate poteva e potrà sempre non solo compatire, ma infinitam.[ente] servire alla letteratura e poesia, e gioverà pur sempre agli uomini più dell'odierna [...].* La filosofia di Socrate partecipava assai della natura [...]. È una filosofia poco lontana da quello che la natura stessa insegna all'uomo sociale (Zib., 1359-60; 20. Juli 1821; Herv.v.m.).

Die Verbindung zur Natur, wobei aus den Zeilen nicht klar hervorgeht, was eigentlich darunter zu verstehen sei, und die sich daraus ergebende Nähe zur Poesie und den Menschen charakterisieren die antike Philosophie. Zugleich hallt in der Feststellung, wonach die größere HILFE für die Menschen vom Gedankengut eines Sokrates ausgehe, ein Anspruch wider, der ein Leitmotiv in Leopardis Programm einer anderen Philosophie darstellt. Wenn nun in der Moderne Moral und Metaphysik der Mathematik anverwandelt werden und in der Beschränkung von existentiellen Fragen auf Prinzipien,

logische Folgen, Gleichungen, Messbarkeit das Ergebnis modernen Denkens gesehen wird, zeichnet sich ab, dass sich hinter dem GEGENSATZ von Philosophie und Poesie eigentlich ein anderer, nämlich der von exakter WISSENSCHAFT UND POESIE verbirgt.

Das Unbehagen gegenüber der modernen Weltsicht, in der die Natur wie auch die Menschen und ihre Angelegenheiten zu quantifizierbaren Größen und Maßeinheiten werden, hat sich bei Hardenberg in der Figur des Schreibers materialisiert. In Klingsohrs Märchen (im 9. Kapitel des 1. Teils des *Ofierdingen*) besteht er mit seinen Zahlen und geometrischen Figuren nicht immer die Probe der Beständigkeit, der Sophie seine Aufzeichnungen unterzieht, bevor sie in einem großen Buch abgeheftet werden, in dem alles Wissen aufbewahrt scheint, das der Überlieferung an spätere Generationen wert ist (vgl. NO I, S. 342f.). Der Schreiber schwebt auch in den »Hymnen an die Nacht« im Hintergrund, wenn die der »alte[n] Welt« folgende Zeit beschrieben wird: »hinauf in den freyeren, wüsten Raum strebten die unkindlichen, wachsenden Menschen. Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge – Einsam und leblos stand die Natur. Mit eiserner Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Maaß« (NO I, S. 165, Z. 2-6).

Nun bezeichnet die Rationalismus-Kritik um die Jahrhundertwende einen Fixpunkt in der europäischen Geistesgeschichte, sodass die Parallelen zwischen Novalis und Leopardi wenig Verwunderung hervorrufen. Interessant werden sie jedoch später, wenn sich bei letzterem die kognitive Funktion der Einbildungskraft im Rahmen von Überlegungen herauskristallisiert, in deren Zentrum vielleicht weniger eine Alternative zur modernen Manier, Philosophie zu treiben, als zur Methodologie der Wissenschaften steht. Eine erste positive Antwort auf die Frage, was Philosophie bei Leopardi bedeutet, kann allerdings bereits hier formuliert werden. Im Hinblick auf die Moderne gilt die Bemerkung, die Prete (<sup>3</sup>1997) mit Blick auf die Juli-Notiz getroffen hat: »La polarità è dunque tra matematica e poesia e su questa polarità poggerà poi la critica della filosofia« (ebd., S. 77).

Insoweit der Kritik im Sinne einer Demontage immer auch ein konstruktives Moment innewohnt, kann der Vergleich von moderner und antiker Philosophie im Mai 1823 als Vorlage für den Entwurf einer PHILOSOPHIE, WIE SIE SEIN SOLLTE, gedeutet werden. Zeichnen sich die antiken Philosophen durch ein produktives Weltverhältnis aus, indem sie sich dem Motto »insegnare e fabbricare« verschrieben haben, bewirkt die moderne Philosophie Ernüchterung und Desillusionierung: »la filosofia moderna non fa

ordinariamente altro che disingannare e atterrare« (Zib., 2709; 21. Mai 1823). Diese Feststellung verdeutlicht, dass auch auf dem Gebiet der Philosophie die Trennlinie zwischen Antike und Moderne bei den Illusionen verläuft. Damit ist der Moment gekommen, die zwei Themenkomplexe zu umreißen, auf die sich die Auseinandersetzung mit der Philosophie konzentrieren lässt.

Wenn Leopardi in diversen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1821 den unüberwindbaren Gegensatz zwischen Dichten und Denken betont, dann geschieht das in der Regel auf der Grundlage einer GEGENÜBERSTELLUNG VON »SCHÖN« UND »WAHR«. Während die Dichter die Aufgabe haben, die Wahrheit zu verhüllen, die Illusionen zu fördern, den Sinn in den Menschen für das Vage, Unbestimmte wachzuhalten, streben die Philosophen danach, die Wahrheit im wörtlichen Sinn zu ent-decken. Beide Tendenzen sieht Leopardi schon in der Sprache lebendig, operiert der Philosoph doch auf seiner Suche mit Termini, die die Gegenstände möglichst genau treffen und erfassen sollen<sup>298</sup>. Definierte Leopardi hier Philosophie und Poesie von ihren jeweiligen Gegenständen her, zieht er einen Tag später die extreme Schlussfolgerung daraus: Wenn Wahrheit und Schönheit einander ausschließen, dann kann zwischen den zwei Tätigkeiten des Geistes, die sich mit ihnen jeweils beschäftigen, auch nur eine »barriera insormontabile, una nemicizia giurata e mortale« bestehen (Zib., 1231; 27. Juni 1821). Nun mag die Frage im Untergrund schwelen, was Leopardi eigentlich mit Wahrheit meine und diese Frage führt direkt an die Wurzel von Philosophiekritik und -verständnis. Erste Indizien bilden die für die moderne Philosophie verwendeten Ausdrücke »disingannare« und »atterrare«. Ist an diese beiden Aktivitäten ein Vorwurf geknüpft, so impliziert das eine positive Konnotation alles dessen, was mit Täuschungen zu tun hat. Warum? Die Antwort lenkt den Blick zugleich auf die Illusionen und die Definition von Wahrheit.

Auch wenn Leopardi durchaus allgemein von »großen Wahrheiten« auf verschiedenen Wissensgebieten schreibt (Zib., 3384; 08.09.1823), ein gewisses kontextabhängiges Oszillieren des Wahrheitsbegriffs nicht auszuschließen ist, gründet

---

<sup>298</sup> Vgl. Zib., 1226-28; 26. Juni 1821, und zur Sprache ebd., 110; 30. April 1820, wo Leopardi auf Beccaria (*Ricerche intorno alla natura dello stile*; 1770) eingeht und festhält, dass neben der eigentlichen Bedeutung jedes Wort noch einen Kometenschweif an Nebenbedeutungen und Assoziationen (»immagini accessorie«) besitzt. Kennzeichen der wissenschaftlichen Sprache sei das Bemühen das Wort auf eine Bedeutung zu fixieren: »e perciò si chiamano termini perchè determinano e definiscono«. Die der Analyse dienenden Begriffe isolieren die Bedeutungen und schmälern dadurch das der Sprache selbst innewohnende Erkenntnispotential (vgl. ebd. 1234-36; 28. Juni 1821). Auch in der Sprachkritik schlägt sich demzufolge Leopardis Einstellung nieder, nach der Erkennen Herstellen von Zusammenhängen bedeutet.

die Polemik gegen die Wahrheit in einer Ansicht, wonach WAHRHEIT als EINSICHT IN DIE AUSSICHTSLOSIGKEIT DES STREBENS NACH LUST verstanden werden muss. »Wahrheit« ist also rein existentiell gemeint, sie umschließt das »Theorem des Nichts« (Bohrer, (2002), S. 38), mit dem sich jeder Mensch infolge seiner dahinschwindenden Illusionen irgendwann einmal konfrontiert sieht. Mit dem Bröckeln des positiven Naturbilds wiegt diese Wahrheit noch schwerer, insofern Leopardi den Menschen mit seinen Glückshoffnungen und seiner Sehnsucht in einen Kreislauf aus Werden und Vergehen eingebunden sieht. Die Kontingenzerfahrung, sich in einer Welt wiederzufinden, in der das Zwecksystem des Individuums sich nicht mit dem Naturkreislauf in Deckung bringen lässt, formuliert Leopardi im Zuge seiner Beschäftigung mit dem Werk *La loi naturelle ou principes physiques de la morale, déduits de l'organisation de l'homme et de l'univers* (1793)<sup>299</sup> des französischen Schriftstellers C.F. Volney. Die »erschreckende« Erkenntnis, die das Ende der Metaphysik selbst besiegelt, besteht in der Einsicht in den Riss zwischen des Menschen Ziel und dem Zweck des Universums. Die einzige – fragwürdige – Bedeutung, auf die sich das Individuum etwas zugute halten kann, ist die, ein Glied in einer unendlichen, auf ewiges Fortleben ausgerichteten Kette zu repräsentieren, in der Tod und Leben nahtlos ineinander übergehen:

L'esistenza non è per l'esistenza, non ha per suo fine l'esistente, nè il bene dell'esistente [...]. Gli esistenti esistono perchè si esista, l'individuo esistente nasce ed esiste perchè si continui ad esistere (Zib. 4169; 11. März 1826).

Aus der Disharmonie zwischen einer Eigenliebe (»amor proprio«), die zu unendlicher Lust tendiert, und der zeitlichen und räumlichen Begrenztheit des Universums, in dem einzig der Zyklus von Reproduktion und Zerstörung ewig währt, resultiert die Gleichsetzung des Lebens mit Leiden und Unglück:

E siccome d'altronde l'assenza della felicità negli amanti se med.[esimi] importa infelicità, segue che la vita, ossia il sentimento di questa esistenza divisa fra tutti gli esseri dell'universo, sia di natura sua, e per virtù dell'ordine eterno e del modo di essere delle cose, inseparabile e quasi tutt'uno colla infelicità e importante infelicità, onde vivente e infelice sieno quasi sinonimi (Zib., 4137; 03. Mai 1825).

Leopardi hatte schon Jahre zuvor gezeigt, wie vergebliches Hoffen auf Glück, hier Synonym für vergebliches Streben nach unendlicher Lust, in das Empfinden der Nichtigkeit mündet und nachlassende Lebensfreude sowie Überdruß die Folgen sind (vgl. Zib., 140; 27. Juni 1820). Wenn die Wahrheit aber geradewegs ins Nichts führt,

---

<sup>299</sup> Die erste Auflage erschien unter dem Titel *Catéchisme du citoyen français* – im Anschluss an den Sensualismus von Helvétius sucht Volney ein Eigenliebe und Gemeinwohl vermittelndes Modell zu entwerfen.

dann gilt, einzig real sind die Illusionen (Zib., 99) – verschwinden sie, bleibt nichts. Das trifft auf den Einzelnen ebenso wie auf die Gesellschaft zu, denn:

tutto il bello e il buono di questo mondo essendo pure illusioni, e la virtù, la giustizia, la magnanimità ec. essendo puri fantasmi e sostanze immaginarie (Zib., 125; 16. Juni 1820).

Im Jahr 1820 ist es noch die Natur, die unter einem barmherzigen Schleier diesen Zusammenhang verbirgt, und eine Wissenschaft, die wie die Philosophie nur das Lüften des Schleiers in den Mittelpunkt stellt und nichts bietet, was den freigegebenen Blick ins Nichts abzulenken vermöchte, kann nur als »dottrina della scelleraggine ragionata« (ebd.) bezeichnet werden.

Der für die Auseinandersetzung mit der Philosophie im Hinblick auf die Poesie eingangs erwähnte Gegensatz Vernunft-Natur bedingt den hier herausgearbeiteten GEGENSATZ ILLUSIONEN-WAHRHEIT, womit der zweite für die Auseinandersetzung mit der Philosophie konstitutive Themenkomplex genannt ist. Wahrheit ist vor allem als metaphysisch-existentielle Wahrheit zu verstehen und damit tritt ein wesentliches Charakteristikum der Kritik an der Philosophie hervor, die sich als Kritik an einer Vernunft geriert, die die Wahrheit über das Wohl der Menschen stellt. Die Distanzierung von der modernen Philosophie ist daher umso entschiedener, wenn sie einen nach dem anderen nur die Fehler, die oftmals als Schutzhülle für das Leben und gesellschaftliche Miteinander fungierten, aufdeckt, denn: »in effetto la cognizione del vero non è altro che lo spogliarsi degli errori« (Zib., 2710; 21. Mai 1823). Hierin entspricht die Philosophie in der Moderne dem »vero modo di filosofare«, dessen Erkennungsmerkmal in der Ausschließlichkeit gesehen werden kann, mit der in dieser einen Richtung gewirkt wird.

MODERNE beginnt demnach mit dem FEHLEN EINES KONSTRUKTIVEN ELEMENTS, das erlaubt, einmal eingerissene Gedankengebäude durch andere zu ersetzen. Die Skepsis gegenüber dem Wissensfortschritt ist also nicht grundsätzlich gleichzusetzen mit der Ablehnung von Erkenntnis und Wissen, einer derartigen Verwechslung widerspricht die Hartnäckigkeit, mit der angezeigt wird, dass das Manko moderner Denkanstrengungen darin liegt, dass sie keine neuen positiven Wahrheiten etablieren<sup>300</sup>. Problematisch erscheint diese Deutung allerdings, wenn Leopardi in der Folge *sein* Weisheitsideal

---

<sup>300</sup> Vgl. auch wenige Seiten später die Bemerkung: »Ogni passo della sapienza moderna svelle un errore; non pianta niuna verità« (Zib., 2712; Herv.v.m.).

skizziert, das in der Rückkehr in den Naturzustand besteht, der mit dem Zustand der glückhaften Ahnungslosigkeit identifiziert wird:

si conferma quel mio principio che la sommità della sapienza consiste nel conoscere la sua propria inutilità, e come gli uomini sarebbero già sapientissimi s'ella mai non fosse nata: e la sua maggiore utilità [...] nel ricondurre l'intelletto umano (s'è possibile) appresso a poco a quello stato in cui era prima del di lei nascimento (Zib., 2711; 21. Mai 1823).

In der Umkehrung der dem Fortschrittskonzept der Aufklärer eingeschriebenen Richtung liegt der Stachel der vorliegenden Bemerkung, indem das in der Zukunft angesiedelte Ideal in der Vergangenheit der »fanciulli« und »selvaggi« gesichtet wird, die Menschheit daher fast schon auf tragische Weise um ihre eigenen Hoffnungen betrogen wird, entfernt sie sich im Glauben an die Zukunft doch immer mehr von dem erstrebten Glück. Gedanken, die schon im »Discorso sul romanticismo« als Leitbilder wirkten, ein Echo des goldenen Zeitalters, die Lektüre von Wielands *Geschichte des Weisen Danischmend und der drei Kalender. Ein Anhang zur Geschichte von Schechian* (1775), auf die Leopardi in diesem Kontext direkten Bezug nimmt, klingen hier nach. Bereits früher im *Zibaldone* war Geschichte als Rückschritt gedeutet worden, weshalb der wahre Fortschritt allein in einem bewussten Rückschritt bestünde (vgl. Zib., 306-7; 8. November 1820).

In diesem tief verwurzelten ZUKUNFTSPESSIMISMUS klafft ein großer UNTERSCHIED ZU HARDENBERGS GESCHICHTSPHILOSOPHISCHEM MODELL, das er in der 5. Hymne an die Nacht entwirft. Treffen sich beide Denker in ihrem Grundimpuls, der in einem Unbehagen gegenüber der Gegenwart und in einer Deutung der Aufklärung als Verfallsgeschichte geortet werden kann, so korrespondiert bei Hardenberg dem idealen Zeit-Raum in der Vergangenheit eine noch bessere Zeit in der Zukunft bzw. wirkt der Glaube bestimmend an die Zukunft als Zeit einer »bessern Welt«:

Absolute Abstraktion – Annihilation des Jetzigen – Apotheose der Zukunft, dieser eigentlichen bessern Welt, dies ist der Kern der Geheißes des Xstenthums – und hiermit schließt es sich an die Religion der Antiquare, die Göttlichkeit der Antike, die Herstellung des Alterthums, als der 2te Hauptflügel an – beyde halten das Universum, als den Körper des Engels, in ewigen Schweben – in ewigen Genuß von R[aum] und Z[eit] (NO II, 711:[1095]; Herv.i.O.).

Das Bild des Schwebens und mit ihm die Figur des Wechselschemas kehrt angewandt auf die Geschichte wieder, nur dass die Extreme nun Antike und Christentum, Vergangenheit und Zukunft heißen. Beide sind notwendig, den Engel zu halten, dessen Name Gegenwart sein könnte. Zwei Linien laufen hier zusammen: die Bewertung des Christentums als Inbegriff eines höheren, noch der Realisierung harrenden Menschseins und der Blick auf die Antike im Zuge der durch Winckelmann angestoßenen, von

Friedrich Schlegel in seinen Frühschriften ausgelebten »Gräkomanie« (vgl. Schanze (1965), S. 152). GESCHICHTE wird als ZYKLUS verstanden, in dem auf die Periode des Verfalls, des Auseinanderbrechens der die ideale Antike ursprünglich kennzeichnenden Einheit von Glauben und Wissen notwendigerweise eine Zeit folgt, in der diese Einheit auf einer höheren Ebene wiederhergestellt wird. In dieser Vorstellung bündeln sich Traditionen, die Leopardi fernstanden: Kants in seiner Schrift *Zum ewigen Frieden* (1795) philosophisch unterlegte Idee einer versöhnten Welt spiegelt sich hier ebenso wie chiliastisches Gedankengut. Wenn für Hardenberg gilt, dass Antike und Christentum keinen unversöhnlichen Gegensatz bilden, sondern vielmehr in einem spiralförmigen Entwicklungsgang miteinander verbunden sind (vgl. Mähl (<sup>2</sup>1994), S. 389), dann lässt sich für Leopardi festhalten, dass die Antike jenes Modell darstellt, das alle anderen Epochen in den Schatten stellt und die Zukunft nur lebenswert erscheint, insofern sie sich an ihr ausrichtet. Anfangs scheinen die Grenzen zwischen Antike und Naturzustand fließend – sie ist die glückliche Zeit friedlicher Geborgenheit des Menschen in der Natur und statt der ‚metaphysischen Wahrheit‘ skandieren Illusionen Denken und Handeln. Später, nach der Entdeckung des antiken Pessimismus, lässt sich dagegen an der Antike studieren, was es bedeutet, *mit* der Wahrheit zu leben und eine ETHIK DES ALS-OB zu entwickeln.

Wie gezeigt wurde, formuliert Leopardi deren Grundprinzip schon früh im Ausgang von seiner persönlichen Erfahrung und weist damit sich selbst den Weg, mit dem Wissen, wie es sich nach Dahinschwinden der Illusionen einstellt, zu leben. »Io sapeva, perchè oggidi non si può non sapere, ma quasi come non sapessi« (Zib. 214; 18.-20. August 1820), schreibt Leopardi bereits im Sommer 1820 und signalisiert zwei wichtige Einsichten, die für die dichterische Praxis eine größere Bedeutung bekleiden werden als die Utopie einer Epoche, in der Naturzustand und Antike ineinanderschwingen: Da eine Rückkehr in der Zeit nicht möglich ist, würde die Polemik gegen das Wissen ihrerseits sehr der kritisierten Praxis der modernen Philosophie ähneln, ginge doch die Vernichtung des »Irrtums« der Fortschrittsgläubigkeit und -hoffnung einher mit dem Hinweis, unsere Vorfahren hätten es besser gehabt und gewusst, eine negative Einsicht, die lähmend und im extremen Fall auch tödlich wirken muss. Dementsprechend kann es sich nur darum handeln, Wege zu finden, einen künstlichen Zustand des Nicht-Wissens herzustellen, zu leben, *als ob* man nicht um die Vergeblichkeit und Aussichtslosigkeit des Lebens wüsste. Der »elogio del non-sapere« (Prete (<sup>3</sup>1997), S. 100), in den der

Vergleich antiker und moderner Philosophie im Mai 1823 mündet, darf daher nicht überbewertet werden, zeugen doch beispielsweise die *Operette morali* von einem ganz anderen Ansatz!

Das Glück, nicht zu wissen, wird zur Utopie mit der Entdeckung, dass die Antiken sehr wohl die ‚metaphysische Wahrheit‘ kannten. Die Faszination, die der antiken Philosophie jedoch weiterhin anhaftet, liegt im UMGANG MIT DIESEM WISSEN begründet. Die Weisheit der Antiken leitet sich von der Anerkennung der Rolle von Illusionen, »errori« und Einbildungskraft her, in denen sie den einzigen Schutz gegen Leid und Unglück sahen. Diese Verbindung wird in einer Passage deutlich, in der Leopardi eine Stelle aus Plutarchs Schriften zur Moral auswertet und bemerkt:

E la risposta di Strato cle starebbe molto bene in bocca de' poeti, de' musicisti, degli antichi filosofi, della natura, delle illusioni medesime, di tutti quelli che sono accusati d'averne introdotti o fomentati, d'introdurre o fomentare o promuovere de' *begli errori* nel genere umano, o in qualche nazione o in qualche individuo. *Che danno recano essi se ci fanno godere, o se c'impediscono di soffrire per tre giorni? Che ingiuria ci fanno se ci nascondono quanto e mentre possono la nostra miseria, o se in qualunque modo contribuiscono a fare che l'ignoriamo o dimentichiamo?* (Zib., 2681; 05. März 1823; Herv.v.m.).

Die Fragen weisen geradewegs auf die Desiderata der Moderne: Auf die MÖGLICHKEITEN DES VERGESSENS kommt es an, da unbeschwertes Leben voraussetzt, entweder nicht um die Wahrheit zu wissen oder aber sie vergessen zu können. Dichter und antike Philosophen werden in einem Atemzug genannt, sie verbindet ihr Wissen um die Wichtigkeit der Illusionen. Merkmal der antiken Philosophie ist demnach ihre enge Ausrichtung auf das Leben der Menschen, indem sie ihnen ein im Rahmen des Möglichen »gutes Leben« verbürgt. Dieses Interesse für die Lebenspraxis der Individuen kennzeichnet die drei großen hellenistischen Philosophenschulen: Skeptiker, Stoiker, Epikureer (Nussbaum (<sup>4</sup>1996)) und es scheint, als habe Leopardi von allen etwas in seine eigene Theorie eingeflochten. Doch kennzeichnet es nicht allein die antike Philosophie, sondern auch die Dichtung, für die ebenfalls der Grundimpuls des Helfens angedeutet wird. Die hier in ihren Umrissen sichtbare Figur des Philosophen-Dichters, des Dichters als Arzt geht aus der Kritik an der modernen Philosophie hervor.

Die Frage, WAS HEIßT PHILOSOPHIE, würde Leopardi sowohl negativ als auch positiv beantworten können: Im ersten Fall würde er die Gleichsetzung von Vernunft und Philosophie betonen, im zweiten Fall würde er auf der Möglichkeit beharren, Denken, Einbilden und Fühlen, Erkennen und Täuschen zum Wohl der Menschen miteinander zu verbinden. Der Grund für diese Art Ehrenrettung der Philosophie zeichnete sich bereits

ab; mit der Erwähnung der Illusionen kann er in der Einbildungskraft geortet werden. Doch bevor er näher erläutert wird, ist es notwendig, auf einen dritten Philosophie-Begriff hinzuweisen, der nur flüchtig im *Zibaldone* erscheint, aber geeignet ist, die Selbstverständlichkeit, mit der vom Pessimisten Leopardi geredet wird, zu erschüttern.

Wenn der Naturzustand endgültig verloren gegeben werden muss, stellt der Versuch, sich mit der Gegenwart zu arrangieren, nämlich nur *eine* mögliche Reaktion dar. Eine Alternative bestünde darin, mit den Mitteln der Vernunft sich der Natur wieder anzunähern und genau dies ist das Konzept der im Juni 1820 entworfenen »ultrafilosofia«. Wenn daher weiter oben behauptet wurde, die Differenz zwischen Leopardi und Hardenberg werde durch den Zukunftspessimismus des Einen und die Geschichtsutopie des Anderen markiert, so stimmt das nur partiell, d.h. es gibt eine Ausnahme. Die Nähe zu Hardenberg liegt wider Erwarten nicht so sehr im Begriff »ultrafilosofia« selbst begründet, der an die Logologie gemahnt, sondern in dem geschichtsphilosophischen Modell, das sich hinter diesem Namen verbirgt<sup>301</sup>:

*La civiltà delle nazioni consiste in un temperamento della natura colla ragione, dove quella cioè la natura abbia la maggior parte. [...] la salvaguardia della libertà delle nazioni non è la filosofia nè la ragione, [...] ma le virtù, le illusioni, l'entusiasmo, in somma la natura, dalla quale siamo lontanissimi. E un popolo di filosofi sarebbe il più piccolo e codardo del mondo. Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebbe essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo (Zib., 114-15; 07. Juni 1820; Herv.v.m.).*

Eine SYNTHESE VON NATUR UND VERNUNFT ist also nicht nur möglich, sondern sie bildet die Grundlage der Zivilisation! Wissen und Illusionen schließen einander nicht unbedingt aus, solange letzteren das größere Gewicht eingeräumt wird. Nun wird auch hier eine Vision vorgestellt, wie mit dem Wissen umzugehen ist und in diesem Punkt unterscheiden sich diese Zeilen nicht von dem, was als Kennzeichen von Leopardis Gegenentwurf zur modernen Philosophie zuvor herausgearbeitet wurde. Die Differenz liegt in der Möglichkeit, sich durch das Wissen der Natur wieder *anzunähern*, zu ihr auf einer höheren Bewusstseinsstufe zurückzukehren – hier kann eine Parallele zur frühromantischen Geschichtsutopie gesehen werden.

Wird die Tätigkeit des Philosophen-Dichters darauf gerichtet sein, Mittel und Wege zu ersinnen, damit die Menschen nicht mehr zu schwer an der metaphysisch-

---

<sup>301</sup> Das Präfix »ultra-« legt zwei Möglichkeiten, den Begriff aufzuschlüsseln nahe: Entweder handelt es sich um eine Philosophie, die über die Philosophie hinausgeht und damit nicht länger als Philosophie im eigentlichen Sinn bezeichnet werden kann oder es wird auf eine Steigerung der Philosophie im Sinn der mathematischen Potenz ( $x^2$ ) angespielt. Vgl. *Treccani*, Bd. XII, S. 490, sub »ultra-«.

existentiellen Wahrheit und ihren zahllosen Begleiterscheinungen wie Schmerz, Überdruß, Langeweile, Todesverlangen tragen, überwiegt am Ende also eine negative Konnotation des Wissens, blitzt in der Juni-Notiz eine andere Bedeutungsebene durch. Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, was genau sich hinter dem Ausdruck »die Dinge ganz und bis in ihre kleinsten Einzelheiten kennen« verbirgt, und es erscheint müßig, sich in Vermutungen zu ergehen, es bleibt nur die Feststellung: Von der metaphysisch-existentiellen Wahrheit ist bestimmt nicht die Rede, Naturerkenntnis im Sinne des Erforschens der Zusammensetzung des Universums und der Suche nach dem Zusammenhang zwischen seinen Komponenten *könnte* hingegen gemeint sein. Entscheidend an diesen Zeilen ist das kurze Aufflackern einer Perspektive für die Zukunft, das flüchtige Eingeständnis, dass der Verfall nicht endgültig, keine Rückkehr, aber doch eine Verbesserung der aktuellen Situation noch möglich ist, und die sich hier unvermutet ergebende Nähe zu Hardenberg<sup>302</sup>.

Der im Ausdruck »ultrafilosofia« in der Juni-Aufzeichnung enthaltene Akzent auf der Zukunftshoffnung geht allerdings verloren mit der Änderung des Naturverständnisses bei Leopardi. Erste Schatten fallen schon im Juni 1820 auf den positiven Naturbegriff: »La barbarie non consiste principalmente nel difetto della ragione, ma della natura« (ebd.). Es deutet sich die Einsicht an, dass die Natur, wenn in ihr die Vernunft dermaßen das Übergewicht erhalten kann, wie es in der Gegenwart geschehen ist, nicht ganz ‚unschuldig‘ sein kann.

## I.2. Die kognitive Funktion der Einbildungskraft oder: Eine erweiterte Denkungsart

Philosophiekritik ist nicht identisch mit der Ablehnung von Philosophie *tout court* und Erkenntniskritik – wurde dies einmal eingesehen, verblasst der Eindruck, es bestehe ein Widerspruch zwischen einem gegen die Wahrheit polemisierenden Leopardi, der zur Philosophie auf Distanz geht und einem an einer möglichen Verbindung von Dichten

---

<sup>302</sup> Auch im Christentum sieht Leopardi eine Allianz von Vernunft und Natur am Wirken, indem hier die Wahrheitserkenntnis als Voraussetzung für den Glauben fungiert (vgl. Zib., 413; 09.-15. Dezember 1820). Das ändert allerdings nichts an der grundsätzlich negativen Beurteilung der christlichen Religion, die mit ihrer Jenseitsvorstellung den Übergang zur Moderne entscheidend beeinflusst habe durch die Verbreitung der Einsicht in die Nichtigkeit des menschlichen Lebens (Zib., 105; 26. März 1820).

und Denken interessierten Leopardi. Das Fundament für letztere wird im November 1821 gelegt, wenn die Einbildungskraft als allbegründendes Vermögen vorgestellt wird. Je nachdem, wie das ihr zugeschriebene Erfindungsvermögen eingesetzt wird, entsteht entweder Dichtung oder (Natur)-Philosophie:

La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or *questa facoltà* appunto è quella che *fa i grandi filosofi*, e i grandi scopritori delle verità. E si può dire che *da una stessa sorgente, da una stessa qualità dell'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata* e determinata da diverse circostanze e abitudini vennero *i poemi* di Omero e Dante, e i *Principii matematici della filosofia naturale* di Newton (Zib., 2132-33; 20. November 1821; Herv.v.m.).

Zum Zeitpunkt dieser Notiz hat Leopardi den *Discours préliminaire* von d'Alembert noch nicht gelesen. Damiani unterstreicht in seinem Kommentar zu dem zitierten Passus die Parallele zu Condillacs *Essay sur l'origine des connaissances humaines* (1746-54; deutsch 1780), in dem die Einbildungskraft als erstes Vermögen beim Erkenntnisvorgang präsentiert wird. Der Einfluss der französischen Materialisten auf den intellektuellen Werdegang Leopardis ist weitgehend untersucht worden. Die Überschneidung der Perspektiven des italienischen Denkers mit Hardenberg ist darauf zurückzuführen, dass im Hintergrund ein- und dieselbe Tradition der Aufklärung und der Kritik an der Aufklärung steht.

Indem aber Poesie und Philosophie gleichermaßen auf einem Vermögen gründen, darf auf eine Verwandtschaft zwischen beiden Tätigkeiten geschlossen werden. Die Einbildungskraft fungiert als Kohärenz und Bedeutung stiftendes Prinzip und erfüllt Funktionen, die vorher ausschließlich der Vernunft zugewiesen wurden. Carlo Ferrucci (1987) weist darauf hin, dass jenseits der theoretischen Ebene, auf der suggeriert wird, es gebe keinen Unterschied zwischen Einbildungskraft und Vernunft, die Differenzierung zwischen beiden Vermögen in der Praxis und zwar im Hinblick auf ihren Einsatz beibehalten werde (vgl. S. 41)<sup>303</sup>. Leopardi selbst macht allerdings am Ende der November-Eintragung einen Strich durch Überlegungen dieser Art: Zwar hält er die Identität von »immaginazione« und »intelletto« ausdrücklich fest und scheint damit nur die letzte Konsequenz aus den oben zitierten Sätzen zu ziehen. Unvermutet wechselt er jedoch am Ende die Perspektive und flugs ist es die Vernunft, die durch

---

<sup>303</sup> Ferrucci stellt auch die Frage, ob eventuell zwischen diversen Modalitäten der Einbildungskraft, einer poetisch-sentimentalen (Einbildungskraft im eigentlichen Sinn) und einer erfinderisch-kognitiven (Vernunft), unterschieden werden muss. Sein Vorschlag lautet, von einer theoretisch-ästhetischen Funktion der Einbildungskraft zu sprechen, die beide Aspekte und Seinsweisen in sich vereint (ebd.).

Umstände, Gebräuche sowie entsprechende natürliche Anlagen die Einbildungskraft (wie auch das Denkvermögen) erst ausbildet:

Immaginaz.[ione] e intelletto è tutt'uno. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo, ciò che si chiama riflessione ec. ec. (Zib., 2134; 20. November 1821).

Diese Aufzeichnung scheint zu demonstrieren, dass angesichts eines Identitätsverhältnisses zwischen zwei Komponenten der Wunsch zu entscheiden, welches der beiden Glieder zuerst da war, nahezu zwangsläufig zu einem Zirkel führt. Die Feststellung aber, dass in Poesie und Philosophie eine einzige Kraft wirksam ist, wirft die Frage auf, WELCHES ERKENNTNISMODELL Leopardi hier vorschwebt.

Auf den Seiten vom 21. Mai 1823 erhebt unter dem ironischen Blick Leopardis das Bild einer Denkerzunft, für die sich Weisheit nach der Ausschließlichkeit bemisst, mit der sich jemand der Realität und dem sinnlich Wahrnehmbaren widmet: »sapiientissimo è quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi, senza prestar loro le qualità ch'esse non hanno« (Zib., 2710). In dieser Beschreibung des Maßstabs, den sich die moderne Philosophie gesetzt hat, schwingt eine bestimmte Auffassung von Erkennen und Wahrheit mit. Ersteres bezeichnet hier Naturerkenntnis und zweitens dementsprechend die Prinzipien, mit denen sich Aufbau und Zusammenhänge des Naturganzen erklären lassen. Das geht aus den folgenden Zeilen hervor, in denen »osservazione« und »esperienza« als Methoden einer vor allem auf den Sinnesorganen basierenden Erkenntnis genannt werden:

La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda e aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimouere gli'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio (ebd.).

Unter der Ironie, wie sie in der Wiedergabe der unter den modernen Philosophen verbreiteten Überzeugung aufblitzt, wonach die Natur ein offenes Buch sei, dessen Schrift zu entziffern keine Probleme bereiten würde, wären da nicht wir selbst, scheint eine zweifache Kritik durch: zunächst an diesem Naturverständnis, in dem Naivität und Überheblichkeit sich gleichermaßen spiegeln und dann an jenem Grundsatz, der den Ausgangspunkt von Kant in der KrV markiert und dem gemäß jede Erkenntnis der Außenwelt die Erkundung der Mechanismen der Innenwelt, d.h. der Bedingungen des Erkennens voraussetzt. Die Begründung Leopardis lautet, dass es sich dabei nur um eine Art Spiegelfechtereie handele, würden sich die Philosophen doch nur an Problemen reiben, die sie sich selbst zuzuschreiben haben. Das Paradox der modernen Philosophie

besteht demnach im Versuch, mit dem Verstand Schwierigkeiten zu lösen, die selbst nur auf die Verstandestätigkeit zurückzuführen sind. Der Natur kommen die modernen Philosophen auf diesem Wege aber nicht näher, denn:

la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale (Zib., 3241; 22. August 1823).

Dass dem Naturganzen eine poetische Wirkung innewohnt, sollte eigentlich nicht überraschen, ist dies doch die unausgesprochen bereits in Leopardis Auseinandersetzung mit der Romantik enthaltene Prämisse für die Gegenüberstellung von Natur/Poesie und Vernunft/Zivilisation. Die Besonderheit dieser Ansicht erwächst denn auch vielmehr den Konsequenzen, die sich aus dieser Definition der Natur für ihre Erforschung ergeben.

Der Ansatz weist Parallelen zu Hardenbergs *Die Lehrlinge zu Saïs* auf<sup>304</sup>, insofern er auf der Überzeugung beruht, die epistemologischen Probleme, die sich bei der Erforschung der Natur ergeben, lassen sich nur mit der Dichtung, genauer mit Einbildungskraft und Empfinden umgehen. Der Naturforscher darf bei seiner Tätigkeit nicht so verfahren, dass die poetische Wirkung der Natur verloren geht. Genau das geschieht aber, bedient er sich allein der analysierenden und messenden Vernunft:

Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione [...]. Nulla di poetico poterono nè potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e matematica (ebd.).

Augenfällig sind die Erhebung der Mathematik zur Wissenschaft schlechthin und der holistische Ansatz, dem entsprechend WAHRHAFTE ERKENNTNIS nur auf das GANZE, auf die Einheit und nicht auf die einzelnen Teile zielt. Nur wer die hierin implizite Voraussetzung teilt, dass Erkundung der Natur bedeutet, ihre poetische Wirkung gleichsam einzufangen, anstatt ihr durch Analyse auf den Grund zu gehen, vermag der Argumentation zu folgen und den nächsten Schritt nachzuvollziehen, der geradewegs zu jenen beiden Vermögen führt, ohne die kein Poet dichten kann – Einbildungskraft und Gefühl:

---

<sup>304</sup> Vgl. Rigoni (2004), S. 7, der mit Blick auf Leopardis Naturverständnis betont: »Tale concezione della natura, è nell'Italia del primo Ottocento, un *unicum*«. Rigoni unterstreicht die Ähnlichkeit zu Schellings Beschreibung der Natur im *System des transzendentalen Idealismus* und fragt nach den möglichen Inspirationsquellen, die ihn zu Madame de Staëls *De l'Allemagne* führen, die als Vermittlerin dieser Naturauffassung sicherlich nicht ausgeschlossen werden kann. An dieser Stelle soll nur darauf hingewiesen werden, dass das Fundament für die Gleichsetzung von Natur und Poesie schon 1819 im Rahmen von Leopardis Stellungnahme zur *querelle* gelegt wird und die Nähe zu Hardenberg nicht so sehr im Naturbegriff als in den in ihm angelegten Konsequenzen für das Paar Poesie-Philosophie bzw. der Vorrangstellung ersterer aufschimmert.

*Perocchè tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire sentendolo si conosce e s'intende [...]. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere (ebd.; Herv.v.m.).*

Das Interesse gilt also der Möglichkeit, Wissen und Verstehen zu potenzieren, über die der Vernunft gesetzten Grenzen hinauszugehen, da die durch Analyse gesammelten Kenntnisse ja doch nur unvollständig sind. Unterstrichen werden muss der Ausdruck »la pura ragione«; in der Wahl des Adjektivs »rein« klingt das eigentliche Problem der Moderne an und zwar die EINSEITIGKEIT und Ausschließlichkeit der Methodik der exakten Wissenschaften – Kritikpunkte, die bei Hardenberg wiederbegegnen.

Mit der Betonung der kognitiven Qualitäten von Einbildungskraft und Empfinden ist also nicht die Entthronung der Vernunft verbunden; aus den Zeilen vom August 1823 ist ersichtlich, dass es nicht darum geht, die Vernunft durch die Einbildungskraft zu ersetzen. Hinter dem Ausdruck »effetto poetico« verbirgt sich das Bewusstsein, dass es mit dem Wissen um die nackten Tatsachen und die Erscheinungen nicht getan ist und eine Bedeutungsebene existiert, von der aus allein der SINN und das Ausmaß der in zahlreichen Analysen versprengten Wissensteile ermessen werden können.

Was darunter zu verstehen ist, erläutert Leopardi bereits in einer Aufzeichnung vom 22. November 1820. Ausgehend von der Rezeptionsproblematik wird eine »Methode« skizziert, die, wie sich drei Jahre später zeigt, mit dem Vergehen der Zeit nicht an Bedeutung verloren hat. Am Beispiel der Poesie bzw. der Wissensvermittlung durch Texte demonstriert Leopardi, dass das Verstehen der einzelnen Wörter keineswegs notwendigerweise das Erfassen der Aussage nach sich zieht. Letzteres setzt den SINN FÜR DIE GESAMTHEIT DER BEZIEHUNGEN UND EINFÜHLUNGSVERMÖGEN voraus:

*l'uomo che appresso a poco non è capace di pensare colla stessa profondità dell'autore, intende materialmente quello che legge, ma non vede i rapporti che hanno quei detti col vero, non sente che la cosa sta così (Zib., 348).*

Die Differenzierung zwischen einer Ebene des Materiellen (der einzelnen Wörter und Sätze) und des Immateriellen (der Verbindungen und Verknüpfungen, die den Prozess der Sinngebung kennzeichnen), wie sie hier für Texte vorgenommen wird, kann auch auf die Realität übertragen werden. Der Weg zum Verständnis von Text und Wirklichkeit wird in beiden Fällen dank Empfinden und Einbildungskraft begehbar: »Non basta intendere una proposizion vera, bisogna sentirne la verità« (ebd.). Damit tritt auch der Aspekt persönlicher Erfahrung in den Vordergrund. Die »esperienza della verità« (ebd.; Herv.i.O.) aber steht für ein momentanes Dahinschmelzen von Barrieren, Distanzen zwischen Ich und Text, handelt es sich doch nicht um ein vernunftgeleitetes

Nach-Denken und Nachvollziehen, sondern um ein NACHERLEBEN am Leitfaden der Sprache. Mit Blick auf die Dichtung darf geschlussfolgert werden, dass dank ihr die für das Verhältnis Mensch-Natur-Gesellschaft kennzeichnende Befremdung zeitweilig aufgehoben werden kann (vgl. Güntert (1989), S. 310).

Doch verschiebt Leopardi im November 1820 den Akzent zu philosophischen Texten, wie auch der Ausdruck «Erfahrung der Wahrheit» andeutet. Am Ende belegt er auf diese Weise, dass nicht nur der Leser von poetischen Texten, sondern auch der von philosophischen Schriften der Einbildungskraft bedarf, in der neben dem Empfinden also bereits zu diesem Zeitpunkt ein privilegiertes Verständnismedium gesehen wird, da sie wie dieses die Voraussetzung für Einfühlung ist<sup>305</sup>.

Allerdings sind Erfahrung, Einbildungskraft, Einfühlungsvermögen nicht nur unerlässliche Requisiten, um einen Text angemessen zu rezipieren. Zunächst einmal ist es für den Philosophen notwendig, die wechselseitigen Beziehungen zwischen Dingen und Menschen zu überblicken. Deswegen bedarf er zum Verständnis der Wirklichkeit genau derselben Mittel und Vermögen, die dann zum Verständnis seiner Texte unerlässlich sind:

Chi non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità d'entusiasmo, di eroismo, d'illusioni [...] di passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole (Zib., 1833; 4. Oktober 1821).

Mit Blick auf die Poesie oder allgemein auf Texte lässt sich festhalten, sie erlauben dem Lesenden, über den begrenzten, engen Kreis eigener Erfahrungen hinauszustoßen, andere Blickwinkel und Perspektiven kennenzulernen<sup>306</sup> und auf diese Weise jenen Teil der Natur zu erkunden, den Leopardi »la parte della natura«, »il suo modo di essere« (Zib., 1835) nennt: das Poetische. Denn jede Analyse basiert auf Erfahrung, sei sie nun unmittelbar selbst erworben oder über die Lektüre und/oder die Einbildungskraft: »Ma

---

<sup>305</sup> Vgl. Zib., 349; 22. November 1820: »Del resto per intendere i filosofi, e quasi ogni scrittore, è necessario, come per intendere i poeti, aver tanta forza d'immaginazione, e di sentimento, e tanta capacità di riflettere, da potersi porre nei panni dello scrittore«. Imagination und Empfinden sind demzufolge nicht die einzigen Requisiten – auch Denkvermögen ist erforderlich, um einen Text zu durchdringen.

<sup>306</sup> Interessant ist die Parallele, die sich diesbezüglich von Leopardi zu Nussbaum (1996) ziehen lässt und in der die unverminderte Aktualität der Überlegungen des ersteren hervortritt. Nussbaum zeigt anhand der Analyse literarischer Texte, dass zwischen rationaler Argumentation und Imagination durchaus *kein* Widerspruch besteht. In diesem Kontext wird die literarische Imagination dann auch zum Ingrediens einer ethischen Grundeinstellung, deren Kennzeichen der Gemeinsinn ist: Durch Erweiterung des eigenen Blickwinkels infolge der Lektüre von Literatur und damit einhergehender Sensibilisierung von Einfühlungs- und Urteilsvermögen werde eine Haltung ausgeprägt, in der das Wohlergehen der Anderen ebenso wichtig ist wie das eigene.

come può far tale analisi colui che non conosce perfettamente tutte le dette cose per propria esperienza, o non le conosce quasi punto?» (ebd.). In dieser Frage schwingen zwei Probleme mit: Woher nimmt ein Philosoph sein Material, das er der Analyse unterziehen will, wenn er sich der Erfahrung der Natur verschließt? Welche Wahrheiten kann er auf diese Weise entdecken? Die Antwort ist klar, wenn das Poetische mit dem Naturganzen identisch ist, Erkenntnis der Natur auf der Erforschung der Verhältnisse zwischen den einzelnen Teilen beruht und damit das Bewusstsein für die Sinnebene, den Zusammenhang voraussetzt. Das entscheidende Stichwort fiel bereits im Bezug auf die Literatur und lautet »rapporti«. Naturwissenschaft wird von Leopardi denn auch folgendermaßen definiert:

La scienza della natura non è che scienza di rapporti. Tutti i progressi del nostro spirito consistono nello scoprire i rapporti (Zib., 1836).

Es gibt also eine andere Wissenschaft und diese stellt *ein* Modell der ‚anderen‘ Philosophie, genauer einer anderen Naturphilosophie dar. Der Sinn für Beziehungen und Verhältnisse ist aber die EINBILDUNGSKRAFT: »è la feconda e meravigliosa ritrovatrice de’ rapporti e delle armonie le più nascoste« (ebd.), sodass die Vernunft auf sie angewiesen ist.

Wenn Leopardi am 04. Oktober 1821 schreibt, »[l]a ragione ha bisogno dell’immaginazione e delle illusioni ch’ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell’apparente; l’insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva« (Zib., 1839), dann scheint er seine Variation zum Thema »Einheit im Mannigfachen« zu komponieren, die bei den Frühromantikern eine Leitmelodie darstellte. Eine konstruktive Verbindung des Gegensätzlichen nimmt im Dichter-Philosophen buchstäblich Gestalt an, denn wenn der DICHTER dank eines »animo in entusiasmo« (Zib., 1650; 07. September 1821) vom Sinn für Ähnlichkeiten und Beziehungen zwischen den Dingen beflügelt wird, ihm das Vermögen zu eigen ist, den Graben zwischen Materie und Idee zu überbrücken, indem er selbst den abstraktesten Gedanken in Bildern Anschaulichkeit verleiht, dann zeichnet sich hinter dieser Charakterisierung auch das Wunsch-Modell eines PHILOSOPHEN ab:

Proprietà del *vero poeta* è la facoltà e la vena delle similitudini. [...] Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli *fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni*, delle similitudini astrussissime e ingegnossissime [...], gli dà insomma una facilità mirabile di *ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie più distinte*, come l’ideale col più puro materiale [...], di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove [...]. Or questo è tutto il *filosofo*: facoltà di *scoprire e conoscere i rapporti*, di *legare insieme i particolari*, e di *generalizzare* (ebd.; Herv.v.m.).

In der Verknüpfung des Heterogenen besteht also die Tätigkeit des wahren Naturphilosophen ebenso wie die des Dichters, wobei die Arbeit mit der Sprache, die Kreierung neuer Metaphern, Epitheta, Symbole sich als entscheidend erweist. Zur Illustrierung der Nutzlosigkeit reiner Analyse und Abstraktion zieht Leopardi das Beispiel einer Maschine heran<sup>307</sup>:

Scomponete una macchina complicatissima, toglietele una gran parte delle sue ruote, e ponetele da parte senza pensarvi più; quindi ricomponete la macchina, e mettetevi a ragionare sopra le sue proprietà, i suoi mezzi, i suoi effetti; tutti i vostri ragionamenti saranno falsi, la macchina non è più quella, gli effetti non sono quelli che dovrebbero, i mezzi sono cambiati, indeboliti, o fatti inutili; voi andate arzigogolando sopra questo composto, vi sforzate di spiegare gli effetti della macchina dimezzata, come s'ella fosse intera [...] ed attribuite a questa o quella [ruota; B.B.] un effetto che la macchina non produce più, e che avevate veduto produrre in virtù delle ruote che le avete tolte ec. ec. Così accade nel sistema della natura, quando l'è stato tolto e staccato di netto il meccanismo del bello, ch'era congegnato e immedesimato con tutte le altre parti del sistema, e con ciascuna di esse. (Zib., 1837f.; 04. Oktober 1821).

Die Zeilen verdeutlichen noch einmal, dass wahrhafte Kenntnis immer die materiellen Qualitäten ebenso einschließt wie die weniger offensichtlichen Verknüpfungen zwischen ihnen, es mit »osservazione« und »esperienza« allein nicht getan ist, sondern immer auch »immaginazione«, »raziocinio« und »speculazione« (Zib., 2711; 21. Mai 1823) hinzutreten müssen.

Die KRITIK AN EINER EINSEITIGEN METHODE teilt Leopardi mit Hardenberg, der in den synthetischen Urteilen ein Modell sieht, um Idealismus und Rationalismus als zwei Systeme »einseitigen Urtheilen[s]« (NO II, 568:[457]) zu überwinden. Der Ausgleich wäre mit dem »Synkretism« oder »Synkreticism« gegeben, in dem These, Antithese und Synthese eine Einheit bilden:

Der kritische Prozess besteht aus drei Operationen und Produkten – wovon Eine die thetische – die 2te die Antithetische – die dritte die synthetische heißt. Criticismus ist also gleichsam der *Mechanism* des Scientifikers überhaupt (NO II, 580:480; Herv.i.O.).

Mit der Betonung des Setzens wird an den Anfang dieser Methode ein Willensakt gestellt; in der Tat trifft das Urteil »einseitig« alle Philosophenschulen, die entweder

---

<sup>307</sup> Er bedient sich eines im Methodendiskurs der französischen Aufklärung oft benutzten Demonstrationsobjekts. Condillac erklärt in seiner Schrift *Corso di studi* (1775), in der er seine in Parma gehaltenen Vorlesungen zusammenfasst, seine Methode am Beispiel einer Uhr, die, will man ihre Funktionsweise durchdringen, ganz auseinandergenommen werden muss, um danach wieder zusammengesetzt zu werden: Die Kenntnis der Eigenschaften von den einzelnen Teilen ist der erste Schritt, unerlässlich, um dann das aus den einzelnen Eigenschaften zusammengefügte Ganze zu begreifen. Eine andere Assoziation stellt sich zur Schrift La Mettries *L'homme machine* (1748) ein. In Leopardis Beispiel schwingt eine leichte Ironie mit, scheint die Botschaft doch zu lauten: Selbst wenn ihr die Natur für eine Maschine haltet, bedarf es doch der Einbildungskraft, der Aufmerksamkeit, des Sinns für Analogien, um der Funktionsweise dieser Maschine auf die Spur zu kommen.

den Stoff oder die Bewegung zum ersten Prinzip erklären (vgl. NO II, 579:480). Die hier durchschimmernde Zentralstellung eines aktiven Moments, dessen Ursprung im Subjekt oder Gott geortet wird, bildet einen Aspekt, den es später auszuloten gilt, insofern er das Fundament der ethischen Rolle der Imagination darstellt. Das Stichwort, dem es an dieser Stelle hinsichtlich des Methodendiskurses von Leopardi nachzufragen gilt, lautet »Scientifiker«. Entsprechend dem Grundsatz »alle Theorie [ist] Astronomie« (NO II, 570:460), in dem sich die im Zuge der Hemsterhuis-Lektüre verfestigte Einsicht in eine existierende »Religion des sichtbaren Weltalls« widerspiegelt<sup>308</sup>, übt Hardenberg im »Enc[yklopädistik]« betitelten Fragment 460 aus dem *Allgemeinen Brouillon* Kritik an der bisherigen Wissenschafts- und Philosophiegeschichte unter Verwendung verschiedener Weltbilder – Kopernikus einerseits sowie Ptolemäus und Tycho Brahe andererseits stehen einander gegenüber. Der »Irrthum« der letzteren wird in der Einseitigkeit ihres Systems lokalisiert, die darauf zurückzuführen ist, dass »[m]an [...] ein einzelnes, untergeordnetes Merkmal zum Hauptmerckmal gemacht« hat (NO II, 569f.:460). Beschränkung auf ein Kriterium und Willkür bei der Auswahl dieses Merkmals spannen die Projektionsfläche, gegen die sich das Enzyklopädistik-Projekt positiv abhebt. Das Vorbild ist Kant und das in mehrerlei Hinsicht: Rein methodisch betrachtet ist er derjenige, der die Bedeutung einer »Kritik der philosophischen Kriterien« wenn nicht als erster erkannt, so doch als erster umzusetzen versucht hat; dazu hat er die »Rolle des Copernikus gespielt« (ebd.). Methodendiskurs und inhaltliche Aspekte überschneiden sich an diesem Punkt: Zum einen wurde, wie Kant selbst in seiner »Vorrede« zur KrV darlegt, nach Art des Kopernikus die bislang geltende Hierarchie der Merkmale umgewälzt und ein Nebenmerkmal ins Zentrum gestellt. In der Folge dieser Umpolung in der Ordnung des gnoseologischen Universums stand das moralische Ich im »Mittelpunkt des Systems«, zu dem sich Sinnenwelt und empirisches

---

<sup>308</sup> Aufschluss reich für diese Bewertung der Astronomie ist das Fragment 388 aus dem *Allgemeinen Brouillon*, in dem Hardenberg definiert, was er unter vollständigem Betrachten versteht, nämlich: »es zum *Mittelpunct* meiner Thätigkeit machen«, denn: »Die Lehre von den bloßen Obj[ecten] ist wie die Lehre von den Weltkörpern überhaupt« (NO II, 546:388; Herv.i.O.). Der Übergang von der Philosophie zur Enzyklopädistik ist fließend. Wie die Planeten um die Sonne kreisen und von der Gravitation in ihrer Umlaufbahn gehalten werden, so bewegt sich der Naturforscher und Philosoph kraft seiner Aufmerksamkeit um sein Objekt. Sonne und Gott werden in der Folge miteinander verglichen, womit die Grundlage gegeben ist für die Gleichsetzung von Astronomie und Metaphysik. Astronomie ist also in erster Linie als eine Wissenschaft von den Verhältnissen zu verstehen, sie ist »durchaus mathematisch«. Indem in ihr die in der sichtbaren, physischen Welt wirksamen Beziehungen ablesbar sind, kann sie auch als »reale Algebra der Physik« bezeichnet werden. Vgl. auch den Brief an Friedrich Schlegel, 20. Juli 1798 (NO I, S. 665).

Ich wie die Planeten zur Sonne verhalten. Fichte kommt das Verdienst zu, die Gesetze der inneren Welt, des Subjekts, gefunden zu haben; so ist er im Ideenreich »der 2te Copernikus« geworden, aber: Selbst wenn seine *Wissenschaftslehre* die Theorie zu Kants Kritik liefert, indem sie deren Grundsätze offenlegt, krankt sie an Unvollständigkeit, »begreift [sie doch] nur einen Theil der Philosophie der Kritik« (NO II, 571:463). Unvollständigkeit und Einseitigkeit zeigen die Lücke an, die es für Hardenberg zu füllen gilt.

Ein Musterbeispiel für einseitiges Vorgehen bieten die Empiriker, die Beobachtungen nur sammeln und es unterlassen, den zweiten Schritt der Systematisierung und Klassifizierung zu vollziehen. Wohin das führen kann, wird durch die Gegenüberstellung von empirischem und genialischem Arzt beleuchtet. Sie ist im Hinblick auf Leopardi besonders bemerkenswert, weil Hardenberg in diesem bezeichnenderweise der Rubrik »MEDICIN« zugeordneten Fragment die Gründe für die Herausbildung einer Welthaltung beleuchtet, in der einige Züge des Porträts des italienischen Dichterphilosophen erkannt werden können. Der empirische Arzt sammelt nur Fakten und unterlässt es, sie in einem System zu ordnen, sodass die Datenmenge schließlich den Eindruck hervorruft, der schwache Mensch sei einer ihm übel gesinnten Natur ausgeliefert:

indem sich der Blick des alten Arztes in diese Unzahl v[on] Thatsachen verlor, endigte er mit einem Gemeinatz des schädlichen Trivialen Scepticismus – des Zweifels an der Kraft des Menschen und des demüthigen Anerkenntnisses einer despotischen, unergründlichen, unzählbaren Natur (NO II, 566:451).

Gefährlich wird die empirische Methode insofern, als sie in *Skeptizismus* mündet und die Ausprägung eines Menschenbildes fördert, dem gemäß dem Einzelnen keine andere Wahl bleibt als sich in das Ungleichgewicht der Kräfte zu schicken und den Part des Schwächeren zu akzeptieren. Mag die Ähnlichkeit der Beschreibung mit Leopardis Theorie auch frappieren, so kreisen dessen Anmerkungen zu einer praktischen Philosophie wie deren Vulgarisierung in den *Operette morali* doch um die Möglichkeiten, den Zweifel an Bestimmung, Kraft, Vermögen des Menschen nicht so laut werden zu lassen, dass er alles Leben übertönt und stattdessen eine Manier zu entwickeln, *mit* dem Zweifel zu leben.

Auch wenn Novalis die Einsicht in die Zerbrechlichkeit eines existentiellen Selbstvertrauens nicht zum Ausgangspunkt seiner Ethik macht, bildet sie doch den Kontrapunkt zu ihr. Zur Vermeidung der beschriebenen depotenzierenden Weltsicht schlägt er vor, jede Beobachtung durch »Selbstdenken, welches nichts anders [...] als

Systematisieren ist« (ebd.), zu begleiten. Während nämlich der empirische Arzt gleichsam instinktartig handelt, vermag der genialische Arzt auf eben diesem Wege seine Reaktion durch Wissen abzuwägen. Ganz im Zeichen eines wider die Einseitigkeit gerichteten Ganzheitsanspruchs steht auch die Definition der »höhere[n] Physik und Poetik« als Vereinigung beobachteter und klassifizierter Tatsachen mit der Natur, als Vermittlung zwischen Ordnung und Chaos (NO II, 480:50). Hinter diesem Konzept verbirgt sich auch die Forderung nach einem allseitig gültigen VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM GANZEN UND SEINEN TEILEN:

Enc[lopaedistik]. Anwendung des Systems auf die Theile – und der Theile auf das System und d[er] Theile auf die Theile (NO II, 569:460; Herv.i.O.).

Ein Postulat wird formuliert, das auch auf das Individuum und die Gesellschaft anwendbar ist. Verwirklicht werden kann es mit dem Philosophen-Dichter, einer Gestalt, deren Erscheinung in der Zukunft ansteht und die den Abgrund zwischen dem Ganzen und seinen Teilen ebenso wie den zwischen Begriff und Gegenstand zu überbrücken vermag und auf diese Weise erst die »echte« Wissenschaft begründet:

Erst dann, wenn der Philosoph, als Opheus erscheint, ordnet sich das Ganze in regelmäßige gemeine und höhere gebildete Massen – in *ächte* Wissenschaften zusammen (NO II, 571:461; Herv.i.O.).

Es ist das Augenmerk auf das GANZE, mit dem Leopardi erneut in den Lichtkreis der Aufmerksamkeit tritt, konzentriert sich doch in diesem Konzept die leitende Idee seiner Methodologie. Die Fixierung auf die einzelnen Erscheinungen und Glieder führt allzu leicht in die Irre, wenn nicht auch der Zweck des Ganzen, den Leopardi mit Blick auf die Natur »il meccanismo del bello« nennt, im Auge behalten wird. In der Aufzeichnung vom 04. Oktober 1821 wird im Namen des komplexen Zusammenhangs, dem eigentlichen Sinngaranten, ein rein analytisches Vorgehen abgelehnt; gegen die »minuta e squisita analisi« (Zib., 1852; 05.-06. Oktober 1821) wird der *coup d'œil*, der »COLPO D'OCCHIO«, gesetzt. Er ist gleichsam die angewandte Einbildungskraft: »scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti« (Zib., 1854). Dabei darf »entdecken« nicht allzu wörtlich als eine Tätigkeit verstanden werden, eher handelt es sich um die Folge eines ekstatischen Moments, wenn dank einer plötzlichen Eingebung Zusammenhänge klar hervortreten, die bislang verborgen lagen. Der Akzent liegt auf der Verallgemeinerung, d.h. der »colpo d'occhio« funktioniert wie eine blitzhafte Synthese und die Herausforderung liegt in der sprachlichen Vermittlung der auf dem Wege einer flüchtigen Eingebung begriffenen Wahrheiten.

Dieses Wechselspiel von Analyse und Synthese kann als ein gleichzeitiges Zusammenwirken von Deduktion (Anwendung einer Regel) und Induktion (Verallgemeinerung eines Falles zu einer Regel) aufgefasst werden: das wird in der gnoseologischen Semiotik von C. S. Peirce »Abduktion« genannt. Auf Leopardis Beschreibung des »colpo d'occhio« übertragen heißt das, die EINBILDUNGSKRAFT fungiert als BEDINGUNG DER MÖGLICHKEIT VON ERKENNTNIS (vgl. besonders Pisanty / Pellerey (2004), S. 73-77, 82-84).

Im Oktober 1821 ist es allein die Dichtung, der dieses gnoseologische Potential innewohnt – »Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico« (Zib., 1856). Zwei Jahre später werden auch Philosophen in den Reigen der Personen, die sich durch eine lebendige Einbildungskraft und einen »colpo d'occhio« mit weitem Radius auszeichnen, aufgenommen. Descartes, Pascal, Rousseau, de Staël werden für die Moderne genannt; ihnen allen ist eine dichterische Ader gemeinsam<sup>309</sup>.

Ein Grund für die Bedeutung von Einbildungskraft und Gefühl, d.h. deren kognitiver Vorsprung gerade bei der Naturerforschung hängt mit der DEFINITION VON NATURPHILOSOPHIE zusammen: In dem Moment, da diese verstanden wird als Kenntnis von den Beziehungen, vom Naturganzen, das einmal mit dem Schönen, einmal mit dem Poetischen identifiziert wird, und in Einbildungskraft und Empfinden die Vermögen mit einem privilegierten Zugang zum Poetischen erkannt werden, schließt sich die Klammer, die Imagination und Wissen zusammenschließt. Daneben gilt: Natur und Vernunft stehen grundsätzlich in Opposition zueinander, denn »queste facoltà nostre [i.e. l'immaginazione e il sentimento; B.B.] sono esse *sole* in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è« (Zib., 3242; 23. August 1823; Herv.v.m.).

Hervorzuheben bleibt, dass diese beiden Vermögen keine vollständige Erkenntnis der Natur garantieren: die durch sie gewonnenen Einsichten sind lediglich *weniger unvollständig* als die allein auf dem Weg der Beobachtung, Analyse und Abstraktion gesammelten<sup>310</sup>. Diese Feststellung hindert Leopardi allerdings nicht, mit dem Wahrheitsbegriff umzugehen und die Entdeckung der größten Wahrheiten in der

---

<sup>309</sup> Zib., 3245; 23. August 1823: »i più profondi filosofi [...] furono espressamente notabili e singolari anche per la facoltà dell'immaginazione e del cuore, si distinsero per una vena e per un genio decisamente poetico«.

<sup>310</sup> Vgl. Zib., 3243; 22. August 1823: »Essi solo possono *meno imperfettamente* contemplare, conoscere, abbracciare, comprendere il tutto della natura, il suo modo di essere di operare, di vivere, i suoi generali e grandi effetti, i suoi fini« (Herv.v.m.).

Geschichte des menschlichen Geistes nicht der Vernunft, sondern der »immaginazione« und dem »cuore« zuzuschreiben. Hier wird noch einmal deutlich, »Wahrheit« ist im Gegensatz zu »Vernunft« ein oszillierender Begriff, d.h. außerhalb der ethischen Reflexionen ist er *nicht* negativ konnotiert.

Der Vorrang von Imagination und Empfinden leitet sich noch aus anderen Motiven her, welche die Spannbreite der kognitiven Funktion der Einbildungskraft bzw. den gleitenden Übergang von dieser zur ethischen Funktion beleuchten. So sind sie und das Empfinden weniger anfällig für Irrtümer und vor allem stiften sie KONSENS. Während die Vernunft die Menschen bei ihren Versuchen, spekulative Probleme zu lösen, auf zahlreichen Wegen auseinanderführt, basiert das gesellschaftliche Miteinander auf einigen fundamentalen Prinzipien, die intuitiv von allen Menschen gleichermaßen nachvollzogen werden können:

discorrendo per via di sentimento e d'immaginazione, gli uomini, le diversissime classi di essi, le nazioni, i secoli, bene spesso, e costantemente, convengono del tutto fra loro (Zib., 3243-44; 22. August 1823).

Unvermutet treten mit den Methoden des Erkenntniserwerbs auch die Folgen für die Gesellschaft in den Blick. Das Wissen, das über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg als Bindemittel der Menschheit fungiert, das die Grundlage friedlichen Zusammenlebens, gegenseitiger Toleranz und Akzeptanz bildet, ist nicht analytisch und deduktiv erworben und verschließt sich den Methoden des berechnenden, vergleichenden, abwägenden Verstandes. Stechender könnte die Kritik am Ideal der Aufklärung, wonach der Verstand aus Unmündigkeit befreit und die Grundlagen legt für den »ewigen Frieden«, nicht sein. Auslöser für diese negative Bewertung ist der PROBLEMATISCHE ANALYSE-BEGRIFF, der bei Leopardi mit der »ragione« verbunden ist<sup>311</sup>. In ihm ist das Assoziationsnetz angelegt, in dem Zerlegung und Zergliederung sowie Zerstörung und Zwietracht komplementäre Paare darstellen.

Am 11. Juli 1823 deckt Leopardi einen in dieser Hinsicht besonders kritischen Aspekt der Verstandestätigkeit auf, der in der Relativierung und der damit einhergehenden Depotentierung besteht. Gerade die Vernunft verleiht dem Menschen eine gewisse Allmacht, vermag er doch mit ihr die Grenzen sinnlicher Erfahrung zu überschreiten und überall vorzudringen, sogar zu Gott: »Che cosa non può la ragione umana nella

---

<sup>311</sup> Rigoni (2004), S. 8, weist auf die lange Tradition hin, in die sich Leopardi mit seiner Kritik an der Analyse einschreibt, demnach reicht die Gleichsetzung dieser Methode mit einer »dissezione anatomica«, »scomposizione chimica o ancora chirurgica« bis ins 17. Jahrhundert zurück und war in Italien zu Leopardis Lebzeiten durchaus geläufig. Vgl. auch ders. (2000).

speculazione? Non penetra fino all'essenza delle cose che esistono, ed anche di se medesima? non ascende fino al trono di Dio [...]?» (Zib., 2941). Was bleibt ist jedoch das NICHTS, denn die letzte Einsicht muss sein, dass alles relativ ist – Indifferenz ist die Folge. Deswegen steht fest: »ella [i.e. la ragione; B.B.] è dannosa, ella rende impotente colui che la usa« (Zib., 2942). Die Einbildungskraft wird vor diesem Hintergrund zur QUELLE DER BEDEUTSAMKEIT, zur Garantin von VIELFALT<sup>312</sup>.

Angesichts dieser Bemerkungen wird unverständlich, weshalb sich Leopardi überhaupt der Frage nach dem Wissenserwerb gewidmet hat. Das rätsellösende Wort lautet »Nichts«. Solange im Wahrheitsbegriff ein epistemologisches Problem gesehen wird, der Blickwinkel der des Naturphilosophen ist, solange erscheint die Beschäftigung mit den Weisen des Wissenserwerbs, ja sogar mit ihrer Optimierung gerechtfertigt, und solange verbürgt die kognitive Überlegenheit der Einbildungskraft die Möglichkeit von Naturphilosophie. Sobald aber der Gesichtspunkt sich verschiebt und »Wahrheit« nicht mehr das Beziehungsgeflecht der Natur, das Schöne und Poetische bezeichnet, sondern als metaphysisch-existentielle Wahrheit den Blick auf Gegenwart und Zukunft verdunkelt, wird das Wissen zu einer problematischen Kategorie. Und es ist *dieser* Horizont, auf den hin Leopardi seine Poetik entwirft sowie die Grundlagen für eine poetische Praxis legt, in der dem Dichter die Aufgabe zukommt, gleich einem Arzt den Menschen beizustehen, auch wenn er die Ursache für Schmerz und Leid nicht beseitigen kann.

### I.3. Die *Operette morali* und andere Schriften: Minima des Glücks oder: Die ethische Funktion der Einbildungskraft

Signale, die ein Interesse an der praktischen Philosophie verraten, lassen sich schon vor 1829 finden, als Leopardi den Vorsatz formuliert, eine allgemein verständliche Metaphysik zu schreiben. Im März 1827 hält er zweimal Gedanken unter dem Stichwort »Manuale di filosofia pratica« fest (Zib., 4259; 23. März und 4266; 30. März 1827); die ersten *Operette morali*, von Leopardi in einem Brief an seinen Verleger Stella als »libro

---

<sup>312</sup> Die Beförderung von Indifferenz und Überdruß durch Wissenserwerb hatte Leopardi in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der These von Lamennais, der gemäß Wissen gleichbedeutend mit Glück sei, bereits drei Jahre zuvor dargelegt. Von der Einbildungskraft gilt hingegen: »trova notabili benchè immaginarie *differenze*, nelle cose più indifferenti« (Zib., 381-82; 07. Dezember 1820; Herv.i.O.).

tutto filosofico e metafisico« (*Poesie e Prose*, II, S. 1369) präsentiert, datieren aus dem Jahr 1824, im selben Jahr beginnt die Beschäftigung mit dem Stoiker Epiktet, die in die Übersetzung seines *Encheiridion (Handbuch)* mündet, die den Beginn einer den griechischen Moralisten gewidmeten Reihe setzen sollte. Lässt man Projekte und Schriften Revue passieren, wird sogleich deutlich, wie sehr philosophischer Anspruch und literarisches Schaffen ineinanderspielen und ein Ziel dieses Paragraphen besteht darin zu zeigen, wie Leopardi philosophischen und ethischen Diskurs im Sinne einer »medical philosophy« verschränkt.

Schon 1820, kurze Zeit nach seinem »Discorso sul romanticismo«, trägt sich Leopardi mit dem Vorhaben, eine Abhandlung über den zeitgenössischen Zustand der italienischen Literatur zu schreiben (vgl. *Poesie e Prose*, II, S. 1207-10). Im Vergleich zum früheren Poetikentwurf hat sich die Argumentationsplattform gewandelt: Die antike Literatur ist zwar immer noch ein Vorbild, wer sich aber allein an ihm orientieren und all seine Kräfte darauf verwenden würde, wie die Antiken zu schreiben, der geht das Risiko ein, dass seine Stimme ungehört verhallt. Auf diese Art formuliert Leopardi einen Demonstrationszweck seiner geplanten Studie:

si notasse l'andamento che ora ha preso la letteratura, verso il classico e l'antico, si stabilissero i limiti necessari a questo andamento lodandolo però in generale, e mostrandolo necessario, *ma inutile e dannoso senza l'unione della filosofia colla letteratura* (ebd., S. 1208; Herv.v.m.).

Im Rückblick auf die Polemik gegen die Romantiker scheint diese Bemerkung Zeugnis von einer ‚Kehre‘ abzulegen. Sieht man genauer hin, formuliert Leopardi jedoch eine Variante der »ultrafilosofia« und verstrickt sich damit keineswegs in einen Selbstwiderspruch, basierte seine Kritik an den Romantikern doch an der Ausschließlichkeit, mit der sie sich der modernen Zeit, der Zivilisations- und Fortschrittsideologie verschrieben haben und an der Selbstgefälligkeit, mit der sie sich im Morbiden und im Leid ergehen. *Diese* Definition des Romantischen entscheidet zu dieser Zeit auch darüber, wer zu den Romantikern zählt und wer nicht, sodass gerade Madame de Staël, die doch aufgrund ihrer Rolle bei der Verbreitung deutschen romantischen Gedankenguts in Europa als eine Ikone der Romantik bezeichnet werden könnte, von Leopardi aufgrund ihres Romans *Corinne* als eine Vorreiterin der »ultrafilosofia«, der Verbindung von Antike und Moderne, beurteilt wird:

Corinne incarna un *avatar* del carattere antico, benché rivestito dei ‚costumi e della filosofia moderna‘: come un greco è incapace di ‚se reposer sur la douleur‘ e

ignora il piacere morboso dei moderni per la sventura e per la nomèa di essere sventurati (Damiani (1994), S. 160f.)<sup>313</sup>.

Mag bei der Lektüre von de Staëls Roman, die durch erste sporadische Notizen ab der Seite 73 des *Zibaldone* belegt ist, Leopardi selbst erfahren haben, dass für den Leser die Darbietung philosophischer Gedanken in erzählerischen und poetischen Formen durchaus stimulierend wirkt, so zeichnet sich in der Bewertung des Romans und der Kritik an den Romantikern doch zugleich ab, dass die »ultrafilosofia« wie auch die Vereinigung von Philosophie und Poesie als Versuche gewertet werden müssen, nicht zu resignieren und ein eigenes positives Literaturmodell zu entwerfen. Durch die einseitige Orientierung an der klassischen Literatur vermag dieser Anspruch allerdings nicht erfüllt zu werden und der Grund hierfür ist pragmatischer Natur: die Anpassung an die Zeit, in die man als Dichter hineingeboren ist und für die man also zu schreiben hat. Tatsächlich sollte die Legitimität dieser Ansicht ebenfalls in dem Projekt von 1820 demonstriert werden:

si dimostrasse la necessità di adattarsi al gusto corrente, lo spirito filosofico del tempo [...], l'uso costante di tutti i grandi scrittori di scrivere per il loro tempo e la loro nazione (*Poesie e Prose*, II, S. 1209).

Die Prämisse für diese Forderung nach einer zeitgenössischen Literatur wird nachgereicht und beruht auf dem bereits bekannten, von den Romantikern benutzten Argument, es gelte die Griechen und Römer auch hinsichtlich ihrer Zeitbezogenheit, ihres Sinns für die aktuellen Fragen und Wünsche ihrer eigenen Epoche nachzuahmen. Der polemische, gegen die Philosophie gerichtete Grundton, der noch auf mancher Seite des *Zibaldone* erklingen wird, scheint beim Lesen dieser Zeilen ganz und gar unverständlich, wird nicht die Bedeutungs Doppelung im Philosophie-Begriff berücksichtigt.

---

<sup>313</sup> Gerade dieser Roman Madame de Staëls gilt als »Klassiker« der Frühphase der französischen Romantik (vgl. Barck (1993), S. 191, Anm. 50). Wenn Barck dazu konstatiert, »[d]ie in diesem Roman dargestellte Poesiekonzeption [beruhte] wesentlich auf den Schlegelschen Ideen« (S. 192), dann muss *Corinne* als ein wichtiger Brückenpfeiler bei der passiven Rezeption romantischen Gedankenguts auf Seiten Leopardis bewertet werden. Die Änderung der Einstellung gegenüber dem Verhältnis Philosophie-Poesie muss auch in Verbindung gesehen werden mit Leopardis Lektüre von de Staëls *Corinne* (vgl. Güntert (1989), Damiani (1994)). Indem die Protagonistin dieses Romans über ihre eigene Existenz philosophiert, scheint eine Möglichkeit zum Brückenschlag vom Philosophieren zum Dichten auf. Güntert weist darauf hin, dass sich das Verständnis dafür, was Dichten bedeutet, d.h. die Überzeugung, wonach der Dichter seine eigenen Empfindungen auszudrücken habe (*Zib.*, 4357; 29. August 1828), bei Leopardi in diesem Kontext herauskristallisiert: Charakterisierte die »Canzoni civili« eine Diskrepanz zwischen Erlebtem und lyrischem Bericht, habe sich mit der *Corinne*-Lektüre das Bewusstsein dafür geschärft, dass auch die künstlerische Praxis keine vernunftfreie Tätigkeit sei, womit die Gegenüberstellung von Vernunft und Poesie, ein Leitmotiv des »Discorso sul romanticismo«, zu bröckeln beginne.

Die im Entwurf eines Aufsatzes über die italienische Literatur der Gegenwart angeschnittenen Gesichtspunkte fließen in das Prosastück »Il Parini ovvero della gloria« (1824) ein. Dass ein Dichter zugleich auch ein Philosoph sein *soll*, bildet die Kernaussage des ersten Satzes und es wird sich zeigen, dass diese Anforderung Zugeständnis an die Gegenwart ebenso ist wie ein Antwortversuch auf die Moderne, verstanden als eine Epoche, in der es gilt, *mit* der Wahrheit zu leben. Zwei Gedankenbewegungen kreuzen sich im von Philosophie und Poesie abgesteckten Themenfeld: eine ließ sich anhand des »Discorso sul romanticismo« nachvollziehen und besteht in der Einsicht, dass Dichten keine auf ein zeitenloses Ideal hinwirkende Tätigkeit sein kann; die zweite ergibt sich hieraus und kann in der ethisch-medizinischen Prägung der Poetik geortet werden. Parini tritt in der *Operetta* gleichsam als *alter ego* des Autors auf und belehrt in einer bemerkenswerten Reihenfolge seine Schüler zunächst über Menschen und Dinge, um sie dann auf dieser Grundlage in der Kunst zu unterrichten, die Menschen zu erfreuen, zu zerstreuen, ihnen beizustehen<sup>314</sup>.

Die VERBINDUNG VON PHILOSOPHIE UND POESIE wird von Parini mit dem PRIMAT DER PRAXIS begründet, da der Mensch zum Handeln und nicht zum Schreiben geboren sei: »nè l'uomo nasce a scrivere ma solo a fare« (ebd., S. 85). Dennoch wird die *vita activa* nicht einseitig betont. Mit Blick auf das eigene Leben und die in ihm verankerte Lehre präsentiert Parini mit der Figur Telesillas ein Kompromissmodell: Diese Römerin, die Dichterin *und* Kriegerin in einer Person war, verkörpert das Ideal, bei dem der Tätigkeit der Vorrang eingeräumt wird, wie die Beschreibung ihres steinernen Abbilds mit dem Helm in der Hand und einigen Büchern zu ihren Füßen eindringlich zu verstehen gibt. Auch wenn der Akzent in dieser *Operetta* auf dem patriotischen Engagement, dem Einsatz für das Vaterland liegt, ersteht auf den ersten beiden Seiten die Wunschgestalt eines Menschen, der gleichermaßen zum kontemplativen wie auch zum tätigen Leben geschaffen ist, wobei die Wahl von Beispielen aus der (römischen) Antike (neben Telesilla Cicero) den Horizont anzeigt, auf den es wieder hinzuarbeiten gilt. Wenn es also zum Auftakt heißt, vorzüglicher Stil, Gedankentiefe und Bewandnis in der gegenwärtigen Philosophie seien unerlässlich für die »lettere amene« (vgl. ebd., S. 84),

---

<sup>314</sup> Vgl. ebd., S. 84: »Ebbe parecchi discepoli: ai quali insegnava prima a conoscere gli uomini e le cose loro, e quindi a dilettarli coll'eloquenza e colla poesia«. Die Disziplinen, auf die schon die hellenistischen Philosophen zurückgriffen – Rhetorik und Poesie – sollen eingesetzt werden, um auf der Basis des Wissens zur Praxis überzugehen! Hervorzuheben ist auch die Übereinstimmung der Formulierung mit dem 1829 umrissenen Projekt, eine eigene Metaphysik, die sich mit Menschen und Dingen befasst, zu schreiben.

dann kann das vor dem Hintergrund der antiken Vorbilder dahingehend gedeutet werden, dass der PHILOSOPHIE die AUFGABE zukommt, den BEZUG DER THEORIE ZUR PRAXIS zu sichern, denn: »il primo intento della filosofia è l'ordinare le nostre azioni«. Auf diese Weise schafft sie die Grundlage für erfüllte, zielgenaue Handlungen, das heißt aber für den eigentlichen Zweck menschlichen Seins.

Die Gefahr eines allein der Theorie gewidmeten Lebens droht sowohl von einer Schwächung des Körpers als auch von Anfechtungen der Seele: »questa via, come quella che non è secondo la natura degli uomini, non si può seguire senza pregiudizio del corpo, nè senza moltiplicare in diversi modi l'infelicità naturale del proprio animo« (ebd., S. 85f.). Der Akzent hat sich hier leicht verschoben: Wird die Philosophie zunächst als eine Disziplin vorgestellt, der es zukommt, den Menschen einen Orientierungsleitfaden für ihr Leben in die Hand zu geben, und lässt sich in dieser Bestimmung ein Nachhall der Beschäftigung mit Epiktets *Handbuch* erkennen, die um das Jahr 1824 begann, so tritt nun ein anderer Aspekt in den Vordergrund, wonach das Nachsinnen in der Abgeschlossenheit sich auch lähmend auswirken kann. Die negative Konnotation von Wahrheit tritt ins Spiel und der Philosoph, in seinem Bestreben, den Dingen auf den Grund zu gehen, um aus seinen Erkenntnissen eine Lehre für die Anderen zusammenzustellen, läuft Gefahr, mit zunehmendem Wissen um die Existenz Lebenslust und -schwung zu verlieren. Aktivität lautet an dieser Stelle das unausgesprochene Wort, das den negativen Bann zu lösen vermag.

Rekapituliert man noch einmal diese Zusammenhänge, lässt sich festhalten, dass im »Parini« unter Philosophie eine Theorie verstanden wird, die sich mit dem Leben der Menschen beschäftigt, d.h. gleichbedeutend mit Ethik (im Sinn der hellenistischen Ethik) ist. Ihr Kennzeichen ist die AKZENTUIERUNG DES HANDELNS, DER AKTIVITÄT. Dies kann nicht genug betont werden, insofern das nicht die einzige von Leopardi bedachte Möglichkeit ist, sich zu der »infelicità naturale« zu verhalten. Die Poesie wird zum Instrument der praktischen Philosophie, da sie es ist, die die Einbildungskraft beflügelt und auf diese Weise nicht nur für ZERSTREUUNG und Ablenkung sorgt, sondern auch die negative Wirkung auffängt, die von der Gewissheit ausstrahlt, dass alles eitel ist:

abbi per certo, che ad essere gagliardamente mosso dal bello e dal grande immaginamento, fa mestieri credere che vi abbia nella vita umana alcun che di grande e di bello vero, e che il poetico del mondo non sia tutto favola. Le quali cose il giovane crede sempre, quando anche sappia il contrario, finché l'esperienza sua propria non sopravviene al sapere; ma elle sono credute

difficilmente dopo la trista disciplina dell'uso pratico, massime dove l'esperienza è congiunta coll'abito dello speculare e colla dottrina (ebd., S. 93f.).

In diesen Zeilen wird deutlich, dass Philosophie in dem Moment problematisch wird, in dem sie als Spekulation und Doktrin daherkommt. Die eigentliche Depotentialisierung strahlt aber vom gelebten Wissen aus, wenn die existentielle Wahrheit sich in der Erfahrung konkretisiert.

Die Verbindung von Poesie und Philosophie tritt *unter diesem Gesichtspunkt* keineswegs als ein Verhältnis zweier sich gegenseitig befruchtender Tätigkeiten hervor. Im Gegenteil scheint die eine dazu berufen, die negative Wirkung der anderen abzufedern. Das Postulat, *beide* Aktivitäten zu vereinigen, entspringt demnach praktischen Gründen: zum einen ist es ein Zugeständnis an die eigene Zeit, zum anderen Ergebnis einer Art Realpolitik des Lebens. Schwinden mit zunehmender Lebenspraxis die Hoffnungen, verdüstert sich der vertrauensvolle Blick auf die poetische Beschaffenheit des Kosmos, können dank der Poesie Illusionen, wie die Begeisterung für Schönheit und Tugend auch gegen die Erfahrungswirklichkeit aufrecht erhalten werden. Der Dichter arbeitet in diesem Sinn gegen seine Zeit, in der das Individuum seine Erlebnisse durch »scienze« und »speculazioni di tanti secoli passati« (ebd., S. 93) bestätigt sieht, womit das Risiko steigt, Hoffnungen, Wünsche, Leidenschaften, kurz alles, was das Leben ausmacht, zu verlieren:

Per la qual cosa [scienza e speculazioni e esperienza; B.B.] e per le presenti condizioni del viver civile, si dileguano facilmente dall'immaginazione degli uomini le larve della prima età, e seco le speranze dall'animo, e colle speranze gran parte dei desiderii, delle passioni, del fervore, della vita, delle facoltà (ebd.).

Er muss um diese Zusammenhänge wissen und kann sich nicht erlauben, in weltfremden Gefilden zu wandeln, die mit der Realität der Einzelnen nicht viel zu tun haben. Mit der Forderung, der Dichter müsse sich seiner Zeit anpassen, ist nicht gemeint, er habe die Gewohnheiten und Mittel seiner Epoche zu übernehmen. Das hieße ja, er müsste der Wahrheit zuarbeiten. Vielmehr verbirgt sich in ihr der Anspruch, auf die Lebenswirklichkeit der Menschen, d.h. auf das, was für sie das Leben lebenswert macht, Rücksicht zu nehmen. Daraus erklärt sich auch das Interesse für Psychologie und die in ihr gründende Einsicht, Glück bestehe in der Erwartung, im Imaginären:

E chi non sa che quasi tutti i piaceri vengono più dalla nostra immaginativa, che dalle proprie qualità delle cose piacevoli? (ebd., S. 98).

Der Abstand zwischen Anspruch und Wirklichkeit könnte also größer nicht sein; überbrückt werden kann er nicht, wohl aber stehen Mittel bereit, sich seiner Gegenwärtigkeit zu entziehen.

Die Grundlage für die Ausrichtung der dichterischen Tätigkeit am Bedürfnishorizont der Menschen und die daraus erwachsende ethische Brisanz der leopardischen Poetik bildet die in der »Theorie der Lust« entwickelte Ausgangsdiagnose, wonach der Mensch all seiner Zuversicht und seinem Zukunftsvertrauen zum Trotz in einer hoffnungslosen Situation lebt. Die Tragik dieser Erkenntnis wird durch die Zeitumstände gesteigert, kommt doch das Leben im Zeitalter der Vernunft dem Leben in der Wahrheit gleich. Auch wenn die Moderne ihren eigenen Illusionen folgt wie der Überzeugung, das Glück aller Menschen gründe in Wissen und Erkenntnisfortschritt, erweisen sich ihre Leitbilder doch mit der Zeit als kontraproduktiv, insofern das Leben selbst jeden Einzelnen über die Umöglichkeit, glücklich zu sein, belehrt. Zugleich gilt, was Leopardi in einem Brief an seinen Verleger Stella vom 23. August 1827 festhält: »in metafisica e in morale, la ragione non può edificare, ma solo distruggere« (*Poesie e Prose*, II, S. 1353; Herv.i.O.).

Die *Operette morali* stellen eine Plattform dar, sich gleichsam *in coram* mit diesem Befund auseinanderzusetzen und Strategien, wie mit ihm umgegangen werden kann, zu entwerfen. Mit ihnen liegt ein Beispiel für jene Bücher vor, in denen Philosophie, verstanden als praktische Philosophie, und Poesie eine Verbindung eingehen. Dies geschieht einmal formal gesehen dahingehend, dass die Wahrheit in Geschichten umkreist wird und Leopardi also hier wie der Arzt verfährt, der die bittere Medizin dem Patienten auf einem Löffel mit Honig darreicht, um den Genesungsprozess nicht durch etwaige Abwehr- oder gar Boykottreaktionen desselben zu gefährden<sup>315</sup>. Eine zwischen *Zibaldone* und *Operette* hin- und her wechselnde Lektüre erlaubt, die Inhaltsfäden zu erfassen, die Gedankenarbeit und poetisches Werk miteinander verbinden. Auf die gesamte Sammlung der *Operette* trifft zu, was Damiani in seinem Kommentar zu der »Storia del genere umano« festgestellt hat, d.h. sie enthalten »la gamma pressoché completa dei suoi *refrains* filosofici [i.e. di Leopardi; B.B.], talora sintonizzati sulle sue

---

<sup>315</sup> Der Vergleich ist nicht zufällig gewählt, skizziert doch der Epikureer Lukrez in seinem Lehrgedicht *De rerum natura* genau dieses Bild, um seine Entscheidung zu motivieren, mit Versen dem Ursprung der Welt und den Vorgängen auf ihr nachzuforschen. ‚Lichte Verse‘ und ‚dunkle Dinge‘ werden einander gegenübergestellt wie der bittere Wermut und der süße Honig, mit dem der kluge Arzt den Rand des Bechers bestreicht, um seine jungen Patienten zu überlisten und sie auf versteckte Weise zu heilen, nur dass es sich hier nicht um körperliche Übel handelt. Aufschlussreich ist die Identifizierung des eigenen Tuns mit dem des Arztes und die Differenzierung zwischen List und Täuschung; denn wohl werden die Knaben durch den Honig überlistet, aber am Ende warten Heilung und Genesung: »interea perpotet amarum// absinthii laticem deceptaque non capiatur« (Liber I, V. 940f.; für das gesamte Gleichnis: V. 936-950).

„parole poeticissime“ (*Poesie e Prose*, II, S. 1273; Herv.i.O.). Im Schnelldurchlauf durch dieses Buch wird noch einmal der Begriff des existentiellen Dilemmas skizziert, bevor zu den in den Prosastücken umkreisten Möglichkeiten übergegangen wird, auf dieses Dilemma zu reagieren.

Die »impossibilità ontologica della felicità« (Damiani im Kommentar zum »Dialogo di Malambruno e di Farfarello«, *Poesie e Prose*, II, S. 1291; Anm. 11), die Negation des Glücks, das Streben nach dem Unerreichbaren, die darin gründende Unruhe, die ausgeprägte Tendenz zur Unzufriedenheit mit dem Bestehenden und der Gegenwart ist in der Existenz des Menschen selbst angelegt. Die Bedeutung der Imagination ergibt sich aus der Einsicht in die Falle, in der ein jeder gefangen ist, wenn Eigenliebe (»amor proprio«) und Leben untrennbar miteinander verbunden sind. Wird nämlich unter Glück die Zufriedenheit mit dem eigenen Sein verstanden, dann wird *infolge* der Eigenliebe dieser Zustand nie erreicht werden, wie Farfarello im »Dialogo di Malambruno e di Farfarello« erklärt:

amandoti necessariamente maggiore che tu sei capace, necessariamente desideri il più che puoi la felicità propria; e non potendo mai di gran lunga essere soddisfatto di questo tuo desiderio, che è sommo, resta che tu non possi fuggire per nessun verso di non essere infelice (*Poesie e Prose*, II, S. 39f.)<sup>316</sup>.

Nun könnte Farfarello erwidert werden, es bestehe immer die Möglichkeit, sich in einem guten Moment zu sagen »Jetzt bin ich glücklich« und sich damit dem Sog der Maßlosigkeit, in den man durch seine bloße Existenz gestellt ist, zu entziehen. Dieser Einwand würde allerdings einen zentralen Aspekt der »Theorie der Lust« vernachlässigen, nämlich die Unbegrenztheit des »desiderio del piacere«, für den Eigenliebe nur ein anderes Wort ist und der zwangsläufig dazu führt, dass die Reibung an der Beschränktheit von Dingen und Welt nur zeitweise ausgeblendet, nie aber gänzlich aufgehoben werden kann.

Wie der Hausgeist im Dialog mit Tasso erläutert (»Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare«), handelt es sich bei dem »piacere« um eine Sehnsucht, nicht um etwas Faktisches: »un concetto, e non un sentimento« (ebd., S. 71), daher sei es ausgeschlossen, die unendliche Lust praktisch zu erleben. Der Mensch lebt also hin- und hergerissen zwischen Anspruch und Wirklichkeit; sein Ungenügen gegenüber der Gegenwart erklärt sich hieraus und auch die Betonung von Vergangenheit und Zukunft

---

<sup>316</sup> Zur Definition des Glücks als Zufriedenheit vgl. Zib., 4191; 30. August 1826.

als Zeitstufen, auf denen der »piacere« gelebt werden kann, sei es auch nur im TRAUM, der damit zum eigentlichen Lebenszweck aufrückt:

Però chiunque consente di vivere, nol fa in sostanza ad altro effetto nè con altra utilità che di sognare; cioè credere di avere a godere, o di aver goduto; cose ambedue fantastiche (ebd.).

Der Traum öffnet nicht den Zugang zu einer anderen Sinnenebene wie bei Hardenberg, vielmehr erlaubt er, die Falltür der Existenz einen Spalt weit offen zu halten, wobei der Akzent auf dem »Glauben« liegt und tatsächlich entspringt das den Menschen greifbare Glück in erster Linie ihrer Einstellung! Doch bevor darauf näher eingegangen wird, gilt es kurz noch die anderen beiden Gründe zu rekapitulieren, aus denen der Mensch sich in einer Situation befindet, in der auch die klassische Formel Epikurs, nach der Lust in der Abwesenheit von Schmerz besteht, nicht mehr gilt. So muss Jupiter in der »Storia del genere umano« im Hinblick auf die Menschen feststellen »che non può loro bastare, come agli altri animali, vivere ed essere liberi da ogni dolore e molestia del corpo« (ebd., S. 9) – vielmehr steigt der Grad der Unzufriedenheit, je weniger der Mensch von gesundheitlichen und materiellen Problemen geplagt ist. In diesem Fall droht die »noia« oder wie Farfarello sie bezeichnet, die »INFELICITÀ ESPRESSA« (ebd., S. 40). Dahinter verbirgt sich eine Befindlichkeit, die der Gefühllosigkeit nahekommmt, ein Zustand, in dem weder Schmerz noch Freude überwiegen und in der der Mensch, weder vom einen noch von der anderen abgelenkt, seine traurige Lage am intensivsten spürt<sup>317</sup>. Mit Ablenkung ist das Stichwort gefallen, das den Dichter zum privilegierten Helfer macht, zumal der Mensch auf sich allein gestellt ist.

In der Natur wartet kein Trost, sondern nur die Gleichgültigkeit eines seit unvordenklichen Zeiten eingespielten Kreislaufes von Vergehen und Entstehen. Das Band zwischen Mensch und Natur ist in dem Moment für Leopardi zerrissen, in dem er realisiert, was es bedeutet, dass der Einzelne in diesen Kreislauf mit seinem Streben nach Glück hineingestellt ist – ein kleines Teilchen, auf das es nur zum Zweck der Materialerhaltung ankommt. Mit der Kontingenzerfahrung verbunden ist die Repräsentation der Natur als »nemica scoperta«, »carnefice della [...] propria famiglia« (ebd., S. 80). In dieser Anklage des Isländers im »Dialogo della Natura e di un Islandese« hallt die Enttäuschung nach, wie sie sich infolge der Auflösung eines Weltbildes einstellt, in dem die Natur als Garantin für die Sinnhaftigkeit des Lebens

---

<sup>317</sup> Vgl. Prete (<sup>3</sup>1997), S. 31, und Zib., 4498; 04. Mai 1829: »Quando l'uomo non ha sentimento di alcun bene o male particolare, sente in generale l'infelicità nativa dell'uomo, e questo è quel sentimento che si chiama noia«.

fungierte. Es ist der Durchbruch des ‚pessimismo cosmico‘: der Mensch ist von der Natur mit Bedürfnissen ausgestattet, für die es keine Befriedigung gibt; überdies muss er sich gegen feindliche, unvorhersehbare Naturphänomene zur Wehr setzen.

Zur Vervollkommnung dieses Verzweiflungsszenarios scheint nur noch der Hinweis auf die negativen Begleiterscheinungen des Lebens wie Leid, Schmerz, Alltagsunglück zu fehlen. Allein die Charakterisierung der »noia« als Lebenskälte und Abgestumpftheit, als Abwesenheit von positiven, aber auch negativen Empfindungen sollte aufhorchen lassen! Tatsächlich werden diese Übel durch die Betonung von Ablenkung, Beschäftigung, Zerstreung in ein ambivalentes Licht getaucht. So sind sie durchaus negativ zu bewerten, wie aus einer Notiz vom 13. November 1823 hervorgeht, in der Leopardi die Abwesenheit von dem, was gemeinhin als Übel eingeschätzt wird, zur Vorbedingung dafür erklärt, dass der existentielle Stachel, »la pena inseparabile dal sentimento della vita« (Zib., 3877), weniger stark empfunden wird. Demnach sind Unbekümmertheit im wörtlichen Sinn und Gesundheit die Voraussetzungen, um sich zu zerstreuen und sich von der metaphysisch-existentialen Wahrheit abzulenken:

Dico che l'uomo è sempre in istato di pena, perchè sempre desidera invano ec. Quando l'uomo si trova senza quello che positivamente si chiama dolore o dispiacere o cosa simile, la pena inseparabile della vita, gli è quando più, quando meno sensibile, secondo ch'egli è più o meno occupato o distratto da checchessia e massime da quelli che si chiamano piaceri (ebd.).

Wenn das Streben nach Befriedigung aussichtslos ist, dann bleibt nur, statt sich auf die Erfüllung der Sehnsucht nach der absoluten Lust zu fixieren, diese Sehnsucht in andere Kanäle zu leiten – »riempigli quasi la gola, come la focaccia di Cerbero insaziabile« (Zib., 3878).

Wenn die Ablenkung von dem Lebensübel allerdings dasjenige ist, was zählt, dann könnten Schmerz und Leid als schwacher Niederschlag des größeren Übels auch positiv beurteilt werden, erfüllen sie doch denselben Zweck und lenken von einem weit größeren Unglück ab. In diesem Sinn sorgt Jupiter in der »Storia del genere umano« dafür, dass die vom Glück besessenen Menschen mit anderen Problemen konfrontiert werden, denn: »tanto più si travagliano con questo desiderio da se medesimi, quanto meno sono afflitti dagli altri mali« (*Poesie e Prose*, II, S. 9). Eine interessante Perspektive bricht sich hier Bahn, werden unliebsame Ereignisse, Pflichten, Ärger etc. doch nun buchstäblich zum kleineren Übel. Die traditionelle Einstellung, wonach sie zu fliehen seien, wird erschüttert und es ist nicht ausgeschlossen, dass im Zeichen dieser

Umdeutung und ganz entsprechend dem Wunsch des höchsten Gottes es leichter wird, sie zu ertragen!

Die den Menschen erreichbare HÖCHSTE LUST ist, WENN SIE DAS EXISTENTIELLE DILEMMA, in das sie sich zwischen Glücksstreben und Unerreichbarkeit des Glücks gestellt sehen, AM WENIGSTEN FÜHLEN. Mag diese Maxime auf den ersten Blick auch niederschmetternd anmuten, so spannt sie den Hintergrund für eine weitgefächerte Analyse der Verhaltens- oder genauer: Lebensmöglichkeiten, die dem Einzelnen zur Verfügung stehen. Die Palette reicht von der Empfehlung einer passiven Haltung bis zur Forderung nach aktiver Gestaltung. Theorie und Praxis verschränken sich an dieser Stelle, wenn Leopardi als Dichter über die gangbaren Wege nachdenkt und dabei den Dichter als denjenigen präsentiert, der durch seine Bücher, »destinati a muovere l'immaginazione« (ebd., S. 173), die entscheidende Hilfestellung gibt, im Zeitalter der Vernunft ohne jenen Selbstbetrug zu leben, wie er eben auch in der Formel ‚Wahrheit gleich Glück‘ durchscheint.

Wie bereits angedeutet, illustrieren die Prosastücke ebenfalls Leopardis Ideen hinsichtlich der Möglichkeiten, das Unglück leichter zu ertragen; sie stellen insofern eine Beispielsammlung für das nie geschriebene Handbuch der Alltagsethik (»Manuale di filosofia pratica«) dar, dessen Aufgabe in der Darlegung der Mittel, dank deren sich die Menschen von ihrer Sehnsucht gleichsam ausruhen können, bestanden hätte. Zugleich sind die *Operette* auf einer Metaebene selbst eine Gelegenheit, sich durch ihre Lektüre zu zerstreuen, der Langeweile zu entgehen und zeitweise das notorische Empfinden der Unzufriedenheit auszusetzen.

In diesem Sinn lassen sie sich als Versuch deuten, direkt nachvollziehbar zu machen, was Eleander und Timander in ihrem Gespräch über den Nutzen oder Nicht-Nutzen von Büchern herausstellen (»Dialogo di Timandro e di Eleandro«). Die Frage des Ersteren, ob sein Dialogpartner glaube, dass Bücher der Menschheit nutzen könnten, beantwortet Timander bejahend, wobei er sofort präzisiert: »ma specialmente del [genere; B.B.] morale« (ebd., S. 173). Im Fortgang seiner Rede definiert er die POETISCHEN BÜCHER als MORALISCHE BÜCHER, insofern sie dazu gedacht seien, die Einbildungskraft zu stimulieren. Am Ende schweift er zur Leserschaft dieser Bücher über und markiert in seiner Ablehnung eines großstädtischen Lesepublikums die dieser Art von Literatur gesetzte Ziellinie mit drei Partizipien:

Ed escludo poi da questo discorso i lettori che vivono in città grandi: i quali, in caso ancora che leggano attentamente, non possono essere *giovati* anche per mezz'ora, nè molto *dilettati* nè *mossi*, da alcuna sorta di poesia (ebd., S. 174; Herv.v.m.).

Die Reihenfolge, in der »helfen« den Anfang setzt, zeigt den Dichter in der Tradition der hellenistischen Philosophen, die von einem anderen Ansatz her auf dasselbe Ziel zuarbeiteten und sich dabei auch poetischer Stilmittel bedienten.

Das Fundament für diese Zielvorgabe liegt klar zutage: Das Leben in einer philosophieträchtigen Zeit, in einer vernunftgeleiteten Epoche birgt für den Menschen das Risiko, des Lebenssinns ganz abhanden zu kommen. Eindringlich wird diese Gefahr im »Frammento sul suicidio« beschworen. Die Verbindung von Denken und Einbilden, Philosophie und Poesie entspricht einem Postulat, dessen Einlösung für das Überleben unverzichtbar ist. Die Alternative lautet keineswegs geringer als »Leben oder Tod«:

dovunque si medita, senza immaginazione e entusiasmo, si detesta la vita; vuol dire che la cognizione delle cose conduce il desiderio della morte ec. (ebd., S. 275).

In klaren Zügen wird hier umrissen, was mit der Philosophie und der Erkenntnis der metaphysisch-existentiellen Wahrheit – dem Einblick in das Nichts, der Kenntnis des Unglücks – verloren gegangen ist: »quella dimenticanza di noi stessi« (ebd.).

Leitgedanke der leopardischen Ethik ist sicherlich der »RIPOSO DAL DESIDERIO« (Zib., 172; 12. -23. Juli 1820; vgl. Prete (<sup>3</sup>1997)), dessen vielfältige Formen bereits früh systematisch erarbeitet und zusammengefasst werden. Hier nun kommt er unter dem Namen »Selbstvergessenheit« daher, eine Seinsweise, die dringlicher denn je geboten scheint, aber ohne Einbildungskraft und Illusionen, welche dem Menschen lebhaftere Ablenkung verschaffen, nicht möglich ist. Alles, d.h. die unendliche Naturvielfalt, scheint auf diesen Zweck hin geschaffen zu sein: »Oggetto primitivo della natura nel variare le cose: la distrazione dell'uomo« (*Poesie e Prose*, II, S. 276). Ex negativo zeichnet sich die Definition von Glück als Zerstreuung ab, die es verhindert, dass der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen und sich selbst zum Objekt seiner Neugier wird; stattdessen reißt sie den Einzelnen immer wieder fort, damit er sich nicht bewusst werde der Kluft zwischen Erwartung und Wirklichkeit:

come quegli ebrei che dicevano *haec est illa Noemis?* così noi sempre e inevitabilmente diciamo allora *questo è quel gran piacere?* Tutto il piano della natura intorno alla vita umana si aggira sopra la gran legge di distrazione, illusione e dimenticanza (ebd.; Herv.i.O.).

Das treibende, untergründig mitschwingende Motiv dieser Bestandsaufnahme bildet der Appell an die Philosophie, ihr positives Potential zu realisieren, um die Menschen wieder dem ihnen erreichbaren Glück zuzuführen. *Hierin* sieht Leopardi also die

Aufgabe der Philosophie, der sie in ihrer gegenwärtigen modernen Form nicht gerecht wird – »la filosofia moderna non si dee vantare di nulla se non è capace di ridurci a uno stato nel quale *possiamo* esser felici« (ebd.; Herv.v.m.). Zur Debatte steht dabei weniger, ob sie sich auf die Antike besinnen sollte oder nicht. Ausdrücklich wird vermerkt, dass nicht die Epoche das Problem darstellt und daher Diskussionen um Rückschrittlichkeit oder Fortschrittsgebot müßig sind – das Einzige, worauf es ankommt, ist das Glück der Menschen – in diesem Punkt, in der Frage, WAS DEM INDIVIDUUM ZUTRÄGLICH IST, scheinen die Antiken der Moderne überlegen gewesen zu sein. Im »Frammento sul suicidio« heißt es:

O sieno cose antiche o non antiche, il fatto sta che *quelle convenivano all'uomo* e queste no, e che allora si viveva anche morendo, e ora si muore vivendo, e che *non ci sono altri mezzi che quegli antichi* per tornare ad amare e a sentir la vita (ebd., S. 276f.; Herv.v.m.)

Diese Zeilen enthalten ein Manifest, dessen Fixpunkte sich mit wenigen Worten benennen lassen: Angemessenheit der Mittel, Einbildungskraft und Illusionen. Denn nichts anderes verbirgt sich hinter dem Ausdruck »antike Mittel«, während das Verb »convenire« die Aufmerksamkeit für das Individuum und sein Befinden signalisiert. In ihr leuchtet die Grundlage der leopardischen Vernunftkritik auf: Die Suche nach der Wahrheit und gar nach einer absoluten Wahrheit rückt in den Hintergrund, wenn der Mensch und sein Wohlbefinden gefährdet sind; im Umkehrschluss folgt: die Wahrheit muss sich danach bemessen lassen können, ob sie dem menschlichen Leben Erleichterung verbürgt:

La verità assoluta, e per così dire il tipo della verità è indifferente per l'uomo. La sua felicità può consistere nella cognizione e giudizio vero o falso. Il necessario è che questo *giudizio*, convenga *veramente* alla sua natura (Zib., 381; 7. Dezember 1820; Herv.i.O.).

Man beachte die feinsinnige Verschiebung vom Nomen zum Adverb: Nicht auf das richtige Urteil (die Wahrheit) kommt es an, sondern darauf, dass es dem Menschen, seinen Bedürfnissen und Wünschen tatsächlich (wahrhaft) entspreche und angemessen sei. Sobald der Mensch in den Mittelpunkt des Interesses tritt, ist mit Wahrheit die metaphysisch-existentielle Wahrheit gemeint. Die Suche nach dem letzten Grund führt letztlich zum »Nichts« – dagegen setzt Leopardi ETHISCHE WAHRHEITEN, d.h. Einsichten, die in Bezug auf das menschliche Leben gelten, das immer eingebettet in eine bestimmte Epoche verläuft<sup>318</sup>. Ein Philosoph, der *diese* Ziellinie aus den Augen

---

<sup>318</sup> Vgl. Nussbaum (<sup>4</sup>1996), S. 19. In dieser Ausrichtung der philosophischen Tätigkeit auf die Individuen und ihre Wünsche erkennt Nussbaum einen wesentlichen Charakterzug der »medical philosophy«. Wie

verloren hat und die Wahrheit allein um der Wahrheit willen erstrebt, wirkt, wie im »Frammento sul suicidio« deutlich kundgetan wird, wider die Menschen.

Folgt man der an dieser Stelle von Leopardi ausgedrückten Empfehlung, dann sind dem Philosophen und dem Dichter zwei Ziele gesetzt: so lange es geht, die »opinione di felicità« (*Poesie e Prose*, II, S. 5) zu unterstützen und falls die bittere Wahrheit schon bekannt ist, Wege zu weisen, mit ihr gegen sie zu leben. Der Maßstab wird durch Praxis und Lebenswirklichkeit gesetzt und hier gilt: ‚GLÜCKLICH IST, WER SICH FÜR GLÜCKLICH HÄLT‘. Da diese Überzeugung nunmehr eine Gabe ist, die nur noch in einem bestimmten Lebensstadium, nämlich bei Kindern, selbstverständlich ist, und danach das Glück von den Möglichkeiten abhängt, das eigene Unglück weniger scharf zu spüren, schlägt Leopardi mehrere Varianten vor, den »riposo dal desiderio« zu praktizieren.

### I.3.1. Auf wie viele Arten lässt sich das Glück austricksen? – Erste Variation: Erziehung zur Gleichgültigkeit

Diese Variante der Alltagsethik ist Hardenberg, dessen Handlungsanweisung die aktive Problembewältigung in den Vordergrund stellt, entgegengesetzt. Skizziert dieser in den *Vorarbeiten 1798* die Figur vom »Liebhaber des Schicksals«, für die Leibniz' Formel von der »Besten aller Welten« als Anstoß dient (NO II, 386:333), dann werden zwar hier auch die Anpassung an das Geschehen und Akzeptanz desselben als Leitgedanken vorgestellt, allein der Hauch abgeklärter Resignation, der bei Leopardi über den Zeilen liegt, fehlt. Ereignisse werden hingenommen, aber bestimmend ist ihre Deutung als Reizstachel: »Ächt thätige Menschen sind diejenigen – die *Schwierigkeiten* reitzen« (ebd., 556:427). Ist die Grundeinstellung also auch die gleiche, so weichen Leopardi und Novalis voneinander ab, wenn es um die Konsequenzen geht. Nun handelt es sich bei ersterer um einen Fixpunkt der stoischen Philosophie, der sich als solcher in das kollektive Bewusstsein der abendländischen Kultur eingebrannt hat. Hardenberg hat sich mit der Stoa vermitteltst der Briefe Senecas auseinandergesetzt und Leopardis Interesse für die »mezza filosofia« der Antike (Zib., 520-22; 17. Januar 1822) als eine

---

für den Arzt, so sind auch für den Philosophen, der sich der »Lebenskunst« (*biou techné*) verschrieben hat, der ‚Patient‘ und *seine* Vorstellung von Gesundheit der Kompass, an dem sich die philosophische Praxis auszurichten hat. Das schließt allerdings nicht aus, dass zugleich eine normative Auffassung darüber besteht, was unter einem »glücklichen Leben« zu verstehen sei. Die Kombination aus vorgeformter Idee und propagierter Offenheit für die Erwartungen der Menschen lässt sich auch bei Leopardi und Hardenberg beobachten.

Weise, zwischen Wahrheit und Vitalität zu vermitteln sowie beide miteinander zu kombinieren, ist ebenfalls insbesondere auf die Stoa der späten römischen Republik konzentriert<sup>319</sup>.

Wie bereits angedeutet, konkretisiert es sich in der Übersetzung von Epiktets *Encheiridion*, das dessen Schüler Flavius Arrianus von Nikodemia geschrieben hat. Ihr stellt Leopardi ein »Preambolo« voran, in dem er seinen Lektüreschlüssel präsentiert, der von einem grundsätzlichen Missverständnis geprägt ist, das wiederum auf die Unkenntnis der *Diatriben* zurückgeführt werden kann<sup>320</sup>. Ausgangspunkt ist für Leopardi die Überzeugung, dass die stoische Philosophie bislang falsch gedeutet worden sei, insofern sie sich nicht an starke Charaktere wende, sondern von der Schwäche des Menschen ausgehe. Daraus erhellt bereits, in welchem Maß die Auseinandersetzung mit Epiktets Lehre vor dem Hintergrund der eigenen Ansichten erfolgt. Das *Handbuch* wird als ein Instrument vorgestellt, das geeignet ist, den »schwachen« Menschen die Anpassung an das Schicksal und seine Launen zu erleichtern. Es führe vor Augen, wie das zu verwirklichen wäre: »il cedere e conformarsi alla fortuna e al fato [...], *il perdere quasi del tutto l'abito e la facoltà, siccome di sperare, così di desiderare*« (*Poesie e Prose*, II, S. 1046; Herv.v.m.).

Allein Epiktet propagiert nicht die Wahl zwischen dem Aufbegehren gegen das eigene Geschick oder der Unterwerfung, vielmehr stellt das Konzept der Proairesis (προαιρεσις) den Einzelnen vor die Entscheidung, zwischen einem rationalen, selbstbestimmten Leben oder einem Leben zu wählen, in dem man von den eigenen Impulsen und unkontrollierten Neigungen ins Unglück getrieben wird. Es bezeichnet den vorgängigen Entschluss des Subjekts, gegenüber den Erscheinungen (φαινόμενα) eine bestimmte Haltung einzunehmen, je nachdem, ob diese in unserer Macht stehen oder nicht. Die Proairesis ist demnach ein freier Akt, in dem nicht der Wille, sondern die Vernunft die Orientierung zwischen den Erscheinungen ermöglicht, wozu einerseits Affekte wie Trieb und Widerwille, andererseits äußerliche Güter wie Prestige,

---

<sup>319</sup> Am 01. Februar 1826 schreibt er an Karl Bunsen anlässlich seiner Übersetzung von Epiktet: »Vi ho premesso un brevissimo preambolo sopra la filosofia stoica, che io mi trova ad avere abbracciato naturalmente, e che mi riesce utilissima« (zit. in *Epitteto*, S. 91).

<sup>320</sup> Das *Handbuch* war, wie bereits der Titel andeutet, als eine Art Brevier für Eingeweihte gedacht, um den Abstand zwischen Theorie und Praxis noch weiter, als in den *Diatriben* schon geschehen, zu verringern. Es enthält Handlungsanweisungen, die durch knappe Andeutungen und Verweise untermauert sind, und setzt also die Vertrautheit mit der eigentlichen Lehre Epiktets voraus, wie sie in den vier Büchern der *Diatriben* entfaltet wird. Vgl. zur Vertiefung die ausführliche Einleitung von Enrico V. Maltese in *Epitteto*.

Vermögen, Aussehen zählen. Können erstere durch uns selbst beeinflusst werden, entziehen sich letztere unserer Gewalt (vgl. Epiktet I, 1-2). Nach der Proairesis, die einer Art Bewusstseinswerdung gleicht, ist man in der Lage, Empfindungen und Wünsche allein auf jene Dinge zu lenken, die in den eigenen Einflusskreis fallen. Die Ataraxie erreicht man nicht auf dem Wege des Rückzugs und des radikalen Verzichts auf Hoffen und Begehren, wie Leopardi suggeriert. Nicht die Erziehung zur Gleichgültigkeit, sondern einen Perspektivenwandel schlägt Epiktet vor: Der Mensch wird in die Lage versetzt, sich *bewusst* durch einen eigenen Entschluss aus dem Ausgeliefertsein an Dinge und Menschen zu befreien – am Anfang steht eine freie Wahl, am Ende die Einsicht, dass eine göttliche Macht existieren müsse, die es anzuerkennen gelte. Aber diese Überantwortung an ein göttliches Geschehen geschieht freiwillig, sie basiert auf dem eigenen Urteil, ergibt sich aus der Fähigkeit des Menschen, frei und autonom zu handeln.

Die Transformation dieser in höchstem Maße emanzipatorischen Botschaft, in der Grundmotive des Ethikentwurfs Hardenbergs gleichsam vorweggenommen sind, in eine »Anleitung zur Untätigkeit und Passivität« (»guida all'inazione e passività«; Maltese in *Epitteto*, S. 94) bei Leopardi basiert auf dessen Bestimmung der *conditio humana*: »l'uomo non può nella sua vita per modo alcuno nè conseguire la beatitudine nè schivare una continua infelicità« (*Poesie e Prose*, II, S. 1045). Dementsprechend verleiht er dem Endziel, das er als »stato di pace, e quasi soggezione dell'animo« (ebd., S. 1046) benennt, eine ganz andere Bedeutung. In dem *Handbuch* sieht er die Anweisung, um sich in einer glücklosen Welt das einzig Erreichbare zu sichern, nämlich auf das Glück definitiv zu VERZICHTEN:

Imperocchè veramente a ottenere quella miglior condizione di vita e quella sola felicità che si può ritrovare al mondo, non hanno gli uomini finalmente altra via se non questa una, di *rinunciare*, per così dir, la felicità che non si può ritrovare al mondo (ebd.; Herv.v.m.).

Wie der Verzicht eingeübt werden kann, erfahre man bei Epiktet, der den Weg zeigt, um das zu erreichen, was herkömmlicherweise »Seelenkälte« oder »Gleichgültigkeit« genannt wird, Ausdrücke, die für Leopardi zu Unrecht negativ konnotiert sind:

non altro è quella tranquillità dell'animo voluta da Epitteto sopra ogni cosa, e quello stato libero da passione, e quel non darsi pensiero delle cose esterne, se non ciò che noi chiamiamo freddezza d'animo, e noncuranza, o vogliarsi indifferenza (ebd., S. 1045).

Aus den Worten ist ersichtlich, dass Leopardi hier ein konventionelles Bild aufnimmt, wonach die Stoa für Indifferenz und Gleichmut steht. Der bei Epiktet zentrale Impuls,

der den Menschen auf sich selbst stellt, indem demonstriert wird, dass ein jeder selbst verantwortlich ist dafür, ob er unter der Wirklichkeit leidet oder nicht, ist in dieser Deutungsperspektive, die das Endergebnis akzentuiert, vollkommen verschwunden.

Mehrmals betont Leopardi im »Preambolo« den Nutzen (»utilità«) des *Handbuchs* und der in ihm vermeintlich empfohlenen Seelendisposition, um am Ende seine eigene Erfahrung als Beispiel zu erwähnen und auf diese Weise seiner Bitte größeren Nachdruck zu verleihen, die Anweisungen in die Praxis umzusetzen. Sie steht in Kontrast zu einer Eintragung im *Zibaldone*, in der Leopardi den Grad der GEFÄHRDUNG auslotet, der sich jemand aussetzen würde, dessen Gleichgültigkeit ihn nicht nur gegen die äußeren Dinge, sondern auch gegen sich selbst immunisieren würde. Hier ist es das tägliche Unglück, »[l]’infelicità abituale« (Zib., 4105; 29. Juni 1824), das auf die Dauer lähmend wirken und schließlich sogar die Eigenliebe schwächen würde. Aber genau auf diese Schwächung der Eigenliebe zielt der im Vorwort zu Epiktet erteilte Ratschlag, zu resignieren und aufzuhören, glücklich sein zu wollen, »cioè non curarsi di essere beato nè fuggire di essere infelice« (*Poesie e Prose*, II, S. 1046). Jedoch würde eine derartige Einstellung entweder voraussetzen oder bewirken, was Leopardi im *Zibaldone* als Seelentod beschreibt, nämlich: »un’indifferenza e insensibilità verso se stesso maggior che è possibile« (Zib., 4105). Hier führt Leopardi auch aus, dass, ist ein Mensch von Gleichgültigkeit gegen sich selbst erfüllt, er seine sozialen Kompetenzen verliert, kalt und nüchtern gegen andere wird. Dazu würde das Streben nach Indifferenz durch Verleugnung und Abtötung des eigenen Glücksanspruchs einen vormals begabten Menschen, der zu den schönsten Hoffnungen Anlass gab, nicht nur all seiner Lebensfreude, sondern auch seiner Talente berauben:

l’uomo abituandosi a non veder nella vita e nel mondo nulla per se, si abitua a non interessarvisi, e tutto diventandogli indifferente, il più gran genio diventa sterile e incapace anche di quello di cui sono capacissimi gli animi p.[er] natura più poveri, infecondi, secchi ed inetti (Zib., 4107).

Vielfältig sind demzufolge die Risiken, die eingingen, wer dem Wink Leopardis im »Preambolo« zu Epiktet folgen würde. Der Verzicht auf das Glück käme dem Versuch gleich, den »desiderio del piacere« ganz zu unterdrücken. Da dieser aber mit dem Leben selbst identisch ist, würde die absolute Gleichgültigkeit eine Vorstufe des Todes im Leben bilden. Im Vorwort zu Epiktet stellt Leopardi die radikalste Lösung des existentiellen Dilemmas vor: statt Selbstvergessenheit und »riposo dal desiderio« gänzliche Preisgabe seiner selbst in der passiven Billigung dessen, was um einen herum

und in der Welt geschieht. Damit würde sich aber auch die Aufgabe des Dichters erledigen, denn eine dermaßen gegenüber Ereignissen und Wünschen immunisierte Person hätte auch kein Bedürfnis mehr nach Exkursionen ins Imaginäre. Also gilt es andere Wege zu finden, sich in Selbstvergessenheit zu üben.

### I.3.2. Zweite Variation: Betäubung des Körpers

Die Möglichkeit, durch die Betäubung des Körpers der sich als Übel enthüllenden »Sehnsucht nach Lust« zu entgehen, erwähnt Leopardi an erster Stelle bei der systematischen Auflistung der Mittel, die dazu dienen können, die Sehnsucht zu ‚lindern‘: »Quindi 1. un assopimento dell’anima è piacevole« (Zib., 172; 12.-23. Juli 1820). Rauschmittel und Schlaf, der, wie Farfarello präzisiert, traumlos sein müsste (vgl. *Poesie e Prose*, II, S. 40), sind angezeigt, um das Lebensgefühl und damit das Unglücksempfinden zu mindern. In letzter Konsequenz mündet dieser Weg in einer Aufforderung zu sterben, da allein der Tod das Wiedererwachen von Gefühl und Bewusstsein nach Rausch oder Schlaf endgültig unterbinden würde. So gelangt Malambruno zu der Schlussfolgerung, dass, genau betrachtet, nicht zu leben besser sei als zu leben: »assolutamente parlando, il non vivere è sempre meglio del vivere« (ebd.)<sup>321</sup>. Damit tritt Malambruno als Vermittler einer jener Weisheiten der Antike auf, die Leopardi nachhaltig beeindruckt haben, insofern sie einerseits sein Antike-Bild umstellten und andererseits eigene Ansichten bestätigten. Am 10. Februar 1823 hatte er sich aus Barthlémy ein Zitat aus Sophokles *Ödipus* herausgeschrieben, dessen Kernaussage mit Malambrunos Bemerkung übereinstimmt: »Le plus grand des malheurs est de naître, le plus grand des bonheurs, de mourir« (Zib., 2672). Auch hier fehlt nicht mehr viel und die Hoffnungslosigkeit schlägt über einem zusammen. Trotzdem sie als Vorform des Todes gedeutet werden kann, fungiert die Einschränkung der Sensibilität, die »*contrazione nel corpo biologico*« (Prete (<sup>3</sup>1997), S. 34) als eine der Möglichkeiten, nicht nur, um das Unglück zu fliehen, sondern sogar um einen Ableger der großen Lust zu erhaschen. Denn in dem Moment, da der »desiderio del piacere« eine Quelle dauerhaften ‚dispiacere‘ darstellt, verkehrt sich die Situation ins Paradoxe: Nichtempfinden wird zur größten Lust.

---

<sup>321</sup> Vgl. Zib., 3895; 20. November 1823: »Non c’è maggior piacere (nè maggior felicità) nella vita che il non sentirla«.

### I.3.3. Dritte Variation: Untätigkeit ist Gift oder: Die Segnungen der Zerstreuung

Werden zum Einen die Tiere und die Wilden als Vorbilder hingestellt, da sie auf einer niedrigeren Bewusstseinsstufe leben, so steht dem zum Anderen die Preisung von Lebensfülle und -kraft sowie Tätigkeit gegenüber. Damit ist der Königsweg genannt, denn die Rückkehr in der Zeit ist ausgeschlossen und die Zustände künstlicher oder natürlicher Bewusstlosigkeit bzw. Bewusstseinsverminderung vermögen nur sporadisch Erleichterung zu verschaffen. Die im Epiktet-Vorwort angeklungene Variante schließlich erwies sich mit der im »Frammento sul suicidio« aufgestellten Forderung nach Beseitigung einer Situation, in der das Leben selbst bereits der vorweggenommene Tod ist, kontraproduktiv, ganz abgesehen von seiner schädlichen Wirkung auf das gesellschaftliche Zusammenleben. Ausschlaggebend für eine FAVORISIERUNG der Ablenkung durch Beschäftigung und eines tätigen Lebens ist die Überzeugung, dass gesteigerte Empfindsamkeit ein Kennzeichen der Moderne sei:

Intanto dallo sviluppo e dalla vita del loro animo, segue una maggior sensibilità, quindi un maggior sentimento della suddetta tendenza, quindi maggiore infelicità. Resta un solo rimedio: la distrazione. Questa consiste nella maggior somma possibile di attività, di azione, che occupi e riempi le sviluppate facoltà e la vita dell'animo (Zib., 4186-87; 13. Juli 1826).

»Ablenkung« lautet das Schlüsselwort und die beste Lebensstrategie besteht demnach darin, ein erfülltes, pflichtenreiches Leben zu führen. Zu vermeiden ist der Müßiggang, fördert er doch nur die Selbstbespiegelung mit den bereits erörterten Folgen. Vor diesem Hintergrund schwingt sich Leopardi gar zu einer positiven Beurteilung der Zivilisation auf, die einen aufwendigen und aktiven Lebensstil fördere, »considerata come aumentatrice di occupazione, di movimento, di vita reale, di azione, e somministratrice di mezzi analoghi« (ebd.). Rastlosigkeit und Unruhe sind in diesem Kontext nicht länger Signale einer glücklosen Existenz, sondern künden von der Kunst, ihr zum Trotz ein in weltliche Angelegenheiten eingebundenes und daher auch an Illusionen reiches Leben zu führen.

Schon im Juli 1820 notierte Leopardi »la vita continuamente occupata è la più felice« (Zib., 172) und entwarf ein Porträt, in dem der tagtägliche Pflichtenkreis als Karusell vorübergehender »piaceri« dargestellt ist, Zufriedenheit sich bei der Erledigung der Aufgaben einstellt und keine Zeit bleibt, über die Eitelkeit der Existenz nachzusinnen, ja in dem sogar das Nichtstun, da es Erholung von den Mühen des Tages bedeutet,

beglückt. Aus dieser Beschreibung lässt sich entnehmen, dass das Empfinden des Unglücks sich mit einem Leben einstellt, das, wenn nicht durch Müßiggang, so doch durch das Privileg, nicht auf körperliche Arbeit angewiesen zu sein, geprägt ist. Beobachtungen der Wandlung des Lebensstils infolge des anbrechenden Industriezeitalters und Zivilisationskritik scheinen gleichermaßen an einem Idealbild mitzuweben, wenn zum Abschluss das Leben der Primitiven, Wilden, Bauern und Tiere (!) beschworen wird:

Questa [la vita occupata; B.B.] doveva esser la vita dell'uomo, ed era quella dei primitivi, ed è quella dei selvaggi, degli agricoltori ec. e gli animali non per altra cagione se non per questa principalmente, vivono felici (Zib., 173).

Auch diese Ansicht findet sich in die *Operette* eingeflochten, sollte ein größeres Lesepublikum erreichen und beeinflussen. In »Detti memorabili di Filippo Ottonieri« wird die Beschäftigung als »bisogno principalissimo« (*Poesie e Prose*, II, S. 141) bezeichnet; je größer die Notwendigkeit, für die eigenen Bedürfnisse zu sorgen, desto glücklicher das Leben<sup>322</sup>. Was wie eine Verklärung des Naturzustandes klingt, entspringt der Einsicht, dass zu viele Gelegenheiten, sich auf den Dialog mit der eigenen Seele einzulassen, nur die Erkenntnis der Nichtigkeit der eigenen Existenz befördern; ein tätiger Mensch aber »non ha campo di affliggersi della vanità e del vuoto delle cose« (Zib., 172). Dabei mag diese Form, wo der Alltag ganz von der Befriedigung der elementaren Bedürfnisse beherrscht ist, die primitive Vorstufe eines Lebensmodells sein, in dem zwar die Existenz gesichert, das aber doch reich an Aufgaben jeder Art ist.

Das Verlangen nach Aktion und Tätigkeit, koste es was es wolle, erinnert in dieser Perspektive sehr an eine Flucht vor sich selbst und genau so formuliert es Leopardi. Die »necessità di fuggir se stesse« hätte ein paar Seiten im geplanten »Handbuch der Alltagsethik« füllen sollen (Zib., 4260; 24. März 1827). Das eigene Erleben dient als Grundlage für die Warnung vor der Illusion, ein in Zurückgezogenheit geführtes Leben, frei von materiellen Sorgen und Pflichten, garantiere ein ruhiges Dahingleiten der Tage, die von innerer Ausgeglichenheit getragen werden. Das Gegenteil ist der Fall: »Quanto più io era libero da fatiche [...] tanto meno io era quieto nell'animo« (Zib., 4259). Die

---

<sup>322</sup> Der Gedanke an Rousseaus Mensch im Naturzustand drängt sich auf: von Elementarbedürfnissen getrieben ist dessen ganzes Tun auf Selbsterhaltung ausgerichtet (»amour de soi«). Aus dem Lektüerverzeichnis geht nicht hervor, ob Leopardi den *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1754) gelesen hat, in dem Rousseau dieses Porträt entwirft. <sup>2</sup>Koopmann (1998) geht auf diese Parallele leider nicht ein.

Ursache dafür ist nicht so sehr im Ansturm dunkler, das eigene Sein in Frage stellender Gedanken zu suchen, als vielmehr in einer für Manien, Kümmernisse, Trugbilder besonders anfälligen Einbildungskraft. Es ist dieser »travaglio della immaginazione« (ebd.), der die Differenz ausmacht zwischen »Müßiggang« (»ozio«) und »Seelenruhe« (»tranquillità«); wirkliche Sorgen vermögen kaum so sehr bedrücken wie eingebildete, denen man nicht auf den Grund gehen und deren Realitätsgehalt nicht überprüft werden kann<sup>323</sup>. Das Augenmerk liegt auf einer psychologischen Argumentation; die Losungsworte lauten immer: »distrazione« und »occupazione esterna«.

Ein weiterer Aspekt tritt hinzu, denn selbst in einem aktiven Leben drohen Gleichförmigkeit, Überdruß, kurz: die banale Langeweile. Tasso bittet seinen Hausgeist um ein Mittel dagegen und erhält zur Antwort: »Il sonno, l'oppio, e il dolore« (*Poesie e Prose*, II, S. 73). Dem auf seine Entdeckung stolzen Physiker im »Dialogo di un Fisico e di un Metafisico«, empfiehlt sein Gesprächspartner, sein Forschungsinteresse doch lieber auf die Kunst, das Leben und Empfinden möglichst abwechslungsreich zu gestalten, zu lenken; der Physiker glaubt, die »Kunst das Leben zu verlängern« gefunden zu haben, aber seine Begeisterung wird durch den Metaphysiker gedämpft, dessen Rat in eine andere Richtung weist:

Ma se tu vuoi, prolungando la vita, giovare agli uomini veramente; trova un'arte per la quale sieno moltiplicate di numero e di gagliardia le sensazioni e le azioni loro. Nel qual modo, accrescerai propriamente la vita umana, ed empiendo quegli smisurati intervalli di tempo nei quali il nostro essere è piuttosto durare che vivere, ti potrai dar vanto di prolungarla (*Poesie e Prose*, II, S. 67; Herv.v.m.).

Auch hier liegt der Akzent auf der HILFE für die Menschen, die weniger quantitativ im Sinne einer Erhöhung der Lebensjahre als qualitativ ausgerichtet sein sollte. Leopardi übt implizit Kritik an den Vorschlägen, die Christoph Martin Hufeland in seinem Traktat *Makrobotik oder die Kunst, sein Leben zu verlängern* (1771-74) unterbreitet hatte. Im Ausgang von der These, das Leben sei des Menschen höchstes Gut, spielt Hufeland die Möglichkeiten durch, den Tod durch Verlangsamung der vitalen Funktionen der einzelnen Organe hinauszuzögern. Obgleich das 1798 zum ersten Mal in italienischer Übersetzung erschienene Buch sich nicht in der Bibliothek in Recanati

---

<sup>323</sup> Novalis beschreibt 1794 in einem Brief an Caroline Just auf ähnliche Weise die negative Wirkung einer »reizbare[n] Fantasie«: »ich darf nur eine Zeitlang an jene Gegenstände [eine stattgefundenene Reise mit C. Just und Sophie; B.B.] denken, so ist plötzlich die traurige nicht zu tilgende Sehnsucht und der ängstliche Ueberdruß an der Gegenwart da«. Diese problematische Seelendisposition hofft Novalis durch »körperliche[...] Stärkung« und »Zerstreuung« zu überwinden (HKA, IV, S. 148) und befindet sich damit in Übereinstimmung mit Leopardi, dessen »Rezept« u.a. körperliche Beschäftigung vorsieht, um den Gefährdungen einer *vita contemplativa* zu entgehen.

befindet, kannte Leopardi das Buch und seine These, wie eine Eintragung vom November 1820 im *Zibaldone* bezeugt (vgl. ebd., 352; Repetto (1996), S. 72 und Anm. 23). Die dort geäußerte Kritik fließt in den Dialog zwischen dem Physiker und Metaphysiker ein und wirft ein Licht auf Leopardis Ansinnen: Bevor man sich mit der Verlängerung des Lebens beschäftigt, sollten zunächst einmal die Mittel und Wege ersonnen werden, es glücklicher zu machen: »i principi dovrebbero procurare che la vita dell'uomo fosse più felice, ed allora saremmo grati a chi c'insegnasse a prolungarla« (Zib., 352; 25. November 1820). Das Leben glücklicher machen heißt bei Leopardi, Möglichkeiten auszuloten, um das Leiden, das existentielle Dilemma weniger stark zu empfinden.

Hufelands Thesen hatten um die Jahrhundertwende ein breites Publikum erreicht und sind auch Hardenberg nicht unbekannt gewesen. Ein Echo klingt in den *Vorarbeiten 1798* nach, wenn die Kunst zu leben knapp gegen die Kunst, das Leben zu verlängern, abgesetzt wird: »Kunst zu leben – gegen die Makrobiotik« (NO II, 415:446; Herv.i.O.). Im Fragment 114 der *Vermischten Bemerkungen* kommt ein Grund für diese Kritik zum Vorschein. Ähnlich wie bei Leopardi ist er in der Infragestellung der Deutung des Lebens als das höchste Gut verankert, darin schwingt aber weniger die Diagnose mit, das Leben sei an sich eine negative Erscheinung, als die Überzeugung, dass »die Anhänglichkeit an die Güter dieses Lebens« (NO II, 276:114) keine hinreichende Bedingung darstellt, um auf eine Verlängerung der Lebenszeit hinzuwirken. Es wird sich zeigen, dass Hardenberg in seinen Fragmenten entsprechend der programmatischen Gegenüberstellung von der »Kunst zu leben« und Hufelands Makrobiotik gleich Leopardi die Fundamente für eine Alltagsethik legt. Steht sie bei ersterem jedoch im Zeichen der Ablenkung, besteht das Ziel bei letzterem in einer Erweiterung des Handlungsradius der Einzelnen, damit die Wirklichkeit weniger schwer wiegen möge.

### Abklang

In Leopardis Prosaschriften sind die Teile für ein Puzzle verstreut, die sich nach und nach zu einer Vorstellung vom »guten Leben« zusammenfügen – dass dies vor der Kontrastkulisse einer nihilistischen Perspektive erfolgt, steigert nur die Eindringlichkeit der dargereichten Weisungen. Diese zielen darauf, den Rahmen des Möglichen

abzustecken, indem GRÜNDE UND MITTEL FÜR EINE GEWISSE TROTZHALTUNG DEM LEBEN GEGENÜBER aufgezeigt werden. Wie Tasso im Gespräch mit seinem Hausgeist zu verstehen gibt, ist die Beseitigung der Traurigkeit, die ihn als Grundakkord bei all seinem Tun und Lassen begleitet, nicht möglich, wohl aber existieren diverse Abstufungen, eine schwer und eine leichter zu ertragende Traurigkeit; die Bilder der stern- und lichtlosen Nacht – »notte oscurissima, senza luna nè stelle« – und der Dämmerung – »bruno dei crepuscoli« (ebd., S. 75) – werden zur Veranschaulichung der beiden Befindlichkeiten herangezogen. Trägt man schwer an der vollkommenen Dunkelheit, wohnt ihrer Aufhellung, mag sie auch noch so unmerklich sein, Trost inne. Die Palette der Trostmittel ist keineswegs beschränkt und da allein der Zweck zählt, figurieren in ihr AKTION und VITALITÄT ebenso wie PASSIVITÄT, RÜCKZUG in einen vegetativen Zustand (traumloser Schlaf) oder die Eröffnung neuer Bewusstseins Ebenen (Rauschmittel wie Opium). Sogar der SCHMERZ figuriert in diesem Reigen, insoweit er die Aufmerksamkeit vom unheilbaren Lebensübel ablenkt<sup>324</sup>. Leopardi vollzieht einen Gedankenschritt, bei dem die Deutungsperspektive, was physische Leiden anbelangt, radikal wechselt: Mit Blick auf das größere Übel erfüllen die kleineren eine positive Funktion. Auch diese Ansicht mag ein gewisses Trospotential entfalten für denjenigen, der die innere Stärke aufbringt, sie zu ertragen.

Derselbe Sinn für die FUNKTIONALITÄT der eingesetzten Mittel spielt in das Lob der Einsamkeit hinein. Als widerspruchslösendes Element dient immer das Endziel, nämlich ein Leben, in dem die Schatten der metaphysisch-existentialen Wahrheit möglichst kurz gehalten oder ganz zum Verschwinden gebracht werden. In Anbetracht dieser Intention besteht auch kein Widerspruch zwischen der Propagierung eines aktiven Lebens und der Warnung vor dem Rückzug in eigene Gedankenwelten einerseits und der Aufzählung der Vorzüge einer zurückgezogenen Existenz andererseits. Es kommt darauf an, in welcher Situation sich der Mensch befindet. Die freiwillige Absonderung mag die Anfälligkeit des Gemüts für unvorhergesehene Störungen und imaginäre Sorgen erhöhen, aber durch sie findet ein Anderer, den seine Erfahrungen ernüchtern und verbittert haben, vielleicht seine Lebenslust wieder. Er erlebt an sich die

---

<sup>324</sup> Vgl. die Empfehlung des Hausgeistes an Tasso (*Poesie e Prose*, II, S. 73) und in der »Storia del genere umano« die Reaktion Jupiters auf die sich bis zur Lebensverachtung steigende Sehnsucht der Menschen: »deliberò di valersi di nuove arti [...]. L'una mescere la loro vita di mali veri; l'altra implicarla in mille negozi e fatiche, ad effetto d'intrattenere gli uomini, e divertirli quanto più si potesse dal conversare col proprio animo, o almeno col desiderio di quella loro incognita e vana felicità« (ebd., S. 9; Herv.v.m).

wohltuende Wirkung der Distanz, die das Vergessen und damit einhergehend das Wiedererstarren der Illusionen fördert:

Di modo che la solitudine fa quasi l'ufficio della gioventù; o certo ringiovanisce l'animo, ravvalora e rimette in opera l'immaginazione, e rinnova nell'uomo sperimentato i benefici di quella prima inesperienza che tu sospiri (*Poesie e Prose*, II, S. 74).

In diesen Worten, mit denen der Hausgeist Tasso Zuspruch zu spenden sucht, klingt eine letzte Strategie im Umgang mit der Wirklichkeit an: die BESCHÄFTIGUNG DES INNEREN SINNES. Ihre Erwähnung nach den anderen Varianten sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier der Kardinalpunkt vorliegt, um den herum sich das Selbstverständnis des Dichters Leopardi ausbildet. Die Einbildungskraft erlaubt, sich in anderen Möglichkeitsräumen heimisch zu fühlen und sich selbst bei augenscheinlicher Untätigkeit auf vielerlei Weise zu beschäftigen; ihre Gebilde verleihen der Welt den Charakter des immer Neuen, daher sie nicht nur eine Quelle der Zerstreung, sondern auch Schutz gegen Überdross und Langeweile bietet:

E osservate come i fanciulli anche in una quasi perfetta inazione, pur di rado o non mai sentano il vero tormento della noia, perchè ogni minima bagatella basta ad occuparli tutti interi, e la forza della loro immaginazione dà corpo e vita e azione ad ogni fantasia che si affacci loro alla mente ec. e trovano in somma *in se stessi una sorgente inesauribile di occupazioni* (Zib., 175-76; 12.-23. Juli 1820; Herv.v.m.).

Insofern enthüllt sich die EINBILDUNGSKRAFT – Vermögen, das die Unabhängigkeit von der Realität garantiert – als das Mittel, mit dem vielleicht am ehesten der Wunsch von Tassos Hausgeist für die Menschen zu erfüllen ist, nämlich: »beato quel dì che potete o trarvela [la vita; B.B.] dietro colle mani, o portala in sul dosso« (*Poesie e Prose*, II, S. 74). Die Worte schillern zweideutig: Entweder verbirgt sich in ihnen eine Anspielung auf den Tod oder aber gemeint ist jener Tag, an dem der Mensch nicht länger voller Unwillen sein Leben erträgt, sondern endlich jenen Abstand besitzt, von dem her er selbst entscheidet, wie er sein Leben vorwärts bringt<sup>325</sup>. Da das Leben ein »Gefängnis« (»carcere«, ebd.) ist, kommt es darauf an, sich den Aufenthalt darin weitgehend zu erleichtern.

Ethik und Ästhetik verschränken sich hier: Die Einbildungskraft ist das Vermögen, dank dessen Existenz allein das Leben wert ist, gelebt zu werden. Die Hoffnungen und Illusionen, die Werte der Gesellschaft – gründen in ihr<sup>326</sup>. In diesem Kontext ist der

---

<sup>325</sup> Die Deutung dieses Satzes ist in der Forschung recht umstritten, vgl. Damiani in *Poesie e Prose*, II, S. 1311f., Anm. 39.

<sup>326</sup> Vgl. im »Dialogo di Plotino e di Porfirio«: »tutte le [...] disposizioni degli uomini [...], per le quali, in qualunque maniera, si vive, e stimasi che la vita e le cose umane abbiano qualche sostanza; sono, qual più

DICHTER der erste, der durch seine eigene Tätigkeit vorführt, wie jenes Losungswort, das Plotin an Porphyrios weitergibt – »Viviamo [...] e confortiamoci insieme« (ebd., S. 208) – einzulösen ist: Er schafft kraft seiner Sprache die »piaceri dell’immaginazione« und seine Darstellung von Leid und Schmerz kann selbst gleichgültige Menschen aufrütteln (vgl. Zib., 259-62; 4. Oktober 1820). Das »Schauspiel des Nichts« wirkt, wird es von einem »genio« inszeniert, keineswegs ernüchternd und niederschmetternd; vielmehr erhöht es das Bewusstsein des Einzelnen für seine Situation und wenn es auch nicht die Begeisterung für das Leben erneut zu erwecken vermag, so ist es doch geeignet, die Intensivität des Empfindens zu steigern:

E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l’anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione. (Gran cosa, e certa madre di piacere e di entusiasmo, e magistrale effetto della poesia, quando giunge a fare che il lettore acquisti maggiore concetto di se, e delle sue disgrazie, e del suo stesso abbattimento e annichilamento di spirito). Oltracciò il sentimento del nulla, è il sentimento di una cosa morta e mortifera. Ma se questo sentimento è vivo, come nel caso ch’io dico, la sua vivacità prevale nell’animo del lettore alla nullità della cosa che fa sentire, e l’anima riceve vita (se non altro passeggera) dalla stessa forza con cui sente la morte delle cose, e sua propria (Zib., 260-61).

Es drängt sich der Einwand auf, gerade das Empfinden des eigenen Unglücks gelte es doch zu verdrängen, auf dieses Ziel deuten die Spielarten der Selbstvergessenheit und Ablenkung hin, die in den *Operette morali* vorgestellt werden. Zwei Erklärungen bieten sich an: Einmal könnte der Widerspruch durch den Hinweis auf die Zweckgebundenheit der Mittel gelöst werden. Die Absicht der leopardischen Alltagsethik besteht im Aufzeigen von Strategien für ein im Rahmen des Möglichen »gutes«, d.h. aber zufriedenes Leben. *Alle Wege*, die dieses Ziel zu erreichen helfen, sind gangbar, womit das zweite Argument berührt ist. Die verschiedenen Mittel können in Zusammenhang gebracht werden mit verschiedenen Menschentypen: je nachdem, ob ein Mensch schwach oder stark genug ist, der Wahrheit ins Auge zu schauen, eignet sich für den Einen mehr die bis zur Besinnungslosigkeit steigerbare Ablenkung durch Tätigkeit, während bei dem Anderen gerade das Wissen um die Wahrheit verhindert, dass das Lebensgefühl verkümmert und abstirbt.

Das bereits erwähnte Kriterium, wonach es nicht um die Wahrheit an sich, sondern darum geht, ob sie der menschlichen Natur adäquat sei, bildet den unsichtbar mitlaufenden Sinn- und Motivationsfaden.

---

qual meno rimote dalla ragione, e si fondano in qualche inganno e in qualche immaginazione« (*Poesie e Prose*, II, S. 195).

Dabei ist die Doppelung der Diskursebenen in den *Operette* hervorzuheben: Auf den ersten Blick scheinen sie ausschließlich für Menschen geschrieben, die stark genug sind für die Auseinandersetzung mit der Vergeblichkeit und Nichtigkeit menschlichen Seins – Leopardi versucht sich selbst als »genio«; in diese Leitmelodie eingeflochten sind aber jene Botschaften, in denen Möglichkeiten durchgespielt werden, mit Leiden und Unglück konkret umzugehen, und diese richten sich auch oder gerade an Menschen, die zum Leben der »inganni [...] dell'intelletto« (*Poesie e Prose*, II, S. 213) bedürfen. Doch zugleich gilt: Wer die *Operette* einmal liest, dem mag es schwer werden, den Glauben an die Leitbilder der Epoche – Fortschritt und Glück – nicht in Frage zu stellen. Das Oszillieren zwischen dem Anspruch, den Menschen zu helfen, und der Offenlegung des existentiellen Dilemmas führt zum Verhältnis Philosophie-Poesie zurück. Der Kontrast zwischen der Ablehnung eines rationalistischen Weltbildes, weil die Vernunft »madre del nulla« ist und einer Prosa, die um das »nulla« kreist, verlangt nach einer Erklärung!

Die Lösung ist im Konzept der »ultrafilosofia« enthalten: Es geht darum, sich der Epoche anzupassen; eine Philosophie, die unerachtet der verheerenden Folgen nach der Wahrheit sucht<sup>327</sup>, ist dabei ebenso abzulehnen wie eine Philosophie, welche die Menschen in der Illusion wiegt, in der »besten aller Welten« zu leben. Bei der einen wird die Wahrheit zum Dogma – die Einzelnen mit ihren Bedürfnissen und Hoffnungen verschwinden hinter ihm und reagieren gegebenenfalls auf die Desillusionierung, indem sie darauf hinarbeiten, sich aller Vorteile zu versichern, deren sie sich bemächtigen können. Diese das gesellschaftliche Miteinander zersetzende Wirkung der Wahrheit fängt Leopardi in der »Storia del genere umano« ein und in dem zwischen 1820 und 1822 verfassten »Dialogo...Filosofo greco, Murco senatore romano, popolo romano, congiurati« dient die Ermordung Caesars als historische Kulisse, um die Philosophie der Beförderung von Egoismus anzuklagen<sup>328</sup>. Negativ beurteilt wird die Philosophie, die

---

<sup>327</sup> Im »Dialogo di Timandro e di Eleandro« verdichtet sich diese Kritik an der Aufklärung zu der Bemerkung, eine Philosophie, die den Glauben an die heilbringende Wirkung des Wissens fördere, sei nicht nur »inutile«, sondern »dannossissima« und sei irgendwann einmal mit der Notwendigkeit konfrontiert, den von ihr selbst verursachten Übeln Abhilfe zu schaffen (*Poesie e Prose*, II, S. 180).

<sup>328</sup> Vgl. *Poesie e Prose*, II, S. 235: »La filosofia non è altro che la scienza della viltà d'animo e di corpo, del badare a se stesso, procacciare i propri comodi in qualunque maniera, non curarsi degli altri, e burlarsi della virtù e di altre tali larve e immaginazione degli uomini«. Man beachte, dass die Kritik an der Philosophie sich nicht allein gegen deren negative Wirkung auf die Moral richtet. Vielmehr zieht der von ihr ausgelöste Verfallsprozess auch den Körper in Mitleidenschaft, ein Aspekt, auf den hier nicht weiter eingegangen wurde, der aber in Leopardis Antike-Bild eine zentrale Bedeutung einnimmt. Nicht zuletzt auch deshalb, weil ein gesunder Körper Garant für Vitalität ist (vgl. u.a. Zib., 628; 08. Februar 1821 und 4289; 18. September 1827).

den kollektiven Selbstbetrug fördert, der irgendwann auffliegt – entweder weil die Reibung zwischen Erfahrungswirklichkeit und propagiertem Anspruch zu groß wird oder weil ein Naturereignis das Vertrauen in Allmacht und Glücksversprechen zerstört. Im Dezember 1820 schreibt Leopardi: »il più felice possibile in questa vita, è quello di una civiltà media, dove un certo equilibrio fra la ragione e la natura [...] mantengano quanto è possibile delle credenze ed errori naturali« (Zib., 421-22; 18. Dezember 1820). Mit diesen Worten knüpft er an seine Idee der »ultrafilosofia« an, ein BALANCEVERHÄLTNIS zwischen den »errori naturali«, deren Kennzeichen ist, dass sie dem Menschen angemessen sind, und dem Wissen um die Wahrheit herzustellen. Wie aus dem Ausdruck selbst hervorgeht, handelt es sich bei den »errori naturali« um »errori ispirati dalla natura, e perciò convenienti all'uomo« (ebd.; Herv.v.m.).

Mit dem Verlust eines positiven Naturbegriffs wird dieses Konzept allerdings in Frage gestellt, 1832 schreibt Leopardi denn auch im »Dialogo di Tristano e di un amico« von den »inganni [...] dell'immaginazione« (*Poesie e Prose*, II, S. 213). Entstanden aus Protest gegen die interpretative Entstellung der *Operette morali* wirft dieses Prosastück ein Licht auf die erörterten Zusammenhänge und in gewisser Weise zeugt es vom gescheiterten Ansatz seines Autors. Was Leopardi mit den *Operette* versucht, ist AUFZUKLÄREN, gegen die vom Verstand produzierten Truggebilde vorzugehen, den Menschen bewusst zu machen, dass sie sich einer Illusion hingeben, wenn sie an die Macht des Wissens, an ihre Wünsche und Hoffnungen glauben und dem Eingeständnis ausweichen: »di non saper nulla, nè di non essere nulla, nè di non aver nulla a sperare« (ebd.). Allein *dieser* Illusion sind die Menschen ebenso ergeben wie jenen, die von der Einbildungskraft hervorgebracht werden! Außerdem scheint gerade sie die menschlichste aller Illusionen zu sein und gerade darauf kommt es ja an: »in sostanza il genere umano crede sempre, non il vero, ma quello che è, o pare che sia, più a proposito suo« (ebd.). In einer schwindelerregenden Perpektivenumkehr resigniert Leopardis *alter ego* Tristan angesichts dieser Tendenz der Menschen, der Wahrheit auch wider besseres Wissen auszuweichen und stattdessen lieber zwar auf unsicherem Traumboden, aber immerhin mit etwas, worauf man sich stützen kann, weiterzugehen.

Die »ultrafilosofia« war als ein Modell gedacht, *mit* der Wahrheit nach Art der Weisen der Antike zu leben, d.h. die Einsicht in die metaphysisch-existentielle Wahrheit hätte die Herausbildung einer *communis opinio* bewirken sollen, nach der die »errori naturali«, die »piaceri dell'immaginazione« zum Überleben der Menschheit

notwendig sind und besonders gefördert werden sollten. Hieraus erklärt sich auch der unverstellte Blick auf Leid, Unglück, Verzweiflung, mit denen der Leser der *Operette morali* konfrontiert wird: die Dichtung wird zum Experimentierfeld, auf dem verschiedene Konstellationen philosophischer und poetischer Weltansicht ausprobiert werden können. In Leopardis Prosa geht es nicht darum, die negative Wirkung der Wahrheit abzufedern<sup>329</sup>. Sie stellt *eine* Möglichkeit dar, sich zur eigenen Zeit zu verhalten, indem Wahrheit und Poesie miteinander kombiniert werden. Es wird aufgezeigt, was es heißt, »alle Konsequenzen einer schmerzlichen, aber wahren Philosophie zu akzeptieren« (Tristan zu seinem Freund, in *Poesie e Prose*, II, S. 214), wobei dies der erste Schritt ist, um nach wirksamen Gegenmitteln – »rimedi« oder »medicine«<sup>330</sup> – zu suchen. Am Ende führt also die Polemik gegen die Vernunft und die von ihr hervorgebrachten Illusionen dazu, dass die Wahrheit Tristans Leitbild ist. Im Hinblick auf *dieses* Leitbild muss er sich sein Scheitern eingestehen und erklärt er schließlich die Wahrheit zu einem »inganno dell'intelletto« – ein letztes Zugeständnis an den Zeitgeist. Auch wenn es ironisch gemeint ist und die Widerlegung der eigenen Ansicht geeignet ist, den Sarkasmus zu steigern, mit dem das eigene Jahrhundert beurteilt wird, wird die Poesie auf diese Weise am Ende zur Plattform, auf der die Grenzen der Strategie, Philosophie und Poesie miteinander zu verbinden, sichtbar werden.

Die ethische Funktion der Einbildungskraft erschließt sich bei Leopardi also im Rahmen einer praktischen Philosophie, in deren Mittelpunkt die Ablenkung des Menschen von der Einsicht in die Nichtigkeit des Seins steht; die konkreten, in die Dialoge eingeflochtenen Ratschläge suggerieren dies. Zugleich stellt Leopardi seine eigene Dichtertätigkeit unter das Zeichen ‚*seiner*‘ Philosophie. Optiert er als Ethiker für Mittel, die ein leidarmes Alltagsleben ermöglichen und rangiert unter ihnen die »Selbstvergessenheit« an erster Stelle, ist er als Dichter um Aufklärung bemüht. Es ist eine negative Aufklärung, durch die sich aber paradoxerweise der Blick auf bestimmte problematische Begleiterscheinungen des Lebens wie Krankheiten und körperliche Schmerzen ändert, können sie doch auch unter der Rubrik »Ablenkung« abgebucht

---

<sup>329</sup> In diesem Sinn argumentiert Severino (1990), wenn er mit Blick auf Philosophie und Poesie bei Leopardi feststellt: »Ciò da cui ci si libera – si tende a liberarsi – unendo la verità alla poesia, è la verità in quanto separata« (S. 312).

<sup>330</sup> Vgl. *Poesie e Prose*, II, S. 73, wo Tasso nach einem »rimedio [...] contro la noia« fragt und auf die Antwort des Hausgeistes erwidert: »In cambio di cotesta medicina, io mi contento di annoiarmi tutta la vita«.

werden. In dieser Hinsicht lassen sich die *Operette morali* als eine indirekte Anleitung zur Ataraxie in der stoischen Lesart (»nihil timere nec cupere«) deuten, da sie die Motive für eine Abstandnahme von den irdischen Angelegenheiten aufblättern.

Das ist *eine* Interpretationsmöglichkeit, eine andere könnte den Trost-Effekt unterstreichen, der vom Wiedererkennen ausgeht und der Einsicht, mit dem eigenen Unglück nicht allein dazustehen. Statt Gleichgültigkeit wäre jene Bewusstseinschärfung die Folge, die nicht nur das Empfinden an sich lebendig hält, sondern auch den Sinn für die Bedeutung von Illusionen und Imagination. Alle Widersprüche und Fragen scheinen in den Worten Eleanders' aufgefangen zu werden:

dico, che se ne' miei scritti io ricordo alcune verità dure e triste, o *per isfogo dell'animo*, o *per consolarmene col riso*, e non per altro; io *non lascio tuttavia negli stessi libri di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero*, la cognizione del quale è fonte o di noncuranza e infingardaggine, o di bassezza d'animo, iniquità e disonestà di azioni, e perversità di costumi: laddove, *per lo contrario*, lodo ed esalto *quelle opinioni, benchè false*, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed *utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorchè vane*, che danno *pregio* alla vita; le illusioni naturali dell'animo, e in fine *gli errori antichi*, diversi assai dagli errori barbari; i quali solamente, e non quelli, sarebbero dovuti *cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia* (Poesie e Prose, II, S. 181; Herv.v.m.).

Es zeigt sich, dass im Bereich der Ethik der Gegensatz von Zivilisation/Philosophie und Antike/Imagination kaum zu überbrücken ist. Es bleibt das Lachen und die Mitteilung der eigenen Pein, um sich momentan zu erleichtern, es bleibt vor allem das Wissen, dass Einbildungskraft und Illusionen wichtiger denn je sind, wenn es darum geht, dem Einzelnen *und* der Gesellschaft Wege zu sichern, auch mit dem Wissen um die Wahrheit zu leben. Es ist das Kennzeichen von Leopardis Pessimismus, dass ein dem Menschen angemessenes Leben die Einsicht in die Grenzen voraussetzt, die diesem Leben eingeschrieben sind und sie den eigentlichen Anfangspunkt markieren muss, um sich auf Verbesserungsversuche einzulassen. Damit bezieht Leopardi eine Position, die auch heute nichts an Aktualität verloren hat. So sind die Fäden zahlreich, die das Bekenntnis eines Intellektuellen aus dem 20. Jahrhundert wie Norberto Bobbio zum Pessimismus mit Leopardi verbinden:

Io sono un illuminista pessimista. [...] Mi pare, del resto, che l'atteggiamento pessimistico si addica di più che non quello ottimistico all'uomo di ragione. L'ottimismo comporta pur sempre una certa dose di infatuazione, e l'uomo di ragione non dovrebbe essere infatuato. E siano pure ottimisti coloro che credono che si essere la storia un dramma, ma lo considerano come un dramma a lieto fine. Io so soltanto che la storia è un dramma, ma non so, perché non posso saperlo, che sia un dramma a lieto fine. [...] Questa professione di pessimismo non vorrei che fosse intesa come un gesto di rinuncia. È un atto di salutare astinenza dopo tante orge di ottimismo, un ponderato rifiuto di partecipare al banchetto dei retori sempre in festa. È un atto di sazietà più che di disgusto. E poi

il pessimismo non raffrena l'operosità, anzi la rende più tesa e diritta allo scopo. Tra l'ottimista che ha per massima: 'Non muoverti, vedrai che tutto si accomoda' e il pessimista replicante: 'Fa' d'ogni modo quel che devi, anche se le cose andranno di male in peggio', preferisco il secondo. [...] Non mi riesce più di separare nella mia mente la cieca fiducia nella provvidenza storica o teologica dalla vanità di chi si crede di essere al centro del mondo e che ogni cosa avvenga a suo cenno. Apprezzo e rispetto invece colui che agisce bene senza chiedere alcuna garanzia che il mondo migliori e senza attendere non dico premi ma neppure conferme. Solo il buon pessimista si trova in condizione di agire con la mente sgombra, con la volontà ferma, con sentimento di umiltà e piena devozione al proprio compito (Bobbio, cit. bei U. Eco *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Milano, Bompiani, 2006, S. 70f.).

## **II. KAPITEL: HARDENBERG ODER: »ÜBER DEN SPRUCH: DES MENSCHENWILLE IST SEIN HIMMELREICH« (NO II, 391:356)**

»Es ist eigentlicher Unsinn mit dem sogenannten Eudämonismus. Aber warlich bedauernswert, daß man sich je auf ernsthafte Widerlegungen davon eingelassen – In der That ist es keinem nachdenkenden Menschen je in den Sinn gekommen ein so flüchtiges Wesen, wie Glückseeligkeit, zum höchsten Zweck, gleichsam also zum ersten *Träger* des geistigen Universums zu machen. Ebenso könnte man sagen, daß die Weltkörper auf Aether und Licht ruheten. Wo ein fester Punct ist, da sammelt sich Aether und Licht von selbst und beginnt seine himmlischen Reigen – Wo Pflicht und Tugend – Analoga jener festen Punkte sind, da wird jenes flüchtige Wesen von selbst ein und ausströmen und jene kalten Regionen mit belebender Atmosphäre umgeben« (Hardenberg an Friedrich Schlegel, 12. Januar 1798; NO I, S. 655f.).

Wer dem Verhältnis von Philosophie und Poesie bei Hardenberg nachfragt, stößt nahezu unwillkürlich auf die erkenntnistheoretische Problematik. Diese umfasst zwei Problemkreise, die beide in der Forschung behandelt wurden: die Auseinandersetzung mit dem Absoluten sowie die Frage nach der Naturerkenntnis, in der jene nach einer Ordnung des Wissens eingeschlossen ist<sup>331</sup>.

Die Studien Franks akzentuieren den erstgenannten Aspekt und haben einen Kanalisierungseffekt auf die Novalis-Forschung ausgeübt, d.h. sie haben eine Spur gelegt, die seitdem immer wieder abgeschritten wurde und zur Herausbildung eines *locus communis* geführt hat, der den romantischen Poesie-Begriff ins Verhältnis zur philosophiekritischen Position Hardenbergs setzt und die Poesie als privilegiertes Medium der »Darstellung des Undarstellbaren« ausweist (Frank (1969, 1972, 1977, 1998), Küster (1979), Uerlings (2004a, 2004b)). Für sie existieren die der Reflexion gesetzten Grenzen nicht, weshalb sie das Absolute im Sinne der Einheit von Natur und Geist, theoretischer und praktischer Vernunft symbolisch vergegenwärtigen kann. Wie Uerlings (2004b; S. 28ff.) unterstreicht, nimmt Novalis das Konzept der »ästhetischen Ideen« Kants auf, jener Vorstellungen der Einbildungskraft, die viel zu denken geben, obgleich ihnen kein Begriff adäquat ist. Die Kunst als »transzendente Poësie« wird zur Sphäre, in der der transzendentalphilosophische Erkenntnisweg zu einem

---

<sup>331</sup> Für die Betrachtung des zweiten Punktes vgl. die Studie über Hardenbergs Projekt einer »Poetisierung der Wissenschaften« in Barck (1993) und Henderson (2001).

vorläufigen Abschluss kommt, insofern in ihr die Einheit von Reflexion und Gefühl zumindest erfahrbar ist.

Auch wenn die vorliegende Studie sich in diese Traditionslinie einreicht, den Ansatz übernimmt, das Poesie-Verständnis Hardenbergs vor dem Hintergrund seiner Kritik am reinen Idealismus zu deuten, bringt es die Fokussierung der ethischen Funktion der Imagination mit sich, dass der Akzent auf dem gleitenden Übergang liegt zwischen einem um die Erkenntnisproblematik gespannten Argumentationsstrang und einem um das Menschsein kreisenden Blick. Die Basis dafür wurde in den *Fichte-Studien* aufgezeigt und es geht nun darum zu zeigen, wie sich die dort skizzenhaft behandelten Ideen im Verlauf der weiteren Fragmente zu Figuren verdichten, die durch eine bestimmte Art, mit der Wirklichkeit umzugehen, charakterisiert sind.

Der Leitbegriff lautet TÄTIGKEIT, die als direkte Konfrontation mit den Ereignissen verstanden werden kann. Philosophie *und* Poesie werden hier wichtig, insoweit sie die Selbsttätigkeit des Menschen stimulieren; wird das Ich als Schnittpunkt aufgefasst, in dem sich ideale und reale Welt berühren, dann stellen Philosophie und Poesie zwei Weisen für das Ich dar, die Grenzen zwischen diesen beiden Welten durchlässig zu machen, sie kognitiv zu überschreiten, womit die Existenz tangiert ist. In diese Richtung weist das Konzept einer »Philosophie des Lebens«, die auch als Wissenschaft vom selbstbestimmten Leben bezeichnet und gegen die Philosophie im traditionellen Sinn abgegrenzt wird<sup>332</sup>. Zwei Konzepte erweisen sich als entscheidend: die Harmonie von Körper und Seele und die Emanzipation von der Sinnenwelt, für die Hardenberg auch den Ausdruck »Erhebung« verwendet.

In seinen letzten, *Fragmente und Studien* betitelten Aufzeichnungen definiert Novalis GLÜCK als »Talent für die Historie, oder das Schicksal«, in der Folge wird es »divinatorische[r] Instinkt« genannt, der vom prophetischen »Sinn für Begebenheiten« zu unterscheiden ist (NO II, 829:[391]; Herv.i.O.). Die aristotelische Differenzierung zwischen Geschichte, die sich mit Fakten und tatsächlichen Ereignissen beschäftigt, und der Poesie, die um das Wahrscheinliche kreist, kehrt in variierten Form wieder. Diese Verbindung wird stärker sichtbar, wenn Hardenberg fortfährt: »Der Roman ist aus

---

<sup>332</sup> NO II, 388:343: »Philosophie des Lebens enthält die Wissenschaft vom unabhängigen, selbstgemachten, in meiner Gewalt stehenden Leben – und gehört zur Lebenskunstlehre – oder dem System der Vorschriften sich ein solches Leben zu bereiten. Alles historische bezieht sich auf ein Gegebenes – so wie gegentheils alles phil[osophische] sich auf ein Gemachtes bezieht. Aber auch die Historie hat einen phil[osophischen] Theil« (Herv.i.O.).

Mangel der Geschichte entstanden. Er setzt für den Dichter und Leser divinatorischen, oder historischen Sinn und Lust voraus« (ebd.). An diesen Worten interessiert die Verbindung von Glück, Historie, Schicksal, Roman und divinatorischem Sinn. Die positive Bestimmung von »Glück« fällt auf, das irgendwie damit zu tun hat, wie mit den Ereignissen umgegangen wird. Suggestiert der Ausdruck Historie die eine menschliche Gesamtheit tangierende Ereigniskette, evoziert das Wort Schicksal eher das Individuum – eine Assoziation, die durch die nebenstehende Notiz, gestützt wird: »Die Alten rechneten daher mit Recht das Glück eines Menschen zu seinen Talenten« (ebd). Orientiert man sich an der herkömmlichen Bedeutung des Wortes »Talent«, dann begreift Hardenberg Glück hier als eine Begabung, die dem Vorhandensein bestimmter Fähigkeiten erwächst. Werden die verschiedenen Aspekte, für die die einzelnen Wörter stehen, gleich Puzzleteilen zueinandergefügt, dann scheint dieses Fragment nicht nur ein Beitrag zur Kategorisierung der Wissenschaften in der Tradition von Aristoteles und Bacon zu sein, geht es also nicht allein darum, das Verhältnis von Poesie und Geschichte zueinander zu beleuchten. Das Wort ‚Glück‘ fungiert vielmehr als Signalwort, dass jenseits der Klassifikationsfrage etwas im Spiel ist, das die Existenz unmittelbar betrifft. Im *Allgemeinen Brouillon* wird der »ächte Divinationssinn« als »Sinn für freygewähltes, und erfundenes und dennoch *gemeinschaftliches* Leben – und Seyn« bestimmt; »divinieren« ist demzufolge »etwas ohne Veranlassung, Berührung, vernehmen« (NO II, 482:61). Es ist letztendlich eine Wahrnehmung ohne Sinne und hierfür steht die Einbildungskraft, ist sie doch der »wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und der so sehr schon in unsrer Willkühr steht« (NO II, 423:479). In dieser Perspektive besteht eine enge Verbindung zwischen Glück und EINBILDUNGSKRAFT, die sich in der zwischen Einbildungskraft und Literatur, genauer ROMANLEHRE, widerspiegelt. Wenn Glück mit einem Vermögen zusammengebracht wird, das sich durch seine Unabhängigkeit von der materiellen Welt auszeichnet, dann findet sich hier auch ein Widerhall der Auseinandersetzung mit dem holländischen Philosophen Franz Hemsterhuis und dessen Konzept vom »moralischen Organ«. In einem ersten Schritt werden deshalb jene Punkte in der Theorie des Holländers beleuchtet, die auf den Denkstil Hardenbergs nachhaltigen Einfluss ausgeübt haben, zumal dieser Philosoph für den Frühromantiker ebenso wichtig war wie Fichte<sup>333</sup>.

---

<sup>333</sup> Vgl. Mähl in HKA, II, der als Charakteristikum für die *Hemsterhuis-Studien* die Technik der

Ein Konzept, das von Hemsterhuis übernommen wurde, ist das Analogieprinzip, durch das Mikro- und Makrokosmos in Beziehung zueinander gesetzt werden. In Naturerscheinungen und -ereignissen werden dieselben Gesetze am Wirken gesehen wie im Menschen selbst; zugleich werden körperliche Abläufe zur Erklärung geistig-seelischer Vorgänge herangezogen und umgekehrt (vgl. NO III, S. 318). In knappen Worten ist damit die Methode skizziert, in der Hardenberg eine Möglichkeit zur Begründung einer »Sichtbare[n] Moral« (NO II, 485:73) erkannte. Sie besteht, folgt man dem Wink in einem Brief vom 20. Juli 1798 an F. Schlegel, wo die »Idee einer moralischen (im Hemsterhuisischen Sinn) Astronomie« erwähnt wird, im Wesentlichen in der Anwendung des Analogieprinzips, das auf diese Weise zum privilegierten Erkenntnisinstrument avanciert. Damit ist ein Thema berührt, das mit dem Verhältnis Philosophie-Poesie in Zusammenhang steht, und die Möglichkeiten romantischer Naturwissenschaft tangiert. Wie sich herausstellen wird, beherrscht der ideale Naturforscher zwei Operationen, die Innen- und Außenwelt in ein Verhältnis zueinander setzen, bei dem sie sich jeweils gegenseitig erklären: Abstrahieren und Konstruieren – beide Tätigkeiten der Einbildungskraft, deren kognitive Funktion sich als Herstellen von Zusammenhängen fassen lässt; ihre Aktivität hebt den Dualismus von Verstand und Sinnlichkeit auf, ermöglicht ein sich gegenseitiges Durchdringen geistiger und sinnlicher Sphäre.

Das Enzyklopädistik-Projekt wird wichtig, insofern es erlaubt, die Wege nachzuzeichnen, auf denen das »Machen«, Sammelwort für eine aktive Beziehung zur Welt, in den Mittelpunkt der Reflexionen Hardenbergs rückt und sich auf diese Weise Motivationsfäden herausstellen lassen für das ethische Anliegen, auf das schließlich der Romantik-Begriff hin gedeutet werden soll.

Endziel ist, die Kette noch einmal nachzufädeln, durch die Moral- und Freiheitsbegriff verbunden sind, »erkennen«, »sich Welt zueignen«, »sich von äußeren Abhängigkeiten befreien« zusammengehören. Sie soll den folgenden Paragraphen als Leitfaden dienen, wenn es sich darum handelt, aus Hardenbergs Überlegungen zum Verhältnis Philosophie-Poesie die Grundrisse für einen Poetik-Entwurf im Zeichen einer ‚Lebensmedizin‘ abzuleiten.

---

»wechselseitige[n] Interpretation der beiden für Novalis bestimmenden Denker« betont (S. 324).

## II.1. Die kognitive Funktion der Einbildungskraft Teil 1: Die wundersame Stifterin von Beziehungen oder: Grundlegung des Enzyklopädistik-Projekts

Schwebt Leopardi eine Philosophie vor, die auf alles anwendbar ist, sucht Hardenberg nach den Möglichkeiten für die Realisierung einer vollständigen Poetik, Synonym für eine alle Kenntnisbereiche umfassende Wissenschaft, deren Charakteristikum ebenfalls unumschränkte Anwendbarkeit gewesen wäre:

Encyclopaedistik]. *Universale Poëtik* und vollst[ändiges] System der Poësie. Eine Wissenschaft ist vollendet, 1. wenn sie auf alles angewandt ist – 2. wenn alles auf sie angewandt ist 3. Wenn sie, als abs[olute] Totalitaet, als Universum betrachtet – *sich selbst* als abs[olutes] Individuum mit allen übrigen W[issenschaften] und K[ünsten], als relat[iven] Individuen, untergeordnet wird (NO II, 505:176, Herv.i.O.).

Dieser Grundgedanke des Enzyklopädistik-Projekts steht im Wechselverhältnis mit Hardenbergs Kritik an einseitigen Vorgehensweisen wie Rationalismus und Empirismus. In dem zitierten Fragment fällt die verwendete Terminologie auf, nach der die universale Poetik sowie Wissenschaften und Künste sich zueinander verhalten wie der Einzelne und die Gemeinschaft. Mit dieser Analogie weitet sich automatisch der Bedeutungshorizont der Teil-Ganze-Problematik, in dessen Umkreis auch gesellschaftliche Fragen treten. Bereits im Fragment 155 aus dem *Allgemeinen Brouillon* wurde Universalität dahingehend bestimmt, das sie als Prinzip auch sich selbst umfassen müsse; als Beispiel wird Fichtes *Wissenschaftslehre* zitiert. Autoreferentialität wird zur Garantin eines geschlossenen Systems, in dem nicht nur alle Teile auf die Ausbildung des Einen hin gebündelt werden, »alle andern W[issenschaften] zur Ausbildung der Besondern« benutzt werden, sondern die besondere Wissenschaft auch selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird (NO II, 502:155).

Dabei tragen Hardenbergs Überlegungen den Stempel der Zeitgenossenschaft und sind nicht aus ihrer spezifischen Epochenschwellenkonstellation herauszulösen. Der Blick auf die Moderne ist gespalten: Einerseits bringt sie die Erfahrung eines Verlusts an Kohärenz, andererseits eine Zunahme an Freiheit (vgl. Uerlings (2004b), S. 59f.). Das Enzyklopädistik-Projekt als universale Poetik ist eine Antwort auf diese ambivalente Erfahrung. Für sie kennzeichnend ist der Versuch, der Verlusterfahrung durch Anwendung der hinzugewonnenen Freiheit beizukommen und erneut auf die

Herstellung eines Zusammenhangs hinzuwirken. Es gilt: »Der allg[emeine] innige, harmonische Zusammenhang ist nicht, aber er *soll* seyn« (NO II, 680:885; Herv.i.O.). Die in der Auseinandersetzung mit Fichte herangereifte Einsicht, dass letzte Prinzipien nicht existieren, an ihre Stelle regulative Ideen zu setzen sind und deren Unerreichbarkeit grundsätzlich zu bejahen ist, wirkt im Enzyklopädistik-Projekt fort und fokussiert die Fragestellung auf Möglichkeiten, Idee und Erscheinungen miteinander zu vermitteln: Analogie, Hypothese, Experiment werden wichtig. Das von Hardenberg erstellte Wissensmodell wird bestimmt von der Abwendung vom Faktischen verstanden als Beschränkung auf die Zusammenstellung dessen, was ist und die Beobachtung, »wie es ist«. Damit verbunden ist auch die Überzeugung, dass Analyse und Logik allein in der Forschung nicht ausreichen (vgl. Henderson (2001), S. 17). Ein weiteres Merkmal von Hardenbergs Methoden-Diskurs ist die PARALLELSETZUNG VON AUSSEN- UND INNENWELT, wie sie beispielsweise im Fragment 341 der *Fragmente und Studien 1799/1800* erfolgt:

Die Darstellung des Gemüths muß, wie die Darstellung der Natur, selbstthätig, eigenthümlich allgemein, verknüpfend und schöpferisch seyn. Nicht wie es ist, sondern wie es seyn könnte, und seyn muß (NO II, 810:341).

Die Negativkriterien, von denen es sich bei der »Darstellung des Gemüths« und bei jener der Natur abzusetzen gilt, sind damit genannt. Der positive Gegenentwurf besteht in der ZUSAMMENFÜHRUNG VON BEOBACHTUNG UND HERSTELLUNG, ABSTRAKTION UND KONSTRUKTION<sup>334</sup>.

In dieser Skizze des Enzyklopädistik-Projekts lassen sich Anhaltspunkte finden, die darauf hinweisen, dass auch unabhängig von der transzendentalphilosophischen Begründung der Rolle der Einbildungskraft diese in den Mittelpunkt rückt. Auf einer Metaebene muss ihr eine wichtige Funktion zukommen in einer Theorie, die grundsätzlich offen ist und in der die Unerreichbarkeit der Letztziele von vornherein feststeht, die aber zugleich in der Absicht entworfen wird, ein Gegenmodell zur bestehenden Realität und zu aktuellen Wissensdiskursen anzubieten, kurz in einer Theorie, die um das Unmögliche kreist oder, um es weniger extrem auszudrücken, um das, was vielleicht eines Tages möglich sein könnte. So betrachtet erfüllt sie, was Bachelard die »fonction de l'irréel« der Imagination genannt hat (vgl. Bouriau (2003), S. 47). Die Adjektive »verküpfend« und »schöpferisch« evozieren zudem Aspekte, die

---

<sup>334</sup> Zur Bedeutung des Experiments hierbei vgl. Henderson (2001), auch Lohse (1988), S. 156, und Uerlings (2004b), S. 49; zur Analogie, die korrekterweise als Homologie bezeichnet werden müsste, als Aspekt des Romantisierens vgl. Uerlings (1998), S. 66ff. und in dieser Arbeit Anmerkung 282.

nunmehr feste Bestandteile eines Diskurses sind, in dem die Einbildungskraft in ihrer Plurifunktionalität (als produktive, reproduktive und kreative Einbildungskraft) integriert ist als Vermögen, das für Wahrnehmung und Verstandesoperationen gleichermaßen Bedingung der Möglichkeit ist.

Im Fragment 337 wurde die Poesie als »*Darstellung des Gemüths – der innern Welt in ihrer Gesamtheit*« definiert (NO II, 810:337). Werden das Fragment 337 und 341 zusammengelesen, lässt sich schlussfolgern, die Poesie diene als Modell für den Naturforscher und so verhält es sich auch. Im MODELLCHARAKTER DER POESIE spiegelt sich der Einfluss Hemsterhuis', mit dem sich Novalis von September bis November 1797 intensiv auseinandergesetzt hat. In seinem Kommentar zu den daraus hervorgegangenen Studien unterstreicht Mähl, dass sowohl die Figur des poetischen Philosophen als auch der Enzyklopädistik-Gedanke auf die Beschäftigung mit dem Philosophen zurückgehen (HKA II, S. 316).

Wenn Hardenberg am 24. Februar 1798 an A.W. Schlegel schreibt: »Künftig treib ich nichts, als Poësie – die Wissenschaften müssen alle poëtisirt werden – von dieser realen, wissenschaftlichen Poësie hoffe ich recht viel mit Ihnen zu reden« (HKA IV, S. 252), dann reagiert er damit unmittelbar auf die Bedeutung, die Hemsterhuis der Poesie im Verhältnis zu den anderen Wissenschaften und zur Philosophie zuweist.

Von einer Kritik am Rationalismus ausgehend vertritt er die Überzeugung, jenseits der sinnlich wahrnehmbaren, materiellen Welt existiere noch eine andere Welt, in der die Zusammenhanglosigkeit zwischen den Dingen zugunsten von Einheit und Kohärenz aufgehoben ist. Die Poesie eröffnet die Möglichkeit, sich dieser »*face morale de l'univers*« zu nähern. Bei Hemsterhuis

war die Gewißheit ausgesprochen, daß im Innern des Menschen Fähigkeiten und Organe schlummern, die durch die einseitige Kultur der Verstandeskkräfte verschüttet sind, die es aber zu entwickeln gilt, um das wahre Wesen der Welt, ihre unsichtbare Ordnung und Harmonie zu erfassen und in Beziehung zu ihr zu treten. Diese Ordnung und Harmonie ist nicht in einem abstrakten Einheitsprinzip begründet, sondern – darin war die entscheidende Differenz zwischen Hemsterhuis und Fichte offenkundig – in der äußeren Erscheinungswelt verborgen (Mähl in HKA II, S. 313f.).

Es ist unwahrscheinlich, dass Leopardi den Holländer gekannt und gelesen hat<sup>335</sup>; dessen Ansatz, wie er von Mähl beschrieben wird, wäre ihm fremd gewesen. Wenn Leopardi die poetische Wirkung der Natur hervorhebt, dann ist das durchaus wörtlich zu

---

<sup>335</sup> Tatsächlich sind keine Schriften von Hemsterhuis in der väterlichen Bibliothek in Recanati vorhanden bzw. im Katalog aufgeführt.

nehmen. Die Einstellung des Philosophen hätte sich nicht formieren und festigen können, wenn er geglaubt hätte, die sichtbare Welt verberge eine andere Dimension, in der alle Widersprüche und Reibungen aufgehoben sind. Trotzdem entwickelt er ähnliche Gedanken, was die Bedeutung von Intuition und Einbildungskraft für das Erkennen anbelangt.

Um Parallelen zu Leopardis Wissenschafts- bzw. Erkenntnismodell herauszustellen, interessiert als *Tertium comparationis* weniger der Enzyklopädie-Gedanke<sup>336</sup> als der damit verbundene Beziehungsbegriff. Leopardi nutzt ihn gleichsam als Folie bei seiner Demonstration, dass analytisches Vorgehen allein nicht ausreicht, es vielmehr darüber hinaus auch des Vermögens bedarf, Zusammenhänge zu stiften. Philosophie und Poesie stehen stellvertretend für Analyse und Synthese und werden als zwei integrative Weisen der Welterkenntnis vorgestellt. Ein Wissensmodell wird im *Zibaldone* skizziert, in dem die Einbildungskraft genauso unerlässlich ist wie der Verstand und das dem in der Aufklärung bestimmenden Einheitsgedanken verpflichtet ist. Reizvoll ist es zu beobachten, wie Leopardi damit Novalis nahekommt, der die Idee eines höheren Erkenntnisorgans bei Hemsterhuis aufgreift.

Das »moralische Organ«, so benannt, weil es jener innere Sinn ist, mit dem sich die »Moral« des Universums erschließen lässt, bildete für Novalis einen essentiellen Bezugspunkt in der Lehre Hemsterhuis', mit dem auch die »Liebe«, insofern in ihr dieser Sinn für die verborgene Einheit rudimentär ausgeprägt ist, ins Zentrum seines Denkens rückt. Hemsterhuis weist die Poesie als privilegiertes Medium aus, um sich jener Sphäre unendlicher Verbundenheit anzunähern. Ihr Vorrang vor allen anderen Wissenschaften und auch der Philosophie leitet sich im wesentlichen aus der dichterischen Einbildungskraft ab, wenn am Beispiel der Poesie ausgeführt wird, dass in auserwählten Momenten »les idées de plusieurs choses existantes ou possibles peuvent être rapprochées tellement, qu'elles sont presque coexistantes dans la tête pendant quelques instants«<sup>337</sup>. Die Beschreibung ähnelt sehr dem von Leopardi vorgestellten »colpo d'occhio«, dem blitzschnellen intuitiven Erfassen von Zusammenhängen, auf dem dann der Verstand aufbauen kann. So fährt Hemsterhuis in *Alexis ou l'âge d'or* fort: »il est certain que l'intellect s'approchera le plutôt des rapports entre ces idées, qui se laissent saisir avec le plus de facilité«. Wird hier durch die abschließende Wendung

---

<sup>336</sup> Zu Leopardis Beitrag zum Enzyklopädie-Diskurs vgl. Scholler (2004).

<sup>337</sup> Alle folgenden Hemsterhuis-Zitate sind Barck (1991), S. 88, entnommen.

nahegelegt, dass die ganze Rede um die Poesie kreiste («Ainsi, vous voyez que la poésie, soit qu'elle naisse de l'effort d'un grand génie, ou qu'un souffle divin la produise, préside à tous les arts et à toutes les sciences»), so suggeriert die Erwähnung eines Vermögens, die Ideen zusammenzufassen und in Beziehung zueinander zu setzen, dass es sich dabei um die Einbildungskraft handeln muss, mit der schließlich der Dichter operiert. An einer anderen Stelle spricht Alexis vom »enthousiasme qui rapproche les idées«. Selbst wenn es an eindeutigen Bezeichnungen fehlt, so gleichen sich ENTHUSIASMUS, POESIE, EINBILDUNGSKRAFT in gewisser Weise darin, dass mit ihnen ZUSAMMENHÄNGE hergestellt werden – die Parallelen zu Leopardi sind augenfällig.

Für Novalis erweist sich die Etablierung einer Komplementärbeziehung zwischen Philosophie und Poesie bei Hemsterhuis als entscheidend, wird doch hier die Möglichkeit vorgezeichnet, den eigenen Grundimpuls zu realisieren: Zusammenführung der Einzelwissenschaften in einer Universalwissenschaft, um auf diese Weise das Streben nach Einheit im Bereich des Wissens positiv auszuleben und das Auseinanderdriften der Kenntnisse in voneinander abgeschottete Spezialgebiete zu verhindern. Insofern die Poesie den Zugang zu jener Sphäre gefühlter Einheit garantiert, die den Verstandeskräften nicht erreichbar ist, avanciert sie zum Brennpunkt unausgeschöpfter Möglichkeiten. Das Hemsterhuis-Konzept vom »moralischen Organ« suggeriert einen Perspektivenwechsel à la Kant, der sich mit dem transzendentalphilosophischen Weg zur Erkenntnis ergänzt, wie Hardenberg ihn von Fichte her kommend weiterdenkt und der über das Ich führt: Statt Deutung der äußeren Phänomene, um die Welt zu verstehen und zu erklären, wird die Aufmerksamkeit auf die innere Sphäre gelenkt, in der gleichsam der »Schlüssel« zum Verständnis der Welt aufbewahrt ist und deren Entdeckung Hardenberg in *Die Lehrlinge zu Saïs* eindrucksvoll vermittelt<sup>338</sup>.

Die Trennlinie zu Leopardi verläuft hier: Zwar fungieren bei ihm Poesie und Imagination nur anfangs als Gegenkräfte zu Philosophie und Vernunft, werden später beide auch in einem Korrespondenzverhältnis verortet, sodass Kritik am Methodendiskurs der Neuzeit und dessen einseitig rationalistischer Ausrichtung,

---

<sup>338</sup> Vgl. Hemsterhuis »il faut entrer dans nous-mêmes« (zit. bei Mähl HKA, II, S. 314) – hier konvergieren Hemsterhuis und Hardenberg in ihren Ansichten, wie Mähl jedoch zeigt, führt bei letzterem die Erkenntnis grundsätzlich immer über das Ich, während ersterer durchaus auch andere Erkenntniswege thematisiert (vgl. ebd., S. 325).

Skepsis angesichts der Fortschrittsgläubigkeit, Misstrauen gegenüber der Selbstverständlichkeit, mit der Wissensfortschritt und Verbesserung des Lebens als zwei Seiten ein und derselben Medaille propagiert werden, ein Wissensmodell begründen, das auf allen ‚Fakultäten‘ (Seelenvermögen) aufrucht. Dabei handelt es sich aber um einen Zweckbau, einen Kompromiss mit den gewandelten Bedingungen, in dem sich die Einsicht spiegelt, dass diese selbst nicht mehr aufzuheben, höchstens modifizierbar sind. Die Wende Hardenbergs zum Ich ist ihm fremd und hieraus erwachsen die Differenzen im Tiefendiskurs beider Dichter.

Es wurde bereits erwähnt, dass in das Enzyklopädistik-Projekt eingeschrieben ist eine Vorgehensweise, die Abstraktion und Konstruktion miteinander koppelt. Hier überschneiden sich die Überlegungen zum »Künstler« und die Frage nach der Naturerkenntnis bei Hardenberg. Bevor darauf eingegangen wird, ist zu fragen, was es mit der Figur des Künstlers auf sich habe – eine Frage, die, wie sich zeigen wird, am Ende direkt zur ethischen Praxis führt.

## **II.2. Die kognitive Funktion der Einbildungskraft Teil 2: Der »Künstler« – Prototyp des Enzyklopädisten**

Wenn Konstruktion und Abstraktion nicht nur den Blick des Naturforschers lenken, dann hat das mit dem Verhältnis von Poesie und Philosophie zu tun, womit die *Logologischen Fragmente* in den Blick treten, in denen Novalis seine Überlegungen zur Philosophie, »die da kommen soll« (NO II, 324:43), gesammelt hat. Grundlegend erscheint in diesem Zusammenhang die im Fragment 10 vorgenommene Deutung der bisherigen Geschichte des Denkens:

Unser Denken war bisher entweder bloß mechanisch – *discursiv* – atomistisch –  
oder bloß intuitiv – dynamisch – Ist jetzt etwa die Zeit der Vereinigung  
gekommen? (NO II, 314:10).

Zwar bleibt der Zeitpunkt ungewiss, aber eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit, Analyse und Intuition zu vereinen, nimmt in der Künstler-Figur buchstäblich Gestalt an. Dass wie bei Leopardi Philosophie und Poesie in einem Komplementärverhältnis verortet werden, das sich im »Künstler« gleichsam materialisiert, ist schon im Fragment 10 absehbar. Bevor das dahinterstehende philosophie- und erkenntnisgeschichtliche Modell vorgestellt wird, gilt es kurz zu klären, was für ein PHILOSOPHIEBEGRIFF Hardenberg hier vorschwebt. Geht man dieser

Frage nach, dann entdeckt man im Zentrum desselben das ICH: »Der Entschluß zu philosophieren – Philosophie zu suchen ist der Act der Manumission – der Stoß auf uns selbst zu« (NO II, 313:7). Mit dem Wort aus der lateinischen Rechtssprache, durch das im antiken Rom die Befreiung eines Sklaven bezeichnet wurde, rückt sogleich im Zusammenhang mit dem Philosophieren die Emanzipation in den Blick. Dieser Punkt ist festzuhalten, da er eine Zielgerade der Ausführungen von Novalis bezeichnet.

Ausgangspunkt ist das Absolute, jedoch nicht das rein Absolute, das jenseits des Menschenmöglichen liegt und auf das nur eine »Philosophie der Philosophie« reflektieren könnte. Menschenmöglich sind die »Individualphilosophien«, die dort anfangen, wo die ursprüngliche Identität von Denken und Fühlen immer schon zugunsten des »Bewusstseins von etwas« aufgehoben ist, weshalb sie eben »aus Philosophie und Unphilosophie *gemischt*« sind (NO II, 313:8; Herv.v.m.). Damit werden sie jedoch nicht zu verächtlichen Tätigkeiten, vielmehr gilt: »je inniger die Vermischung ist, desto interessanter« (ebd.). Schon hier lässt sich ein erster Wink erkennen hinsichtlich des Fundaments, auf dem Hardenberg eine Poetik aufsetzen wird, in der poetisch, heterogen und romantisch sich zu einer Sinneinheit formieren, deren Mittelpunkt die Befreiung des Menschen aus der Abhängigkeit von den Einflüssen der Außenwelt bildet. In den *Fragmenten und Studien*, in denen öfter als in anderen Fragmentsammlungen das Romantische thematisiert wird, wird der Zusammenhang explizit hergestellt: »Nichts ist *poëtischer*, als alle Übergänge und heterogène Mischungen« (NO II, 784:221<sup>339</sup>).

Die Differenzierung zwischen »Philosophie der Philosophie«, der eigentlichen Logologie, und »Individualphilosophien« suggeriert, dass Novalis an dieser Stelle wichtige Grenzziehungen vornimmt. In der Fortsetzung des Fragments 8 wird der Dichter als Vertreter einer Individualphilosophie ebenso angeführt wie der Mensch im Allgemeinen. Beide eint ihr Unvermögen, sich jemals zur »Philosophie der Philosophie« aufzuschwingen und aus dem »Zauberkreise [ihrer] Individualphilosophie heraus[zu]treten«. Mit Blick auf den Philosophiebegriff lässt sich also an dieser Stelle rekapitulieren: Die Verbindung zum reinen Absoluten ist schon mit dem Ursprung der Philosophie selbst unterbrochen und damit verschiebt sich auch die Bedeutung, die dem

---

<sup>339</sup> Eine direkte Identifikation erfolgt später: »Umgang mit dem Poëtischen, dem Romantischen – der alten Welt – etc. Lektüre des Heterogenen – romantischen« (NO II, 770:[132]).

Philosophieren zugewiesen wird: Nicht das Auffinden einer abstrakten Letztbegründung, sondern das Ich markiert den Schwerpunkt philosophischer Tätigkeit.

Herausragender Zug ist dabei in einer geschichtsphilosophischen Perspektive die ÜBERWINDUNG DES DUALISMUS ZWISCHEN DEN ERKENNTNISVERMÖGEN, für die stellvertretend Philosophie und Poesie stehen. Im 13. der *Logologischen Fragmente* skizziert Hardenberg ein Drei-Stufen-Modell, in dem die Rede geht von der Vereinigung des Getrennten nach einer Periode absoluter Trennung und einer Zeit der Berührung. Die Pole des Gegensatzes kennzeichnen zwei Tätigkeiten des Menschen: Dichten und Denken. Deren wechselvolles Verhältnis wird am Beispiel der Naturbetrachtung illustriert, was verdeutlicht, in welchem Maße naturwissenschaftlicher, poetischer und philosophischer Diskurs ineinandergreifen. Für die erste Stufe kennzeichnend sind zwei einseitige Weisen der Naturbegegnung. Während der »rohe, discursive Denker« die lebendige Natur durch ein »Gedankenkunststück« zu ersetzen trachtet und getrieben von mechanistischem Ehrgeiz die Welt in ein »unendliches Automat« zu verwandeln strebt, ist der »rohe, discursive Dichter« ganz dem Walten der freien Kräfte ergeben, scheut Gesetze, sieht »Willkühr und Wunder überall« (NO II, 314ff.:13<sup>340</sup>). Wenn nun aus dieser Beschreibung geschlussfolgert wird: »So regt sich der philosophische Geist zuerst in völlig getrennten Massen«, dann wird suggeriert, es handele sich um zwei Extremarten, die in einem Ergänzungsverhältnis zueinander stehen. Und so verhält es sich auch. Nach einer zweiten Zeit, der Periode der Eklektiker, in der die Extreme einander mannigfach »berühren« und die durch ausschließliche Welt- und Gegenwartzugewandtheit gekennzeichnet ist, muss die Epoche anbrechen, in der die Berührung sich zur »Vermittelung« und »Verbindung« steigert, Dichter und Denker in einer Person zusammenfinden. Eine neue Figur – der »Künstler« – entsteht. Der Maßstab wird also nicht wie bei Leopardi durch den Dichter gesetzt, nicht er ist das Vorbild, an dem sich der Philosoph zu orientieren hat.

Das den »Künstler« auszeichnende Merkmal besteht im ÜBERGANG – er verfügt über ein »Vermögen«, das ihm erlaubt, »nach Gefallen seine Polarität zu verändern«. Dank ihm erkennt er, dass es sich bei beiden Tätigkeiten um Äußerungen seines Geistes handelt, die beiden Pole also auf ein einziges Prinzip zurückgehen:

[Der Künstler; B.B.] entdeckt also in ihnen [Dichten und Denken; B.B.]  
nothwendige Glieder seines Geistes – er merckt, daß beyde in einem

---

<sup>340</sup> Die folgenden Zitate sind alle dem Fragment 13 entnommen.

Gemeinsamen Princip vereinigt seyn müssen. Er schließt daraus, daß der Eklekticismus nichts, als das Resultat des unvollständigen, mangelhaften Gebrauchs dieses Vermögens sey. Es wird ihm mehr, als wahrscheinlich, daß der Grund dieser Unvollständigkeit die Schwäche der produktiven Imagination sey – die es nicht vermöge sich im Moment des Übergehns von Einem Gliede zum andern schwebend zu erhalten und anzuschauen. Die vollständige Darstellung des durch diese Handlung zum Bewusstsein erhobenen ächt geistigen Lebens ist die *Philosophie kat exochin* (Herv.i.O.).

Der »Künstler« stößt also zu seiner produktiven Einbildungskraft als dem »Gemeinsamen Princip« vor. Sie wird als Schwebevermögen gekennzeichnet, womit sich zahlreiche rückläufige Assoziationsfäden einstellen, die bei der Charakterisierung des Lebens als Schweben, der Freiheit als Zustand der schwebenden Einbildungskraft in den *Fichte-Studien* enden. Im Porträt des »Künstlers« sind auch die Züge des ganzheitlichen Menschen vorgezeichnet, der zur Analyse ebenso fähig ist wie zum intuitiven Erfassen. Aus den zitierten Zeilen geht zugleich hervor, dass die VERMITTLUNG DER EINBILDUNGSKRAFT, ihr Vermögen, die Polarität zu ändern, nicht genügt (vgl. Schierbaum (2002), S. 304). Der Wechsel *allein* macht nicht den Künstler, solange er sich ohne Bewusstsein unreflektiert vollzieht und nicht in einem dritten Schritt »dargestellt« wird. Nur wenn diese Prämissen erfüllt sind, kann vom »Anfang einer wahrhaften *Selbstdurchdringung des Geistes*, die nie endigt« gesprochen werden (Herv.i.O.). Der freie Wechsel zwischen den Extremen ist dafür eine hinreichende Bedingung, indem der »Künstler« durch ihn der Falle der Einseitigkeit entgeht, nicht an den Dingen haftet, den Überblick behält und zu guter Letzt zu seinem transzendentalen Selbst vorzudringen vermag.

Eine Wendung zum Ich wird skizziert, in der Spuren der Hemsterhuis-Lektüre<sup>341</sup> ebenso wie der Auseinandersetzung mit Fichte erkennbar sind. Hat sich der »Künstler« einmal durch die »Selbstdurchdringung« zur intellektualen Anschauung seiner selbst aufgeschwungen, dann hält er den »Schlüssel des Lebens« in Händen (NO II, 351:173). Er würde in sich den »Keim einer unermesslichen Welt« entdecken, jenes Glied, das alle Ereignisse zu einem »*eigne[n]*, durchaus erklärbare[n] Ganze[n]« zusammenfasst, weswegen auch erst »auf dieser Stufe [...] wahre Geschichte aller Art möglich wird« (NO II, 270:93; Herv.i.O.). Beließe es der »Künstler« bei diesem ersten Schritt, würde allerdings auch hier Einseitigkeit drohen; er darf nicht bei der »absondernden Beschauung [seines] Selbst stehen« bleiben (NO II, 237:24): »Der zweyte Schritt muß

---

<sup>341</sup> Man entsinne sich des programmatischen »il faut entrer dans nous mêmes« (Zitat entnommen aus HKA II, S. 314).

wirksamer Blick nach Außen, selbstthätige, gehaltne Beobachtung sein« (ebd.). Die Wendungen »absondernde Beschauung« und »wirksamer Blick« suggerieren, dass es sich um einen Übergang von der Abstraktion zur Konstruktion, vom verstehenden Durchdringen zum verständnisgeleiteten Tätigwerden handelt, den der »Künstler« am Ende vollziehen muss.

Die dem Verhältnis Philosophie-Poesie eingeschriebenen Bedeutungsebenen sind nicht klar voneinander zu trennen: Erkenntnistheorie, Wissenschaftsmodell, Ethik spielen ineinander, denn der wirksame Blick in die Außenwelt, ihre »selbstthätige, gehaltne Beobachtung« (ebd.) enthält mit der Betonung von Selbsttätigkeit und Wirksamkeit Elemente, die in der Einbildungskraft gründend auch den Blickwinkel des an der »Lebenskunst« interessierten Hardenberg bestimmen, wie im nächsten Paragraphen auszuführen ist.

Hier galt es zu zeigen, inwiefern der »KÜNSTLER« als PROTAGONIST DER NEUEN PHILOSOPHIE vorgestellt wird. Im Fragment 14 der *Logologischen Fragmente* werden seine Merkmale noch einmal indirekt genannt: Analyse- und Urteilsfähigkeit (»philosophische Unterscheidungsgabe«), »geistige[...] Potenz« und »selbstincitirende Kraft« sowie produktive Einbildungskraft sind die Ingredienzien des Menschen auf der dritten Stufe (NO II, 316:14). Die Hierarchie der Seelenvermögen findet sich aufgehoben und es werden Punkte berührt, die auf ein von Autonomie geprägtes Menschenbild verweisen, ein Aspekt, dem im Hinblick auf die ethische Rolle der Einbildungskraft größte Beachtung zuteil kommt.

Offen geblieben ist die Frage, welche Beziehung zwischen der neuen Philosophie, dem »Poém des Verstandes«, der »Einheit des *Verstandes* und der *Einbildungskraft*« (NO II, 321:29; Herv.i.O.), und dem Enzyklopädistik-Projekt besteht. Zur ihrer Klärung geeignet ist Hardenbergs Versuch »Über Goethe« im Fragment 443 der *Vorarbeiten*.

Am Beispiel Goethes illustriert Novalis, was den Künstler-Typus ausmacht; *zugleich* wird aber auch der Naturforscher charakterisiert. All dies erfolgt im Zuge einer Variation zum Thema ‚Philosophie und Poesie‘. Beginnt Novalis seine Aufzeichnung mit der Behauptung »Göthe ist ganz practischer Dichter« (NO II, 412ff.:443<sup>342</sup>), so gleicht die nachfolgende Darstellung einer Beweisführung, an deren Ende der »praktische Dichter« als »practische[r] Philosoph« identifiziert wird. Auch eingedenk

---

<sup>342</sup> Alle folgenden Zitate entstammen dem Fragment 443.

der *Logologischen Fragmente*, insbesondere des Fragments 13, können beide Bezeichnungen als Synonyme aufgefasst werden. Es ist eine bestimmte Art der Naturbetrachtung, für die Goethes Tätigkeit exemplarisch ist und in deren Grundschema der »Künstler« wieder auftaucht. Goethe steht nicht nur aufgrund seiner literarischen Werke an der Spitze seiner Zeit, sondern ist auch ihr »erste[r] Physiker«, womit er als Epoche machender Naturwissenschaftler vorgestellt wird<sup>343</sup>. Der Argumentationsbogen führt also vom Dichter zum Philosophen über den Naturforscher, dessen Tätigkeit wiederum am Beispiel des »Künstlers« illustriert wird, insofern er mit dem Naturforscher die Methode teilt.

Die Aufgabe des Naturforschers besteht nicht darin, viel zu entdecken oder sich durch die Spannweite seiner Kenntnisse als Gelehrter auszuweisen – »Vom Umfang der Kenntnisse kann hier nicht die Rede seyn, so wenig auch Entdeckungen den Rang des Naturforschers bestimmen dürfen« (ebd.). Eindeutig setzt sich Novalis gegen das Prinzip der Quantität ab; worauf es stattdessen ankommt, ist die Simultaneität von Abstraktion und Konstruktion, die auch die Tätigkeit des »Künstlers« kennzeichnet:

Hier kommt es darauf an, ob man die Natur, wie ein Künstler die Antike, betrachtet – denn ist die Natur etwas anders, als eine lebende Antike. *Natur und Natureinsicht entstehn zugleich*, wie Antike und Antikenkenntniß (ebd.; Herv.v.m.).

Das präsentierte Erkenntnismodell wird möglich durch eine Art herausschauend-schaffender Blick. Die Beschreibung suggeriert, dass der konstitutive spontane Kreative Akt, durch den Naturkräfte und Theorie zu gleichursprünglichen Phänomenen werden, in der Einbildungskraft als zwischen Innen und Außen vermittelndes Schwebevermögen gründet. Durch den Vergleich von Naturforscher (Physiker) und »Künstler« werden SELBST- UND FREMDVERSTÄNDNIS in Beziehung zueinander gesetzt. Man entsinne sich des Dreistufenmodells, mit dem Novalis die Entwicklung des menschlichen Geistes einfängt: Am Ende wartet der Dichten und Denken vereinigende Künstler, befähigt zu »einer *wahrhaften Selbstdurchdringung des Geistes*« (NO II, 314ff.:13; Herv.i.O.). Sie wurde als Selbsterkenntnis gedeutet, verstanden als Einsicht in den Zusammenhang zwischen Ich und Außenwelt, Innen und Außen, dessen der Einzelne in der transzendentalen Perspektive gewahr wird – dem Naturforscher wird in

---

<sup>343</sup> Im Wortgebrauch der Zeit wird Physik als jenes Teilgebiet der Philosophie geführt, das sich mit den Veränderungen der Körper und deren Ursachen beschäftigt. Zugleich steht sie aber allgemein für »Naturlehre, Naturkunde, Naturerkenntniß, und, wenn sie wissenschaftlich vorgenommen wird, die Naturwissenschaft« (Adelung (1798, <sup>2</sup>1990:), S. 766f., sub »Die Physik«).

der Goethe-Skizze der umgekehrte Weg gewiesen. Indem er sich mit der Natur beschäftigt, wird er auch mit den Bedingungen konfrontiert, denen seine Erkundung der Natur unterliegt. Über die Natur kommt er sich selber näher (vgl. Henderson (2001), S. 57).

Doch bildet die Gestalt des Naturforschers gleichsam nur die Folie, vor der sich die praktische Methode oder auch »Bildungskunst« abzeichnet. Wie Hardenberg im Fragment 443 der *Vorarbeiten 1798* ausführt, besteht das Ergebnis von Goethes Fähigkeit, gleichzeitig zu abstrahieren und zu konstruieren, darin, dass er »wirklich etwas [macht], während andre nur etwas möglich – oder nothwendig machen«. Doch: »Nothwendige und mögliche Schöpfer sind wir alle – aber wie wenig Wirckliche« (NO II, 412ff.:443). Es handelt sich also darum, die Sphäre des Potentiellen zu verlassen, Betrachten (*Theorein*) und Schaffen (*Poiesis*) in einem einzigen Akt, oder wie Novalis schreibt: einer »That« zu vereinen.

Untergründig laufen hier mehrere Traditionslinien mit: In Umkehrung der aristotelischen Unterscheidung von Praxis und Poiesis, sieht Plotin in den *Enneaden* die Dimension des Schaffens in der Theorie, verstanden als Selbstbetrachtung: Durch die in ihr implizierte Selbstbewegung bringt das Betrachtende den Gegenstand seiner Betrachtung hervor (ποίησις)<sup>344</sup>. Praxis ist dagegen ein nach *außen* gerichtetes Handeln, wenn die Seele zu schwach ist, um sich auf sich selbst zu richten und des anderen, außer ihr Befindlichen bedarf. Aristoteles hatte in der *Nikomachischen Ethik* die PRAXIS als anthropologische Konstante eingeführt, die THEORIE UND POIESIS umfasst; bei Plotin wird nun die Praxis zu einer Abart der Poiesis, die zugleich Theorie ist. Bei Hardenberg verschiebt sich der Akzent wieder hin zur Praxis, die als Poiein und Theorein konzipiert ist – das Verhältnis zur Außenwelt tritt in den Blick, die »Bildungskunst« vereint beide Richtungen, Innen- und Außenschau. Indem diese Tätigkeit dem praktischen Philosophen zugewiesen wird, wird ein Bezug zu Kant hergestellt. Der praktische Philosoph ist für diesen derjenige, der sich mit der Ethik oder Moral beschäftigt. Letztere ist, insofern sie Theorie ist, auch schon eine Praxis, da sie den »Inbegriff von unbedingt geltenden Gesetzen, nach denen wir handeln sollen«, verkörpert (zit. in HWPhil, S. 1296). Wenn Hardenberg über Goethes Methode schreibt:

Er abstrahirt mit einer seltenen Genauigkeit, aber nie ohne das Object zugleich zu construiren, dem die Abstraction entspricht. Dies ist nichts, als angewandte

---

<sup>344</sup> Vgl. HWPhil (1971), Bd. 7, S. 1277-1307, sub »Praxis«; für Plotin, vgl. z.B. *Enneaden* V, 3, 6, 35.

Philosophie – und so fänden wir ihn am Ende zu unserm nicht geringen Erstaunen auch als anwendenden, praktischen Philosophen, wie denn jeder ächte Künstler von jeher nichts anders war (NO II, 413:443),

dann führt er »Künstler«, Naturforscher und praktischen Philosophen in einer einzigen Person zusammen. Der Akzent liegt auf dem Machen als Spezifikum der praktischen Philosophie, das im Wort »Poesie« eingefangen ist. Wie Mähl in seiner Einführung zu den *Hemsterhuis-Studien* hervorhebt, geht Novalis mit seinem Poesiebegriff über jenen von Hemsterhuis hinaus, insoweit er nahe an der etymologischen Wurzel des Wortes Poesie sich orientierend ihr eine BILDENDE, REALISIERENDE KRAFT zuschreibt, während Hemsterhuis zwar das Vermögen, Beziehungen zwischen Ideen herzustellen, der Poesie zuerkennt und ihr eine intuitive Rolle im Erkenntnisprozess bescheinigt, damit aber auf der Ebene der Abstraktion, dort, wo die Begriffe herausgebildet werden, stehen bleibt (vgl. HKA II, S. 323).

Das Wechselspiel von Konstruktion und Abstraktion könnte suggerieren, der praktische Philosophen-Dichter oder »Künstler« operiere auf Grundlage der Imagination, ist sie doch das Vermögen, welches das Schweben zwischen Extremen und die Umpolung der Richtungen ermöglicht. Damit läge der Schluss nahe, dass sie auch für die Bildung von Begriffen und das simultan ablaufende Entstehen des Begriffsinhalts die Voraussetzung darstellt. In dieser Perspektive gäbe Hardenberg den Überlegungen Kants zur Einbildungskraft als zwischen Verstand und Sinnlichkeit vermittelndem Vermögen seine eigene Prägung: der »Künstler« als praktischer Dichter-Philosoph zeichnet sich dadurch aus, dass er produktive und reproduktive Einbildungskraft bewusst einsetzt. Kant hatte gezeigt: Ersterer verdanken wir die Wahrnehmung – durch die Produktion der Zeitschemata a priori gibt sie den ansonsten (inhalts)leeren Kategorien des Verstandes einen Sinn; indem beispielsweise das Zeitschema der Kategorie ‚Substanz‘ die Dauer des Realen in der Zeit ist, wird es erst möglich, überhaupt etwas als vorhanden wahrzunehmen, Fixpunkte unserer Erfahrung zu etablieren, auf die dann auch andere Prädikate übertragen werden können (*synthesis speciosa temporis*). Der Übergang zwischen produktiver und reproduktiver Einbildungskraft erscheint gleitend: letztere wirkt bei der Entstehung von Begriffen mit – sie fasst die einmal geschaffenen Sinnesdaten unter Begriffe. Das geschieht durch Retention und Reproduktion der nach und nach gesammelten Sinnesdaten, wobei die Begriffe dann wiederum die Wahrnehmung leiten (vgl. auch Bouriau (2003), S. 55ff.).

Die Doppelrolle der Einbildungskraft bei der Wahrnehmung der objektiven Realität, wie sie Kant in der KrV beleuchtet hat, ist auch im Künstler-Modell, in der Simultaneität von Abstrahieren und Konstruieren erkennbar; allerdings wird das »Machen« betont. WELT-SCHAFFEN UND BEGRIFFE-SCHAFFEN fallen in eins und »[i]n order to mediate between theory and phenomena Novalis proposes the use of representative symbols of the imagination« (Henderson (2001), S. 59). Henderson weist auf die Inspirationsquelle Hardenbergs in Herders Plastik-Aufsatz hin<sup>345</sup>, in dem die direkte Rückbindung von Sinneswahrnehmungen an geistige Tätigkeiten wie Wissen, Fühlen, Wollen vorgeprägt ist. Ohne dem weitverzweigten Inspirationsnetz nachzugehen<sup>346</sup>, das Hardenberg benutzt, soll an dieser Stelle kurz gezeigt werden, dass die Einbildungskraft nicht allein als Schwebevermögen für die Simultaneität von Konstruktion und Abstraktion grundlegend ist. Insofern sie nämlich REPRÄSENTATIVE SYMBOLE produziert, schafft sie empirische Begriffe – auf dem Wege der Erfahrung (vgl. Henderson (2001), S. 59). Die »ANTIKE« ist zum Beispiel solch ein repräsentatives Symbol, das, bei der Auseinandersetzung mit den antiken Statuen entstanden, in einem zweiten Moment wieder unsere Perzeption der antiken Statuen leitet und sie auf diesem Weg erst hervorbringt<sup>347</sup>. In wenigen Zügen ist damit die Funktionsweise der »Plastisierungsmethode« umrissen – Hardenbergs Bezeichnung für einen Wissensakt, bei dem Abstraktion von den Erscheinungen (Entstehung des Begriffs) und ihre Konstruktion (Wahrnehmung alias Produktion der Erscheinung vermittelt des Begriffs) in eins fallen. Bezeichnen und »Phänomenologisieren« sind dasselbe – möglich wird es durch die Einbildungskraft:

Der *verständigen* Einb[ildungs]Kr[aft] kommt das Geschäft des *Bezeichnens* im Allg[emeinen] zu – des Signalisirens – Phaenomenologisirens – Die Sprachzeichen sind nicht specifisch von den übrigen Phaenomens unterschieden (NO II, 691:943; Herv.i.O.).

Diese Zeilen sind in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Erstens ist von einer Einbildungskraft die Rede, die ausdrücklich gegen eine willkürlich vorgehende Einbildungskraft abgesetzt wird, ein Aspekt, der, wie sich zeigen wird, mit der auch im

---

<sup>345</sup> »Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume«, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877, Bd. 8, S. 1-87.

<sup>346</sup> Dessen Fixpunkte bilden auch hier Hemsterhuis und dann der über Tiedemann rezepierte Plotin. Vgl. dazu Henderson (2001), der auch auf die Unterschiede zum Ansatz Kants eingeht.

<sup>347</sup> Im Fragment 443 der *Vorarbeiten* überträgt Novalis dieses Beispiel auf die antike Literatur: »Der classischen Litteratur geht es, wie der Antike; sie ist uns eigentlich nicht gegeben – sie ist nicht vorhanden – sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden. Durch fleißiges und geistvolles Studium der Alten entsteht erst eine klassische Litteratur für uns – die die Alten selbst nicht hatten« (NO II, 414:443).

Versuch über Goethe herausgearbeiteten Rolle des Verstandes zusammenstimmt. Zweitens wird ihr als Funktion das Bezeichnen zugewiesen: Dadurch bringt sie Sprachzeichen hervor, die im Vergleich zu anderen Erscheinungen keine spezifischen Besonderheiten aufweisen. Für das Ausloten der hierin implizierten Bedeutung hilfreich erweist sich das Fragment 501 aus dem *Allgemeinen Brouillon*, in dem der Dichter ein Erfinder von »Symptomen a priori« (NO II, 587:501) genannt wird; in Klammern erläutert Hardenberg, was er alles zu den SYMPTOMEN zählt: Worte, Offenbarungen, Phänomene. Die Verwendung eines medizinischen Terminus sollte nicht in die Irre führen, dass es sich hier in erster Linie um ein Zeichen handelt, etwas, das für etwas anderes steht<sup>348</sup>. Allein der Zusatz »a priori« bewirkt eine Umkehrung des dem normalen Zeichenbegriff eingeschriebenen Verweisungszusammenhanges: das Zeichen geht dem Bezeichneten voraus! Die Gründe dafür wurden soeben erläutert; letztlich handelt es sich hier um eine indirekte Beschreibung der »Plastisierungsmethode«, die der »Künstler« beherrschen sollte, wie die Ausführungen über Goethes »Kunsttalent« nahelegen.

In ihnen wird die Argumentation allerdings auf den *Verstand* zugespitzt, dessen fundamentale Bedeutung für die »Kunst« als Koordinationsinstanz von Phantasie, Urteilskraft und Witz unterstrichen wird; *er* ist hier Sitz der Begriffe und Konstruktionsprinzip. So schreibt Novalis: »Wir wollen uns begnügen Göthens Künstlertalent zu betrachten und noch einen Blick auf seinen Verstand zu werfen. An *ihm* kann man die Gabe zu abstrahiren in einem neuen Lichte kennen lernen« (NO II, 413:443; Herv.v.m.). Nicht die Einbildungskraft, sondern der Verstand als Vermögen, »nach einem eigenthümlichen Begriff« zu konstruieren, wird als »Sitz der eigentlichen Kunst« angegeben. »Kunstproduct«, »Kunsttalent«, »Kunstverstand« setzen also ein bestimmtes Verstandeswirken voraus, wobei es naheliegt, die Inkohärenz der Botschaften dahingehend zu deuten, dass die Entstehung des »Künstlers« auf der Imagination beruht, seine Tätigkeit von ihr abhängt, zugleich aber dem Verstand

---

<sup>348</sup> Bei Adelung (1798, <sup>2</sup>1990) ist das Lemma »Symptom« nicht aufgeführt, obgleich der Ausdruck seit dem 16. Jahrhundert in Deutschland üblich war in der Bedeutung »Krankheitserscheinung« und sich im 19. Jahrhundert gegen den Ausdruck »Zufall« durchsetzt (vgl. Grimm, Bd. 20, S. 1416ff., sub: Symptom). Eine Parallelkonnotation ist »Kennzeichen, Merkmal« und in diesem verallgemeinernden Sinn wird Hardenberg bei Grimm als Beispiel zitiert mit dem Ausdruck: »alles ist sich gegenseitig symptom« (Quelle: schr. 3,91 Minor). Vgl. aber auch NO II, 462ff.:54: Aus der Unterscheidung zwischen »medicinische[r]« und »angewandte[r] Symptom[atik]« geht hervor, dass für Hardenberg alle Bedeutungsebenen präsent waren, jedoch die allgemeine Bedeutung im Zentrum steht, wenn er die Symptomatik als »Lehre von den *Bedeutungen* der Zeichen« definiert (Herv.i.O.).

unterstellt ist<sup>349</sup>. Dementsprechend erteilt Klingsohr dem jungen Ofterdingen den Rat, seinen

Verstand, [seinen] natürlichen Trieb zu wissen, wie alles sich begiebt und untereinander nach Gesetzen der Folge zusammenhängt mit Fleiß und Mühe zu unterstützen. Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln jeden Zweck zu erreichen, und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen. Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder thun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt (NO I, S. 328, Z. 32-37 und S. 329, Z. 1-3).

Ein Kreis schließt sich mit diesem der »Besonnenheit« das Wort redenden Programm<sup>350</sup>. Empfiehlt Klingsohr dem Dichter, auf sein Tun zu reflektieren, Kenntnisse zu sammeln, darauf zu achten, wie Ursache und Wirkung zusammenhängen und dieses Wissen auch auf den Umgang mit der Sprache zu übertragen, sprich: sich rhetorisch und stilistisch zu bilden, dann nehmen Aspekte konkrete Gestalt an, die im Künstler-Diskurs in einen philosophischen Denkstil eingebettet formuliert wurden, wobei der Akzent in diesen Zeilen auf dem Ordnungsgedanken liegt. Der »Begeisterung« wird keine Absage erteilt, jedoch wird betont, sie allein bringe den Dichter nicht weiter; die Forderung nach Ergänzung klingt durch, und mag es auch schwierig sein, die Gedankengänge Hardenbergs so zu rekonstruieren, dass die ihnen immanenten Widersprüche einen Sinn ergeben, so kann doch ein Leitgedanke identifiziert werden in der Vermeidung von Extremen und der Orientierung auf AUSGEWOGENHEIT und Harmonie. Klingsohr weist an dieser Stelle bereits indirekt darauf hin, schöpferische Tätigkeit entspringe nicht Innenschau und Selbstbespiegelung, später sagt er ausdrücklich:

Die Poesie will vorzüglich [...] als strenge Kunst getrieben werden. Als bloßer Genuß hört sie auf Poesie zu sein. Ein Dichter muß nicht den ganzen Tag müßig umherlaufen, und auf Bilder und Gefühle Jagd machen (NO I, S. 330; Z. 15-18).

Als positiv getönte Gegenvorstellung zeichnet sich ab, dass der Dichter auf Kenntnisse »Jagd macht« und Erfahrungen sammelt, sich als Naturforscher und Philosoph gleichermaßen ausprobiert. Der »Künstler«, wie er sich im Versuch profiliert, Goethes

---

<sup>349</sup> Vgl. Schmid (1976), der im Hinblick auf das Verhältnis »Verstand-Phantasie« bei Novalis eine Entwicklung beobachtet, die von einer negativen Konnotation letzterer zu einer positiven Bewertung führt. Entscheidend dafür sei die Intensivierung der eigenen dichterischen Tätigkeit; der Versuch, eine eindeutige Linie im Denkprozess Hardenbergs auszumachen, kann allerdings immer nur ein vorläufiges Ergebnis zeitigen, wie auch Schmid zugibt: »je nach Zusammenhang seiner [i.e. Hardenbergs; B.B.] Gedankengänge, je nach Adressat [erhält] die Phantasie oder der Verstand den Vorrang« (S. 104).

<sup>350</sup> Vgl. zum Besonnenheitskonzept und den in ihm enthaltenen Reflexen der Aufklärung Schanze (1965), S. 34ff., wo vermerkt wird, Hardenberg räumte der Praxis auch in seinem Lebensentwurf den Vorrang ein, insofern er die Schriftstellerei als holdes Hobby auffasste, geeignet, seine Berufstätigkeit zu ergänzen.

Talent auf die Spur zu kommen, kann als Vorbild für diese Art Dichter aufgefasst werden.

Sowohl im *Oferdingen* als auch in den *Logologischen Fragmenten* finden sich wiederum Hinweise, dass Dichter bzw. »Künstler« ihrerseits nur spezielle Bezeichnungen für den MENSCHEN sind; so sieht Klingsohr im Dichten »die eigenthümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes« (NO I, S. 335, Z. 23f.) und wird in den *Logologischen Fragmenten* mit der Übertragung des geschichtsphilosophischen Drei-Phasen-Modells auf den Entwicklungsgang des Einzelnen signalisiert, dass der »Künstler« einen Entwurf verkörpert, mit der Wirklichkeit umzugehen, dem auch jenseits eines erkenntnistheoretischen Interesses Relevanz zukommt.

Schwelle: Einbildungskraft und Verstand – zwei integrative Operationen im Menschen oder: Eigentlich steckt in jedem Menschen ein »Künstler«

Das Fragment 19 der *Logologischen Fragmente* zeichnet die Bahn nach, auf der ein Mensch zu der Einsicht gelangt, dass er selbst »Mittelpunct [...] getrennte[r] Welten«, die Möglichkeit zur Vermittlung von Innen und Außen ist. Der Lösung der »höchsten Aufgabe[...]«, die dem »Bedürfniß die höchsten Enden zu vereinigen«<sup>351</sup>, entspringt, nähert sich, wer sich der eigenen Zentrumsrolle bewusst wird. Die Wendung von den »höchsten Enden« lässt sich auf zweierlei Weisen auslegen: entweder befinden sie sich *im* Ich, dann wären sie zu benennen als Reflexion und Gefühl (mit der Terminologie der *Fichte-Studien*) oder Denken und Dichten (verbleibt man innerhalb der Begriffssphäre der *Vorarbeiten*), oder aber das Verhältnis zwischen Ich und Welt, Innen und Außen, endlichem Dasein und unendlichem Sein ist gemeint. Das »Räthsel« der Vermittlung beider »getrennten Welten« ist in dem Moment gelöst, in dem der Blick auf das eigene Ich als Berührungspunkt fällt. Mit der »Entdeckung dieses Bewußtseyns« ist die Erkenntnis verbunden, dass das »Leben reale Philosophie«, die »Philosophie ideales Leben« ist. Mit ihr schwindet die Unruhe nicht nur kognitiver, sondern auch existentieller Art: Ein Weg zeichnet sich ab, eine Bestimmung des eigenen Daseins, und

---

<sup>351</sup> Alle folgenden Zitate sind NO II, 318:19 entnommen.

die Zufälle des Lebens kleiden sich in Notwendigkeit, werden »systematische Experimente«.

Auch wenn nicht vom »Künstler« die Rede ist, tritt er in der Beschreibung umrisshaft hervor, geht es doch immer um die Hinwendung zu sich selbst und die Einsicht, dass zwei anscheinend getrennte Welten, Tätigkeiten, Prinzipien im Grunde eine Einheit bilden, die anhand der Entwicklung von einem einseitig ausgerichteten hin zu einem ganzheitlichen Ansatz vermittelt wird. Das bleibt nicht folgenlos für die Lebenspraxis, ändert sich doch die Einstellung radikal, wie sich an der Verwandlung zufälliger Vorkommnisse in Experimente ablesen lässt.

Eine Linie kann von der Betonung der individuellen Haltung zum Romantikkonzept gezogen werden. Die Fähigkeit, sich in einen EXPERIMENTATOR DES EIGENEN LEBENS zu verwandeln, indem willkürliche Ereignisse aufgefasst werden wie die Elemente in einer Versuchsanordnung, findet sich auch in ihr, verstanden als Romanlehre, wieder:

Alle Zufälle unsers Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat macht viel aus seinem Leben – Jede Bekanntschaft, jeder Vorfall wäre für den durchaus Geistigen – erstes Glied einer unendlichen Reihe – Anfang eines unendlichen Romans (NO II, 252/253:65/66).

Dank seiner Einbildungskraft, die ihm zum Bewusstsein verhilft, selbst als Schaltstelle zwischen den Extremen zu fungieren, d.h. lebende Vermittlung zu sein, bewegt sich der Mensch als Lebensromankünstler durch seine Zeit – das könnte eine andere Definition des Romantischen als Suche nach dem verlorenen Sinn sein.

Damit ist angedeutet, dass es nicht allein um Erkenntnis geht, sondern auch um Begründung und Erweiterung der FREIHEIT, sich in der Welt zu bewegen, sie sich »zuzueignen«. Der gleitende Übergang von einem erkenntnisorientiertem zu einem ethisch motivierten Blick ist im Fragment 717 des *Allgemeinen Brouillon* zu beobachten. Hardenberg geht dort noch einmal unter direkter Bezugnahme auf die *Wissenschaftslehre* auf die Arbitrarität eines jeden Beginnens ein, ob es sich nun um Philosophie, Fichtes Ich, den Anfang der Geschichte oder die Setzung von Begriffen und Annahme von Prinzipien handelt: »Jeder Anfang ist ein Actus d[er] Freiheit – eine *Wahl* – Construction eines abs[oluten] Anfangs« (NO II, 645:717). Das Vermögen, einen Anfang, ein Prinzip aus dem Nichts heraus zu setzen, ihn zu *erdichten* oder zu *erdenken*, ist die Einbildungskraft (vgl. NO II, 184:568)<sup>352</sup>. Ein solches Prinzip ist mit

---

<sup>352</sup> In diesem Kontext erhellend ist auch die Definition von Freiheit im Fragment 713 des *Allgemeinen Brouillons* als »Vermögen einen Bewegungsgrund zu machen. In jeder ächten Wahl rührt der Grund d[er]

Blick auf das Fragment 19 der *Vorarbeiten* das Ich als Punkt, an dem voneinander getrennte Welten sich berühren, wodurch Philosophie und Leben zu integrativen Größen werden. Wird infolge des damit verbundenen Perspektivenwechsels, durch den Ereignisse zu Experimenten werden und Kontingenz in kontrollierte Notwendigkeit umgewandelt wird, die Bewusstseinssphäre erweitert, dann erscheint auch die Teil-Ganze-Problematik in einem neuen Licht: »Je *größer* und höher das Ganze, desto merckwürdiger das Einzelne. Die *Beschränkungsfähigkeit* wächst mit der Schrankenlosigkeit« (NO II, 645:717; Herv.i.O.). Das Paradoxon ist mit einer einfachen Lesart zu entschlüsseln: Proportional zur Freiheit steigt die Möglichkeit, diese durch Bestimmen und Begrenzung zu praktizieren – in den *Fichte-Studien* findet sich die Anwendung auf den Bereich praktischen Lebens, wenn festgehalten wird. »Alle Schmerzen müssen ein Maximum haben – kurz alle unangenehme Zustände müßen ihre *Bestimmung* – ihre *Grenzen*, ihre *Ordnungen* haben« (NO II, 204:[651]). Diese Art Freiheit zeichnet nun (im *Allgemeinen Brouillon*) den Philosophen aus; »am Ende weiß er aus *Jedem* Alles zu machen« (NO II, 645:717; Herv.i.O.).

Der Ausdruck »am Ende« weist auf den Abschluss einer Entwicklung hin. Auffällig an dieser Charakterisierung des Denkers als Metamorphosenkünstler ist der Wechsel vom die einzelne Sache oder Person betonenden Indefinitpronomen »jeder« zum Kollektiv-Indefinitpronomen »alles«. Ein Deutungsversuch mündet in der Annahme, der Denker ist in der Lage, das Einzelne so zu erhöhen, dass es für sich genommen den Rang eines Ganzen einnimmt oder dass ein jedes sich durch seine Tätigkeit zu einer höheren Einheit harmonisch zusammenfügt. Vermag der Philosoph aber *dies*, dann ist er ein Dichter, denn: »*Dichter* ist nur der höchste Grad des Denkers, oder Empfinders etc.« (ebd.; Herv.i.O.). Auf Umwegen wurde also der Dichter bestimmt: was er tut und wie er es tut, wobei im Hinblick auf den zweiten Aspekt der Entwurf des Romantisierens durchschimmert. Einerseits scheint der Dichter am höchsten Punkt einer traditionell der Vernunft zugewiesenen Domäne menschlichen Tuns zu stehen. Da seine Definition aber am Beispiel des Philosophen vorgenommen wird, liegt andererseits die Schlussfolgerung nahe, dass es sich weniger um eine Hierarchie handelt und »[d]ie Trennung von Poët und Denker [...] nur scheinbar – und zum *Nachtheil* beyder« (ebd.; Herv.i.O.) ist, womit sich der Gedankenbogen zurückschlagen lässt zu den *Vorarbeiten*

---

Wahl vom Wählenden her – nicht vom Gewählten« (Herv.i.O.). Deutlicher könnte der Verweis auf das Subjekt und dessen Entscheidungsautonomie nicht ausgedrückt werden.

1798 und hier zum Fragment 29, mit dem auch wieder die allgemeine Dimension jenseits erkenntnistheoretischer und ästhetischer Interessenssetzung in den Blick fällt. Denn die VERBINDUNG VON DICHTER- UND DENKERTUM, für die der »Künstler« steht, ist nicht nur möglich, sondern NOTWENDIG FÜR DIE EINHEIT DES MENSCHEN – ohne Philosophie ist der Einzelne ‚nur‘ ein Dichter und zwar ein »unvollkommner Dichter«, umgekehrt gilt dasselbe (NO II, 321:29). Bemerkenswert erscheint in diesem Rahmen die Bezeichnung des getrennten Zustands, des Zustands der Vereinzelung als »Zeichen einer Kranckheit – und kranckh[aften] Constitution« (NO II, 645:717<sup>353</sup>), sodass dementsprechend Verstand *und* Phantasie zusammen die »Gesundheitbringende Seelenkost« (NO II, 757:35) darstellen.

Es ist immer ein und dasselbe Figureschema, dessen Namen wechseln, sei es nun der Denker als »Metamorphosist«, der poëtische Philosoph im Zustand absoluten Schöpfertums (NO II, 566:758), der »Künstler«, der praktische Dichter oder der praktische Philosoph (vgl. NO II, 412ff.:443) oder einfach nur der Mensch – sie alle verbindet das gleichberechtigte Zusammenwirken von Verstand und Einbildungskraft, die Vereinigung von »Kopf« und »Hand«, Theorie und Praxis. Wie das Fragment 19 zeigt, ist in der transzendentalen Perspektive, die dieser vielnamigen Gestalt zu eigen ist, eine bestimmte WEISE angelegt, MIT DER WIRKLICHKEIT UMZUGEHEN.

Die »Selbstdurchdringung« bewirkt eine Selbsterkenntnis, die nichts anderes ist als die Einsicht, dass nichts nur gegeben ist und die lang gesuchte »Stelle außer der Welt«, von der alles seinen Anfang nimmt, in einem selbst liegt. In dieser Perspektive könnte auch die Welt vermittels der Einbildungskraft neu konstruiert werden:

Das erste Genie, *das sich selbst durchdrang*, fand hier [i.e. in sich; B.B.] den typischen Keim einer unermesslichen Welt [...]. Jene Stelle außer der Welt ist gegeben, und Archimed kann nun sein Versprechen erfüllen« (NO II, 270f.:93/94; Herv.i.O.).

Die Berufung auf den griechischen Physiker Archimedes und seine Äußerung »Gib mir einen Punkt, wo ich hintreten kann, so will ich mit meinem Werkzeug (dem Hebel) die ganze Welt bewegen« (zit. in NO III, S. 326), deutet bereits an, worauf diese Gedanken hinauslaufen. Später, im *Allgemeinen Brouillon*, wird die Welt als »*sinnlich wahrnehmbare*, zur Maschine gewordene Einbildungskraft« definiert (NO II, 484:70; Herv.i.O.). Dem Kommentar ist zu entnehmen, dass Novalis, um seine »KOSMOLOGIE« zu entwerfen, eine Stelle aus Spinozas *Etica* aufnimmt, die er bei

---

<sup>353</sup> Der vollständige Satz lautet: »Die Trennung von Poët und Denker ist nur scheinbar – und zum *Nachtheil* beyder – Es ist ein Zeichen einer Kranckheit – und kranck[haften] Constitution«.

Alexander von Humboldt (*Aphorismen aus der chemischen Physiologie der Pflanzen. Aus dem Lateinischen übersetzt von Gotthelf Fischer*) zitiert fand<sup>354</sup>. Wie wir die Welt zu erklären versuchen, hängt demnach nicht mit den Dingen, sondern mit unserer Einbildungskraft zusammen, d.h. unsere Erklärungen besagen nichts über die Beschaffenheit der Dinge, wohl aber etwas über unsere Einbildung. Hieraus erwachsen Folgen nicht nur für die Praxis der Naturerkenntnis und -forschung, vielmehr ist die Betonung der Rolle der Einbildungskraft dafür, wie wir die Welt wahrnehmen, auch voll ethischer Implikationen. Die Mathematik repräsentiert das große Vorbild, insofern sie eine »zu einem äußern *Object und Organ* [...] gemachte Seelenkraft des Verstandes« (NO II, 484:69; Herv.i.O.) ist. Die Forderung, die an die kommende Zeit herangetragen wird, lautet nun, *alle Seelenkräfte zu ‚exoterisieren‘, zu veräußerlichen: »durch unsre Bemühungen [sollen sie] äußerliche Werckzeuge werden«* (ebd.). Eine Skizze des »magischen Idealisten« liegt in dieser Beschreibung vor und zugleich zeichnet sich eine Möglichkeit für den Menschen ab, seines Leidens unter der Welt Herr zu werden.

Die Frage, welcher Voraussetzungen es dazu bedarf, führt noch einmal zum »Künstler« zurück. Er unterscheidet sich vom einfachen, dem Fatum ergebenen Menschen durch seine Bewusstseinsstufe. Darin offenbart sich der im Hinblick auf Leopardi grundsätzlich andere Ansatz Hardenbergs: im Mittelpunkt stehen das Subjekt und dessen Möglichkeit, sich von den Einwirkungen der Außenwelt zu EMANZIPIEREN dadurch, dass diese bewusst zur eigenen Einstellung in Beziehung gesetzt und daher als ‚Aus-Wirkungen‘ der eigenen Tätigkeit aufgefasst werden. Der »Künstler« als praktischer Dichter ist nicht länger auf die Rezeption der Außenwelt angewiesen, denn er hat ein Vermögen zur Vollkommenheit entwickelt, das in jedem Menschen vorhanden ist und ihm AUTONOMIE gegenüber der Außenwelt verleiht:

Fast jeder Mensch ist in geringen Grad schon Künstler – Er sieht in der That heraus und nicht herein – Er fühlt heraus und nicht herein. Der Hauptunterschied ist der; der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt – die Reitzbarkeit derselben *für den Geist* erhöht und ist mithin im Stande Ideen nach Belieben – ohne äußere Sollicitation – durch sie heraus zu strömen – Sie, als Werckzeuge, zu *beliebigen* Modificationen der wirklichen Welt zu gebrauchen (NO II, 363:226; Herv.i.O.).

---

<sup>354</sup> Vgl. NO III, S. 484f.: Bei Humboldt lautet das Zitat: »Wir sehen, dass alle Gründe, aus denen wir die Natur zu erklären pflegen, nur die Art und Weise, wie wir uns die Sache vorstellen, und nicht die Natur der Sache selbst, sondern die Beschaffenheit unserer Einbildung, anzeigen«. Für den Originalwortlaut s. ebd., wo auch vermerkt wird, dass Novalis in seiner Deutung die von Spinoza vorgenommene kritische Differenzierung zwischen »Wesen der Einbildungskraft« und »Vernunftwesen« ausblendet.

Die Besonderheit des »Künstlers« ergibt sich aus seiner Unabhängigkeit, was mechanische Gesetzmäßigkeiten anbelangt; der einer Verbindung von Außen- und Innenwelt zugrunde gelegte Kausalnexus hat in ihm radikal die Pole gewechselt. Für die Vertreter des Sensualismus gründen alle Erkenntnisse auf Sinneswahrnehmungen, d.h. äußeren Einflüssen und Reizen, der Mensch sieht, um Hardenbergs Worte zu gebrauchen, hinein – nun verhält es sich umgekehrt: die Außenwelt ist nicht Ursache, sondern *Folge* menschlicher Perzeption und Erkenntnis.

Konsequenzen ergeben sich für Ästhetik und Ethik gleichermaßen: Die Trennung vom Mimesis-Prinzip, wie sie in diesem Zusammenhang mit Blick auf Musiker und Maler nachdrücklich erwähnt wird – »Sehn ist hier ganz activ – durchaus bildende Thätigkeit. [Des Malers; B.B.] Bild ist nur seine Chiffer – sein Ausdruck – Sein Werckzeug der Reproduction« (ebd.) – ist ebenso präsent wie ein Entwurf *ex negativo* für die »Lebenskunstlehre«. Die Zeichen der Entwicklung weisen auf den »Künstler«, das »mechanische Verhalten« des Normalmenschen, der beständig von äußeren Reizen getrieben und auf sie angewiesen ist, um seine Einbildungskraft zu beschäftigen, ist »zeitlich« (ebd.; Herv.i.O.) und dieses Wissen fungiert als Quelle des Trostes. In den oben zitierten Zeilen schimmert die Silhouette des magischen Idealisten durch, mit dem der Übergang zum Ethik-Entwurf Hardenbergs gegeben ist.

Wird die Neubegründung der theoretischen als praktische Philosophie, wie sie durch das Künstlerkonzept vermittelt wird, vor dem Hintergrund der *Fichte-Studien* gesehen, dann ergibt sich die von Frank und zuletzt von Uerlings (2004b) dargelegte Deutungsperspektive, in der die Kunst und insbesondere die Dichtung zum Medium symbolischer Vergegenwärtigung des Absoluten avanciert. Zugleich bildet sich die Künstler-Figur aber im Rahmen einer signifikanten Neubestimmung der Philosophie *jenseits* theoretischer Umzäunungen heraus: Statt einer Tätigkeit zum Auffinden neuer Wahrheiten, für welche die eigentlich »dumme Frage« nach dem Grund und dem Wesen der Dinge ein ewiger Stimulus ist<sup>355</sup>, handelt es sich um eine dem Leben eigentümliche Weise, sich zu sich selbst und der Welt zu verhalten – Le ben und Philosophieren bedingen einander: »Man philosophirt gerade darum, warum man lebt« (NO II, 354f.:202). Wie in den *Logologischen Fragmenten* festgehalten, ist ihr Gegenstandsbereich nicht mehr die Entstehung der Welt, sondern die im wörtlichen

---

<sup>355</sup> Vgl. NO II, 362:224: »Sollte nicht am Ende jede Frage – Was ist das? und Warum? eine dumme Frage seyn«. Hardenberg hat dieses Fragment bei einer späteren Überarbeitung gestrichen.

Sinn zu verstehende HERAUS-BILDUNG DES MENSCHEN: »Statt Cosmogonien und Theogonien beschäftigen sich unsere Philosophen mit Anthropogenien« (NO II, 319:20 und 320:27). Die im Entwurf der praktischen Philosophie mitschwingende Wende hin zum Menschen lässt sich deutlicher nicht ausdrücken und hier entfaltet der geschichtsphilosophische Entwurf seine Relevanz für eine »Philosophie des täglichen Lebens« (Novalis in einem Brief an Friedrich Schlegel vom 20.07. 1798, NO I, 665).

### **II.3. Einbildungskraft als ethische Kategorie oder: »Mensch werden ist eine Kunst« (NO II, 348:153)**

Das Ziel dieser letzten Paragraphen besteht darin, die Grundlegung des Romantikbegriffs bei Hardenberg herauszuarbeiten, um auf diese Weise die ethischen Implikationen des Romantischen aufzuzeigen; schließlich ergibt sich die Parallele zu Leopardi mit der damit verbundenen Motivation dichterischer Tätigkeit, die aus der Ergründung der menschlichen Natur und ihres Möglichkeitsraums abgeleitet wird. Die Einbildungskraft kam als produktives Vermögen in den Blick und die in einer transzendentalen Perspektive gewonnenen Einsichten bilden den Hintergrund für einen Ethik und Ästhetik verbindenden Poetik-Entwurf; da die Imagination Möglichkeitsgrund für Freiheit ist, ergibt sich ihre ethische Bedeutung gleichsam von selbst. Recht besehen leitet der Titel des Paragraphen in die Irre, da diese Zusammenhänge schon im vorhergehenden, auf den philosophischen Blickwinkel zugeschnittenen Kapitel erläutert wurden. An dieser Stelle verschiebt sich die Aufmerksamkeit zu der sich aus ihnen ergebenden Folge und d.h. zu der Tatsache, dass die »POESIE« mit der ihr eigenen begrifflichen Ambivalenz zum MODELL FÜR DIE »LEBENSKUNST« wird. Im Künstler-Begriff erfolgt die Zusammenführung von geschichtsphilosophischer und ethischer Ebene unter dem Zeichen der Ästhetik. Die transzendente Begründung künstlerischer Autonomie ist dabei entscheidend: Wenn »Künstler«- und Mensch-Sein im Grunde eins sind, fehlt nicht viel zu dem nächsten Schritt, der auslotet, inwiefern in einer Spielart konkreter Kunst, sprich der Dichtung, ein Modell vorliegt für die künstlerisch-autonome Wirklichkeitsbegegnung.

In den Aufzeichnungen, die um das Romantische kreisen, kristallisiert sich eine Weise des »guten Lebens« heraus, sodass die Dichtung zwar auf im Vergleich zu Leopardi anders gearteten Denkbahnen ins Zentrum der Überlegungen rückt, aber ihre Rolle wie

bei diesem unabdingbar für ein im Rahmen des Möglichen akzeptables Dasein ist. Die Poesie kann zum Modell für die »Lebenskunst« werden, insoweit die Philosophie als praktische Disziplin konzipiert und auf dieser Grundlage die Differenzierung zwischen Poesie und Philosophie aufgehoben wird. Damit geht einher ein gesteigertes Interesse an der MORAL, die hier jedoch nicht in der Aufstellung sittlicher Forderungen besteht; vielmehr beschäftigt sie sich mit den MÖGLICHKEITEN DES MENSCHEN, ein positives, selbstbestimmtes Verhältnis zu seiner Umwelt aufzubauen. In diesem Sinn äußert sich Novalis bereits in den *Fichte-Studien*, wenn er bemerkt:

Warum Frey und moralisch handeln Eins ist – Es gibt nur Ein Unbedingtes in dieser Art – folglich müssen sie, da beyde unbedingt sind, Eins seyn und dasselbe. Moralisch hat man bisher nur in einer inhumanen Bedeutung genommen, und erstaunend eingeschränckt.

Im theoretischen Gesichtspuncte ist nichts auf diese Art frey. Die Moralität einer Handlung läßt sich also gar nicht aus Grundsätzen bestimmen (NO II, 53:88).

Es war Novalis nicht vergönnt, sein Projekt einer Neubehandlung der Moral<sup>356</sup>, das er 1799 formuliert und eine weitere Stufe seiner Auseinandersetzung mit Hemsterhuis und Kant gekennzeichnet hätte, auszuführen. Doch lässt sich aus den Fragmenten eine zweifache Aufladung des Moralbegriffs rekonstruieren, dem sowohl eine erkenntnistheoretische als auch praktische Bedeutung zukommt. Alles, was mit dem »moralischen Sinn« und seinem Einsatz zu tun hat, wäre in das Gebiet »Philosophische Ethik – poëtische Ethik« gefallen. Der Akzent liegt auf dem »unendlich möglichen Gebrauch dieses Sinns« (NO II, 660:[782]) und hier deutet sich ein Unterschied zu Leopardi an: Teilen beide die Aufmerksamkeit für den Handlungsspielraum des Menschen, so wird die Einbildungskraft für den einen wichtig, insoweit sie das Vermögen zur *Erweiterung* desselben darstellt, während sie für den anderen eher die Grenze markiert und das Vermögen ist, um, was an Möglichkeiten noch geblieben ist, zu *bewahren*.

Wenn die Moral *nicht* in einem Regel- und Wertekodex besteht, dann korrespondiert dieser negativen Bestimmung eine positive: »moralisch« und »frei« werden gleichgesetzt. Das Verständnis der Moralphilosophie, wie Hardenberg sie konzipiert, hängt also unmittelbar vom Begreifen dessen ab, was sich hinter »Freiheit« verbirgt, womit die Gelegenheit zur Ergänzung der bereits im vorhergehenden Novalis-Kapitel erläuterten Zusammenhänge gegeben ist.

---

<sup>356</sup> Vgl. NO II, 757:37: »Neue Behandlung der *Moral* (vid: Hemsterhuis)« und NO II, 771:142: »Neue *Behandlung der Moral*« (Herv.i.O.).

### II.3.1. Prolegomena zu einer neuen Ethik: Glaube und Wille

Im *Allgemeinen Brouillon* steckt Hardenberg unter dem Stichwort »THEOSOPHIE« die Ziellinie ab: »Wir müssen Magier zu werden versuchen, um recht moralisch seyn zu können« (NO II, 482:61). In der Magier-Figur ist der »Künstler« in Grundzügen erkennbar. Die Basis für das Postulat ergibt sich aus der Tatsache, dass es ‚nur‘ noch darum geht, sich des Potentials des Menschen, wie es in seinem tagtäglichen Weltumgang immer schon zur Anwendung kommt, bewusst zu werden. Nichts beleuchtet das besser als eine Zusammenschau jener Fragmente, die um den »Glauben« als weltbegründenden Akt kreisen.

Psychologische und transzendente Perspektive durchdringen dabei einander. Im Fragment 344 der *Vorarbeiten 1798* wird beispielsweise die »Macht des Glaubens« im erstgenannten Blickwinkel beleuchtet:

Unsre Meynung, Glaube, Überzeugung von der Schwierigkeit, Leichtigkeit, Erlaubtheit und Nichterlaubtheit, Möglichkeit und Unmöglichkeit, Erfolg und Nichterfolg etc. eines Unternehmens, einer Handlung, bestimmt in der That dieselben – z.B. es ist etwas mühselig und schädlich, wenn ich glaube, daß es so ist und so fort. Selbst der Erfolg des Wissens beruht auf der Macht des Glaubens – In allem Wissen ist Glauben (NO II, 388f.:344).

Demnach entscheidet die EINSTELLUNG darüber, ob etwas für mich existiert bzw. wie ein Ereignis wahrgenommen wird. Die Gefühlsmodalitäten der Erfahrung sind nicht Reflexe einer objektiv wahrgenommenen Welt, sondern sie stehen in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zum jeweiligen Individuum und seiner Erwartungshaltung, seinen Ängsten, Wünschen, Bedürfnissen. Wird der letzte Satz, mit dem zur epistemologischen Sphäre übergegangen wird, ausgespart, dann zeichnet Hardenberg das Modell eines sich in gewisser Weise selbst bestätigenden Optimismus oder – je nach Gesichtspunkt – Pessimismus: Fürchte ich, dass etwas schlecht wird, so wird es bestimmt schlecht. Nach demselben Gedankenmuster wird das ‚Rezept‘ im schon betrachteten Dialog 3 formuliert, dessen Formel lautet: Man muss selbst herbeizuführen suchen, was man will; das Unangenehme dauert solange wie unsere Schwäche (Asthenie) währt.

Eine Affinität zu dem Stoiker Epiktet könnte hier ausgemacht werden, wenn dieser dazu ermahnt, jeder unangenehmen Vorstellung (φροντισια) sofort Einhalt zu gebieten durch die Besinnung, dass es sich ja doch nur um eine Vorstellung handele, um sodann

in einem zweiten Schritt zur Proairesis weiterzugehen, die in der Prüfung besteht, ob es sich um eine Vorstellung von Dingen handelt, die in unseren Einflussbereich fallen oder nicht; schließlich hängt von ihr ab, welches Verhalten der Mensch gegenüber einem Sachverhalt an den Tag legt<sup>357</sup>. Es könnte eingewandt werden, Epiktet rate dazu, diesen WahrnehmungsfILTER der Realität vorzuschalten, um sich dem Ideal der Ataraxie, der unerschütterlichen Gemütsruhe, zu nähern. Eine Parallele zu Novalis lässt sich aber mit Blick auf das Prinzip ziehen: Ausgangspunkt und Ziel zugleich ist eine autonome Welthaltung, nur dass bei Epiktet es gleichsam um eine besänftigte, im Glauben an eine äußere Kraft und sinngebende Instanz (λογος) aufgehende Autonomie geht, während bei Hardenberg Konsequenzen für eine aktive Weltgestaltung angelegt sind. Beide Denker verbindet jedoch die Überzeugung, dass der Mensch nicht blind seinem Schicksal ausgeliefert ist, sondern bei Epiktet mit dem Auge des Verstandes und bei Novalis dank der als sechster Sinn fungierenden Einbildungskraft über eine Freiheit verfügt, die ihn überlegen sein lässt über die Beeinflussung durch äußere Ereignisse. Dieser Standpunkt trennt beide von Leopardi.

In dem Fragment zum Glauben deutet sich schon an, welch ungeheures Potential jeder Mensch in sich trägt. Der Glaube wird als Instrument der Wirklichkeitsbildung vorgestellt – wir nehmen die Wirklichkeit so wahr, wie wir sie erleben, d.h. die Wirklichkeit ist für uns so, wie wir sie wahrnehmen; daraus folgt, dass der Glaube auch Wirklichkeit zu gestalten vermag. Was und dass wir glauben, verdanken wir der Einbildungskraft, insofern transzendental gesehen der »Positionsakt« (NO II, 337:117) von ihr ausgeht<sup>358</sup>.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich: Glaube und Willkür bestimmen tatsächlich unseren gewohnten Wirklichkeitsumgang, nehmen wir doch die Welt »so, wie sie ist«, setzen also voraus, dass sie real existiert, obgleich es sich auch um eine Täuschung unserer Sinne handeln könnte<sup>359</sup>: »Kein Act ist gewöhnlicher in uns – als der

---

<sup>357</sup> Vgl. ebd. I, 5: »Bemühe dich, jeder unangenehmen Vorstellung sofort zu begegnen mit den Worten: Du bist nur eine Vorstellung und durchaus nicht das, als was du erscheinst. Alsdann untersuche sie und prüfe sie nach den Regeln, die du hast, und zwar zuerst und vor allem nach der, ob es etwas betrifft, das in unserer Gewalt ist, oder etwas, das nicht in unserer Gewalt ist; und wenn es etwas betrifft, das nicht in unserer Gewalt ist, so sprich nur jedesmal sogleich: ‚Geht mich nichts an!‘«.

<sup>358</sup> Die im obigen Text folgenden Zitate sind alle dem Fragment 117 der *Vorarbeiten* entnommen, wobei der Kursivdruck die Hervorhebungen Novalis' wiedergibt.

<sup>359</sup> Auch Nussbaum (1996) weist darauf hin, dass die GRUNDLAGE UNSERES HANDELNS und zwar vor allem unserer INTERAKTION auf einer Projektion eigener Gefühle und Wahrnehmungen nach außen beruht, von denen wir fraglos voraussetzen, dass sie in der Wirklichkeit fundiert, also unabhängig von uns

Annihilationsact. Eben so gewöhnlich ist der *Positionsact*. Wir setzen und nehmen etwas willkürlich so an, weil wir es wollen«. Die enge Verbindung von Glaube und Wille kommt in diesen Sätzen zum Tragen. Als Beispiele werden zu Beginn des Fragments Charaktertypen – z.B. Empfindsame, Verstandesmenschen – angeführt, deren gemeinsames Merkmal jeweils die Ausprägung nur eines Vermögens, einer Aktion ist mit der Folge, dass alle anderen ‚annihiliert‘ werden. Auch wenn Hardenberg zugesteht, dass dies nicht bewusst geschieht, »sondern aus *instinktartigen* Eigensinn«, weist er als Ursache dafür »*Trägheit*, so sonderbar es auch scheint« nach, denn: »Es ist ein äußerst bequemes Verfahren sich aller Mühe des Forschens zu überheben und allem innern und äußern Streit und Zwiespalt ein Ende zu machen«. Der Anklang an die *Fichte-Studien*, in denen Hardenberg den Ursprung des »Widerstreit[s] im Ich« im Kontrast zwischen Selbstgefühl und Wissen aufdeckt, ist unüberhörbar. Allein hier steht der Mensch im Brennpunkt, der sich diesem Widerspruch gar nicht erst stellt, indem er hinnimmt, was ihm gegeben scheint, wobei Hardenberg »Bequemlichkeit« und Launenhaftigkeit nebeneinander stellt, indem er fortfährt:

Es ist eine Art von Zauberey, durch die wir die Welt umher nach unsrer Bequemlichkeit und Laune bestellen.  
 Beyde Handlungen sind verwandt und werden meistens zusammen angetroffen.  
 Es entsteht aber dadurch lauter Mißklang und der Mensch, der auf diese Weise zu verfahren pflegt, befindet sich im Zustand der mehr oder minder ausgebildeten Wildheit (ebd.).

Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass ein wichtiger Teil der neuen Moral im Ausloten von Möglichkeiten besteht, die vielleicht weniger auf Kontrolle und Beherrschung der Wirklichkeit zielen als auf eine Besinnung, wie sehr es von der menschlichen DEUTUNGSMACHT abhängt, wie Wirklichkeit erfahren wird und ob man darunter leidet.

Die in Hardenbergs Gedankenskizzen zu einer neuen Ethik zentrale Losung lautet ‚UNABHÄNGIGKEIT VON DER WELT‘. So beschließt das Fragment 117 eine Auflistung der »mancherley Arten von der vereinigten Sinnenwelt unabhängig zu werden«. Sie liest sich wie eine Vorstudie zum Modell des »magischen Idealismus«, doch soll nicht dem folgenden Paragraphen vorgegriffen werden, weshalb diese konkrete Handlungsanleitung nur gestreift wird. An erster Stelle steht die vollkommene

---

vorhanden sind. Wir merken also nicht, dass wir eigentlich deren Reflexe als wirklich setzen. Sie schreibt diese Operation der metaphorischen Einbildungskraft zu, ihr Charakteristikum sei, etwas zu sehen, wo etwas Anderes ist, z.B. Figuren in den züngelnden Flammen eines Feuers. Leben wird als ein beständiges Über-die-nackten-Tatsachen-Hinausgehen beschrieben: »Noi tutti, in quanto interagiamo moralmente e politicamente, proiettiamo fantasie, creiamo finzioni e metafore, e vi *crediamo*« (S. 58; Herv.v.m.).

Ausschaltung und »Abstumpfung der Sinne«, bei der man unwillkürlich an Leopardi denkt, hatte doch auch er diese Variante mit Blick auf den »riposo dal desiderio« und ein im Rahmen des Möglichen besseres Leben angedacht. Diesem extremen Emanzipationsversuch entspricht das ausdrücklich den Stoikern zugeschriebene Modell der »Verachtung äußerer Empfindungen«; ein Mittelweg wird angesprochen mit dem Hinweis auf das Bemühen um Ausgewogenheit, »Mäßigung, und Abwechselung der Sinnenreize«. Der Punkt vier, in dem die »Aushebung gewisser Sinne oder gewisser Reize, die durch Übung, und Maxime einen beständigen, überwiegenden Einfluß erhalten« thematisiert wird, weist bereits auf den »magischen Idealismus« hin und damit offenbart sich die enge Verbindung zwischen ihm und den Ausführungen zu Glauben und Willkür.

Das diesen inhärente Innovationspotential wird in gewisser Weise durch den Hinweis entschärft, dass wir *ständig* etwas annehmen (Positionsakt) und damit etwas Anderes ausschließen (Annihilisationsakt). In der Perspektive der in den *Fichte-Studien* entwickelten Selbstbewusstseinstheorie hieße das, dank der produktiven Einbildungskraft kann die »HYPOTHESE« – die hier mit der fichteschen Terminologie als »Voraussetzen«, das ein »gleich-gegensetzen« ist, gedeutet wird – zur BASIS DES WIRKLICHKEITSERLEBENS erklärt werden (NO II, 107:282). Hardenberg stellt diesen Zusammenhang in einer eher beiläufigen Bemerkung im Fragment 862 des *Allgemeinen Brouillons* heraus, das um die Möglichkeit kreist, parallel zum »moralischen« einen religiösen Sinn anzunehmen: »Fichtens prod[uctive] Einb[ildungs]K[raft] ist nichts, als durch Vernunft – durch *Idee* und *Glauben* und Willen erregter Sinn« (NO II, 676:[362]; Herv.i.O.).

Wechselt man von einem transzendentalphilosophischen zu einem lebensweltlich fundierten Gesichtspunkt, dann folgt: die Existenz der Welt basiert auf Glauben – »Vom Glauben hängt die Welt ab. *Glauben* und *Vorurtheil* sind Eins. Wie ich eine Sache annehme, so ist sie für mich« (NO II, 350:167)<sup>360</sup>. Damit wird signalisiert, dass auch

---

<sup>360</sup> Lohse (1988) bemerkt, dass schon bei Kant der Glaube als notwendige Ergänzung zum Vernunftwissen herangezogen wird und »sozusagen die Fortsetzung des Wissens mit anderen Mitteln« (S. 85) darstellt. Die Rede von der »*Wunderkraft des Glaubens*« ist neben transzendentalen und lebensweltlich-psychologischen nicht frei von religiösen Nuancen – ein anderes Beispiel für die positive Ausreizung des Konnotationsreichtums einzelner Wörter. So bemerkt Hardenberg »Gott ist in dem Augenblick, als ich ihn glaube« (NO II, 659f.: [779]). Der Glaubensakt wird zur seinstiftenden Prädikation, Bürge für die Existenz einer anderen Sphäre (»Glauben ist *hienieden wahrgenommene* Wirksamkeit und Sensation in einer andern Welt – ein vernommener transmundaner Actus«; Herv.i.O.).

dem, was täglich für selbstverständlich und gegeben angenommen wird, ein Unsicherheitsfaktor innewohnt (wer garantiert nämlich, dass es sich so verhält, wie wir unbesehen annehmen, um nicht zu schreiben: glauben?).

Es liegt nahe, sich an der Doppeldeutigkeit des Verbs »annehmen« zu orientieren, in dem »Glaube« und »Akzeptanz« gleichermaßen mitschwingen, und die Frage zu stellen, wo wir unsere Sicherheiten hernehmen und da es keine eindeutige Antwort darauf gibt, ist die Chance gegeben, es einmal mit einer anderen Weltsicht auszuprobieren, die von der Einsicht ausgeht: »Schmerz muß Täuschung seyn« (NO II, 640:694). In diesem Satz mit dem Charakter einer Beschwörungsformel blitzt unversehens das lebenspraktische oder lebenszugewandte Interesse Hardenbergs auf. Tatsächlich thematisieren mehrere Fragmente im *Allgemeinen Brouillon* den SCHMERZ, lassen sich deuten als Präliminarien zu einer »Theorie des Schmerzes« (NO II, 675:856), deren Anliegen sich zweifach andeutet: Klärung der Ursache von Schmerzen und, damit verbunden, Suche nach Vermeidungsstrategien. Zum ersten Punkt ist zu bemerken, dass Hardenberg über den Schmerz in der Perspektive seiner Selbstbewusstseinstheorie reflektiert. Demzufolge wird die Realität von Schmerzen der »Magie d[er] Einbildungskraft« zugeschrieben, der großen Produzentin von Illusionen (NO II, 657:769). Deswegen operiert Hardenberg auch mit Begriffen wie Trennung und Kontinuität, wobei erstere als mögliche Ursache für den Schmerz immer wieder thematisiert, als einzige Ursache aber verworfen wird (vgl. NO II, 539:358, 675:856). Die Grenze zwischen körperlichem, psychischem und metaphysischem Schmerz verschwimmt dabei oft, da Hardenberg diesen lebensweltlichen Begriff in einem semantisch-epistemologischen Umfeld handhabt, durch welches die Sinnachse des eigentlich vertrauten Wortes »Schmerz« um einige Facetten verlängert wird. Dass es sich aber um ein durchaus alltägliches Problem handelt, signalisiert die bereits erörterte »Poetik des Übels« (NO II, 627ff.:653), in der Schmerz und Krankheit als Übel präsentiert und die ‚Poesie‘ der gegen das Böse gerichteten Moral nebengeordnet wird. Sie bezeichnet eine Methode, mit Schmerz umzugehen, steht also für den individuellen Erlebniswinkel und es weist zum Romantischen, als Leben und Dichtung vermittelnder Kategorie hinüber, wenn Hardenberg im Märchen ein Modell für den Umgang mit Krankheiten und Schmerz ausmacht. In diesem Schlüsselfragment theoretisiert

---

Wenn es dann heißt »Angewandter – irdischer Glaube – Willen« stellt sich die Frage, wer das Subjekt des Glaubens ist: Gott? Ich? und: Ist der angewandte Glaube Wille?

Hardenberg auch die Möglichkeit der Selbstheilung, die direkt von der Realisierbarkeit eines Postulats abhängt, d.h. es geht darum, die Übel anzusehen als »künstliche Producte – die der Mensch nach Gesetzen d[er] Moral und Poësie schlechthin annihiliren soll – nicht *glauben* – nicht *annehmen*« (ebd.; Herv.i.O.). Erneut kommt in dieser anspruchsvollen Vision der Glaube ins Spiel, diesmal im Verbund mit der Doppelwertigkeit des Wortes ‚annehmen‘, weshalb, selbst wenn das Übel einmal da ist, noch ein Weg bliebe, ihm auszuweichen, indem es nämlich nicht angenommen, nicht akzeptiert wird.

Wenn im *Allgemeinen Brouillon* Hypochondrie definiert wird als »pathologisierende Fantasie – mit *Glauben* an die Realit[aet] ihrer Produktionen – Fantasmen verbunden« (NO II, 595:535), dann stehen wir, wie die Darlegungen zum Glauben suggerieren, alle auf der Schwelle zum Hypochondersein, in dem Moment, da SEIN sowohl in philosophischer als auch in psychologischer Hinsicht von der VORAUS-SETZUNG DES EINZELNEN abhängt.

Als »Operation des *Illudirens*« (NO II, 609:601) trat der Glaube bereits in den Orbit dieser Untersuchung, damit wurde er schon als eine wesentliche Voraussetzung für die angewandte Freiheit charakterisiert, die das Kernelement der ethischen Überlegungen Hardenbergs ausmacht. Sich seiner Bedeutung bewusst zu werden, beeinflusst demnach nicht nur, in welchem Grad wir uns der Welt passiv ergeben, vielmehr hängt davon unser Verhalten zum TOD ab<sup>361</sup>. Ohne erneut den Zusammenhang zwischen Imagination, Illusion und Wirklichkeitskonstitution aufzurollen, soll nur noch einmal auf die Konsequenzen, die in ihm angelegt sind, verwiesen werden. So führt Hardenberg im Fragment 601 aus, im Glauben, ein anderes Wesen zu sehen, entstehe ein »Mittelwesen«, dem Glaubenden zugehörig und zugleich auch nicht<sup>362</sup>.

Der zweite Pfeiler, auf dem die Tätigkeit des Menschen aufruht, ist neben dem Glauben der WILLE. Glaube und Wille sind in gewisser Weise austauschbar: Ist die

---

<sup>361</sup> Vgl. schon das Fragment 12 im *Allgemeinen Brouillon*, wo es unter dem Stichwort »TELEOL[OGIE]« heißt: »Alles, was wegzuwünschen ist, ist nur falsche *Meynung* – Irrthum. Kranckh[eit] und Übel sind solches nur in der und durch die *Einbildung* – sie sind nicht zu statuiren« (Herv.i.O.).

<sup>362</sup> In dieser Beschreibung scheint eine bemerkenswerte Parallele auf zu jenen Zeilen, mit denen Hardenberg in seinem Tagebuch einfängt, wie es ihm gelingt, mit dem Tod eines geliebten Menschen umzugehen: »Indem ich glaube, daß Söffchen um mich ist, und erscheinen kann, und diesem Glauben gemäß handle, so ist sie auch *um mich* – und erscheint mir endlich gewiß – gerade da, wo ich nicht *vermuthe* (NO I, S. 478; Oktober-November 1798; Herv.i.O.). Der Übergang vom Glauben zum Sein ist fließend.

Welt so, wie ich annehme, dann fallen erster Glaubens- und Willensakt in der ersten (Voraus-)Setzung zusammen. Daher kann Hardenberg auch notieren:

Man weiß und macht innerlich eigentlich immer, was man wissen und machen will. Diese Handlung zu fassen ist nur unendlich schwer. Genaue Beobachtung des ersten Moments der Velleität – der gleichsam *der Keim* ist, wird uns überzeugen, daß hier schon alles drinn liegt, was sich nachher nur entwickelt (NO II, 353:191).

In diesen Zeilen angelegt ist wie in jenem zum Glauben ein Bekenntnis zur Autonomie des Menschen, das ganz neue Aussichten eröffnet. Demnach verhält es sich mit dem eigenen Tun wie mit den Wahrheiten, die der Philosoph sich erschließt und die in Wirklichkeit nie etwas ganz Neues sind – ein der Nahrungsaufnahme vergleichbarer Vorgang, bei der etwas augenscheinlich Körperfremdes aus Stoffen zusammengesetzt ist, die auch im Körper anzutreffen sind.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit den Theorien von John Brown, dessen Schrift *System der Heilkunde* 1796 in deutscher Übersetzung erschien, hält das Konzept »Reizbarkeit« Einzug in Hardenbergs Denken. Brown entwarf eine Lehre, wonach die Gesundheit eines Menschen von dem Gleichgewicht abhängt zwischen äußeren Reizen und innerer Reizbarkeit oder Erregbarkeit. Störungen dieses Gleichgewichts treten bei zu geringer Erregbarkeit (Asthenie) oder bei zu starker Erregbarkeit (Sthenie) auf<sup>363</sup>. Auf diesem gedanklichen Unterbau ruht der Entwurf der »vollkommensten Constitution« wie er im Fragment 235 der *Vorarbeiten 1798* vorgestellt wird. Es verdeutlicht, dass die neue Moral, wie sie Hardenberg vorschwebte, von einem ausgeprägten Interesse für die noch unentwickelten, weil nicht erkundeten POTENTIALE DES KÖRPERS getragen wird, durch das auch die Parallelen zur Medizin motiviert werden. So thematisiert besagtes Fragment ein »Vermögen Reizbarkeit beliebig zu dirigieren«, nachdem einmal der perfekte Mensch im Hinblick auf die Kopräsenz von »[h]öchste[r] Reizbarkeit und höchste[r] Energie« bestimmt wurde. Einen Eindruck von den Operationen dieses Vermögens vermitteln schon zum aktuellen Zeitpunkt Aufmerksamkeit und Abstraktionsfähigkeit: »Am deutlichsten empfinden wir schon dieses Vermögen bey den Veränderungen des Systems der Organe, das wir Seele nennen.« – es bleibt die Frage, wie es sich mit dem Körper verhalte:

Ganz etwas ähnliches muß auch im Körper – im System der gröbern Organe, theils schon vorgehn, theils, wie auch dort [bei der Seele; B.B.] durch kunstmäßige Übung, in einem noch viel höhern Grade möglich sein (ebd.).

---

<sup>363</sup> Zu der im Ausgangspunkt davon entwickelten »Philosophie der Krankheit« vgl. Schulz (<sup>15</sup>2001), S. 157.

Auf dieses in Begriffen der Möglichkeit abgesteckte Ziel hin wird die »Arzneykunst« entworfen und als »vollkommne Ausbildung dieser Fähigkeit« definiert.

*Voraussetzung* dazu aber ist der Wille, wie schon im zweiten Satz des Fragments klargestellt wird, in dem sich »reale Freyheit« überhaupt erst manifestiert. Einige Fragmente später wird das hier entworfene Programm noch einmal bekräftigt, wenn es heißt:

Kunst allmächtig zu werden – Kunst unsern Willen total zu realisiren. Wir müssen den Körper, wie die Seele in unsre Gewalt bekommen. Der Körper ist das Werckzeug zur Bildung und Modification der Welt – Wir müssen also unsern Körper zum *allfähigen* Organ auszubilden suchen. Modification unsers Werkzeugs ist *Modification* der Welt (NO II, 376:256; Herv.i.O.).

Diese Hommage an den Körper, dessen Bedeutung für die Weise, wie wir Welt wahrnehmen (,bilden'), unterstrichen wird, ist wie ein praktischer Syllogismus aufgebaut, dessen Konklusion in eine Handlungsanweisung mündet, die besagt: Wir müssen den Körper in unsere Gewalt bekommen, ihn zum allfähigen Organ ausbilden. Als Prämissen fungieren die Aussagen, der Körper sei ein Werkzeug zur Modifikation von Welt und die Veränderung des ersteren bedinge eine Veränderung der letzteren. Es wird also eine Wechselbeziehung zwischen der Veränderung physischer Dispositionen und der Veränderung der Welt für *uns* etabliert. Nicht nur unser Urteil, unsere Ideen entscheiden demnach darüber, wie wir Welt erfahren, sondern in einer Ausweitung der Perspektive kommt die Möglichkeit in den Blick, statt unserer Art und Weise, die Welt zu erleben, *direkt* die Welt zu beeinflussen und dabei den Körper, nicht Ideen zu verwenden. Ein kühnes Projekt, das, wie die Anfangszeilen des Fragments signalisieren, sich in die Reihe jener Gedanken einreihet, in denen die Vorbedingungen für eine im Prinzip der Autonomie gründende Ethik ausgelotet werden. Denn es geht immer um die Unabhängigkeit »vom Zufall und von Umständen«, die nur durch den »angewandten Willen« (Herv.i.O.) realisierbar ist.

Ein konkretes Anwendungsbeispiel gibt Novalis selbst im *Allgemeinen Brouillon*. In einem der »MED[IZIN]« zugeordnetem Eintrag werden die Willenstätigkeiten mit Medikamenten verglichen, über die jeder Mensch kraft seiner Existenz verfüge:

MED[IZIN]. Über die Arzneymittel, die der Mensch in seiner Gewalt hat – d.h. über diej[enigen] Willensthätigkeiten, die der Mensch, als Mittel, den Kranckheiten entgegensetzen kann – z.B. über die durch Anstrengung mögliche allmälliche Verminderung des Hustens (NO II, 507:191).

Unversehens nehmen die zuvor schwer fassbaren Gedanken eine konkrete Form an, indem sie auf eine tatsächliche Lebenssituation angewandt werden. Natürlich darf ein einziges Fragment nicht als Aufhänger für eine Beweisführung dienen, trotzdem kann

es verwendet werden, um noch einmal jene Punkte herauszustellen, die für den Ethik-Entwurf Hardenbergs als fundamental erkannt wurden. So werfen die zitierten Zeilen ein Licht auf die Grundintention, die als Befreiung vom Leiden formuliert werden kann, sei es nun psychischer oder, wie in dieser Beispiel-Fallstudie, physischer Natur. Zu diesem Zweck streckt Hardenberg seine Gedankenfühler in alle Richtungen, sodass im Unterschied zur antiken Ethik der Körper nicht allein als beeinflussbares, sondern auch als Welt beeinflussendes Instrument in den Blick kommt, wobei im Anschluss an Kant, der in Freiheit und Determination die unveräußerlichen Bedingungen für ethisches Handeln erkannte, die Voraussetzung dafür im Willen geortet wird. Denn: Alles strömt auf uns ein, bringen wir nicht die Kraft und den Willen auf die Richtung umzukehren und herauszuströmen<sup>364</sup>.

Möglich wird dies dem »Künstler«, wenn er sich zu jener Bewusstseinsstufe aufgeschwungen hat, auf der sich ihm der Zusammenhang zwischen Ich und Welt offenbart und er die Einbildungskraft als Vermögen erkennt, mit dem er das Verhältnis zwischen sich und Welt frei gestalten kann. Die IMAGINATION ist also implizit immer präsent, insofern sie, wie in den *Fichte-Studien* herausgearbeitet wurde, die BEDINGUNG DER MÖGLICHKEIT FÜR DAS ICH und damit auch FÜR SEINE WIRKLICHKEIT ist. Vor diesem Hintergrund wird ein Postulat wie »Man sollte alle Sachen, wie man sein Ich ansieht, betrachten – als *eigne Thätigkeit*« verständlich (NO II, 372:246; Herv.i.O.). Die Unabhängigkeit von der Natur, um die das Fragment 247 der *Vorarbeiten* kreist, könnte demnach dem »Künstler«, d.h. aber allen, möglich sein, und würde (entsprechend dem Ideal des ganzheitlichen Menschen) erreicht, wenn der intellektuellen Selbstbestimmung die körperliche entspräche, was bedeuten würde, dass »[d]ann [...] jeder sein eigener Arzt seyn« wird (NO II, 372f.:247).

Kulminiert Hardenbergs Vision in der damit nicht mehr ausschließbaren Möglichkeit, verlorene Gliedmaßen kraft des Willens neu nachwachsen zu lassen oder sich zum Zwecke der Erkundung von bislang dem Wissen verschlossenen Bereichen durch einen reinen Willensakt zu töten, um so Aufschluss zu erhalten über die letztgültigen Fragen, die »Körper – Seele, Welt, Leben – Tod« betreffen, so zeigt das, welchem Potential er sich auf der Spur glaubte, wobei er Probleme streifte, die zweihundert Jahre später

---

<sup>364</sup> Vgl. NO II, 373:248: »Alles scheint auf uns herein zu strömen, weil wir nicht heraus strömen. Wir sind negativ, weil wir wollen – je positiver wir werden, desto negativer wird die Welt um uns her – bis am Ende keine Negation mehr seyn wird – sondern wir alles in Allem sind. *Gott will Götter*« (Herv.i.O.).

infolge des technischen und medizinischen Fortschritts in das Gebiet der biomedizinischen Ethik fallen. Doch unabhängig von den weitgespannten Dimensionen, die hier sichtbar werden, galt das Augenmerk in diesem Paragraphen zwei Schlüsselbegriffen in Hardenbergs Ethik-Entwurf und es wurde versucht, anhand ihrer den Menschentypus zu skizzieren, der in ihm Gestalt annimmt, insofern das Romantische mit der »Lebenskunstlehre« in direkter Verbindung steht.

### II.3.2. Prolegomena zu einer neuen Ethik: Der magische Idealismus

Doch bevor dies im Einzelnen aufgezeigt wird, soll noch kurz einer anderen Variation zum Thema ‚Unabhängigkeit von der Welt und damit einhergehende Emanzipation vom Leiden‘ nachgefragt werden.

Dass zwischen »Lebenskunstlehre« und »magischem Idealismus« eine Beziehung besteht, ist bereits von Frank (1969, S. 104) festgestellt worden. Wenn unter ersterer die Wissenschaft vom unabhängigen, selbstgemachten Leben zu verstehen ist (vgl. NO II, 388:343), dann kann der von Hardenberg in mehreren Variationen durchgespielte Idealismus tatsächlich als ein Gedankenexperiment beurteilt werden, das unter dem Motto stattfindet: »Man suche den Körp[er] unabhängig v[on] äußern Influenzen zu machen – aus der Welt heraus zu *heben*« (NO II, 501:143; Herv.v.m.). Das Verb »heben« suggeriert, dass es sich um eine Potenzierung der Möglichkeiten des Menschen handelt, die ihn in göttliche Nähe rückt – eine Vermutung, die in anderen Fragmenten im *Allgemeinen Brouillon* eine Bestätigung findet<sup>365</sup>. Schon im vorigen Paragraphen wurde als ein bestimmendes Merkmal das Interesse für den Körper erkannt – es ist, als ob Hardenberg hierin eine Priorität gesehen hätte, als ob es leichter wäre, die Seele von äußeren Einflüssen zu befreien, während die vollkommene Handhabung des Körpers eines der Desiderata darstellt, das dem ewigen Frieden und vollkommenen Staat auf einer politischen Ebene vergleichbar ist<sup>366</sup>. Die Sehnsucht, das »*Gefühl schlechthinniger*

---

<sup>365</sup> Vgl. NO II, 531:320 und 321. Im erstgenannten Fragment wird darauf hingewiesen, dass Gott eigentlich eine Projektion menschlicher Möglichkeiten ist, sodass in der Idee Gottes bereits die Zukunft des Menschengeschlechts wie in einer Zauberkugel angeschaut werden könnte; im nächsten der »Mensch[en]L[ehre]« gewidmeten Fragment wird der Weg dahin aufgezeigt: »Der Mensch soll ein *vollkommnes* und *Totales Selbstwerckzeug* seyn« (Herv.i.O.).

<sup>366</sup> Vgl. NO II, 530:314, wo für jede Wissenschaft das ersehnte Endziel angegeben wird – der Philosoph sucht nach dem ersten Prinzip, auf das alles zurückgeführt werden kann, der Politiker nach dem idealen

*Abhängigkeit*« (Schleiermacher zit. bei Frank (1969), S. 89) aufzuheben, wird jedoch begleitet vom Wissen um ihren utopischen Charakter und von der Einsicht, dass allein das Prinzip unendlicher APPROXIMATION immer gültig ist. Anders als bei Leopardi wird die in ihr angelegte Erfahrung der Aussichtslosigkeit positiv gedeutet gemäß der Überzeugung, dass das, was noch nicht möglich ist, demaleinst in der Zukunft möglich sein kann: »(Jede immer getäuschte und immer erneuerte Erwartung deutet auf ein Capitel in der Zukunftslehre hin. vid. mein erstes Fragment im Blütenstaub.)« (NO II, 530:314).

Es geht nun nicht darum, noch einmal den Aufsatz Franks aus dem Jahr 1969, in dem eine Typologie der Idealisten entfaltet wird, zu rekonstruieren, zumal wesentliche Punkte bereits im vorhergehenden Paragraphen berührt wurden. Franks Interpretationsschlüssel ist der Gegensatz »von Transzendenz und zeitlich-endlicher Wirklichkeit« (ebd., S. 98), d.h. die Perspektive der drei Jahre später erschienenen Studie zu *Zeit und Zeitbewußtsein in der frühromantischen Dichtung* bestimmt schon seine Deutung des »magischen Idealismus«. Der in diesem Modell durchgespielte Entwurf eines freien Wechselverhältnisses zwischen Ich und Welt (vgl. Lohse (1988), S. 118) ist jenseits einer als Zeitphilosophie präsentierten Lebensphilosophie geeignet, das für Hardenbergs Denken kennzeichnende aktive Moment, das sich dann auch in dem Begriff des Romantischen niederschlägt, noch einmal zu illustrieren. Nicht die Deutung der viel zitierten Definition des »magischen Idealismus« als »Kunst die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen« (NO II, 335:109) interessiert, sondern die Parallele zwischen dem »magischen Idealisten« und dem »Künstler« sowie die ihr inhärenten Folgen. Schon Frank erkennt die Verbindung von »Künstler« und »Magier«, die er zum Abschluss seines Argumentationsgangs illustriert, nachdem er drei andere »Magier«-Typen hat Revue passieren lassen: Ist es dem Menschen unmöglich, sich je zum gottgleichen Status des ‚absoluten Magiers‘ aufzuschwingen<sup>367</sup>, krankten die anderen beiden Figuren des »illusionistische[n]« oder »psychologische[n]« Magiers und des ‚magischen Realisten‘ (vgl. Frank (1969), S. 107-109) an Einseitigkeit. Übrig bleibe der »Künstler«, der zu Beginn der *Vorarbeiten* einen Höhepunkt geistesgeschichtlicher

---

Staat, einer *pax eterna*, der Chemiker nach dem Stein der Weisen und der Mediziner nach einer »Verjüngungssenz und [dem] vollk[ommene(m)] Gefühl und Handhabung d[es] Körpers«.

<sup>367</sup> Für eine auf die Selbstbewusstseinstheorie zurückgreifende Begründung vgl. NO III, S. 411.

Entwicklung markiert und dem durch den bewussten Einsatz seiner Einbildungskraft der Schlüssel zur Welt in die Hand gegeben ist.

Das Profil des »Künstlers« als »Magier« schimmert z.B. in einem Fragment der *Vorarbeiten* durch. Im Bemühen um eine Lesart der Philosophiegeschichte zieht Hardenberg eine Linie nach, die von passiver Rezeption zur aktiven Konstruktion führt. Empiriker und magischer Idealist stehen an den zwei Polen: dem ersteren ist »die Denkungsart eine Wirckung der Außenwelt und des Fatums« (NO II, 394:375), ihm wird seine Philosophie »gegeben«. Insoweit sich Philosophie aber auf »ein Gemachtes« bezieht, kann der Empiriker nicht als Philosoph, sondern muss eher als Historiker seiner eigenen Denkungsart bezeichnet werden (vgl. NO II, 388:343). In dieser Bestimmung der Philosophie im Hinblick auf »ein Gemachtes« klingt eine Verbindung an zu Poesie und Einbildungskraft bzw. Phantasie als Vermögen, zu den Begriffen eine sinnliche Entsprechung zu konstruieren (»plastisieren«). Es lässt sich also eine Beziehung herstellen zwischen der Tätigkeit des »magischen Idealisten« und dem »Künstler«, der die Selbst-Erhebung vollzogen hat und sich bewusst ist, dass es in seiner Macht steht, nach Manier der »rohen, discursive[n] Denker« die Dinge in Gedanken zu verwandeln oder wie die »rohe[n], intuitive[n] Dichter alles zu beleben, was als Materialisierung von allem Immateriellen, Gedanken und Empfindungen verstanden werden kann (vgl. NO II, 314f.:13). In den Dichtern der ersten Stufe spiegelt sich die Figur des »Illusionsmagiers« (Frank (1969), S. 108), der Gedanken den Anschein von wirklich Vorhandenem verleiht, Vorstellungen und Empfindungen in Wirklichkeit umsetzt, während die Denker die umgekehrte Operation vollziehen und am Ende ein »Gedankenkunststück an [...] Stelle [der Natur]« (NO II, 314f.:13) setzen<sup>368</sup>. Wenn nun gilt, dass derjenige, der in beiden Richtungen agieren kann, beide Operationen »vollkommen in seiner Gewalt hat, [...] der magische Idealist« (NO II, 535:[338]) ist, dann ist es zur Identifizierung des »Künstlers« mit dem »magischen Idealisten« nur noch ein kleiner Schritt. Damit begibt man sich in die Sphäre, in der das für den »Künstler« charakteristische aktive Moment, das in seinem Vermögen gründet, dank der Einbildungskraft seine Aktivität umzupolen, als Grundlage für ein selbstgemachtes Leben aufscheint: Jenseits des um die Frage nach dem Absoluten aufgebauten

---

<sup>368</sup> Wie dieser Typ zu nennen ist, geht aus dem Aufsatz Franks nicht klar hervor; zumindest erscheint es problematisch ihn mit dem ‚magischen Realisten‘ zu identifizieren.

Begründungsbaus zum »magischen Idealismus« wird die lebenspraktische Bedeutung des Gedankenexperiments deutlich.

Für Schanze (1965) lässt sich in den philosophischen Studien Hardenbergs ein regredierender Gang ablesen, den er auf den Einfluss der Brown-Rezeption zurückführt. Werde in den *Fichte-Studien* noch ein Ich thematisiert, dessen auszeichnendes Merkmal es ist, nach außen zu wirken und das Material, auf das es sich richtet, selbst hervorzubringen, so werde im Zuge der Auseinandersetzung mit Brown und der damit erfolgenden Fokussierung auf das »körperliche System« die Konstitution des Ich zu einer Frage der äußeren Bestimmtheit (vgl. ebd., S. 51f.). Ganz ist dieser Diagnose nicht zuzustimmen, zeugt doch der Entwurf des »magischen Idealismus« von der Anstrengung, beide Perspektiven, die in der Beschäftigung mit Fichte herangereifte und die durch die Lektüre Browns entwickelte, zusammenzudenken. Indem Hardenberg die Reizlehre in seine Gedanken einzubinden sucht und das Konzept des »Künstlers« auf den physiologischen Bereich überträgt, wird es zudem möglich, dessen ethische Dimension besser zu erfassen.

Als deren bestimmendes Motiv wurde wiederholt UNABHÄNGIGKEIT angegeben; Frank zitiert Anna Carlsson (*Die Fragmente des Novalis*. Basel, 1939), um FREIHEIT als das »Ziel der absoluten Magie« zu bestimmen, demnach ist sie zu verstehen als der »beharrliche[...] Zustand eines in sich ruhenden, der Vielzahl seiner Bestimmungen übergeordneten, alle ihre Möglichkeiten befassenden Gleichgewichts« (zit. bei Frank (1969), S. 111). Frank bemerkt, dass *diese* Art Freiheit dem endlichen Ich verschlossen bleiben muss, ist sie doch Zeichen eines Zustands absoluten Könnens, Potentialität im Reinstadium charakterisiere aber allein das Absolute. Interessant an der obigen Definition ist allerdings der Verweis auf das Gleichgewicht als Bedingung von Freiheit, womit die Bestimmung des Lebens als Schweben zwischen Extremen in den *Fichte-Studien* evoziert wird. Ausdrücklich wird im Fragment 111 der *Vorarbeiten* vermerkt, der Mensch verfüge über zwei »Systeme von Sinnen«: Körper und Seele, »die so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste miteinander verwebt sind« (NO II, 335f.:111). Hier wird auch das Postulat formuliert, welches das Schweben-Bild erneut aufnimmt, nämlich die Forderung nach einem »Vollkommenen Wechselverhältnisse« beider, Synonym für Harmonie oder »Einklang«.

Im *Allgemeinen Brouillon* kehrt dieser Gedanke wieder, werden Körper und Seele jeweils mit »Reizbarkeit« und »Sensibilität« identifiziert, worin sich gleichsam

reflexhaft die Auseinandersetzung mit Brown widerspiegelt. In einer Variation zum Fragment 11 der *Fichte-Studien* wird der Ursprung des Lebens im Balanceverhältnis zwischen innerem und äußerem Reiz, Welt und Seele, aufgezeigt (vgl. NO II, 552f.:409), der Tod unterbricht es (vgl. NO II, 549:399). Werden diese Gedanken im Verbund mit der obigen Definition von Freiheit gesehen, dann steht der Beginn des Lebens unter ihrem Zeichen und gleicht der Ethik-Entwurf Hardenbergs einer Selbstverständigung über die Möglichkeiten, sich dieses ursprünglichen Potentials zumindest *bewusst* zu werden. In Aussicht steht der Mensch als sein eigener Arzt, ja sogar die Unsterblichkeit. Es sind diese visionären Elemente, die bei einem flüchtigen Blick irritieren mögen und Hardenberg in den Verdacht bringen, Produktionsidealismus und eine wirklichkeitsfremde übersinnliche Allmächtigkeit des Menschen zu propagieren<sup>369</sup>. Hier werden sie als Bestandteile einer Experimentieranleitung gedeutet, auf die einzugehen sich lohnt, insofern sich nur dadurch zeigen lässt, dass der Begriff des Romantischen mit einer bestimmten Wahrnehmung der *conditio humana* in einem Begründungsverhältnis steht, ethische und poetische Aspekte ineinandergreifen, wobei die Differenz zu Leopardi darin liegt, dass dieser von dem Ist-Status der Menschheit ausgeht, während Novalis Impulse bezieht aus seinen Überlegungen zu dem, was, eine gewisse Ausgangssituation gegeben, möglich ist.

In diesem Umfeld ist das Fragment 399 aufschlussreich, erfolgt doch in ihm die Konfrontation mit dem Tod bezeichnenderweise unter dem Motto »Mein magischer Idealismus«. Dessen Protagonist wäre der »Künstler der Unsterblichkeit«. Auch die Analogie zur Medizin wird hergestellt: Beschäftigt sie sich herkömmlicherweise »blos [mit den] Vorschriften zur Erhaltung und Restauration des speciellen Verhältnisses und Wechsels der Reitze oder der Factoren«, so betreibt der »Künstler der Unsterblichkeit« »die Medicin, als höhere Kunst – als synth[etische] Kunst. Er betrachtet beständig die beyden Factoren zugleich, als Einen, und sucht sie harmonisch zu machen – sie zu Einem Zwecke zu vereinigen« (NO II, 549f.:399). Im Grunde werden hier nur noch

---

<sup>369</sup> Die Bemerkung Franks zu Anna Carlssons Definition von Freiheit scheint diesem Verdacht gleichsam vorgeifen zu wollen. Lohse (1988) verwahrt sich gegen ein Missverständnis dieser Art durch den Hinweis, dass die Magie von dem Entwurf eines freien Wechsels zwischen dem Ich und der Welt zeuge und ein Versuch sei, subjektive Willkür und Zufall in ein positives Verhältnis zueinander zu setzen; Schmaus (2000) sieht im magischen Idealismus die Anwendung des ästhetischen Blicks auf die Welt. Daraus lässt sich als Maxime ableiten, wie der Künstler sich zu seinen Schöpfungen und Fiktionen verhalte, so solle sich im Idealfall der Mensch zur Welt verhalten, womit die Interpretationsperspektive schon benannt ist, die als Basis dient für den letzten Gedankenübergang, der die Verbindung zwischen Ethik und Poetik illustriert.

einmal die Konsequenzen formuliert, die sich aus der Selbstdurchdringung qua Einbildungskraft ergeben, d.h. wenn sich das Ich seiner konstitutiven Rolle bewusst geworden ist. Zu Seele und Welt verhält sich der Körper wie die Folge zur Ursache, er ist ihr »Product«, »Medium« und »Modificans der Erregung« zugleich. Im Hinblick auf das Fragment 256 der *Vorarbeiten* ist zu fragen, ob hier nicht das Verhältnis von Körper und Welt unter anderen Vorzeichen beleuchtet wird, was die These vom gedankenexperimentierenden Philosophen bestätigen würde.

Das dem »magischen Idealismus« zugrunde liegende Modell erläutert niemand besser als Hardenberg selbst im Fragment 87 der *Vermischten Bemerkungen*:

Werckzeuge armiren den Menschen. Man kann wohl sagen, *der Mensch versteht eine Welt hervorzubringen* – es mangelt ihm nur am gehörigen Apparat – an der verhältnißmäßigen Armatur seiner Sinneswerckzeuge. Der Anfang ist da. So liegt *das Princip* eines Kriegsschiffs *in der Idee* des Schiffbaumeisters, der durch Menschenhaufen und gehörige Werckzeuge und Materialien diesen Gedanken zu verkörpern vermag [...] und *der Mensch ist also*, wo nicht *in actu*, doch *Potentia*, *Schöpfer* (NO II, 266/268:87; 267/269:88; Herv.v.m.).

Die Realisierung von Ideen zeitigt weltverändernde Effekte und der Mensch besitzt, wie anhand des Beispiels demonstriert wird, bereits das Vermögen, immateriellen Ideen eine sichtbare Form und Gestalt zu verleihen, die Welt, die er im Kopf hat, gleichsam zu veräußerlichen. Wenn nun der Körper und zwar konkret die Sinnesorgane die Welt schaffen sollen, dann kann das auch als Reaktion auf die Einsicht gewertet werden, dass meine »Realisation von Ideen« (NO II, 343:125) eine Schlüsselrolle dabei spielt, wie die Dinge der Welt mir erscheinen. Der Übergang zwischen transzendentalphilosophischem, psychologischem und medizinischem Blickwinkel ist fließend.

Verschiedene Facetten des Freiheitsbegriffs stehen also mit dem Entwurf zum magischen Idealismus in Zusammenhang. In den letzten Fragmenten des *Allgemeinen Brouillons* wird zum Beispiel das durchaus praktische Ziel der »Befreyung [von] körperlichen Übel[n]« anvisiert, wobei Hardenberg das höchste Vertrauen in das Vermögen des Menschen setzt, unabhängig von medizintechnischen Fortschritten und »allen Tropfen und Extracten« allein durch »Aufklärung seines Kopfs« (NO II, 717:1131) dieses Ziel zu erreichen und damit auch die Forderung motiviert, die Heilkunde als Elementarwissenschaft direkt zum Bestandteil der Erziehung zu machen. Doch bis es soweit ist und aufgrund »der Schwäche unserer Organe, und der Selbstberührung« (NO II, 353:195) die Abhängigkeit von äußeren Reizen nicht ganz

aufgehoben ist, müssen wir mit Träumen und Kunstwerken vorlieb nehmen, womit das Stichwort für den letzten Paragraphen gefallen ist.

### II.3.3. Konsequenzen für eine romantische Poetik

Ansinnen dieses Paragraphen ist zu demonstrieren, wie der Romantik-Begriff sich aus den philosophischen Überlegungen herleitet, die eine Bestimmung des Menschen und seiner Möglichkeiten vornehmen, weshalb sie auch als Überlegungen charakterisiert werden können, die einen ethischen Anspruch formulieren. Die Verbindung des Romantischen mit der »Lebenskunstlehre« darf als ein erster Hinweis gedeutet werden:

Das Leben ist etwas, wie Farben, Töne und Kraft. Der Romantiker studirt das Leben, wie der Mahler, Musiker und Mechaniker Farbe, Ton und Kraft. Sorgfältiges Studium des Lebens macht den Romantiker, wie sorgfältiges Studium von Farbe, Gestaltung, Ton und Kraft den Mahler, Musiker und Mechaniker (NO II, 708:1073).

Zweierlei fällt an dieser Definition auf: Der Romantiker erscheint neben anderen Künstlertypen und dem »Mechaniker« als eine Art neuer Berufskategorie und als sein Spezialgebiet wird das Leben genannt<sup>370</sup>. Damit ist der Moment gekommen, sich noch einmal kurz des Begriffs »Leben« bei Hardenberg zu entsinnen. Hinter diesem philosophischen Terminus verbirgt sich die bereits früh in den *Fichte-Studien* formulierte Auffassung vom Leben als Schweben zwischen den Extremen Sein und Nicht-Sein (NO II, 10f.:3), die später variiert wird zu einem Wechsel zwischen Körper und Seele (NO II, 415:451), Welt und Seele (NO II, 552f.:409), Geist und Mensch (NO II, 551:407), Dichten und Denken (NO II, 314f.:13).

Das Bild der BALANCE suggeriert, es komme in erster Linie auf ein harmonisches Verhältnis an, ein Gleichgewicht, während das, was herkömmlicherweise unter Leben verstanden wird, eine Gleichgewichtsstörung darstellt, die im Zuge der Beschäftigung mit Brown mit einem Überhandnehmen der äußeren Reize, der Welt, identifiziert wird. Die Fragmente, die dem Projekt »magischer Idealismus« zugeordnet werden können,

---

<sup>370</sup> Der »Mechanicus« ist im Sprachgebrauch der Zeit jemand, der sich mit der Wissenschaft der Bewegungen von festen Körpern beschäftigt, weshalb Novalis als seinen Studiengegenstand auch die Kräfte und deren Verhältnis zueinander angibt. Die Erwähnung des Mechanikers weist, orientiert man sich an der Bedeutung von »mechanisch«, auf jenen Bereich menschlichen Lebens, in dem praktisch-technische Aspekte eine Rolle spielen. Mechanische Künste sind im Gegensatz zu den schönen Künsten jene, »welche das Bedürfnis des Menschen zum Gegenstände haben«. Vgl. Adelung (1798, <sup>2</sup>1990), sub »Die Mechanik« und »mechanisch«.

kreisen um die Gestaltungsmöglichkeiten des »Leben« genannten Verhältnisses, das auch als mathematische Funktion veranschaulicht werden kann, bei der Seele und Welt als unabhängige Variablen  $x$ ,  $y$  fungieren, während der Körper als abhängige Variable aus dem Verhältnis von  $x$  zu  $y$  hervorgeht:

PHYSIOL[OGIE]. Tod ist nichts, als Unterbrechung des *Wechsels* zwischen innrem und äußerem Reitz – zwischen Seele und Welt. Das Mittelglied – das Produkt gleichsam dieser beyden unendlichen veränderlichen Größen ist der Körper, das Erregbare – oder besser das Medium der Erregung. Der Körper ist das Product und das Modificans der Erregung – eine Function von Seele und Welt – diese Function hat ein Maximum und ein Minimum, ist dies erreicht, so hört der Wechsel auf. Der Tod ist natürlich zweyfach. Das Verhältniß zwischen  $x$  und  $y$  ist vor- und rückwärts veränderlich – die *Function im Ganzen* ist aber *auch veränderlich*. Das *Maas der Constitution* ist der Erweiterung und der Verengerung fähig. Der Tod läßt sich also in unbestimmte Fernen hinaussetzen (NO II 549:399; Herv.i.O.).

Eine Perspektive scheint in dieser mathematischen Beschreibung des Lebens auf, die erlaubt, Hardenbergs Ethik-Entwurf vor allem um die Möglichkeiten zur Aufhebung von Zeit und Endlichkeit zu zentrieren, wie denn auch Frank mit seiner Auslegung des »magischen Idealismus« suggeriert. Ziel der Magie wäre demnach, die Trennung zwischen Natur, Geist, Ich hinter sich zu lassen und in den Zustand der absoluten Potentialität zurückzukehren, der vor dem Hintergrund der obigen Feststellungen als das eigentliche Leben bezeichnet werden darf. Grundlegend wirkt dabei jedoch die Einsicht, dass es sich um ein Postulat handelt, das nur annäherungsweise – durch Approximation – und zwar in der Praxis, in der eigenen Tätigkeit umgesetzt werden kann.

Dem zeitlichen Aspekt in Hardenbergs Ethik-Entwurf, wie er sich im Versuch spiegelt, durch Konfrontation mit der Sterblichkeit einer der beunruhigendsten Vorstellungen Herr zu werden, kommt dieselbe Bedeutung zu wie dem Bemühen, Wege aufzuweisen, innerhalb der Schranken der Endlichkeit und des Bewusstseins sich einen Handlungsspielraum zu sichern, in dem die Approximation, so weit es nur geht, getrieben werden kann. Und genau *hier* tritt das ROMANTISIEREN als ANGEWANDTE FREIHEIT in der Praxis alltäglichen Lebens in den Blick. Das Romantische wäre demzufolge keine literarische Kategorie; die zahlreichen Notizen zum Roman signalisieren allerdings, dass es sich um einen durchaus zweideutigen Begriff handelt, in dem sich ästhetischer *und* ethischer Blickwinkel überschneiden. Die literarischen Implikationen können nicht ausgeblendet werden, ja, sie erfüllen gleichsam die FUNKTION EINES ANSCHAUUNGSBEISPIELS, lässt sich am ROMAN doch vorführen, was jeder Einzelne im Allerlei der Tage zu vollführen berufen ist, nämlich: der Langeweile und Orientierungslosigkeit eine Betrachtungsweise entgegenzusetzen, in der alle ihm

widerfahrenden Ereignisse zu Teilen eines sinnvollen Ganzen werden. Damit avanciert er zum Praxisfeld *par excellence* für die neue Moral, wird das sittliche Gefühl definiert als

Gefühl des absolut schöpferischen Vermögens, der productiven Freyheit, der unendlichen Personalität, des Microcosmos, der eigenthümlichen Divinitaet in uns (NO II, 830:[392]).

Das Zitat stammt aus den späten *Fragmenten und Studien 1799/1800*, in denen grundlegende Definitionen vorgenommen werden von der romantischen Poesie, von Glück, Phantasie. Mit der zitierten Bestimmung des Sittlichen bestätigt Hardenberg noch einmal, was er bereits früher im *Allgemeinen Brouillon* festgehalten hatte, nämlich die IDENTITÄT VON MORAL UND ALLVERMÖGEN. Ausdrücklich wurde dort der »Sinn für das Höchste« mit dem »Sinn für *Harmonie*« gleichgesetzt und weiter charakterisiert als »der Sinn für freygewähltes, und erfundenes und dennoch *gemeinschaftliches* Leben« oder auch »Divinationssinn« – Vermögen zur sinnlichen Wahrnehmung ohne äußeren Anlass und Reiz (NO II, 482:61; Herv.i.O.). Es geht also in der Moral darum, auf die vollkommene Unabhängigkeit hinzustreben, Privileg Gottes<sup>371</sup>, die Voraussetzung dazu ist aber *jedem* mit der Einbildungskraft als demjenigen Sinn gegeben, der jenseits der Gesetze der Mechanik, des Ursache-Wirkungs-Zusammenhangs aktiv wird:

Ein *reiner* Gedanken – ein *reines* Bild, – eine reine Empfindung sind Gedanken, Bilder und Empfindungen – die nicht durch ein correspondirendes Object *erweckt* etc. sondern außerhalb der Sphäre der der sog[enannten] mechanischen *Gesetze* – der Sfäre des Mechanism *entstanden sind*. Die Fantasie ist eine solche außermehchanische Kraft. (Magismus oder Synthesism der Fantasie. Phil[osophie] erscheint hier ganz, als magischer Idealism.) (NO II, 671:826; Herv.i.O.).

Der »magische Idealismus« bietet sich also ebenfalls als Antwort auf die in den *Kant-Studien* gestellte Frage an, ob Erkenntnisse a priori möglich seien. Es ist die Utopie vom Menschen als erstem unbewegten Beweger, die mit der Einbildungskraft steht und fällt. Auf der transzendentalen Ebene stellt sie die Bedingung der Möglichkeit von Moral als Streben nach Autonomie dar; die »Lehre vom selbstgemachten Leben« erscheint sodann weniger enigmatisch, zieht man die Erläuterungen vom Fragment 13 der *Vorarbeiten* hinzu, wo mit dem »Künstler« eine Figur entworfen wird, die jenen »höheren Standpunct« erreicht, an dem man sich der Rolle der Einbildungskraft bewusst ist. Auf einer alltagsweltlichen Ebene, auf die der Romantik-Begriff hinweist und mit der er

---

<sup>371</sup> Vgl. ebd. den Anfang des Fragments: »THEOSOPHIE. Wir müssen magier zu werden suchen, um recht moralisch seyn zu können. Je moralischer, desto harmonischer *mit* Gott – desto göttlicher – desto *verbündeter* mit Gott« (Herv.i.O.). An die Stelle des Absoluten ist nun Gott getreten.

verbunden ist, erfüllt die Einbildungskraft ebenfalls eine Schlüsselrolle, geht es doch auch hier um das Ausschöpfen von Potentialen.

Für beide Ebenen gilt der paradoxe und hoffnungsschwere Zusammenhang zwischen Disharmonie und Harmonie, den Hardenberg unter dem Stichwort »LEBENSGENUSS[EHRE]« herstellt:

Je mehr der Mensch seinen Sinn *fürs Leben* künstlerisch ausbildet, desto mehr interessirt ihn auch die *Disharmonie* – wegen der Auflösung (NO II, 512:224; Herv.i.O.).

Vom Standpunkt der Lebenswelt aus gedeutet hieße das, je größer die Hindernisse, je stärker die Belastungen, mit denen man im Alltag konfrontiert wird, desto interessanter die Herausforderung, da die Bewältigung der Probleme größere Befriedigung verspricht. Als Bedingung dafür wird zwar mit dem Adverb »künstlerisch« nahegelegt, es sei dazu notwendig, von jenem höheren Standpunkt aus zu operieren, auf dem der »Künstler« am Ende einer geistigen Entwicklung gesichtet wurde; aufhorchen lässt allerdings die Konjunktion »je«, die klarstellt, zwar handelt es sich um ein Postulat, aber kleinschrittig beginnt, wer Großes erreichen will, und genau hier kann Hardenbergs Romantik-Begriff verankert werden: Wird dessen etymologische Nähe zum Roman berücksichtigt und das Verhältnis zwischen Autor und seinem Werk als Paradigma für das Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Leben vorgestellt, dann ist damit im Kleinen ein Modell für jene HANDLUNGSFREIHEIT gegeben, die in ihrer Reinform zu Gott als Symbol für vollendete Moral führt. Die Überlegungen zum »Künstler« und zum »magischen Idealismus« erscheinen in dieser Perspektive wie Vorstudien, die sich dem Extrem widmen, dem, was im idealen Fall möglich wäre, um so den Hintergrund zu spannen für das faktisch Erreichbare.

Dazu gehört, wie Novalis es in den *Fragmenten und Studien 1799/1800* ausdrückt, die Entwicklung eines »Talent[s] für die Historie oder das Schicksal« (NO II, 828ff.:390). Es ist das Glück oder der »*divinatorische* Instinkt« (Herv.i.O.), dessen Unterschied im Hinblick auf den prophetischen Sinn, der hier als »Sinn für Begebenheiten« bezeichnet wird, nicht ganz klar ist – schließlich konvergieren die Bedeutungen von »divinatorisch« und »prophetisch«. Es handelt sich um eine seltsame Definition von Glück unter Berufung auf die Autorität der »Alten«: »Die Alten rechneten daher mit Recht das Glück eines Menschen zu seinen Talenten« (edb.). Nun könnte eingewandt werden, dass Hardenberg an anderer Stelle explizit vermerkt, es verbiete sich, die Moral auf das Glück auszurichten, ebenso wie der Dichter nicht auf Effekte bedacht sein

sollte. Im *Allgemeinen Brouillon* steht: »POËTIK. Der *Effect* spielt dieselbe Rolle in der Poësie, wie die Glückseligkeit in der Moral« (NO II, 527:296) und es könnte ergänzt werden, nämlich eine negative. Bei näherem Hinsehen offenbart sich, dass diese Bemerkung auf einem Argumentationsschema beruht, in dem das Prinzip einer zweckfreien Dichtung zentral ist<sup>372</sup>. Auf die Moral übertragen würde das bedeuten, sie ist sich selbst höchster Zweck und es gibt keine anderen Zwecke neben ihr. Vergegenwärtigt man sich die Gleichsetzung von moralisch und allvermögend, dann verblasst auch der Widerspruch zwischen der Ablehnung von Glück einerseits und einer positiven Definition von Glück andererseits. Denn gerade der mit »Glück« etikettierte Sinn für Ereignisse setzt doch eine gewisse Freiheit im Deuten und Sich-zu-den-Ereignissen-Verhalten voraus. In dem Moment, wo traditionell das höchste erstrebenswerte Gut des Menschen im Glück erkannt wurde, verwundert es nicht, wenn auch Hardenberg das, was notwendig ist, um Freiheit zu praktizieren, Glück nennt. Interessanterweise wird hier auch eine Verbindungslinie zum Roman gezogen, dessen Zweckfreiheit (!) betont und für den divinatorischer Sinn in Dichter und Leser gleichermaßen als eine Bedingung angegeben wird.

Doch stellt sich die Frage, inwiefern der Roman zum Modell werden kann im Rahmen einer Ethik, als deren Dreh- und Angelpunkt die Tätigkeit fungiert. Das Wort Tätigkeit ist bewusst in Anlehnung an Nussbaum gewählt, die darauf hinwies, dass es das Konzept hinter *εὐδαιμονία* besser einfange als die einen Zustand suggerierende Übersetzung mit »Glück«. Es sind vor allem zwei Aspekte, mittels deren sich eine Verkettung von Ethik und Ästhetik im Romanbegriff nachweisen lässt: ZUFALL und SINNGEBUNG.

Was den ersten Aspekt anbelangt, so erweist sich aufschlussreich ein Fragment aus den *Vermischten Bemerkungen* bzw. *Blütenstaub*, in dem zufällige Ereignisse als Materialien bezeichnet werden, »aus denen wir machen können, was wir wollen« (NO II, 252/253:65/66). Der Mensch wird als ein ‚Lebensromankünstler‘ präsentiert, wobei entsprechend dem Postulatcharakter des Ethik-Entwurfs von Novalis der kennzeichnende Zug im Potentialis besteht: »Jede Bekanntschaft, jeder Vorfall wäre für

---

<sup>372</sup> Vgl. NO II, 757:35, wo die Poesie bestimmt wird als »ein gebildeter Überfluß – ein sich selbst bildendes Wesen«, weshalb sie »recht zuwider werden [muß], wenn man sie am unrechten Orte sieht – und wenn sie raisonniren und argumentiren, und überhaupt eine ernsthafte Miene annehmen will, so ist sie nicht mehr Poësie«.

den durchaus Geistigen – erstes Glied einer unendlichen Reihe – Anfang eines unendlichen Romans«.

Zur Deutung des ethischen Anspruchs herangezogen wird mit dem Ausdruck »unendliche[...] Reihe« die Mathematik; unendliche Reihen dienen beispielsweise dazu, eigentlich nicht integrierbare Funktionen durch Entwicklung in eine Reihe zumindest näherungsweise zu integrieren oder Differentialgleichungen zu lösen. Als Novalis dieses Fragment schrieb, hatte er noch nicht den Körper als eine Funktion von Seele und Welt bestimmt, es wäre also fragwürdig, mit Gedankenkonstruktionen späteren Ursprungs eine Deutung der vorliegenden Reflexion zu versuchen. Im Vorschlag, auf das Wirklichkeitserleben die Perspektive der Mathematik anzuwenden und dabei einen Begriff heranzuziehen, der zur Lösung von schwer lösbaren Problemen geeignet ist, spiegelt sich aber auf jeden Fall das Bestreben, für etwas schwer Deutbares wie die Kontingenz von Widerfahrnissen, Begebenheiten, Vorfällen eine Perspektive zu finden, in der die vermeintliche Sinnlosigkeit und Willkür gebannt ist. Deutungsträger wäre dabei nicht der normale Mensch, sondern der »durchaus Geistige[...]«, eine Bezeichnung, die den Künstler-Typus vorwegnimmt, also auf jemanden verweist, der sich seines transzendentalen Ich bereits bemächtigt hat.

Das Leben als Roman markiert damit das Ende einer geistesgeschichtlichen Entwicklung, an dem möglich wäre die Simultaneität von Individualisierung und Universalisierung, in der das bestimmende Merkmal des Romantisierens erkannt wurde (vgl. Immerwahr (1972), Schanze (1965)<sup>373</sup>). Durch den Verweis auf den Roman wird diese Vision anschaulich, ja sie entbehrt nicht eines gewissen Anreizes, das eigene Leben wie ein Romanautor zu betrachten – als eine Aufeinanderfolge von Episoden, deren Sinnzusammenhang in einem selbst, d.h. im eigenen Vermögen zur Herstellung eines solchen liegt.

Damit ist das Stichwort für den zweiten Aspekt gefallen. In den *Vorarbeiten* hält Hardenberg fest:

Sittlichkeit und Philosophie sind Künste. Erstere ist die Kunst unter den Motiven zu Handlungen einer sittlichen Idee, einer Kunstidee a priori, gemäß zu wählen

---

<sup>373</sup> Vgl. auch NO II, 488:87: »ROMANTIK. Absolutirung – Universalisirung – *Classification* des individuellen Moments, der ind[ividuellen] Situation etc. ist das eigentliche Wesen des *Romantisirens*. vid. *Meister. Märchen*« (Herv.i.O.). Die Verwendung eines für die Naturwissenschaften gebräuchlichen Terminus signalisiert noch einmal, dass es um eine Weise geht, der Willkür des Erlebens auszuweichen – hier, indem der einzelne Moment in einen Bedeutungskontext eingereiht wird, innerhalb dessen er allgemeine Gültigkeit erlangt.

und auf diese Art in alle Handlungen einen großen, tiefen Sinn zu legen – dem Leben eine höhere Bedeutung zu geben (NO II, 366:234).

Parallel zur Sittlichkeit, die als SINNGEBUNG im Leben gekennzeichnet wird, kommt die Philosophie als »Kunst« vor, Gedanken »nach einer absoluten, künstlerischen Idee zu produciren«, um auf diese Weise »ein Weltsystem, a priori, aus den Tiefen unsers Geistes heraus zu denken«. In dieser Praxis und Theorie gleichermaßen umfassenden Definition von »Kunst« schimmern zwei Schwerpunkte durch, die für den hier unternommenen Deutungsversuch zentral sind: Die Betonung des »a priori« suggeriert ein hohes Maß an Autonomie, das Ziel besteht darin, das Alltägliche zu potenzieren, ihm eine Bedeutungsdimension zu erschließen und zu sichern. Es geht gleichsam darum, sich einen Handlungsleitfaden zuzulegen dadurch, dass der Tätigkeit jeweils ein Motiv unterlegt wird, das in einer Idee gründet. Der Akzent liegt auf »Idee« – indem alles auf sie zurückweist, ist sie das sinnstiftende Element. Einige Fragmente später wird das Trennen und Vereinigen am Leitfaden einer Idee als organisch beschrieben, ein Begriff, der das Gegenteil zu »mechanisch« anzeigt. Künstler und Philosoph gehen organisch vor; die Idee gibt ihnen die Möglichkeit, alles – äußere Handlungen und innere Regungen – zu verknüpfen:

Sie vereinigen frey durch eine reine Idee und trennen nach freyer Idee. Ihr Princip – ihre Vereinigungsidee – ist ein organischer Keim – der sich frey zu einer unbestimmte Individuen enthaltenden, unendlich *individuellen*, allbildsamen Gestalt entwickelt, ausbildet – eine Ideen reiche Idee (NO II, 376:254; Herv.i.O.).

Charakteristisch ist der Einheitsgedanke, die Idee, DAS GANZE IM SPEZIFISCHEN zu fassen, auf den das ganze Romantik-Projekt mit ausgelegt ist, wobei das im Fragment 566 der *Fichte-Studien* skizzierte Paradigma gilt: wie das Absolute, so ist auch der harmonische Zusammenhang eine These, an der man sein Handeln ausrichten kann, die aber immer nur annäherungsweise realisierbar ist<sup>374</sup>. Diese Unfassbarkeit oder besser Unabschließbarkeit haftet dem Postulat und der Idee gleichermaßen an. Wenn nämlich der Roman das Medium *par excellence* darstellt, sich in dieser Art Sittlichkeit zu üben, d.h. der Entfaltung einer Idee, indem alles auf sie bezogen wird, dann gilt zwar: »Er ist anschauliche Ausführung – Realisirung einer Idee. Aber eine Idee läßt sich nicht in einen Satz fassen. Eine Idee ist *eine unendliche Reihe* von Sätzen – eine *irrationale Größe*« (NO II, 359:212; Herv.i.O.). In dieser Bestimmung der Idee ex negativo kehrt die Idee vom unendlichen Roman gedacht als unendliche Reihe wieder. Der

---

<sup>374</sup> Vgl. NO II, 680:885: »Der allg[emeine] innige harmonische Zusammenhang ist nicht, aber er *soll* seyn« (Herv.i.O.).

Romanschreiber vollzieht im Kleinen, was jeder für sein Leben im Großen tun sollte, um sich sittlich, d.h. aber frei tätig, zu verhalten.

Voraussetzung ist das *Auffinden* der Idee, die Wahl des ersten Moments, den Hardenberg in einer langen, dem Roman gewidmeten Aufzeichnung als »Dissonanz«, als »Mißverhältnis« beschreibt und am Beispiel von *Wilhelm Meister* näher erläutert (NO II, 369f.:242). In dem Ausdruck schwingt ein Verhältnis zwischen zwei Größen mit – im Falle *Meisters* treten sie als »Streben nach dem Höchsten und Kaufmannsstand« auf, allgemeiner gefasst erscheinen sie früher im Fragment als »Individuum« und »Begebenheiten«, noch allgemeiner ließen sie sich mit Mensch und Welt angeben. Das Wechselschema wird auf den Roman angewandt, am Ende wird das Missverhältnis aufgelöst dadurch, dass beide Glieder in eins, verkörpert durch Nathalie, übergehen.

Zugleich wird das Bild der Reihe benutzt: Individuum und Welt bestimmen sich wechselseitig und die Darstellung der »Veränderungen Eines Individuums – in einer *continuirlichen* Reihe machen den interessanten Stoff des Romans aus« (Herv.i.O.). Der Roman erweist sich als Medium zur Herstellung eines Ganzen, einer Einheit unter beständiger Bezugnahme auf eine Idee, und in diesem Sinn wirkt der Romanschreiber als Centripetalkraft: »Alle Dinge haben eine Centrifugaltendenz – Centripetal werden sie durch den Geist« – gegen den Eindruck des Diskontinuierlichen, Disparaten arbeitet der Romanautor an der Verwirklichung jener Idee, die Voraussetzung und Endziel zugleich ist: »Einheit«.

»Geist« ist das Schlüsselwort, es markiert die Trennlinie, die zwischen normalen Menschen und Dichtern verläuft, insofern er die Aktivität selbst ist: Denn das Schöne, der Gegenstand der Kunst liegt nicht in den Erscheinungen begründet, sondern wird »gemacht«, ist Ergebnis der »Poëtisierung« (vgl. NO II, 362:226). Ob Geist oder Einbildungskraft – die Situation bleibt sich gleich, immer handelt es sich um eine Operation, mit der auf einen Sinn hingewirkt wird, der als »Einheit« oder »Ganzes« wie im Fragment 242 charakterisierbar ist, und im Hinblick auf den Hardenberg seine berühmte Definition des Romantisierens abgibt, von der jedoch an dieser Stelle nur der Part zitiert wird, an dem ablesbar ist, dass Romantik primär mit einem im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Philosophie entwickelten Menschenbild zu tun hat:

Romantisieren ist nichts als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzreihe sind (NO II, 334:105).

Aus diesen Zeilen tritt der »Künstler« als Prototyp des Romantikers hervor, realisiert er doch, dass letztendlich alles, Abstraktion und Intuition, in einer einzigen Kraft gründen, wodurch er niederes und höheres Selbst, weltliches Bewusstsein und die Einsicht, dass es einen Einheitsgrund gibt, von dem es sich herleitet, miteinander verbindet. Im Grunde stellt Hardenberg in dem Fragment ein Manifest auf, dessen einziger Punkt lauten könnte, es kommt immer auf die Fähigkeit zur Änderung der Blickrichtung an, deren höchste Form in der Vereinigung von zwei gegenläufigen Bewegungen besteht. Gelänge das, wäre der »innige harmonische Zusammenhang« jederzeit erfahr- und nachvollziehbar. Der Roman nimmt in diesem Projekt eine Sonderstellung ein, bietet er sich doch als Plattform an für die Herstellung eines Zusammenhangs. Ob es je ganz gelingt, kann nicht eindeutig entschieden werden. Im Fragment 242 der *Vorarbeiten* differenziert Hardenberg zwischen Einheit und dem Ganzen – »Einheit muß jede Darstellung haben – wenn Sie Eine Darstellung – Ein Ganzes seyn will« (NO II, 369f.:242). Das klingt, als wäre die Einheit eine Voraussetzung, eine hinreichende Bedingung für die Allheit, sodass der Romandichter, selbst wenn er die Handlung aus einem Begriff herzuleiten imstande ist, sich zwar dem Ideal annähert, es aber nie ganz erreicht. Tatsächlich erläutert Hardenberg am Beispiel des Romans das Prinzip der Approximation, das für die Denkbewegung des Frühromantikers, gerade weil sie auf ein Postulat orientiert ist, konstitutiv ist. Aus Progression und Regression bestehend, Vor- und Rückschritt einschließend entfaltet dieses Prinzip ein nicht unerhebliches Täuschungspotential: »So *scheint* sich im Roman der Dichter bald dem Ziel zu nähern, bald wieder zu entfernen und nie ist es näher, als wenn es am entferntesten zu seyn scheint« (NO II, 272/273:98/99; Herv.v.m.).

Die Verbindung zwischen Dichter und gewöhnlichem Menschen knüpft Hardenberg selbst, wenn er, ebenfalls als Postulat formuliert, schreibt, jeder Mensch solle einen Roman nebenher schreiben, sich also in all dem üben, was für die Abfassung eines Romans unerlässlich ist<sup>375</sup>: die Etablierung eines Wechsels zwischen dem eigenen Ich und den Zufällen unter dem Zeichen einer Einheit und Sinn verbürgenden Idee. Auf diese Weise avanciert der Roman zur Experimentierbühne des sittlichen Gefühls verstanden als produktive Freiheit und Gefühl einer absoluten Potentialität (vgl. NO II, 830:[392]). Auch wenn der Mensch nie ganz in ihren Genuss kommen wird, so bietet

---

<sup>375</sup> NO II, 332f.: [97]: »Man sollte, um das Leben und sich selbst kennen zu lernen, einen Roman immer nebenher schreiben«.

der Roman doch die Gelegenheit, sich im Verbinden, Sinngeben, kurz im autonomen Gestalten von Leben auszuprobieren.

Welche Gefahr der andere Weg birgt, jener, auf dem man sich ganz dem Einströmen von Episoden und Begebenheiten ergibt, hatte Hardenberg im *Allgemeinen Brouillon* erläutert, wo er im Fragment 451 die Figur des Skeptikers und jene des Arztes in ihrer Gegensätzlichkeit der Weltbegegnung skizziert hatte. Hier lautete die Botschaft, Beobachten allein reicht nicht, sondern muss durch Selbstdenken, durch das Bemühen um Systematisierung der beobachteten Fakten ausgeglichen werden. Im Fragment zur Romanstruktur scheint eine Möglichkeit der SYSTEMATISIERUNG auf. Ein Antriebsmoment hinter dem Ethik und Ästhetik gleichermaßen umfassenden Projekt Hardenbergs kann auch in dem Wunsch nach Weltvertrautheit, dem Drang »überall zu Hause zu seyn«, geortet werden, der identisch ist mit dem Bedürfnis, alles verstehend zu durchdringen<sup>376</sup>. VERBINDEN UND VERKNÜPFEN scheinen zu diesem Zweck, insofern sie Mittel der SINNGEBUNG UND -FINDUNG darstellen, besonders geeignet zu sein. Die Fremdheit zu mildern und das Empfinden der Unbehaustheit abzuschwächen; zwei Konstanten menschlichen Welterlebens umzudeuten, kann demnach nicht nur als Motiv für das Enzyklopädistik-Projekt, sondern auch als grundlegendes Element der Romantik im Sinne einer praktischen Romanlehre gewertet werden<sup>377</sup>.

Der »Idee« des Romandichters oder Philosophen oder (Lebens-)»Künstlers« korrespondiert beim Enzyklopädisten die »Eine[...] *bestimmte*[...] Regel«, aus der alle anderen ableitbar sind (NO II, 374f.:253). Das Wort, das den sich in diesem Ansinnen reflektierenden Anspruch am besten trifft, lautet »Zueignung« – ZUEIGNUNG konzipiert als Sich-bewusst-zu-den-Dingen-in-Beziehung-Setzen, Thematisierung des eigenen Beitrags zur Realität, die immer eine Realität für mich ist, d.h. was nicht in meinen Bewusstseinskreis tritt, mag zwar existieren, aber nicht für mich<sup>378</sup>. Schmaus (2000)

---

<sup>376</sup> Vgl. NO II, 752:1: »Es ist doch keine größere Freude, als alles zu verstehen – überall zu Hause zu seyn«, NO II, 675:857: »Die Philosophie ist eigentlich Heimweh – *Trieb überall zu Hause zu seyn*« (Herv.i.O.) und im zweiten Teil des *Offerdingen* das Gespräch zwischen Zyane und Heinrich (NO I, S. 373), in dessen Wechsel von Frage und Antwort Wiedererkennen und Einbindung in einen großen Zusammenhang zelebriert werden: »Wo gehn wir denn hin? Immer nach Hause«.

<sup>377</sup> Vgl. Schanze (1965), der im Rahmen seiner Erläuterung des Wechselverhältnisses von Philosophie und Poesie die These aufstellt, der Poesie obliege es, die Sicht auf die Welt dahingehend zu beeinflussen, dass diese Genuss und Lust erregt. Auch wenn Schanze die Kritik Hardenbergs am Genuss im Sinne von Eudämonismus einräumt, weist er auf Berührungspunkte zwischen Novalis und dem Rokoko-Sensualismus hin.

<sup>378</sup> Vgl. NO II, 339ff.:118: »Ich kann etwas nur erfahren, in so fern ich es in mir aufnehme; es ist also eine Alienation meiner selbst und eine Zueignung oder Verwandlung einer anderen Substanz in die meinige

nennt diese Herleitung der Realität aus Relationalität »ästhetischer Blick«, insoweit sich in ihr der für die Kunst spezifische Weltblick manifestiere. Im »magischen Idealismus« erkennt sie den Versuch, diesen spezifisch künstlerischen Blick auf die Wirklichkeit anzuwenden. Eher als auf seinen Idealismus, in dem Novalis die extremen Konsequenzen seiner Philosophie durchspielt, scheint diese Behauptung auf das Romantik-Projekt zuzutreffen. Als Beweis diene die von Novalis selbst suggerierte Verbindung von Roman und Leben, die nicht nur in Form einer Inhaltsbestimmung des Romans und der Feststellung, dass die Abfassung eines Romans die Selbsterkenntnis fördere, daherkommt, sondern jenseits themenspezifischer und erkenntnisrelevanter Aspekte auch einen Modellentwurf einschließt, wie der Einzelne z.B. mit Zufällen umgehen kann. Wenn Novalis festhält, akurates Studium des Lebens mache den Romantiker, dann impliziert das vor dem Hintergrund jener anderen Behauptung, wonach jeder sein eigener Lebensromanautor sei, die Simultaneität von erkenntnistheoretischem, ästhetischem und ethischem Diskurs, sodass das Romantische durch diese Kopräsenz der Perspektiven gekennzeichnet ist. In gewisser Weise bleibt es dem Leser überlassen, welcher er die Priorität einräumt.

Wenn im »ästhetischen Blick«, da auf die Lebenswelt bezogen, die Grundlage eines »(Etho-)Poein« gesehen werden kann (vgl. Schmaus (2000), S. 42), dann stellt der »magische Idealismus« das im Rahmen des Möglichen Unerreichbare dar, während um den Romantik-Begriff jene Überlegungen gruppiert werden können, die im Sinn einer »Lebenskunstlehre« gleichsam praktikabel sind. Indem Roman und Leben parallel gesetzt werden, erhält der Einzelne die Möglichkeit, sein »Künstlertum« zu leben, ohne sich dessen bewusst zu sein, d.h. ohne der inneren Spaltung gegenwärtig zu sein, die den Beginn der Selbstvermittlung markiert. Die ethische Relevanz des Romantischen besteht dann darin, dass in der Freiheit, deren sich der Romanautor beim Verknüpfen der Begebenheiten zu einem sinnvollen Ganzen bedient, der Einzelne einen Modus erkennt, sich ins Verhältnis zu seinen Lebensepisoden zu setzen. Der Romantik-Begriff ist so gesehen frei von jenem elegischen Hauch, der ihm bei Leopardi anhaftet, vermittelt er doch ein Vertrauen in das Vermögen des Menschen, sich durch angewandte Freiheit eine Sinndimension für das eigene Leben zu erschließen. Letztlich

---

zugleich: das neue Product ist von den beyden Factoren verschieden, es ist aus beyden gemischt«. Das liest sich wie die Beschreibung der produktiven Synthese auf die Wirklichkeitserfahrung des Einzelnen angewandt.

vereint er in sich zwei Aspekte, die Novalis in einem Brief an den Bruder Erasmus benennt: »Verschönerung und innere[...] Unabhängigkeit von der Außenwelt«, die hier bezeichnenderweise der Tätigkeit einer Einbildungskraft zugeschrieben werden, die durch Vernunft und Empfindung gleichermaßen gezügelt, nicht ihre negative Wirkung entfalten kann wie die Vorspiegelung »andere[r] Zustände« und die von ihr ausgehende Unrast und Unzufriedenheit<sup>379</sup>.

Vor allem die späteren Fragmente zum Romantischen offenbaren eine durchaus pragmatische Seite, die noch kurz illustriert werden soll, auch weil mit ihr Leopardi mit seiner Poetik allmählich wieder in den Blick rückt. Besteht zwischen Sinngebung und Sittlichkeit ein Zusammenhang, insofern beide mit der Autonomie des Einzelnen zu tun haben, dann scheint sich in den *Fragmenten und Studien 1799/1800* eine gegenläufige Bewegung abzuzeichnen, wird doch hier gerade das Heterogene, Zusammenhanglose als Kern des Romantischen herausgestellt. So skizziert Hardenberg im Fragment 113 folgendes Programm:

Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie *Träume*.  
Gedichte – blos *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang [...] sie müssen, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen [seyn]. Höchstens kann wahre Poësie einen *allegorischen* Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirkung wie Musik etc. thun (NO II, 769:113; Herv.i.O.).

Da im Fragment 132 das Romantische und das Poetische gleichgesetzt werden, darf diese Beschreibung als ein Entwurf zur romantischen LITERATUR gelten: »Umgang mit dem Poëtischen, dem Romantischen – der alten Welt – etc. Lektüre des Heterogenen – romantischen« (NO II, 770:[132]). Werden beide Fragmente parallel gelesen, fällt das Oszillieren in der Verwendung des Romantik-Begriffs auf: Als Synonym für poetisch benutzt, wird als Kennzeichen der romantischen Literatur Zusammenhanglosigkeit suggeriert und damit scheint ein Widerspruch zu dem bislang Ausgeführten aufzuleuchten, wo das Merkmal des Romantischen als ethischer Kategorie in der Fähigkeit zur Sinngebung geortet wurde. Beim zweiten Hinsehen kann der Widerspruch aber als Bestätigung der verfochtenen These gedeutet werden, wird doch im Fragment

---

<sup>379</sup> Die Briefpassage ist es wert, vollständig zitiert zu werden, insoweit in ihr die psychologische Feinfühligkeit Hardenbergs und mit ihr das Gespür für Zusammenhänge zum Tragen kommt, die Leopardi unter anderen Prämissen zwar, aber mit demselben Resultat in der »teoria del piacere« thematisiert: »Kannst Du so viel über Deine Einbildungskraft gewinnen, wie mir es sehr möglich scheint, daß sie Dir nicht immer andere Zustände vorspiegelt, die eine gewisse blos idealische Behaglichkeit haben, und hingegen der Vernunft und Empfindung so untergeordnet ist, daß sie Dir blos zur Verschönerung und inneren Unabhängigkeit von der Außenwelt dient, so wirst Du muthig und fest die Bahn gehn, die Dir der Genius Deines Schicksals jezt hier vorzeichnet (Brief vom 16. März 1793; NO I, S. 532).

113 ein literarisches Programm aufgestellt, das auf die SELBSTTÄTIGKEIT des Lesers zielt, der auf diese Weise in der Literatur einübt, was er im Einerlei seiner Tage zu seinem eigenen Gewinn praktizieren sollte. Das Instrument dazu ist die Assoziation, sprich das freie Verknüpfen.

Obwohl es sich nicht um eine unaufhebbare Gegensätzlichkeit handelt, ist allein die Tatsache ihres Erscheinens ein Indiz dafür, dass im Romantik-Diskurs ZWEI EBENEN unterschieden werden müssen: jene, die literarische Praxis und Lebenspraxis direkt verbindet und für die als Motto ‚UNABHÄNGIGKEIT VON DER AUßENWELT‘ stehen könnte und eine Ebene, die mittels des Leitworts »VERSCHÖNERUNG« des Lebens durch Änderung der Sicht auf Dinge und Menschen umrissen werden könnte. Auch sie ist nicht auf den Bereich des rein Ästhetischen beschränkt, weshalb auch sie nicht frei ist von ethischen Implikationen, werden diese mit dem Bemühen identifiziert, dem Menschen beizustehen. Selbst wenn der Mensch sich nicht die Tätigkeit des Romanautors zum Vorbild nimmt, um im eigenen Leben so zu verfahren wie dieser, wird er in die Lage versetzt, dank seiner REZEPTION von Literatur ein anderes Weltverhältnis kennenzulernen. So erfüllt Ideenverknüpfung oder freie Assoziation, wie sie durch die Lektüre angeregt wird, nämlich noch vor jeder Verwendung als Muster für die Wirklichkeitsbegegnung den primären Zweck, »die Einbildungskraft auf eine poetische Weise mit einem mysteriösen Spiel zu beschäftigen« (NO II, 238/239:27).

Der Leser und die Wirkung von Dichtung treten ins Blickfeld – die Verbindung von Literatur und Leben, wie sie im Fortgang des Fragments etabliert wird, ist in diesem Zusammenhang zwar aufschlussreich, aber weist geradewegs wieder zur anderen Bedeutungsebene im Romantik-Begriff zurück, was als Indiz für die Verflochtenheit der einen mit der anderen begriffen werden kann. So hat Goethe mit seiner »Eigenheit«, das Unbedeutende mit dem Bedeutenden zu verbinden, »der Natur [...] einen artigen Kunstgriff abgemerckt. Das gewöhnliche Leben ist voll ähnlicher Zufälle. Sie machen ein Spiel aus, das, wie alles Spiel, auf Überraschung und Täuschung hinausläuft« (ebd.). Täuschung, man entsinne sich, kennzeichnet auch den Roman, dessen Konstruktionsprinzip Approximation ist – durch den Wechsel von Pro- und Regression wird der Leser in der Erwartung der Auflösung gebannt, Überdruß und Langeweile dürften nicht aufkommen. Dass damit ein nicht unwichtiger Punkt im Denken Hardenbergs berührt ist, offenbart jenes Fragment, in dem die Poesie mit einer anderen

Wirklichkeitsdimension verglichen und indirekt eine Zweckbestimmung vorgenommen wird:

Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand – das gemeine Leben, fast, *wie der Schlummer*, um uns zu *erneuern*, und so unser Lebensgefühl immer *rege* zu erhalten (NO II, 357:207; Herv.i.O.).

In der Fortsetzung wird dieselbe Wirkung auch »Krankheiten, Unfälle[n], sonderbare[n] Begebenheiten, Reisen, Gesellschaften« zugeschrieben. Aus dem Kontext lässt sich ableiten, dass die Doppelvalenz des Poesie-Begriffs fast zusammengeschmolzen und Poesie hier als Synonym für Dichtung oder, allgemeiner, für Literatur steht. Entscheidend erweist sich die zwischen Poesie und Alltag hergestellte Antinomie, die im *Allgemeinen Brouillon* ausdrücklich formuliert wird:

PSYCH[OLOGIE]. Alles Neue wirckt, als *Äußres*, Fremdes, *poëtisch*–. Alles Alte wirckt als Innres, Eigenes, ebenfalls romantisch – Beydes im Kontrast gegen das *Gewöhnliche* – oder gegen einander (NO II, 537:[347]; Herv.i.O.).

In einer Schwindel erregenden Weise werden Anklänge an den bewusstseinstheoretischen Diskurs und das transzendente Wechselschema, literarische und alltagsweltliche Assoziationen zusammengemischt. Letztere werden unwillkürlich durch das Stichwort »Psychologie« ausgelöst und tatsächlich scheint Hardenbergs Rede vom Alten und Neuen, Eigenen und Fremden jene zwischen Vertrautheit und Fremdheit gespannte Befindlichkeit einzufangen, die das Welterleben jedes Einzelnen charakterisiert. Es bliebe die Frage, was mit dem »Gewöhnlichen« gemeint ist, und die unter Berücksichtigung des philosophischen Unterbaus beantwortet werden könnte – das Gewöhnliche wäre das normale Leben vor dem »Künstlersein«, d.h. bevor man sich zur »höhere[n] Ansicht des gemeinen Lebens« (NO II, 786:230) aufgeschwungen hat, kurz das Leben vor der »Erhebung des Menschen über sich selbst« (NO II, 324:42). Gegen diese Deutung spräche, dass hier ein variabler Wechsel zwischen Altem und Neuem ebenso wie zwischen diesen beiden und dem Gewöhnlichem thematisiert wird. In der Folge wird das »Gemeine Leben« als »*prosaisch – Rede – nicht Gesang*« (NO II, 537:[347]; Herv.i.O.) eingeführt, der prosaische gegen den poetischen »Gesichtspunct« gestellt, sodass der Eindruck entsteht, Hardenberg grenze das Poetische gegen das Nicht-Poetische ab, wobei positive und negative Definition des Ersteren sich gegenseitig ergänzen. Die Absetzung des Romantisch-Poetischen gegen das Gewöhnliche wird vielleicht im Lichte einer späteren Eintragung klarer, in der die romantische Poetik definiert wird:

Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik (NO II, 839:431; Herv.i.O.).

In den *Vermischten Bemerkungen* wurde der Spiel-Charakter der Dichtung unterstrichen – »Täuschung« und »Überraschung« wurden als Kennzeichen einer gelungenen Darstellung genannt. Eine Andeutung von einem Leitfaden lässt sich also erhaschen, bedenkt man, wie sich die Beziehung des Lesenden zur Lebenswelt in vielen der auf den letzten beiden Seiten zitierten Fragmente gestaltet: Immer handelt es sich um einen Ausbruch aus der Normalität, eine POTENZIERUNG DES BLICKS, die Hardenberg einmal mit dem Schlaf vergleicht, ein anderes Mal mit dem Erwachen. Die Parameter wechseln, aber die Botschaft bleibt sich gleich, wonach die ROMANTISCHE DICHTUNG EIN MITTEL GEGEN DAS ABSTUMPFEN DER LEBENSLUST DURCH ALLTAGSPROSA UND GEWÖHNLICHKEIT ist. Neben dem Gefühl der Abhängigkeit von beliebigen Ereignissen kann hier die zweite Gefahrenquelle für den Menschen geortet werden und auch in diesem Fall ist es die Dichtung, und zwar die romantische Dichtung, mit der die Möglichkeit gegeben ist, sie zu vermeiden.

In dieser Bestimmung der Wirkung von Poesie treffen sich Novalis und Leopardi, allerdings unterscheiden sie sich beide auch wieder zugleich durch die Stimmlage, die bei dem einen durch ein wehmütiges Moll gekennzeichnet ist, während sie bei dem anderen der eines hoffnungsfrohen Auftakts entnommen scheint. Ist die »Verschönerung« der Welt einmal dahingehend zu interpretieren, dass sie gerade durch den Schimmer des Geheimnisvollen, der von der Dichtung ausstrahlt, an Reiz gewinnt, dann bietet sich auch die Deutung in umgekehrter Richtung an, wie sie vom Fragment 21 der *Fragmente und Studien 1799/1800* nahegelegt wird. Philosophie und Poesie werden gleichsam als zwei Aggregatzustände angesprochen, deren Merkmal der verschönernde Blick ist, unter dem sich alles zu- und ineinanderfügt, alle Dinge seltsam und zugleich vertraut wirken. Eine Variation zur »angenehmen Befremdung« der romantischen Poetik wird durchgespielt, zu der sich die literarische Ausführung im *Ofterdingen* findet, als Heinrich, in der Höhle des Einsiedlers mit sich allein gelassen, in dem unbekanntem Buch zu blättern beginnt und zwischen Staunen und Ungläubigkeit sein eigenes Leben wiedererkennt:

Ein Roman muß durch und durch Poësie seyn. Die Poësie ist nämlich, wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unsers Gemüths, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht – alles seine passende *Begleitung* und *Umgebung* findet. Es scheint in einem ächt poëtischen Buche, alles so *natürlich* – und doch so wunderbar – Man glaubt es könne nichts anders

seyn, und als habe man nur bisher in der Welt geschlummert – und gehe einem nun erst der rechte Sinn für die Welt auf (NO II, 754f.:21; Herv.i.O.)<sup>380</sup>.

In dieser Vision fungiert das Buch als Erweckungsmedium, dank dessen der »Einklang« zwischen Ich und Welt erfahrbar wird und für das die Balance zwischen dem Gewöhnlichen und dem Wunderbaren charakteristisch ist, jene Balance, die auch ein konstitutives Element des Romantischen darstellt.

Die Balance, das Gleichgewicht oder Schweben bildet ein immer wiederkehrendes Leitmotiv im Denken Hardenbergs, es benennt die Voraussetzung und zugleich das Ziel der Existenz und liegt auch Überlegungen ethischer Prägung zugrunde, wenn es z.B. heißt: »Es giebt gar kein eigentliches Unglück in der Welt – Glück und Unglück stehn in beständiger Wage« (NO II, 814:358). In dieser Äußerung laufen die zentralen Denkfäden zusammen, spiegelt sich doch in ihr die bewusstseinstheoretisch begründete Ansicht, das Ich fungiere als Instanz der Selbstvermittlung und -hervorbringung, die den Ausgangspunkt markiert für die Suche nach den Möglichkeiten, sich dieser ursprünglichen Freiheit zu versichern. Diese Recherche erfolgt immer auch mit dem Wissen um die ihr gesteckten Grenzen, dessen Gegengewicht jedoch das Vertrauen in die Potentialität des Menschen bildet<sup>381</sup>. Sie, so weit es geht, auszureizen, darin besteht erst die eigentliche Menschwerdung, an deren Ende der »Künstler« steht und mit der existentielle Probleme wie Verzweiflung und Todesfurcht ebenso an Gewicht verlieren würden wie der Tod<sup>382</sup>. Aus der Nähe betrachtet, stellt diese Suche die Voraussetzung dar für die Herausformung eines Romantik-Begriffs, der durch seine Parallelsetzung zum Poesie-Begriff wie dieser zweideutig schillert bzw. ein Brückenbegriff ist, der zwischen Leben und Literatur vermittelt.

---

<sup>380</sup> Wie Schmaus (2000) beobachtet, verrät jene Szene im *Ofterdingen* nicht nur etwas über die Romanstruktur, sondern etwas über das von Novalis auch als Lebensproblem wahrgenommene Widerspiel zwischen Zufall und Sinn – eine Variation der Teil-Ganze-Problematik: »Durch Heinrichs exemplarische Leseweise wird uns vorgeführt, daß die einzelnen Bausteine des Romans immer schon dessen Ganzheit implizieren und es an uns ist, die einzelnen Bilder zu einem Ganzen zusammenzufügen, die der ‚Ofterdingen‘ dem Lesenden vor Augen stellt« (S. 72). Der *Ofterdingen* stellt einen romantischen Roman *par excellence* dar, indem hier am Beispiel einer einzelnen Biographie der Prozess der Selbstfindung, d.h. die Realisierung der Bedeutung des eigenen Ich, dargestellt wird; in diesem Sinn ist auch das Märchen von Hyazinthe und Rosenblüte besonders aufschlussreich, zeichnet es doch den Kreis nach, den ein von innerer Unruhe und Unrast Getriebener idealerweise beschließt (in den *Lehrlingen zu Saïs* erfolgt dieselbe Bewegung hin zu sich selbst, nur dass der Gesichtspunkt hier erkenntnistheoretisch getönt ist).

<sup>381</sup> Vgl. NO II, 228/229:6: »Ganz begreifen, werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr, als Begreifen«.

<sup>382</sup> Vgl. NO II, 348:153: »Mensch werden ist eine Kunst« und das bereits an anderer Stelle analysierte Fragment 187 der *Vorarbeiten 1798* (NO II, 352:187).

## **FAZIT: Leopardi – ein Romantiker wider Bewusstsein? oder: Was heißt »romantisch«?**

Schon auf den ersten Blick dürfte auffallen, das es sich bei der ersten titelbildenden Frage um eine rhetorische Frage handelt, hängen doch Bejahung und Verneinung jeweils von der Definition des Romantischen ab.

In der italienischen Forschung herrscht Einvernehmlichkeit über die Einzigartigkeit des Denk- und Dichtungsphänomens Leopardi und das scheint einzuschließen, dass Anklänge an die deutsche Romantik und hier insbesondere die Frühromantik zwar registriert, aber überwiegend unter Verweis auf die allzu große Distanz der philosophischen Prämissen als Truggebilde zurückgewiesen werden (<sup>1</sup>Ferrucci (1987), Folin (1996), Gallotta (1997), Zagari (2000)).

Den Anstoß, trotz dieser entmutigenden Signale eine vergleichende Betrachtung zu wagen, gaben zwei Desiderata: Selten wird, wenn die Frage nach etwaigen kognitiven Interferenzen zwischen Leopardi und der Frühromantik aufkommt, eine Antwort gegeben, die sich auf eine gründliche Darstellung des Geistes- und Schaffensprofils letzterer stützt<sup>383</sup>; nie wird im Zusammenhang mit diesen gleichsam angetippten Gegenüberstellungen thematisiert, was Leopardi überhaupt über die deutsche Romantik wissen konnte und wusste. Zwei Bestrebungen markierten also den Beginn einer Suche – dass die Wahl dabei auf Novalis fiel, lag in der Nähe dieses Autors zu Leopardi begründet, insoweit auch bei ihm Dichten und Denken eine Einheit bilden dahingehend, dass die philosophisch-theoretischen Reflexionen als Sockel fungieren für dichterische Geste und dichterischen Anspruch. Es könnte eingewandt werden, kein Autor, keine Autorin dichte im Gedankenvakuum – das Besondere, den Frühromantiker und Leopardi Verbindende leitet sich denn auch daraus ab, dass ihre Poetik die auf philosophischem Wege gewonnenen Einsichten nicht nur widerspiegelt, sondern auch eine Reaktion auf sie darstellt. Dies zu zeigen, war ein Ziel dieser Arbeit.

Das Ende der Suche steht unter dem Zeichen der Zweideutigkeit: Einerseits kann die von der Leopardi-Forschung verfochtene Distanz-These nicht grundsätzlich entschärft und abgewiesen werden, konzentriert sich der Blick auf die philosophischen

---

<sup>383</sup> Eine Ausnahme bildet Gallotta (1997), der sich aber ausschließlich der Musiktheorie widmet.

Grundannahmen, von denen beide Dichter jeweils ausgehen – Materialismus hier, idealistisch geprägte Haltung dort. Sieht der eine den Menschen der Natur und einem ungnädigen Geschick ausgeliefert, betont der andere das Vertrauen in das Vermögen des Menschen zu Selbstentwurf und Wirklichkeitsgestaltung. Andererseits sind die Konsequenzen, welche diesen konträren Ausgangspositionen erwachsen, im Hinblick auf die Bestimmung der Rolle des Poeten so gegensätzlich nicht, womit der Leitgedanke dieser Arbeit angesprochen ist und sich zunächst einmal die zweite titelbildende Frage stellt: Was heißt »romantisch« bzw. wie wird dieser Begriff bei Leopardi semantisch aufgeladen<sup>384</sup>?

Bevor die auf den vorhergehenden Seiten ausgebreitete Antwort noch einmal auf den Punkt gebracht wird und die Elemente, welche erlauben, eine Verbindung zwischen dem Frühromantiker und dem italienischen Außenseiter zu etablieren, zu einem Fazit verdichtet werden, gilt es also kurz zu klären, was »romantisch« überhaupt bedeutet bzw. bedeuten kann. Und hier gestaltet sich die Antwort ebenso ambivalent wie jene auf die Frage, ob Leopardi ein Romantiker ist oder nicht. Auch hier ist das Bild, das die italienische Forschungslandschaft bietet, symptomatisch, insoweit Ablehnung und Zustimmung in ihr gleichermaßen vertreten sind, wobei die Befürworter sich auf die Überschneidungen zwischen romantischer und leopardianischer Ästhetik berufen. Dabei stützen sie sich auf ein Romantik-Konzept, das – scheinbar ein Teil des kulturellen Allgemeinguts – fraglos vorausgesetzt wird (Rigoni (1997), Raimondi (2000b)). Die Argumentation bleibt deswegen aber zwangsläufig oberflächenverhaftet, kurze Streiflichter werden auf Parallelen geworfen und am Ende bleibt der Eindruck, es handele sich um eine quantitative Angelegenheit: Wer mehr Argumente für oder wider die These, Leopardi sei ein geheimer Adept der Romantik in ihrer deutschen Ausprägung findet, trägt den Sieg davon.

Grundsätzlich sollte jedoch berücksichtigt werden, dass sowohl der Romantik-Begriff als auch das Adjektiv keine von Zeiten und Orten unabhängigen Größen, sondern in Deutungssysteme eingebunden sind. Dementsprechend muss zwischen romantischem Selbstverständnis und Definitionen von außen unterschieden werden. Zwei Bewegungen sind hinsichtlich des Fremdbildes der Romantik zu erkennen: Einerseits

---

<sup>384</sup> Das Verhältnis Leopardis zum »romanticismo« ist bei Bigi (1986) anhand der »Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana«, des »Discorso di un italiano intorno al romanticismo« und der »Polizzina Romanticismo« dokumentiert.

bezeichnet der Begriff im jeweiligen nationalen Kontext eine zeitlich eingegrenzte Periode, die charakterisiert ist durch bestimmte, kohärenzstiftende Gedankenparadigmata, die sich auch im Stil sowie in Motiven der Dichtung widerspiegeln. Auf der anderen Seite korrespondiert dieser Verwendung des Begriffs Romantik als Instrument literaturgeschichtlicher Kategorisierung ein inflationärer Gebrauch vor allem des Adjektivs und dies gerade auch im Kontext literaturgeschichtlicher Definitionsbemühungen, der dazu führt, dass »romantisch« zum Allerweltswort mutiert, mit dem sich scheinbar jede These belegen lässt. Bereits 1924 hält Lovejoy in seinem für die Romantik-Forschung richtunggebenden Aufsatz fest: »The result [des inflationären Einsatzes des Romantik-Begriffs; B.B.] is a confusion of terms, and of ideas [...]. The word ‚romantic‘ has come to mean so many things that, by itself, it means nothing« (ebd., S. 232). Lovejoy lässt auch einige ‚Gegenrezepte‘ Revue passieren, darunter die in Deutschland von Immerwahr mit seiner Studie von 1972 wahrgenommene Einladung, den Bedeutungsverschiebungen und -verwerfungen des Romantischen zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern nachzugehen. Neben einer als Längsschnittstudie angelegten theoretischen Reflexion über die Geschichte des Begriffs und der ihn in diversen Kontexten kennzeichnenden Konnotationsstränge – »a semasiological study of the term« (Lovejoy (1924), S. 235) – wird als Leitfaden, um aus dem epistemologischen Labyrinth, das der Begriff Romantik unbesehen birgt, herauszufinden, auch die Devise ausgegeben: Zurück zu den Quellen und der damit einhergehenden Anerkennung der Tatsache, dass es *die* Romantik nicht gibt! Denn: »each of these Romanticisms – after they are first thus roughly discriminated with respect to their representatives or their dates – should be resolved, by a more thorough and discerning analysis [...] into its elements – into the several ideas and aesthetic susceptibilities of which it is composed« (ebd., S. 237). Damit ist der Königsweg angezeigt, den abzuschreiten in der vorliegenden Arbeit versucht wurde. Wie aus den ersten Kapiteln hervorgeht, vermag die Frage, ob Leopardi ein Romantiker war, kaum mit einem Romantik-Begriff beantwortet werden, der an literaturgeschichtliche und nationale Kriterien gekoppelt ist. Jede von außen angelegte Schablone ist zwangsläufig arbiträr, zumal Leopardis Reflexionen über die Dichtung

von Anfang mit einer existentiellen Fragestellung korrelieren, die vorgefertigte Wahrnehmungsmuster leicht übersehen<sup>385</sup>.

Anhaltspunkte für eine Beantwortung der Frage gibt stattdessen die Berücksichtigung des Prozesses einer Sinnverschiebung, dessen Beginn der »Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica« im Jahr 1818 markiert und der zehn Jahre später in die Identifizierung von »romantico«, »antico«, »poetico« mündet. Im von Leopardi selbst zusammengestellten Stichwortverzeichnis zum *Zibaldone* ist das Lemma »romantico« nicht aufgeführt; aber es gibt das Stichwort »Romanticismo«, unter dem auf eine Extra-Zusammenstellung der entsprechenden *Zibaldone*-Einträge verwiesen wird: »Vedi polizzine a parte, intitolate *Romanticismo*« (*Zibaldone*, II, S. 3185). Die hier vom 11. Juli bis zum 14. Oktober 1827 zusammengestellten Einträge bezeugen die jahrelange Auseinandersetzung mit der Romantik. Erfolgt die Beschäftigung mit der romantischen Literatur anfangs unter prononciert negativem Vorzeichen und beginnt sie als Gegenüberstellung des eigentümlich Modernen und des eigentümlich Antiken, so bietet sie zugleich den Anlass zur eigenen poetischen Standortbestimmung, weshalb es nicht verwundert, dass in der »Polizzina« auch jene *Zibaldone*-Stellen verzeichnet sind, in denen Leopardi einige seiner poetischen Kernkonzepte formuliert. Was die Wahrnehmung des Epochenumbruchs anbelangt, teilt Leopardi durchaus den Blick der Romantiker (der deutschen ebenso wie der italienischen). Doch stellt sich für ihn, der kritisch und distanziert die Entwicklung der Ereignisse und deren Deutung von Seiten der Intellektuellen beobachtet, das Problem, einen Ansatz zu finden, der ihm erlaubt, in seine negative Perspektive konstruktive Elemente einzuflechten, sprich auszuloten, wie ein Dichter in unpoetischer Zeit arbeiten kann. Am Anfang steht also das Tasten nach einem Begründungsfundament für sich selber und das leitende Interesse kann als anthropologisch bezeichnet werden, insofern der Blick von Anbeginn dem Menschen, seinen psychischen Dispositionen und Bedürfnissen gilt. Zwar geht der Wechsel der Zeiten nicht ganz unbemerkt über sie hinweg, denn ansonsten würden die Werke der

---

<sup>385</sup> Ein Beispiel ist Rigoni (1997), der sich an formale Merkmale hält und die Entfernung vom Mimesisprinzip, die Bedeutung der Töne für das Erfassen einer höheren, außerbegrifflichen Wahrheit, die damit zusammenhängende Bedeutung der Lyrik als höherer Erkenntnisform und schließlich den Natur-Begriff als Punkte aufzählt, an denen Leopardi der romantischen Poetik nahekommt. Janowski (1992) stellt eine Beziehung her zwischen Novalis und der »Wiederentdeckung des Mythos in der Natur« (ebd., S. 131) im »Discorso«, um darauf zu hinzuweisen, dass sich Leopardi gerade in dieser Streitschrift den deutschen Romantikern annähert, obgleich seine Polemik doch gerade gegen sie (!) gerichtet sei. Der Unterschied zwischen deutschen und italienischen Romantikern ist damit ganz verschwunden und es wird suggeriert, Leopardi habe die deutsche Romantik gekannt, wenn er sie doch so heftig kritisieren konnte.

Romantiker sich nicht so großer Beliebtheit erfreuen, aber sie stellen doch jene Orientierungsboje dar, an die der Dichter sich halten kann.

Diese Ausrichtung auf den Menschen, genauer auf die *conditio humana* und die ihr immanenten Möglichkeiten und Grenzen, lässt sich als Motivationsgrundlage für Leopardis Poetik herausstellen. Alle Schlüsselkonzepte derselben sind in der »Theorie der Lust« angelegt und die Bestimmung des ‚spezifisch‘ Romantischen, wie sie Immerwahr (1972) vornimmt, indem er den Unterschied zwischen der Verwendung des Begriffs bei Goethe und bei dem Frühromantiker Novalis in der UNIVERSALEN BEDEUTUNG erkennt, die ihm bei letzterem zukommt, erweist sich daher auch für einen Blick auf Leopardi erhellend.

Die Sinn-Ausweitung in der Frühromantik ist darin ablesbar, dass psychische und ästhetische Erscheinungsformen, die bereits über ein Jahrhundert lang mit dem Begriff »romantisch« verknüpft waren, anthropologisch ausgelegt werden. Zum Beleg führt Immerwahr jenes Fragment aus dem *Allgemeinen Brouillon* an, in dem ein Assoziationsband »Ferne«, »romantisch« und »poetisch« zusammenschließt: »Ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten etc. alles wird romantisch, quod idem est – daher ergibt sich unsere Urpoëtische Natur« (NO II, 536f.:342). Der Schnittpunkt zweier Bedeutungsfäden ist in diesem Satz erkennbar: Zum einen wird das Romantische mit dem Poetischen gleichgesetzt und damit eine direkte Linie gezogen zu Literatur und Dichtung, wie auch aus der Fortsetzung des Fragments abgeleitet werden kann, wo es heißt: »Poësie der Nacht und Dämmerung« – ein Ausdruck, der auf die »Hymnen an die Nacht« weist. Unter Einbeziehung der theoretischen Reflexionen Hardenbergs kann man sich zum anderen jedoch nicht dem oszillierenden Schimmer entziehen, der dem Konzept des Poetischen anhaftet, wird mit der Nennung des ‚Poetischen‘ neben der ästhetischen doch auch eine Dimension aufgerufen, in welcher der Mensch als »Macher« erscheint, und öffnet sich damit ein Blick in das Gefüge, in dem das Ästhetische auf philosophisch-theoretischen und ethisch-lebenspraktischen Überlegungen gleichermaßen aufruht.

Wie bei Leopardi steht dabei die Einbildungskraft als Schlüsselvermögen des Menschen im Mittelpunkt, allerdings weniger infolge einer psychologisch-anthropologischen Blicklenkung als in der Folge einer Denktradition, in deren Rahmen die Einbildungskraft eine Art Rehabilitierung erfährt, nach einer langen Periode misstrauensgetränkter Vernachlässigung. Mit der Akzentuierung dieses Vermögens

reihen sich beide Denker in die Imaginationsbewegung ein, die Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfasst hatte. Bei beiden stellt die Einbildungskraft das Potential dar, dem Menschen einen Raum zum Leben zu sichern jenseits der Einsicht, der Mensch sei ein Mangelwesen. Einem starken Kontingenzbewusstsein zum Trotz, das bei Leopardi die Form existentieller Negativität annimmt und auf das er und der deutsche Frühromantiker jeweils unterschiedlich reagieren, wird eine Poetik entworfen, der die Geste des Beistands eingeschrieben ist.

Auch unabhängig der von Hardenberg selbst hergestellten Beziehung zwischen Arzt und Dichter lassen sich in seinen Fragmenten Hinweise sammeln, welche die Anwendung der medizinischen Analogie auf die Poesie bzw. die Tätigkeit des Poeten motivieren. Grundlegend zeichnet sich die Ausrichtung der Poesie an einem Verständnis vom Menschen ab, in dem Freiheit das Existenz und Handlung, Theorie und Praxis bestimmende Merkmal darstellt. Im Ausgang hiervon wird gleichsam der Versuch unternommen, dem Menschen durch Aufzeigen dieses ursprünglichen Freiheitsgrundes und des ihm innewohnenden Potentials beizustehen, d.h. ein Praxismodell zu entwerfen, in dem die Analogie zwischen Leben und Roman bestimmend ist und für das beispielhaft der Dichter als Romanautor steht. In dieser Konvergenz von Literatur und Leben, Ästhetik und Ethik ist das Romantische angesiedelt, als dessen Motivkern ein durch Aktivität und Konstruktivität gekennzeichnetes Verhältnis des Einzelnen zur Welt ausgemacht werden kann, wobei die Einbildungskraft in transzendentaler, bewusstseinstheoretischer Hinsicht die Voraussetzung dafür bildet.

Bei Leopardi durchläuft der Begriff des Romantischen eine Entwicklung, deren Anfang durch den Gegensatz »romantico/moderno«-»antico« charakterisiert ist; das Unterscheidungsmerkmal ist das Unglück. In dem Moment, da dieses als anthropologische Konstante erkannt wird, verschiebt sich die Aufmerksamkeit hin zu den Möglichkeiten, es zu lindern, setzt eine vom Helfergestus geprägte Reflexion ein, die sich in seiner Poetik ebenso widerspiegelt wie im Interesse für die praktische Philosophie. »Je vous ai dit que l'art de ne pas souffrir est maintenant le seul que je tâche d'apprendre«, schreibt Leopardi am 23. Juni 1823 an den belgischen Literaten A. Jacopssen und benennt damit ein nicht nur auf sich selbst und das eigene Leben zugeschnittenes Anliegen. Die Verschränkung von Poetik und einer auf Lebenshilfe ausgerichteten Ethik erfolgt beispielhaft in einigen Eintragungen im *Zibaldone* aus den

Jahren 1828 und 1829, wobei Einbildungskraft und Erinnerungen als Bindeglieder fungieren. Einerseits ist nämlich das Unglück ein existentielles Phänomen, andererseits sind auch die »Gegenmittel« existentieller Natur: Am 22. Oktober 1828 werden »romantisch« und »antik« in eins gesetzt, insofern die Quelle für die »piaceri dell'immaginazione e del sentimento« in den Erinnerungen liege (Zib., 4415). Ein knappes halbes Jahr später bezeichnet Leopardi die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten und Beziehungen zwischen Gegenständen sowie die Erinnerungen als »piaceri poetici« (Zib., 4495; 27. April 1829). Und im März wird ein Ort als romantisch und sentimental bezeichnet, weil er Erinnerungen an andere Orte wachruft (Zib., 4471; 10. März 1829). Das Ausschlussverhältnis antik-romantisch wurde ersetzt durch ein anderes: jenes zwischen Vergangenheit und Gegenwart – letztere ist *per definitionem* unpoetisch<sup>386</sup>. Bemerkenswert an der Oktober-Aufzeichnung von 1828 ist jedoch die ausdrückliche Verneinung, dass das Moderne je romantisch sein könne: »Perché il moderno, il nuovo, non è mai, o ben difficilm.[ente] romantico; e l'antico, il vecchio, al contrario?«. Nicht länger ist romantisch eine zeitliche, ex negativo aus dem Antiken abgeleitete Kategorie, vielmehr wird es im Zusammenhang mit den anderen Aussagen gleichbedeutend mit poetisch, dessen Bedeutungsfeld wiederum vor dem Hintergrund der »Theorie der Lust« nicht nur auf die Dichtung eingegrenzt ist.

Wenn nun die Frage, ob Leopardi ein Romantiker war, im Bezug auf *seine* Bestimmung des Romantischen beantwortet wird, dann lautet die Antwort »Ja«. Ihre Schwerkraft erhält sie durch die Parallelsetzung der leopardischen Bestimmung mit jener des deutschen Frühromantikers und dies in zweierlei Hinsicht: Wie gezeigt wurde, sind auch bei Novalis philosophische Reflexion und poetische Selbstverständigung direkt aufeinander bezogen. Wenn also »poetisch« und »romantisch« als Synonyme verwendet werden, dann wird zugleich mit der *Techné* des Romantisierens eine Methode des »guten Lebens« entworfen. Ihr Modell schafft der Dichter und damit wird die Poesie zu einem privilegierten Medium, um sich in einer Lebenspraxis zu üben, die

---

<sup>386</sup> Vgl. Zib., 1521f.; 18. August 1821: »Il passato, a ricordarsene, è più bello del presente, come il futuro a immaginarlo. Perché? Perché il solo presente ha la sua vera forma nella concezione umana; è la sola immagine del vero: e tutto il vero è brutto«. Erinnern und Einbilden entsprechen zwei verschiedenen Zeitmodi, deren verbindendes Merkmal ist, dass sie *nicht* sind; dadurch dass die Gegenwart als Gegenwärtigkeit des Wahrnehmens und Fühlens mit dem Hässlichen identifiziert wird, findet eine ästhetische Diskreditierung der Gegenwart statt, zu der bei Novalis das Fragment 347 aus dem *Allgemeinen Brouillon* ein Pendant darzustellen scheint, wird doch hier das Alte und Neue mit dem Poetisch-Romantischen gleichgesetzt und dem Gewöhnlichen gegenübergestellt.

den Möglichkeitsraum des Menschen ganz ausreizt. Diese Gleichsetzung von Kunst- und Lebenswelt, die auch als »formale Ethik« bezeichnet werden kann (Schmaus (2000), S. 102), und deren Voraussetzung in der Tätigkeit der Einbildungskraft liegt, ist ein Charakteristikum des Romantischen, dem ein Wechselverhältnis zwischen Poesie/Ästhetik und Wirklichkeitserfahrung eingeschrieben ist. Auch bei Leopardi zeigte sich dieses Verhältnis als grundlegend für ein Poetik-Konzept, in dem der Einbildungskraft und ihren Produkten, den Illusionen sowie den Erinnerungen die Aufgabe zuerkannt wird, die negativen Implikationen des Realitätserlebens abzufedern. In letzter Konsequenz ist es bei beiden die Einbildungskraft, die das Romantische ermöglicht, das bei dem einen Zeichen und Beweis der Befähigung zu Selbstentwurf und aktiver Einflussnahme auf die Welt, bei dem anderen ein Ausdruck ist für den verbliebenen Spielraum, sich eines Zipfels »piacere« zu versichern.

Timpanaro (1965) hat als Leitmotive der leopardischen Existenzanalyse »malattie, vecchiezza, fugacità del piacere« (ebd., S. 161) herausgestellt – die Poetik Leopardis kann ebenso wie sein Entwurf einer praktischen Philosophie als Versuch gedeutet werden, auf diese existentiellen Themen zu reagieren. Auch bei Novalis können sie nicht unter Verweis auf die erkenntnistheoretische Problemstellung, die den Ausgangspunkt seiner philosophischen Überlegungen bildet, ausgeblendet werden. Die Auseinandersetzung mit dem Tod, und das bedeutet auch mit dem der Endlichkeit menschlichen Daseins eingeschriebenen Leid, beschränkt sich nicht allein auf die Fragmente, wie Uerlings Interpretation der 5. Hymne zeigt (Uerlings (1991), (1998)). In der Schaffung einer »immanenten Transzendenz« (Uerlings (1991), S. 317; Herv.v.m.), wie sie sich am Beispiel dieser Hymne nachvollziehen lässt, d.h. in der Schaffung eines Bezugspunkts *im* Leben, von dem her alles Sinn und Bedeutung erhält, liegt vielleicht die wichtigste Herausforderung für den romantischen Dichter und denjenigen, der es ihm in seiner alltäglichen Lebenspraxis nachtun will. Die »Construction der transscendentalen Gesundheit«, die in den *Vorarbeiten 1798* der Poesie zugeschrieben wird (NO II, 324:42), ergibt sich aus der Einsicht in die Abhängigkeit der Menschen von Sinnhaftigkeit. Der Poet als »transscendentale[r] Arzt« vermag einen Deutungsrahmen zu schaffen, um dem »Zweck der Zwecke – der *Erhebung des Menschen über sich selbst*« näher zu kommen (ebd.; Herv.i.O.). Damit verbunden ist nicht allein die Milderung des Kontingenzbewusstseins, sondern auch ein anderer

Umgang mit Leben und Tod, welcher der Erkenntnis erwächst, dass beides »relative Begriffe« sind (HKA III, S. 92).

Indem bei beiden Dichtern das Romantische in dieser Verschränkung von lebensweltlicher und ästhetischer Perspektive geortet werden kann, wird es zur ethischen Kategorie – eine am Leben der Menschen orientierte Weise, um mit der Poesie eine Modalität zu generieren, mit der existentielle Fragen wenn nicht endgültig, so doch zeitweise gelöst werden und mit der eine Lebenspraxis vorexerziert wird.

## LITERATURVERZEICHNIS

### a. Siglen

HKA = Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendnachlass und weiteren neu aufgetauchten Handschriften.* Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. – Stuttgart u.a., 1960ff.

HWPhil = *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Völlig neubearbeitete Ausgabe des »Wörterbuchs der philosophischen Begriffe« von Rudolf Eisler. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Basel, 1971ff.

KdU = Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft.* Hrsg. v. Karl Vorländer m. einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg, <sup>7</sup>1990 (Meiner Philosophische Bibliothek; 39a).

KpV = Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft.* Hrsg. v. Karl Vorländer m. einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg, <sup>10</sup>1990 (Meiner Philosophische Bibliothek; 38).

KrV = Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft.* Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hrsg. v. Raymund Schmidt m. einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg, <sup>3</sup>1990 (Meiner Philosophische Bibliothek; 37a).

Met. = Aristoteles: *Metaphysik. Erster Halbband: Bücher I (A) – VI (E). Griechisch-Deutsch.* Neubearbeitung und Übersetzung von Hermann Bonitz. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. v. Horst Seidl. Griech. Text in Edition von Wilhelm Christ. Hamburg, <sup>3</sup>1989 (Meiner Philosophische Bibliothek; 307).

NA = *Schillers Werke. Nationalausgabe (NA).* Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese. Hrsg. v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Weimar.

NO = Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.* 3 Bde. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Darmstadt, 1999.

*Poesie e Prose, I* = Leopardi. *Poesie e prose: Poesie.* A cura di Mario Andrea Rigoni con un saggio di Cesare Galimberti. Milano, <sup>8</sup>1998.

*Poesie e Prose, II* = Leopardi. *Poesie e prose: Prose.* A cura di Rolando Damiani. Milano, <sup>7</sup>1998.

Die Ziffern hinter den Siglen geben jeweils den Band an.

## **b. Quellen**

### ARISTOTELES

- *Die Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 2003 (Universal-Bibliothek Nr. 7828).
- *Metaphysik. Erster Halbband: Bücher I (A) – VI (E)*. Griechisch-Deutsch. Neubearbeitung und Übersetzung von Hermann Bonitz. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. v. Horst Seidl. Griech. Text in Edition von Wilhelm Christ. Hamburg, <sup>3</sup>1989 (Meiner Philosophische Bibliothek; 307).
- *Metaphysik. Zweiter Halbband: Bücher VII (Z) – XIV (N)*. Griechisch-Deutsch. Neubearbeitung und Übersetzung von Hermann Bonitz. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. v. Horst Seidl. Griech. Text in Edition von Wilhelm Christ. Hamburg, <sup>3</sup>1991 (Meiner Philosophische Bibliothek; 308).
- *Über die Seele/De Anima*. Griechisch-deutsch. Übersetzt (nach W. Theiler), mit Einleitung und Kommentar hrsg. v. Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl und Otto Apelt. Hamburg, 1998 (Meiner Philosophische Bibliothek; 476).

### BACON, Francis

- *The two books of the proficience and advancement of learning*. Amsterdam, New York, 1970 (The English Experience; Nr. 218).

### BERCHET, Giovanni

- »Del criterio ne' discorsi« (1818), in: Branca (<sup>2</sup>1965), vol. I, S. 62-70.
- »Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo« (1816), in: Ders.: *Lettera semiseria. Poesie*. A cura di Alberto Cadioli. Milano, 1992.

### BORSIERI, Pietro

- »Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori« (1816), in: Mutterle (1975), vol. I, 85-178.

### DE STAËL, Germaine

- *De l'Allemagne*. Deux Volumes. Chronologie et introduction par Simone Balayé. Paris, 1968.
- »Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni« (1816), in: Mutterle (1975), vol. I, S. 3-9.

### DI BREME, Ludovico

- »Il Giaurro, Frammento di novella turca scritto da Lord Byron« (1818), in: Mutterle (1975), vol. I, S. 254-313.
- »Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani« (1816), in: Mutterle (1975), vol. I, S. 25-56.

### EPIKTET

- *Das Buch vom geglückten Leben*. Aus dem Griechischen von Carl Konz. Bearbeitet und mit einem Nachwort von Bernhard Zimmermann. München, <sup>2</sup>2006.

### EPITTETO

- *Manuale*. Con la versione latina di Angelo Poliziano e il volgarizzamento di Giacomo Leopardi. Testo a fronte. Introduzione, traduzione, note di Enrico V. Maltese. Milano, <sup>3</sup>2000.

### FICHTE, Johann Gottlieb

- *Fichtes Werke. Band I: Zur theoretischen Philosophie I*. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin, 1971.

### GIORDANI, Pietro

- »Un ,italiano' risponde al discorso della Staël« (1816), in: Mutterle (1975), vol. I, S. 16-24.

### GOETHE, Johann Wolfgang von

- *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz u. Hans Joachim Schrimpf. Komm. v. Herbert von Einem u. Hans Joachim Schrimpf. München, <sup>13</sup>1999.

### HARDENBERG, Friedrich von

- *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. 3 Bde. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Darmstadt, 1999:  
Band 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hrsg. v. Richard Samuel.

- Band 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl.  
 Band 3: *Kommentar*. Von Hans Jürgen Balmes.
- *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendlachlass und weiteren neu aufgetauchten Handschriften*. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. – Stuttgart u.a., 1960ff.:
- Band 1: *Das dichterische Werk*. 1977.  
 Band 2: *Das philosophische Werk I*. <sup>3</sup>1981.  
 Band 3: *Das philosophische Werk II*. <sup>2</sup>1983.  
 Band 4: *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*. <sup>2</sup>1975.  
 Band 5: *Materialien und Register*. 1988.  
 Band 6: *Der dichterische Jugendlachlass (1788-1791) und Stammbucheintragungen (1791-1793)* 1. Teilbd.; *Kommentar* 2. Teilbd. – 1999; *Schriften und Dokumente aus der Berufstätigkeit* 3. Teilbd. – 2006.

#### HOMER

- *Ilias*. Griechisch-Deutsch. Übersetzung von Johann Heinrich Voss. Hrsg. v. Bruno Snell. Augsburg, 1984.

#### HORAZ

- Quintus Horatius Flaccus. *Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498*. Mit einem Nachwort hrsg. v. Bernhard Kytzler. Stuttgart, 1992 (Reclam Universal-Bibliothek; 8753).

#### HUMBOLDT, Wilhelm von

- *Werke in 5 Bänden. Bd. 2: Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik. Die Vasen*. Berlin, 1961.

#### KANT, Immanuel

- *Kritik der praktischen Vernunft*. Hrsg. v. Karl Vorländer m. einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg, <sup>10</sup>1990 (Meiner Philosophische Bibliothek; 38).
- *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hrsg. v. Raymund Schmidt m. einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg, <sup>3</sup>1990 (Meiner Philosophische Bibliothek; 37a).
- *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. Karl Vorländer m. einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg, <sup>7</sup>1990 (Meiner Philosophische Bibliothek; 39a).

#### LEOPARDI, Giacomo

- *Contro il romanticismo: il Discorso di un italiano di Giacomo Leopardi*. A cura di Anna Clara Bova. Bari, 1998.
  - *Lettere*. A cura di Rolando Damiani. Milano, 2006.
  - *Opere*. 6 voll.:
- Vol. I-III: *Zibaldone*. Ed. commentata e rev. del testo critico a cura di Rolando Damiani. Milano, 1997.  
 Vol. IV: *Poesie e prose: Poesie*. A cura di Mario Andrea Rigoni con un saggio di Cesare Galimberti. Milano <sup>8</sup>1998.  
 Vol. V: *Poesie e prose: Prose*. A cura di Rolando Damiani. Milano, <sup>7</sup>1998.  
 Vol. VI: *Album Leopardi*. Con un saggio biografico e il commento alle immagini di Rolando Damiani. A cura di Rolando Damiani. Ricerca iconografica di Eileen Romano. Milano, <sup>2</sup>1998.
- *Paolina mia: lettere alla sorella. Giacomo Leopardi*. Introd. di Mariella Muscariello. Venosa, 1997.
  - *Rede eines Italieners über die romantische Poesie = Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Übers. und eingeleitet von Franca Janowski. Tübingen, 1991 (Italienische Bibliothek; 3).

#### LONDONIO, Giuseppe

- »Cenni critici sulla poesia romantica« (1817), in: Mutterle (1975), vol. I, S. 212-233.

#### LUKREZ

- *Lucreti De rerum natura Libri sex*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Cyrillus Bailey. Oxford, <sup>2</sup>1967 (Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis).

## PLOTIN

- *Plotins Schriften*. Übersetzt von Richard Harder. Neub. m. griech. Lesetext und Anm. fortgef. v. Rudolf Beutler u. Willy Theiler. Band V: *Die Schriften 46-54 in chronologischer Reihenfolge a) Text und Übersetzung b) Anmerkungen*. Hamburg, 1960.

## SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph

- *System des transzendentalen Idealismus. Mit einer Einleitung von Walter Schulz und ergänzenden Bemerkungen von Walter E. Ehrhardt*. Hrsg. v. Horst D. Brandt und Peter Müller. Hamburg, <sup>2</sup>2000 (Meiner Philosophische Bibliothek; 448).

## SCHILLER, Friedrich

- *Schillers Werke. Nationalausgabe (NA)*. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese. Hrsg. v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Weimar, 1943ff.  
NA 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1777–1799*. Hrsg. v. Julius Petersen, Friedrich Beißner. Weimar, 1943.  
NA 2, Teil I: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799–1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlaß*. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar, 1983.  
NA 20: *Philosophische Schriften. Teil I*. Unter Mitw. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar, 2001.  
NA 21: *Philosophische Schriften. Teil II*. Unter Mitw. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar, 1963.  
NA 28: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7. 1795-31.10. 1796*. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar, 1969.

## SCHLEGEL, Friedrich

- *Gespräch über die Poesie*. Mit einem Nachwort von Hans Eichner. Faksimiledruck der Seiten 284-362 aus Bd. II der *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (1967). Stuttgart, 1968. (Realienbücher für Germanisten Abt. G: Dokumentationen. Reihe a: Aus der Geschichte der Literaturwissenschaft und Literaturkritik; M 70).

## VERGIL

- *Aeneis. Lateinisch-Deutsch*. In Zusammenarbeit m. Maria Götte hrsg. u. übersetzt v. Johannes Götte. Darmstadt, <sup>6</sup>1983.

## VERRI, Pietro

- »Pensieri sullo spirito della Letteratura italiana«, in: *Il Caffè ossia Brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici. Dal giugno 1764 a tutto maggio 1765*. Semestre secondo, Milano, <sup>2</sup>1804, S. 151-158.

## VICO, Giambattista

- *Opere*. Primo tomo. A cura di Andrea Battistini. Milano, <sup>2</sup>1999.

## VISCONTI, Ermes

- »Idee elementari sulla poesia romantica« (1818), in: Mutterle (1975), vol. I, S. 435-469.

## ZAIOTTI, Paride

- »Intorno all' ‚Adelchi‘ di A. Manzoni« (1824), in: Mutterle (1975), vol. 2, S. 200-213.

### **c. Periodika**

*La Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti*. Compilato da una società di letterati. Ed. da Antonio Fortunato Stella. Milano, 1816-1840.

*Il Caffè ossia Brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici. Dal giugno 1764 a tutto maggio 1765*. Semestre secondo, Milano, <sup>2</sup>1804,

*Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*. Milano, 1818-1819. A cura di Vittore Branca. Ristampa dell'edizione originale. Firenze.

*Gazzetta di Milano*. Quotidiano. Milano, 1816-1848.

*Il Ricoglitore*. Ed. da Antonio Fortunato Stella. Milano, 1818-1824.

*Lo Spettatore ossia varietà storiche, letterarie, critiche, politiche e morali del signor Malte-Brun recate in italiano.*  
Ed. da Antonio Fortunato Stella. Milano, vol. 1-7, 1814-1817, danach: *Lo Spettatore italiano ovvero...*, vol. 8 (1817), vol. 10 (1818) und *Lo Spettatore straniero ovvero...*, vol. 9 (1817), vol. 11 (1818).

#### **d. Anthologien**

BRANCA, Vittore (Hrsg.)  
<sup>2</sup>1965 »*Il Conciliatore*«. *Foglio scientifico-letterario*. 3 voll. Firenze.

CALCATERRA, Carlo (Hrsg.)  
1951 *I Manifesti romantici del 1816*. Torino.  
<sup>2</sup>1979 *I Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*. Nuova ed. ampliata da Mario Scotti. Torino.

KIRK, Geoffrey S./RAVEN, John E./SCHOFIELDS, Malcolm  
1994 *Die vorsokratischen Philosophen: Einführung, Texte und Kommentare*. Übers. v. Karlheinz Hülsler. Stuttgart, Weimar.

MUTTERLE, Anco Marzio (Hrsg.)  
1975 *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, 2 voll. A cura di E. Bellorini. Bari.  
(reprint a cura di A. M. Mutterle).

ODDONE, Enrico (Hrsg.)  
1974 *Il Conciliatore*. Treviso (Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea. Pagine di vita e cultura; 5).

#### **e. Nachschlagewerke**

ABBAGNANO, Nicola  
*Dizionario di filosofia*. Torino, <sup>2</sup>1990 (Erstausgabe: 1971).

ADELUNG, Johann Christoph  
*Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. Zweite, verm. u. verb. Aufl.. Hildesheim, New York, 1990 (Erstausgabe: 1798) (Documenta Linguistica. Quellen zur Geschichte der deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts. Reihe II. Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Helmut Henne).

ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN  
*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Erarbeitet im Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, Berlin, unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. München, <sup>3</sup>1995.

GRIMM, Jacob und Wilhelm  
*Deutsches Wörterbuch*. Fotomechan. Nachdr. der Erstausg. Leipzig, Hirzel, 1854. München, 1999.

HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE  
*Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des »Wörterbuchs der philosophischen Begriffe« von Rudolf Eisler. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Basel, 1971ff.

LEXIKON DER ETHIK  
*Lexikon der Ethik*. Hrsg. v. Otfried Höffe in Zus. m. Maximilian Forschner, Christoph Horn, Wilhelm Vossenkuhl. München, <sup>6</sup>2002.

MENGE, Hermann  
*Griechisch-Deutsches Schulwörterbuch mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie*. Berlin, 1906.

METZLER-LITERATUR-LEXIKON  
*Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, <sup>2</sup>1990.

NEW PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS  
*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. by Alex Preminger, T.V.F. Brogan. Princeton, New Jersey, 1993.

TRECCANI

*La piccola Treccani. Dizionario enciclopedico.* Vol. I-XII. Roma, 1995-1997.

WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHISCHEN BEGRIFFE

*Wörterbuch der philosophischen Begriffe.* Begr. v. Friedrich Kirchner, Carl Michaëlis. Fortges. v. J. Hoffmeister. Vollst. neu hrsg. v. A. Regenbogen, U. Meyer. Hamburg, 1998 (Meiner Philosophische Bibliothek; Bd. 500).

#### **f. Forschung**

ADDAMIANO, Natale

1976 *Giacomo Leopardi: Il filosofo, il poeta.* Milano.

AGAMBEN, Giorgio

1982 *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività.* Torino (Saggi; 640).

AMTMANN-CHORNITZER, Claudia

1997 *„Schöne Welt, wo bist du?“ Die Rückkehr des Goldenen Zeitalters in geschichtsphilosophischen Gedichten von Schiller, Novalis und Hölderlin.* Erlangen, Jena (Erlanger Studien, Band 111).

ARGULLOL, Rafael

1990 »Infelicità e titanismo«, in: *Leopardi, arte e verità.* A cura di Carlo Ferrucci. Roma (L'Ippogrifo; 51), S. 19-44.

ARMAND, Nivelle

1970 »Philosophische Grundlagen«, in: Ders.: *Frühromantische Dichtungstheorie.* Berlin, S. 23-70.

ANSELMINI, Gian Mario

2001 *Profilo storico della letteratura italiana.* Milano.

APOLLONIO, Mario

1969 *Il gruppo del Conciliatore e la cultura italiana dell'Ottocento.* Milano.

BACCHELLI, Riccardo

1960 »Sugli aggettivi determinativi dell'„Infinito“«, in: Ders.: *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari.* Milano, S. 361-70.

BALDINI, Antonio

1950 »Questa e quella...«, in: *Corriere della sera*, 7 febbraio 1950.

BARCK, Karlheinz

1993 *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne.* Stuttgart, Weimar.

BATTAGLIA, Salvatore

1965 *Introduzione al romanticismo italiano.* Napoli.

BAUMANN, Peter

1990 *Fichte. Kritische Gesamtdarstellung seiner Philosophie.* Freiburg/Breisgau, München (Alber Reihe Philosophie).

BAZZOCCHI, Marco Antonio

1996 *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini.* Bologna. (Le Sfere; 11)

BEHLER, Ernst

1992 *Frühromantik.* Berlin, New York. (Sammlung Göschen; 2807)

BELLUCCI, Novella

1996 *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta.* Firenze.

- BERENGO, Mario  
1975 »Intellettuali e centri di cultura nell'Ottocento italiano«, in: *Rivista storica italiana* 87, S. 132-66.
- BIGI, Emilio  
1986 »Leopardi e i romantici«, in: Ders.: *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*. Milano, S. 149-73.
- BIRAL, Bruno  
1974 *La posizione storica di Leopardi*. Torino.
- BINNI, Walter  
1969 »La battaglia romantica in Italia«, in: Ders.: *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*. Firenze, S. 59-72.  
<sup>4</sup>1982 *La protesta di Leopardi*. Firenze.  
<sup>4</sup>1984 *La nuova poetica leopardiana*. Firenze.  
1994 *Lezioni Leopardiane*. Hrsg. v. Novella Bellucci unter Mitarbeit von Marco Dondero. Firenze (Lezioni; 13).
- BIZZOCCHI, Roberto  
1976a »La Biblioteca italiana nelle polemiche linguistiche e letterarie del primo Ottocento«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 153, S. 321-75.  
1976b »Ludovico di Breme e la Biblioteca italiana«, in: *Studi e problemi di Critica testuale* 12, S. 156-84.  
1979 *La Biblioteca italiana e la cultura della restaurazione, 1816-1825*. Milano.
- BLASUCCI, Luigi  
1985 *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna.  
1989 *I titoli dei »Canti« e altri studi leopardiani*. Napoli (Collana di linguistica e critica letteraria; 11).  
1996 *I tempi dei »Canti«*. Nuovi studi leopardiani. Torino.  
2003 *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*. Venezia (Testi e studi leopardiani collana del Centro mondiale della poesia e della cultura "Giacomo Leopardi"; 4).
- BLOCH, Ernst  
1985 *Das Prinzip Hoffnung*. 3 Bde. Frankfurt/Main (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 554).
- BOERNER, Peter  
1998 »Schiller im Ausland: Dichter-Denker und Herold der nationalen Befreiung«, in: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart, S. 795-808.
- BOFFI, Guido  
1997 *Estetica e ontologia dell'immaginazione. Una lettura di Schelling*. Milano.
- BOHRER, Karl Heinz  
1995 »Das Romantisch-Phantastische als dezentriertes Bewußtsein«, in: *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposium 1993*. Hrsg. v. Hendrik Birus. Stuttgart (Germanistik-Symposien-Berichtsbände; 16), S. 188-208.  
2002 *Ästhetische Negativität*. München, Wien.
- BONIFAZI, Neuro  
1991 *Leopardi. L'immagine antica*. Torino.
- BORLENGHI, Aldo  
1968 *La polemica sul romanticismo*. Padova.
- BORRIELLO, Antonio  
1930 *La lirica leopardiana dell'infinito. Studio critico*. Napoli.
- BOURIAU, Christophe  
2003 *Qu'est-ce que l'imagination?* Paris.
- BOVA, Anna Clara  
1992 *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi*. Napoli (Letterature; 26).
- BRETTONI, Augusta  
1997 »Leopardi e le funzioni dell'immaginazione«, in: *Studi Italiani* IX, 2, S. 61-85.

- BRIOSCHI, Franco  
1980 *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*. Milano.
- BROSSE, Margareth  
1988 *Leopardi sublime*. Bologna.
- BURDORF, Dieter  
1995 *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart, Weimar (Sammlung Metzler; 284).
- CADIOLI, Alberto  
1995 *Romanticismo italiano*. Milano.
- CALABRESE, Stefano  
1999 »Letteratura infinita: Giacomo Leopardi«, in: Ders.: *L'idea di letteratura in Italia*. Milano, S. 118-27.
- CARBONARA NADDEI, Mirella  
1973 *L'eterno e il tempo in Giacomo Leopardi poeta-filosofo*. Napoli (Istituto di Storia della Filosofia dell'Università di Napoli, Quaderni di filosofia; XVI).
- CARDINI, Roberto  
1976 »Tracollo napoleonico e fine dell'età neoclassica«, in: *La Rassegna della letteratura italiana* 80, S. 32-69.
- CHANDLER, S. Bernhard  
1994 »The View of Italy and Italian Culture in Il Conciliatore«, in: *Rivista di studi italiani* 12 (2), S. 48-53.
- CLAIRBORNE ISBELL, John  
1997 »The Italian Romantics and Madame de Staël: Art, Society and Nationhood«, in: *Rivista di letterature moderne e comparate* 50, S. 335-69.
- COLAIACOMO, Claudio  
1993 *Camera oscura: studio di due canti leopardiani*. Napoli (Fuorimargine; 7).
- CONSOLI, Domenico  
1976 *Critici romantici. Di Breme, Borsieri, Pellico, Berchet, Visconti, Scalvini, Romagnosi, Mazzini, Tenca, Manzoni, Leopardi*. Roma.
- CURI, Fausto  
2002 »Leopardi, utopie estetiche e pensiero paradossale«, in: *Intersezioni*, 3, S. 395-418.
- DAMIANI, Rolando  
1994 *L'impero della ragione. Studi leopardiani*. Ravenna. (L'Interprete, 56)
- D'ANGELO, Paolo  
1997 *L'estetica del Romanticismo*. Bologna.
- DE ANGELIS, Enrico  
1976 *La ricostruzione della realtà nell'opera di G. Leopardi*. Siena.  
1993 »Giacomo Leopardi oder Gibt es eine italienische Romantik«, in: *Aurora* 53, S. 47-53.
- DE CASTRIS, Angelo Leone  
1964 »Leopardi e Beccaria: schema dinamico del sensismo leopardiano«, in: *Leopardi e il Settecento. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13 – 16 settembre 1962)*. Firenze, S. 399-413.
- DELL'AQUILA, Michele  
1997a »Leopardi: le illusioni, la felicità«, in: *Rivista di Letteratura Italiana* XV, 1-3, S. 129-40.  
(Hrsg.)  
1993 *Lecture leopardiane. Primo ciclo*. Roma.  
1997b *Lecture leopardiane. Secondo ciclo*. Roma.  
1997c *Lecture leopardiane. Terzo ciclo*. Roma.

- DE MAN, Paul  
1984 »Intentional Structure of the Romantic Image«, in: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. Reprint of essays originally written 1956-1983. New York, S. 1-17.
- DE ROBERTIS, Domenico  
1993 »I termini dello spazio immaginativo leopardiano«, in: Ders.: *Leopardi: la poesia*. Bologna, 1998, S. 3-26.
- DE ROBERTIS, Giuseppe  
1973 *Saggio su Leopardi*. Firenze.
- DE SANCTIS, Francesco  
1960 *Leopardi*. Torino.
- DESTRO, Alberto / FILIPPI Paola Maria (Hrsg.)  
1995 *La cultura tedesca in Italia: 1750-1850*. Bologna.
- DEWENDER, Thomas / WELT, Thomas (Hrsg.)  
2003 *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. München, Leipzig.
- DI BENEDETTO, Arnaldo  
2000 *Dal tramonto dei lumi al Romanticismo. Valutazioni*. Modena.
- DODD, Elmar  
1985 *Die Vernünftigkeit der Imagination in Aufklärung und Romantik. Eine komparatistische Studie zu Schillers und Shelleys ästhetischen Theorien in ihrem europäischen Kontext*. Tübingen.
- DOLFI, Anna  
1990 *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*. Roma.  
2000 *Ragione e passione: fondamenti del pensare leopardiano*. Roma.
- DYCK, Martin  
1960 *Novalis and Mathematics. A Study of Friedrich von Hardenberg's Fragments on Mathematics and its Relation to Magic, Music, Religion, Philosophy, Language and Literature*. Chapel Hill (University of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures; 27).
- ELLI, Enrico  
1997 *Cultura e poesia tra Otto- e Novecento*. Modena.
- FABBRI BERTOLETTI, Stefano  
1997 »Il primo romanticismo tra illuminismo e modernità«, in: *Interpretazioni. Rivista di storie delle idee* 17, n. 3, S. 479-95.
- FABIO, Nicoletta  
1995 *L'»entusiasmo della ragione«*. Studio sulle »Operette morali«. Firenze (Quaderni Aldo Palazzeschi; 8).
- FAGGELLA, Marino  
2002 *Il nulla nominato. Studi sul pensiero e sull'arte di Giacomo Leopardi*. Lavello.
- FASANO, Pino  
1985 *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*. Roma.
- FASOLA, Carlo (Hrsg.)  
1908 »Bibliografia schilleriana«, in: *Rivista di letteratura tedesca*, Anno II, vol. II, S. 164-201.
- FERRARIS, Maurizio  
1996 *L'immaginazione*. Milano (Lessico dell'estetica; 5).
- <sup>1</sup>FERRUCCI, Carlo  
1987 *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*. Venezia.  
1999 *Un'estetica radicale: Leopardi*. Roma (I Saggi; 16).  
(Hrsg.)  
1989 *Leopardi e il pensiero moderno*. Milano.

<sup>2</sup>FERRUCCI, Franco

1971 »Lo specchio dell'infinito«, in: Ders.: *Addio al Parnaso*. Milano, S. 141-52.

1987 »Memoria come immaginazione in Leopardi«, in: *Lettere italiane*, XXXIX, 4, S. 502-14.

1998 *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*. Roma (Le terre; 13).

FICARA, Giorgio

1999 »Sistemi leopardiani: bellezza e felicità«, in: *Giacomo Leopardi: poeta e filosofo. Atti del Convegno dell'Istituto italiano di cultura a New York, 31 marzo – 1 aprile 1998*. A cura di Alessandro Carrera. Fiesole, S. 25-32.

FIGURELLI, Fernando

1950 »Il Discorso intorno alla poesia romantica e la prima formulazione dell'estetica e della poetica del Leopardi«, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXVII, fasc. 4, S. 381-433.

1952 »Un inedito del Leopardi. Appunti e note di variazioni e aggiunte al 'Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica'«, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXIX, S. 179-213.

FÖCKING, Marc / STEINKAMP, Volker (Hg.)

2004 *Giacomo Leopardi. Dichtung und Wissenschaft im frühen 19. Jahrhundert*. Münster (Romanistik; 12).

FOLIN, Alberto

1993 *Leopardi e la notte chiara*. Venezia.

1996 *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*. Venezia.

(Hrsg.)

2001 *I diletti del vero. Lezioni leopardiane*. Padova.

FORNESI, Davide

2001 »Alcune considerazioni sul classicismo di Leopardi«, in: *Strumenti critici* XVI, fasc. 1, S. 135-58.

FRANK, Manfred

1969 »Die Philosophie des sogenannten ‚magischen Idealismus‘«, in: *Euphorion* 63, S. 88-116.

1972 *Das Problem ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. München.

1977 zus. mit Gerhard KURZ »Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Keist und Kafka«, in: *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*. Hrsg. v. H. Anton, B. Gajek, P. Pfaff. Heidelberg, S. 75-92.

1985 *Eine Einführung in Schellings Philosophie*. Frankfurt/Main.

1989 *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt/Main.

1994 »Philosophische Grundlagen der Frühromantik«, in: *Athenäum* 4 (1994), S. 37-130.

<sup>2</sup>1998 »Unendliche Annäherung«. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt/Main (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 1328).

1998 »Vom absoluten Grund zur Kunst. Novalis und die Diskussion um einen absoluten Grundsatz in der Frühromantik«, in: *Information Philosophie* 4, S. 7-26.

FRATTINI, Alberto

1978 *Letteratura e scienza in Leopardi e altri studi leopardiani*. Milano.

1989 »L'opposizione antichi-moderni nelle tensioni epico-liriche delle prime dieci canzoni«, in: Ders.: *Giacomo Leopardi, una lettura infinita*. Milano, S. 33-46.

1989 »Leopardi romantico antiromantico: la fiamma e lo specchio sul labirinto«, in: Ders.: *Giacomo Leopardi, una lettura infinita*. Milano, S. 64-76.

1998 *Leopardi sulla soglia dell'Infinito e altri saggi leopardiani*. Pisa ed al. (Letteratura e dintorni; 8).

FRICK, Werner

1998 »Schiller und die Antike«, in: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. H. Koopmann. Stuttgart, S. 90-116.

FUBINI, Mario

1953 »Giordani, Mme de Staël, Leopardi«, in: Ders.: *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*. Bari, S. 79-93.

1971 »Motivi e figure della polemica romantica«, in: Ders.: *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*. Bari, S. 13-61.

GALLOTTA, Bruno

1997 *Musica ed estetica in Leopardi*. Milano (De Musica; 1).

- GIVONE, Sergio  
1992 *La questione romantica*. Bari.
- GUARRACINO, Vincenzo  
1998 *Guida alle lettura di Leopardi*. Milano (Oscar Saggi; 533).
- GUERRINI ANGRISANI, Isa  
1986 »Rassegna di recenti studi staëliani sul problema italiano«, in: *Critica storica* 23, S. 361-74.
- GÜNTERT, Georges  
1989 »Una poetica non attuata: il ‚Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica‘«, in: *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984)*. Firenze, 1989, S. 307-18.  
1997 »Rileggendo Le Ricordanze«, in: *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 10, S. 81-97.
- HAMBURGER, Käte  
1929 »Novalis und die Mathematik. Eine Studie zur Erkenntnistheorie der Romantik«, in: *Romantik-Forschungen*. Halle, S. 113-84.
- HENDERSON, Fergus Roy  
2001 *Novalis's idea of »Experimentalphilosophie«. A study of Romantic science in its context*. Dordrecht.
- HOFFMEISTER, Gerhard  
1990 *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart (Sammlung Metzler; 170).
- HOFMANN, Michael  
2003 *Schiller: Epoche – Werk – Wirkung*. München.
- IMMERWAHR, Raymond  
1972 *Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform*. Frankfurt/Main (Respublica Literaria. Studienreihe zur europäischen Bildungstradition vom Humanismus bis zur Romantik; 7).
- ISER, Wolfgang  
1993 *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1101).
- JANOWSKI, Franca  
1992 »Mythos und Skepsis. Leopardis Gratwanderung zwischen Romantik und Aufklärung«, in: SCHEEL/LENTZEN (1992), S. 125-40.
- JONARD, NORBERT  
1976 »L'imagination dans les ‚Canti‘ de Leopardi«, in: *Revue des études italiennes*, XXII, S. 289-339.
- KLEINE, Sabine  
2001 »Mimesis und Imagination«, in: *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik. 1760-1820. Epoche im Überblick*. Hrsg. von Horst Albert Glaser, György M. Vajda. Amsterdam, Philadelphia (A comparative history of literatures in European languages; 14), S. 443-59.
- KREMER, Detlef  
2001 *Romantik*. Stuttgart, Weimar.
- KROMER, Wolfram  
1963 »Europeo und Conciliatore: Abhängigkeit und Bedeutung der ersten romantischen Zeitschrift«, in: *Romanistische Forschungen* 75, S. 377-92.
- <sup>1</sup>KOOPMANN, Helmut  
1998 »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. H. Koopmann. Stuttgart, S. 627-38.
- <sup>2</sup>KOOPMANN, Susanne  
1998 *Studien zur verborgenen Präsenz Rousseaus im Werk Giacomo Leopardis*. Tübingen (Romanica et comparatistica; 32).

KUHN, Hugo

<sup>2</sup>1986 »Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis' Fragmenten«, in: *Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. Gerhard Schulz. Darmstadt (Wege der Forschung; 248), S. 203-58.

KÜSTER, Bernd

1979 *Transzendente Einbildungskraft und ästhetische Phantasie: zum Verhältnis von philosophischem Idealismus und Romantik*. Königstein/Taunus (Monographien zur philosophischen Forschung; 185).

LENTZEN, Manfred

1989 »I tedeschi e la Germania nello Zibaldone di G. Leopardi«, in: *Il pensiero storico e politico di G. Leopardi. Atti del VI Congresso Internazionale di Studi leopardiani, Recanati 9-11 Settembre 1984*. Firenze, S. 319-28.

LEUBE, Eberhard

1982 »Die italienische Literatur an der Wende vom Sette- zum Ottocento«, in: *Europäische Romantik II*. Hrsg. v. Klaus Heitmann et al. Wiesbaden (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; 15), S. 265-90.

LICATA, Glauco

1965 »La ‚spinta‘ romantica del risorgimento attraverso un periodico milanese: Il Conciliatore«, in: *Vita e pensiero* 48, S. 179-93.

LINK, Hannelore

1971 *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*. Stuttgart

1978 »Zur Fichte-Rezeption in der Frühromantik«, in: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Hrsg. v. Richard Brinkmann. Sonderband der »Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«. Mit 49 Abbildungen. Stuttgart, S. 355-68.

LOHEIDE, Berward

2000 *Fichte und Novalis: Transzendentalphilosophisches Denken im frühromantischen Diskurs*. Amsterdam, Atlanta.

LOHNER, Heidi

1936 *Deutschlands Anteil an der italienischen Romantik*. Bern, Leipzig (Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft; 62).

LOHSE, Nikolaus

1988 *Dichtung und Theorie. Der Entwurf einer dichterischen Transzendentalpoetik in den Fragmenten des Novalis'*. Heidelberg (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Dritte Folge; 81).

LOVEJOY, Arthur O.

1924 »On the Discrimination of Romanticism«, in: *Modern Language Association of America, Vol. XXXIX, 2*, S. 229-53.

LUPORINI, Cesare

1980 *Leopardi progressivo*. Roma. (Erstausgabe 1947).

1998 *Decifrare Leopardi*. Napoli.

LUSERKE-JAQUI, Matthias

2005 *Friedrich Schiller*. Tübingen, Basel. (UTB 2595)

MAEDER, Constantino

2000 »Orizzonte e conoscenza in Leopardi e Pavese«, in: *Leopardi in Europa: Istituto italiano di cultura, Parlamento europeo, Bruxelles, 1-2 dicembre*. A cura di Franco Musara, Bart van den Bossche, Serge Vanvolsem. Firenze, Leuven, S. 49-60.

MÄHL, Hans-Joachim

1962 »Eine unveröffentlichte Kant-Studie des Novalis«, in: *Deutsche Vierteljahrszeitschrift* 36 (1962), S. 36-68.

<sup>2</sup>1994 *Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis: Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*. Tübingen.

MAGET, Gilbert

1967 »En marge du bi-centenaire de Madame de Staël. Classiques et Romantiques à Milan en 1816«, in: *La Pensée* 131, S. 40-66.

- MAHONEY, Dennis F.  
1980 *Die Poetisierung der Natur bei Novalis. Beweggründe, Gestaltung, Folgen*. Bonn. (Abhandlungen zur Kunst - , Musik- und Literaturwissenschaft; 286)
- MANNUCCI, Francesco Luigi  
1934 *Giacomo Leopardi. La storia poetica*. Torino.
- MARCAZZAN, Mario  
1962 »Il tempo del ‚Conciliatore‘«, in: *Storia di Milano*, vol. XVI, Milano, S. 243-374.  
1967 *Le origini lombarde del Romanticismo italiano*. Milano.
- MARIANI, Adriano  
1976 »Sulla tematica leopardiana dell'infinito: dall'infinito-indefinito all'infinito-nulla«, in: *Italianistica*, V, 2, S. 260-69.  
1979 »Il tema dell'infinito nell'ultimo Leopardi«, in: *Critica letteraria*, VII, 4, S. 759-71.
- MASSANO, Riccardo  
1970 *Romanticismo italiano e cultura europea: studi critici, con una antologia delle polemiche sul tradurre dalle moderne letterature straniere e sul nuovo sistema tragico dei romantici*. Torino.
- MATHY, Dietrich  
1999 »‚Nichts ist dem Geist erreichbarer als das Unendliche‘. Novalis: Paradoxie als Erkenntnis«, in: *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag*. Hrsg. v. Carolin Romahn und Gerold Schipper-Hönicke. Würzburg, S. 26-34.
- MAURER, Karl  
1957 *Giacomo Leopardis »Canti« und die Auflösung der literarischen Genera*. Frankfurt/Main (Analecta Romanica, Beihefte zu den Romanischen Forschungen; 5).
- MAZZARELLA, Arturo  
1996 *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni*. Napoli. (Teorie & Oggetti della Filosofia; 34)
- MAZZUCCHETTI, Lavinia  
1911 »Correzioni ed aggiunte alla Bibliografia schilleriana«, in: *Rivista di letteratura tedesca*, V, Luglio-Dicembre, S. 225-40.
- MESCHIARI, Maria Cristina  
1997 »Intertestualità agostiniana: alcune ipotesi sull'Infinito«, in: *Studi e Problemi di Critica Testuale* 55, S.107-24.
- MESTICA, Giovanni  
2000 *Studi leopardiani*. A cura di Franco Foschi. Ancona.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria  
2004 »Was ist Dichtung?«, in: Schönert, Jörg/ Zeuch, Ulrike: *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. New York, Berlin, S. 283-302.
- MOSER, Christian  
1995 »‚Romantische Subjektivität‘ im Spannungsfeld von Textualisierung und ästhetischer Konstruktion: Rousseau, Schlegel, Novalis«, in: *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993*. Hrsg. v. Hendrik Birus. Stuttgart (Germanistik-Symposien-Berichtsbände; 16), S. 246-66.
- MUONI, Guido  
1902 *Ludovico Di Breme e le prime polemiche intorno a Madama Di Staël ed al romanticismo in Italia: 1816*. Milano.
- MUSARRA, Franco (Hrsg.)  
2000 *Leopardi in Europa*. Istituto Italiano di Cultura, Parlamento Europeo, Bruxelles, 1-2 dic. 1998. Leuven (University Leuven; N.S.; 3).
- MUSARRA, Franco / VANVOLSEM, Serge (Hrsg.)  
1989 *Leopardi e la cultura europea. Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio (dic. 1987)*. Lewen-Roma.

- NAHEN, Christof  
2002 *Leopardi – Variationen über Poetik als Kulturkritik*. Aachen (Berichte aus der Literaturwissenschaft).
- NATOLI, Salvatore  
1997 »Malati d'infinito. Storia del Genere umano«, in: *Lecture leopardiane. Terzo ciclo*. A cura di Michele Dell'Aquila. Roma, S. 103-26.
- NATOLI, Salvatore / PRETE, Antonio  
1998 *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*. Milano
- NAUMANN, Dietrich  
1979a »Typus und Geschichte: Schillers ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘«, in: Ders.: *Literaturtheorie und Geschichtsphilosophie. Teil 1: Aufklärung, Romantik, Idealismus*. Stuttgart (Sammlung Metzler; M 184: Abt. D, Literaturgeschichte), S. 47-54.  
1979b »Poetische Utopie: Novalis«, in: Ders. *Literaturtheorie und Geschichtsphilosophie. Teil 1: Aufklärung, Romantik, Idealismus*. Stuttgart (Sammlung Metzler; M 184: Abt. D, Literaturgeschichte), S. 82-93.
- NEGRI, Antimo  
1971 »Leopardi e la filosofia di Kant«, in: *Trimestre*, V, 4, S. 475-91.
- NEUMEISTER, Sebastian  
1991 »Leopardi und die Moderne«, in: *Romantik: Aufbruch zur Moderne*. Hrsg. v. Karl Maurer, Winfried Wehle. München (Romanistisches Kolloquium; 5), S. 383-400.  
(Hrsg.)  
1995 *Leopardi in seiner Zeit. = Leopardi nel suo tempo. Akten des 2. Internationalen Kongresses der Deutschen Leopardi-Gesellschaft. Berlin, 17. bis 20. September 1992*. [Exzerpiert Berichtszeitraum 1996]. Tübingen (Stauffenburg Colloquium, 35).
- NEUMEISTER, Sebastian / SIRRI, Raffaele (Hrsg.)  
1997 *Leopardi poeta e pensatore/Dichter und Denker*. Napoli.
- NIVELLE, Armand  
1970 *Frühromantische Dichtungstheorie*. Berlin.
- NUSSBAUM, Martha C.  
1996 *Il giudizio del poeta: immaginazione letteraria e vita civile*. Milano.  
<sup>4</sup>1996 *The therapy of desire: theory and practice in Hellenistic ethics*. Princeton.
- ORCEL, Michel  
1993 *Il suono dell'Infinito: saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*. Napoli.
- ORIOLO, Giovanni  
1967 »Teorici e critici romantici«, in: *Storia della Letteratura italiana*. Milano, S. 463-513.
- PACELLA, Giuseppe  
1966 »Elenchi di letterature leopardiane«, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, CXLIII, S. 557-77.  
1993 »Riflessi della cultura tedesca nelle letture e nell'opera di G. Leopardi«, in: *Leopardi und der Geist der Moderne: Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Stuttgart, 10. -11. November 1989*. Hrsg. v. Italienischen Kulturinstitut Stuttgart. Tübingen (Stauffenburg Colloquium; Bd. 25), S. 129-42.
- PANELLA, Giuseppe  
2001 »Leopardi e l'estetica del sublime«, in: POLIZZI (2001), S. 35-60.
- PARRONCHI, Alessandro  
1989 *La nascita dell'infinito e altri studi leopardiani*. Montebelluna.  
1998 »Il computar« e altri studi leopardiani. Firenze (La nuova meridiana; 29).
- PAZZAGLIA, Mario  
<sup>3</sup>1992 *Letteratura italiana. Vol. 3: L'Ottocento. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*. Bologna.
- PELOSI, Pietro  
1996 *I fiumi del tempo, i luoghi dell'anima. Tempo e spazio nei Canti leopardiani*. Napoli (Dal Certo al Vero; 16).

- PETROCCHI, Giorgio  
 1957 *Lezioni di critica romantica*. Milano.  
 1983 »Leopardi e le polemiche romantiche«, in: *Italia viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel*. Hrsg. von Willi Hirdt u. Reinhard Kleszczewski. Tübingen (Tübinger Beiträge zur Linguistik; 220), S. 327-34
- PETRONIO, Giuseppe  
 1993 *Geschichte der italienischen Literatur*. Bd. 2: *Vom Barock bis zur Romantik*. Tübingen (UTB für Wissenschaft; Uni-Tb; 1699).
- PICCIONI, Leone  
 1988 *Linea poetica dei canti leopardiani*. Milano.
- PIEPER, Annemarie  
<sup>5</sup>2003 *Einführung in die Ethik*. Tübingen, Basel (UTB; 1637).
- PISANTY, Valentina / PELLEREY, Roberto  
 2004 *Semiotica e interpretazione*. Milano.
- POEHLMANN, Heidemarie  
 2003 *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*. Ravenna (L'interprete; 74).
- POLATO, Lorenzo  
 1983 »Sul concetto di immaginazione nello Zibaldone leopardiano«, in: *Tra Illuminismo Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, IV, 2, Firenze, S. 731-50.  
 1991 *Lo stile e il labirinto. Leopardi e Galileo, e altri saggi*. Milano.  
 2001 »Su alcuni aspetti del rapporto ‚Poesia‘ – ‚Filosofia‘: Il potere dell'immaginazione e il compito del poeta«, in: FOLIN (2001), S. 17-35.
- POLIZZI, Gaspare (Hrsg.)  
 2001 *Leopardi e la filosofia*. Firenze
- PORTIER, Lucienne  
 1968 »Leopardi e il Romanticismo«, in: *Il Romanticismo. Atti del VI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967, Akadémiai Kiadó*. A cura di V. Branca e T. Kardos. Budapest, S. 163-77.
- POSSIEDI, Paolo  
 1996 »Favole antiche e favole moderne nella poesia e nel pensiero di Leopardi«, in: *Italica* 73, 1, S. 24-43.  
 1999 »Leopardi progressivo?«, in: *Giacomo Leopardi: poeta e filosofo. Atti del Convegno dell'Istituto italiano di cultura a New York, 31 marzo – 1 aprile 1998*. A cura di Alessandro Carrera. Fiesole, S. 39-50.
- PRATT, T.M.  
 1985 »Madame de Staël and the italian articles of 1816«, in: *Comparative literature studies* 22, n. 4, S. 444-54.
- PREISENDANZ, Wolfgang  
<sup>2</sup>1970 »Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung«, in: Steffen (1970), S. 54-74.
- PRETE, Antonio  
 1986 *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*. Milano.  
<sup>3</sup>1997 *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano.
- PRETE, Antonio / NATOLI, Salvatore  
 1998 *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*. Milano
- PUPPO, Mario  
 1961 »Leopardi«, in: AA.VV.: *Problemi e momenti della storia dell'estetica*. Milano, S. 1005-20.  
 1969a »Atteggiamenti e problemi dei primi romantici italiani«, in: Ders.: *Studi sul romanticismo*. Firenze, S. 65-85.  
 1969b »La ‚scoperta‘ del romanticismo tedesco«, in: Ders.: *Studi sul romanticismo*. Firenze, S. 119-74.  
 1988 *Poetica e critica del romanticismo italiano*. Roma.

RAIMONDI, Ezio

1997 *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano.

2000a »La mediazione di Madame de Staël«, in: *Mappe della letteratura europea e mediterranea. Vol. II: Dal Barocco all'Ottocento*. A cura di Gian Mario Anselmi. Milano, S. 255-62.

2000b »L'Europa romantica«, in: *Mappe della letteratura europea e mediterranea. Vol. II: Dal Barocco all'Ottocento*. A cura di Gian Mario Anselmi. Milano. S. 249-71.

RAVASI, Sofia

1910 *Leopardi et Mme de Staël*. Milano.

REPETTO, Laura

1996 »Leopardi e la filosofia tedesca«, in: *Studi leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana* n. 8, S. 67-81.

RIGONI, Mario Andrea

1997 »Romanticismo leopardiano«, in: Ders.: *Il pensiero di Leopardi*. Milano, S. 115-31.

1999 *Leopardi e l'età romantica*. Venezia.

2000 »Contro l'analisi, in Giacomo Leopardi: l'uomo, il poeta, il pensatore«, in: *Atti del convegno italo-romeno. Accademia di Romania in Roma (26-27 novembre 1998)*. Bucarest, S. 257-64.

2004 »Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura«, in: FÖCKING/STEINKAMP (2004), S. 3-10 und in: *Lettere italiane* 53 (2001), n. 2, S. 247-57.

RIZZO, Lucrezio Tito

1921 *Classicismo e Romanticismo nell'arte di Giacomo Leopardi*. Reggio Calabria.

ROSEN, Julia von

2003 »Deutsche Ästhetik in *De l'Allemagne*. Eine Transferstudie am Beispiel der Kant-Interpretation Mme de Staëls«, in: *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung*. Hrsg. v. Udo Schöning, Frank Seemann. Göttingen (Göttinger Beiträge zu Nationalität, Internationalität und Intermedialität von Literatur und Film; 2), S. 173-202.

SANTOLI, Vittorio

1962 »Riflessi italiani della cultura letteraria settentrionale«, in: Ders.: *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*. Firenze, S. 93-131.

SCHANZE, Helmut

1966 *Romantik und Aufklärung: Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*. Nürnberg (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft; Band 27).

SCHANZE, Helmut (Hrsg.)

1994 *Romantik-Handbuch*. Stuttgart.

SCHEEL, Hans Ludwig

1959 *Leopardi und die Antike. Die Jahre der Vorbereitung (1809-1818) in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk*. München (Münchner Romanistische Arbeiten; 14).

(Hrsg.)

1992 *Giacomo Leopardi: Rezeption - Perspektiven - Interpretation*. Tübingen.

1993 »Positionen der Hoffnungslosigkeit und der Hoffnung im "poetischen Nihilismus" der deutschen Romantik und bei Giacomo Leopardi«, in: *Leopardi und der Geist der Moderne*. Hrsg. vom Italienischen Kulturinstitut Stuttgart. Tübingen (Stauffenburg-Colloquium; 25), S. 143-59.

SCHEEL, Hans Ludwig / LENTZEN, Manfred (Hrsg.)

1992 *Giacomo Leopardi: Rezeption - Interpretation - Perspektiven. Akten der Deutschen Leopardi-Gesellschaft, Bonn/Köln, 9-11-November 1990*. Tübingen (Stauffenburg-Colloquium; 24).

SCHIERBAUM, Martin

2002 *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik: politische Ästhetik der Frühromantik*. Paderborn u.a.

SCHLÜTER, Renate

1995 *Zeuxis und Prometheus. Die Überwindung des Nachahmungskonzeptes in der Ästhetik der Frühromantik*. Frankfurt/Main, Berlin u.a. (Bonner Romanistische Arbeiten; 61).

SCHMAUS, Marion

2000 *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*. Tübingen.

SCHMID, Martin Erich

1976 *Novalis. Der Dichter an der Grenze zum Absoluten*. Heidelberg (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Band 26).

SCHMITZ, Walter

1995 »Die Welt muß romantisiert werden...? Zur Inszenierung einer Epochenschwelle durch die Gruppe der ‚Romantiker‘ in Deutschland«, in: *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993*. Hrsg. v. Hendrik Birus. Stuttgart (Germanistik-Symposien-Berichtsbände; 16), S. 290-308.

SCHNEIDER, Sabine M.

2002 »Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptionelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37, S. 86-129.

SCHOLLER, Dietrich

2004 »Enciclopadone? Leopardi und der enzyklopädische Diskurs«, in: FÖCKING/STEINKAMP (2004), S. 31-48.

SCHÖNING, Udo

2003 »Interkulturelle Vernetzung als Praxis und Programm: Zur Staël-Rezeption in Italien«, in: *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung*. Hrsg. v. Udo Schöning, Frank Seemann. Göttingen (Göttinger Beiträge zu Nationalität, Internationalität und Intermedialität von Literatur und Film; 2), S. 203-27.

SCHULZ, Gerhard

<sup>15</sup>2001 *Novalis, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg (rororo-Biographien).

SCKOMMODAU, Hans

1972 »Italienische Literatur in der romantischen Epoche«, in: *Die europäische Romantik*. Mit Beitr. v. Ernst Behler u.a. Frankfurt/M., S. 231-69.

SCOTTI, Mario/MARUCCI, Valerio

1998 »Romanticismo europeo e romanticismo italiano«, in: *Storia della letteratura italiana*. Diretta da Enrico Malato. Vol. VII: *Il primo ottocento*. Sez. X: *Tra Neoclassicismo e Romanticismo*. Roma, S. 483-602.

SEVERINO, Emanuele

1990 *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Milano.

1998 *Cosa arcana e stupenda: l'Occidente e Leopardi*. Milano.

STABILE, Giorgio (Hrsg.)

2001 *Giacomo Leopardi. Il pensiero scientifico*. Roma.

STAROBINSKI, Jean

<sup>2</sup>2001 »Jalons pour une histoire du concept d'imagination«, in: Ders.: *L'œil vivant II: La relation critique*. Ed. revue et augmentée. Paris, S. 205-29.

STEFFEN, Hans (Hrsg.)

<sup>2</sup>1970 *Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive*. Göttingen (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 250S).

STEINKAMP, Volker

1991 *Giacomo Leopardis »Zibaldone«*. Von der Kritik der Aufklärung zu einer »Philosophie des Scheins«. Frankfurt a. Main u.a. (Bonner Romanistische Arbeiten; 37).

STIERLE, Karlheinz

1997 »Poesia, industria e modernità. La polemica di Leopardi contro Lodovico di Breme«, in: *Literatur und Industrie* 1, S. 163-75.

STOCKINGER, Ludwig

2004 »Die Poesie heilt die Wunden, die der Verstand schlägt'. Novalis' Poesiebegriff im begriffs- und literaturgeschichtlichen Kontext«, in: *Novalis: Poesie und Poetik. Beiträge der dritten Fachtagung der Internationalen Novalis-Gesellschaft, 3.-7. Oktober 2001 in der Forschungsstätte für Frühromantik auf*

- Schloss Oberwiederstedt. Hrsg. v. H. Uerlings. Tübingen (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft; 4), S. 63-79.
- STRIEDTER, Jurij  
1985 *Die Fragmente des Novalis' als »Präfigurationen« seiner Dichtung*. München.
- SZONDI, Peter  
1978 »Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung«. In: Ders.: *Schriften II*, hrsg. von Jean Bollack u.a. Frankfurt, S. 59-105.
- TARKIEWICZ, Władisław  
1987 *Geschichte der Ästhetik. Bd. 3: Die Ästhetik der Neuzeit. Von Petrarca bis Vico*. Stuttgart, Basel.
- TATEO, Francesco  
1999 »Leopardi e gli antichi«, in: *Ripensare Leopardi*. A cura di Michele Dell'Aquila. Fasano, S. 9-27.
- THALMANN, Marianne  
1967 *Zeichensprache der Romantik. Mit 12 Strukturzeichnungen*. Heidelberg.
- THÜRING, Hubert  
2004 »Die unbestimmte Empfindung. Giacomo Leopardis Lebensbegriff als (negative) Wissenspoetik zwischen Theorie der Lust und Poetik des Unbestimmten«, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Hrsg. v. Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann. Würzburg, S. 179-212.
- TIMM, Hermann  
1974 *Gott und die Freiheit. Studien zur Religionsphilosophie der Goethezeit, Bd. 1: Die Spinozarennaissance*. Frankfurt/Main.
- TIMPANARO, Sebastiano  
1965 *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa.
- TOKARZEWSKA, Monika  
2002 »Bewusstsein, Sprache und Individualität. Zu Novalis' Auseinandersetzung mit Fichte«, in: *Convivium 2002*, S. 177-91.
- TRAVI, Ernesto  
1985 *Giacomo Leopardi tra immaginazione e sentimento*. Milano.  
1988 *Immaginazione, sentimento e ragione in Giacomo Leopardi*. Milano.
- TRÜBENBACH, Holger-Falk  
2003 »Imitatio Christi oder Apotheose des Ich? Die ‚Hymnen an die Nacht‘ im Lichte bildlicher Quellen aus der Antike und der Renaissance«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 33, 2003, 131*, S. 134-50.
- UERLINGS, Herbert  
1991 *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*. Stuttgart.  
1998 *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*. Stuttgart. (Universal-Bibliothek; Nr. 17612: Literaturstudium)  
2004a »Darstellen?. Zu einem Problemzusammenhang bei Novalis«, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Hrsg. v. Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann. Würzburg, S. 373-91.  
2004b »Einbildungskraft und Poesie bei Novalis«, in: *Novalis: Poesie und Poetik. Beiträge der dritten Fachtagung der Internationalen Novalis-Gesellschaft, 3.-7. Oktober 2001 in der Forschungsstätte für Frühromantik auf Schloss Oberwiederstedt*. Hrsg. v. H. Uerlings. Tübingen (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft; 4), S. 21-62.
- VAN NUFFEL, Robert  
1968 »Il Romanticismo italiano e la Germania«, in: *Il Romanticismo. Atti del VI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967, Akadémiai Kiadó*. A cura di V. Branca e T. Kardos. Budapest, 1968, S. 377-93.

Hiermit erkläre ich,

- 1.) die geltende Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena zur Kenntnis genommen zu haben
- 2.) die Arbeit selbständig, ohne fremde Hilfe verfasst und alle benutzten Hilfsmittel sowie Quellen im Literaturverzeichnis angegeben zu haben
- 3.) die Arbeit zum ersten Mal als Dissertation einzureichen.

Jena, den 24.01.2007

VERHULST, Sabine

1997 »Buffon, l'Elogio degli uccelli e le figure dell'immaginazione in Leopardi«, in: *Studi e Problemi di Critica Testuale* 54, S. 135-53.

1999 »Il ‚coup d'œil‘ dei Lumi e la teoria dell'immaginazione in Leopardi«, in: *Intersezioni* XIX, 1, S. 61-71.

2000 »La felicità dei fanciulli. Immaginazione e distrazione in Leopardi«, in: MUSARRA (2000), S. 75-80.

VIETTA, Silvio

1983 »Der Phantasiebegriff in der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung«, in: *Die literarische Frühromantik*. Hrsg. v. S. Vietta. Göttingen (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1488), S. 208-220.

1993 »Leopardi und der Beginn der europäischen literarischen Moderne in der deutschen Romantik«, in: *Leopardi und der Geist der Moderne*. Hrsg. vom Italienischen Kulturinstitut Stuttgart. Tübingen (Stauffenburg-Colloquium; 25), S. 171-75.

VITTORI, Fiorenzo

1973 »L'anti-conciliatore«, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 2, S. 323-34.

VOLKMANN-SCHLUCK, Karl-Heinz

1989 »Novalis' magischer Idealismus«, in: STEFFEN (<sup>2</sup>1970), S. 45-53.

WEHLE, Winfried

1991 »Italienische Modernität – Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) – Abschied von der Ästhetik der Nachahmung«, in: *Romantik. Aufbruch zur Moderne*. Hrsg. v. Karl Maurer und Winfried Wehle. München (Romanistisches Kolloquium; 5), S. 235-72.

2000 *Leopardis Unendlichkeiten. Zur Pathogenese einer ‚poesia non poesia‘. »L'Infinito«/»A se stesso«*. Tübingen (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln. N.F.; 2).

WELLEK, René

<sup>2</sup>1978 *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950. Bd. 1: Das späte 18. Jahrhundert – Das Zeitalter der Romantik*. Berlin, New York (Komparatistische Studien; 7).

WOLFZETTEL, Friedrich

2003 »Italien und Europa: Von der Romantik-Debatte bis 1848«, in: *Italienische Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 25, n. 2 (50), S. 5-22.

WUNENBURGER, Jean-Jacques

<sup>2</sup>1995 *L'imagination*. Paris (Que sais-je?; 649).

ZAGARI, Luciano

2000 »Literarische Novalis-Rezeption in Italien«, in: »**Blütenstaub**«: *Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*. Hrsg. von Herbert Uerlings. Tübingen (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft; 3), S. 173-90.