

卅

GIACOMO
LEOPARDI

ZIBALDONE
DIE GESAMTAUSGABE **I**

Aus dem Italienischen übersetzt von **Daniel Creutz**
Mit einer Einführung und einem Kommentar von **Franco D'Intino**
Editorisch begleitet und mit einem Essay von **Cornelia Klettke**

Franco D'Intino <i>Ein Manuskript in der Flasche: Einführung</i>	7
GIACOMO LEOPARDI ZIBALDONE I (1–783)	67
Anmerkungen	637
Abkürzungsverzeichnis der Werkausgaben Leopardis und Auswahlbibliographie zum <i>Zibaldone</i>	736
Cornelia Klettke <i>Die Berührung zweier Kulturen: Annäherungen zwischen Leopardi und Deutschland</i>	761
Anmerkung des Übersetzers	785
Dank	789

EIN MANUSKRIFT IN DER FLASCHE

Einführung von Franco D'Intino

Was ist geschehen, dass Giacomo Leopardi, der größte moderne italienische Dichter und Denker, dessen Genie schon sehr früh von den Dichtern, Philosophen und Literaturkritikern seiner Zeit erkannt worden ist und dessen Ruhm doch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein internationaler war, heute außerhalb Italiens fast unbekannt ist? Bereits 1842, nur fünf Jahre nach Leopardis Tod, hatte Alfred de Musset in Frankreich das »sobre génie« des »sombre amant de la mort« verewigt. Zwei Jahre später veröffentlichte Sainte-Beuve in der angesehenen *Revue des Deux Mondes* (1844) ein ausführliches und detailliertes Porträt des Dichters. Darauf folgten in England zwei ausführliche kritische Essays von George Henry Lewes und William Gladstone in *Fraser's Magazine* (1848) bzw. in der *Quarterly Review* (1850). In Amerika machte ihn Herman Melville wenig später sogar zu einer Figur seines Poems *Clarel* (1876): ein Zweifler, »stoned by Grief«. Etwa zur gleichen Zeit erinnerte im Gefolge Schopenhauers (für den Leopardi ein »geistiger Bruder« war) Friedrich Nietzsche zu Beginn der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* (1874) an den *Canto notturno* und zitierte wiederholt den Dichter aus Recanati, den er für das Urbild des modernen Philologen und den größten Prosaschriftsteller des Jahrhunderts hielt. Noch in den 1920er- und 1930er-Jahren huldigten zwei der scharfsinnigsten Köpfe des neuen Jahrhunderts, Walter Benjamin und Samuel Beckett, Leopardi mit Zitaten aus dessen *Operette morali* und den *Canti*. Dann wurde es allmählich still um ihn. Irgendetwas hat es Leopardi offensichtlich verwehrt, seinen Platz im abendländischen Literaturkanon einzunehmen, zum Beispiel neben Hölderlin, mit dem er viele Züge gemein hat.

Leopardi lebte und schrieb in jenem Zwischenbereich zwischen dem ungestümen Aufflammen der ersten Romantikergeneration (Novalis, Coleridge, Wordsworth) und der darauffolgenden Generation der Begründer der modernen Lyrik (Baudelaire in Europa, aber auch Whitman und Dickinson in Amerika). Dieser Zwischenbereich entsprach der Restauration, eine von Unzufriedenheit, Frustration und Melancholie geprägte Epoche, in der sich die Blicke entweder in die Vergangenheit oder in die Zukunft, freilich eine jenseitige Zukunft, richteten. Die Zeit der Revolution und der *progressiven* Romantik (à la Schlegel) war vorbei: Das

Subjekt findet in sich selbst nicht mehr den erforderlichen Halt, um die Krise zu überwinden, die sich mit dem Bruch der Revolution eingestellt hatte. Stattdessen muss es sich nun entscheiden, ob es dem geheimnisvollen und erschreckenden »Mechanismus« der Welt, den die radikalste materialistische Aufklärung offenbart hat, nachgibt oder aber sich in das Reich des »Geistigen« flüchtet. Im für Leopardi zeitgenössischen Roman, insbesondere dem der 1830er-Jahre (Stendhal, Balzac, Musset), bedeutete dies, an der Börse zu spekulieren und sich auf zynische Weise zu vergnügen – oder aber Mönch zu werden. Eine solche Entscheidung steht auch im Mittelpunkt von Goethes *Faust*, der 1832 vollendet wurde (dem Jahr, in dem Leopardi seine letzte *Zibaldone*-Eintragung verfasste), und sollte Baudelaire später zur dualistischen Struktur seiner Welt inspirieren, die in *Spleen* und *Idéal* geteilt ist. Die zweite Option – das Kloster – schien gerade für jemanden wie Leopardi unumgänglich, der als ältester Sohn einer alten Adelsfamilie in einem versteckten und isolierten Winkel Europas namens Recanati geboren wurde, einer zu den Marken gehörenden Kleinstadt, die noch unter der nicht nur geistlichen, sondern auch politischen Herrschaft des Papstes stand. Angesichts seines prekären Gesundheitszustands war der junge Giacomo für den weltlichen Umgang wenig tauglich und widmete sich von klein auf intensiven geistigen Studien, sodass er für die Kutte geradezu prädestiniert schien. Gegen ein solches Schicksal wehrte sich Leopardi mit aller Kraft, auch zu dem Preis, während einiger Abschnitte seines Lebens Hunger leiden zu müssen.

In dieser buchstäblich lähmenden Situation (er konnte das Haus überhaupt nur in Begleitung seines Privatlehrers verlassen), in diesem von Depressionen und heimlichen Leidenschaften, von unerfülltem Ehrgeiz und unterdrückten Wünschen gekennzeichneten Schattenbereich, musste der heranwachsende Giacomo einen Ausweg suchen, um überleben zu können. Er fand diesen zunächst in der Philologie und sodann, noch wirkungsvoller, in der Dichtung: »Eine große Sache und gewiss der Urquell von Lust und Enthusiasmus und eine meisterliche Wirkung der Dichtung, wenn es ihr gelingt, die Vorstellung des Lesers von sich selbst zu erhöhen und von seinem Lebensleid, von seiner eigenen Niedergeschlagenheit und seiner geistigen Vernichtung« (*Zib.* 260). Dies ist ein entscheidender Gesichtspunkt für das Verständnis der Radikalität seiner Suche, die auf einem brennenden Bedürfnis beruht: einer existentiellen Wahl zwischen Leben und Tod. Unter diesem Aspekt bilden das Dichten und die tägliche geheime Abfassung des *Zibaldone* zwei parallele Pfade, die dieselbe vitale Funktion erfüllen. Das Geheimnis von Leopardis Originalität liegt genau in diesem täglichen Widerstand gegen die Grenzen, die ihm zunächst von der Natur und sodann von Familie und Gesellschaft gesetzt wurden: Krankheit und körperliche Deformierung, physische und intellektuelle Isolation, vergebliche Suche nach einer Anstellung und einem Lebensunterhalt, Abgeschiedenheit von den europäischen Kulturstätten. Er wurde zum Philosophen, ohne Kant zu lesen, und zum Dichter, ohne Goethe zu lesen (von beiden kannte er lediglich, was ihm Madame de Staël, sein »Baedeker« zur zeitgenössischen Philosophie, vermittelte),

weil er letzten Endes in sich selbst die Kraft fand, sich über die Grenzen seiner Epoche hinauszuschwingen und mit gleicher Schärfe in der Zeit nach vorne und zurück zu blicken.

Die Natur, die in einem vom Fortschritt so gut wie unberührten Land noch spürbar war, und die ihm aus den Büchern bekannten Alten waren seine Rettung und seine eigentlichen Lehrmeister. Er beschloss daher, erneut bei null anzufangen, bei den Urenergien des Menschen, dem Ursprung des Ichs und des Körpers, gleichsam bei der Kindheit der Welt. Die anfängliche Idealisierung der Natur und der Alten darf nicht täuschen: Es handelt sich dabei allem Anschein nach um eine *rückwärtsgewandte* Wahl, die zu Beginn – mit Jahrzehnten Verspätung – dem Vokabular Rousseaus entlehnt ist. Diese Wahl ermöglicht es ihm jedoch, die Gegenwart abzulehnen, ohne den Schmeicheleien des Geistes oder irgendeiner Ideologie nachzugeben, das Subjekt zu ergründen, ohne es zu einer immateriellen Entität zu machen, sondern indem er es im Körper, in der Natur und in der Geschichte verankert. Seine Position wird tatsächlich sogleich komplexer und vertieft sich, seine Sehnsucht nach den Urgründen geht Hand in Hand mit der Analyse des Weges, der ihn unendlich weit von diesen entfernt und zu dem gemacht hat, der er war. Dieser Weg ist nunmehr unumkehrbar, es gibt keine Möglichkeit der Rückkehr mehr: Dieses Bewusstsein, das Rousseau hinter sich zurücklässt, macht Leopardi zu einem Anthropologen der Modernität: »Die moderne Kultur darf nicht als eine einfache Fortsetzung der antiken betrachtet werden, als eine Weiterentwicklung derselben. [...] Aber logisch gesprochen sind diese beiden Kulturen, insofern als sie wesentliche Unterschiede aufweisen, zwei verschiedene Kulturen und müssen als solche betrachtet werden, oder wir wollen sagen, zwei verschiedene und voneinander getrennte Arten von Kultur, die beide in sich abgeschlossen sind« (*Zib.* 4171).

Es handelt sich, kurz gesagt, nicht nur um Nostalgie (eine Haltung, die auch in ihm verwurzelt ist), sondern um eine Suche nach immer tieferen und archaischeren Schichten des Ichs, gleichsam eine ›Archäologie‹, die in einem historischen und zugleich kosmischen Kontext vonstättengeht. Wie später auch Nietzsche in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873) erforscht Leopardi, ausgehend von der Betrachtung eines unendlichen Universums, in dem es keine Spur vom Primat des Menschen gibt, den Entstehungsprozess des ›Menschlichen‹ durch die Sprache, indem er den Wirkungsmechanismus des eigenen Geistes ergründet, den er als *sprechenden* und *denkenden* Körper versteht, einen Mechanismus, der Vernunft und Imagination, Kalkül und Poesie hervorbringt. Dabei hat er viel von den einzigen Philosophen gelernt, die er etwas näher kannte, den französischen *idéologues* und den englischen Empiristen (Condillac, Locke), und zudem in mancherlei Hinsicht etliche Thesen von Giambattista Vico übernommen, wahrscheinlich ohne ihn je gelesen zu haben. Doch seine Fähigkeit, die Grenzen der einzelnen Disziplinen und die Fachsprachen zu überschreiten, seine äußerste intellektuelle Freiheit und Flexibilität eröffnen ihm neue Wege, auf denen sich – neben Nietzsche – auch Wittgenstein, Benjamin (der Leopardis *Pensieri*, ein in

den letzten Lebensjahren des Dichters verfasstes und *posthum* erschienenes Büchlein, rezensierte) sowie noch später existentialistische Denker (zum Beispiel Camus, der Leopardi kannte und liebte) und Poststrukturalisten begegnen sollten.

Diese äußerste Freiheit des Denkens findet ihre ideale, völlig neue Form in Leopardis ›philosophischer‹ Dichtung, vor allem aber in einem Buch, das man weder einer bestimmten Gattung zuzuordnen noch näher zu bezeichnen wüsste, ein einzigartiges, unendliches, gleichsam monströses Werk: dem *Zibaldone*. Ein Buch, das kein Buch ist, ein gewaltiges geheimes Manuskript, das jahrzehntelang in den Truhen von Haushälterinnen verschüttet blieb, denen das sonderbare Schicksal beschieden war, es von Antonio Ranieri, dem Freund, mit dem Leopardi seine letzten Jahre in Neapel verbrachte, zu erben. Die Existenz dieses Manuskripts war niemandem bekannt, bis es unter den von Ranieri an Privatpersonen vermachten Papieren gefunden, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und von der Nationalbibliothek Neapel erworben wurde, wo es noch heute in dem weltweit wichtigsten Leopardi-Bestand aufbewahrt wird. Es wurde erstmals 1898–1900, das heißt mehr als sechzig Jahre nach dem Tod seines Autors, von dem italienischen Nationaldichter Giosuè Carducci herausgegeben. Und als es auf wundersame Weise ans Licht kam, schien es gleichsam ein Zeitgenosse seiner eigenen Zukunft zu sein.

Die Eigentümlichkeit dieses Textes erforderte in der Tat einen Leser, der, wie Benjamin über Baudelaire sagt, »ihm von der Folgezeit beigelegt« werden sollte. Einen Leser, der in der Lage ist, die netzartige Form von Leopardis Denkens zu verstehen, das sich in einer beständigen Spannung zwischen dem ›Partikularen‹ und dem ›System‹ befindet, bis hin zum Paradox eines Systems, »das im Ausschluss aller Systeme besteht« (*Zib.* 949). Dabei handelt es sich im Wesentlichen um jene spezifische und individuelle Form, in der Leopardi alle Wissensbereiche in einer Art fließendem und fragendem modernen Enzyklopädismus interagieren lässt, der durch die jeweilige Zeit und die Umstände gekennzeichnet ist (das Datum am Schluss einer jeden Eintragung, deren ständige Korrekturen und Ergänzungen) sowie durch das einzigartige und unverwechselbare Timbre einer *Stimme*, die in der Textur der Schrift widerzuhallen vermag. Erst jetzt, nachdem der zunehmend spezialisierter gewordene philosophische Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts durch verschiedene Krisen (Poststrukturalismus, Dekonstruktivismus, ›schwaches‹ und rhizomatisches Denken) erschüttert worden ist, können wir vielleicht zu demjenigen zurückfinden, der, in alten Formen antiker Weisheit verwurzelt, mit einer gleichsam naiven und gerade deswegen fesselnden und stimulierenden Freiheit, Einfachheit und Vorurteilslosigkeit über die moderne Welt nachdenkt. Leopardi hat sein eigenes Denken nicht in einem Buch niedergelegt, vielmehr ist er ein *Meister* des poetischen Geistes, der in der Einsamkeit zu sich selbst und zu seinem Leser (oder besser: Schüler) über die Zukunft spricht: »Die Wissenschaften wären nicht so sehr auf die lebendige Stimme des Lehrers angewiesen, wenn die Verfasser von Traktaten einen poetischeren Geist besäßen« (*Zib.* 58).

Die Antwort auf die eingangs gestellte Frage, weshalb Leopardi ein prominenter Platz im abendländischen Literaturkanon verwehrt ist, liegt somit vielleicht gerade in der späten und spärlichen Verbreitung des *Zibaldone*. Dessen völlige Abwesenheit im 19. Jahrhundert hatte zwar dazu geführt, dass Leopardi nur als Philologe und Dichter gelesen und geschätzt, als Denker und Philosoph jedoch ignoriert wurde, die Veröffentlichung des Textes an der Schwelle zum 20. Jahrhundert sollte daran jedoch nichts ändern, denn ihr folgten keine Übersetzungen in die großen Kultursprachen. In Italien löste der *Zibaldone* gewiss Begeisterung bei einigen brillanten Köpfen aus (zum Beispiel bei den Philosophen Giuseppe Renzi, Carlo Michelstaedter und Lorenzo Giusso, der als Erster eine Nähe zu Nietzsche sah), doch handelte es sich bei ihnen wiederum um eher marginale oder marginalisierte Persönlichkeiten, kurz, um Irrlichter, die bald erloschen. Die Kenntnis des *Zibaldone* blieb folglich auf die Spezialisten der italienischen Literatur beschränkt. Und diese waren gleichgültig gegenüber den Überlegungen, die Leopardi über den Menschen, die Gesellschaft und die Natur angestellt hatte, indem er alle Wissensbereiche mit schonungsloser Originalität hinterfragte. Sogar in Italien hatte der *Zibaldone* daher keine Wirkung auf Anthropologen, Historiker, Soziologen, Sprachwissenschaftler, Psychologen, Politologen, Wissenschaftshistoriker, Ästhetiker und Musikwissenschaftler; ihnen allen sollten die darin enthaltenen Schätze, Vorahnungen und überwältigenden Einsichten verborgen bleiben. Gerade diese unerklärliche Undurchlässigkeit hat jedoch auf die Dauer auch dem Dichter geschadet, gründeten doch die großen Namen des europäischen Dichtungskanons (Novalis, Coleridge, Baudelaire, um nur einige zu nennen) ihren Ruhm auch auf solide theoretische und philosophische Schriften.

Einen unbestreitbar großen Beitrag zur Unzugänglichkeit des *Zibaldone* leisteten einerseits die Schwierigkeit des Unternehmens, 4526 mit Zitaten aus mindestens sieben klassischen und modernen Sprachen gespickte Seiten zu übersetzen, und andererseits das starke Misstrauen gegenüber dem Denker Leopardi seitens des in Italien jahrzehntelang vorherrschenden Idealismus. Daran sollte die spätere, ebenso ideologische wie parteiische »materialistische« Lesart des Dichters nichts ändern, weil sie unfähig war, andere Horizonte zu sehen. Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich das Bild gewandelt, denn neue Studien unterschiedlicher Ausrichtung betrachten Leopardi wieder als einen der wichtigsten Denker der Moderne und Postmoderne, ja sogar als Vorreiter zeitgenössischer Tendenzen eines pessimistisch-nihilistischen, katastrophischen und ökologischen Denkens (bezeichnend ist das Interesse an seinem Werk etwa von Eugene Thacker oder Thomas Moynihan, die ihn dank der englischen Übersetzung von 2013 entdeckt haben).

Es ist also endlich an der Zeit, dass der *Zibaldone* sein wahres Publikum unter jenen Lesern aus verschiedenen Ländern und Kulturen findet, die ihn ohne Vorurteile lesen: wie ein Manuskript, das auf wundersame Weise in einer Flasche gefunden wurde. Die erste vollständige Übersetzung, besorgt von Bertrand Schefer, ist erst 2004 in französischer Sprache bei Allia erschienen, allerdings ohne einen

tiefen Eindruck zu hinterlassen, da sie keinen angemessenen kritischen Apparat bietet. Ganz anders erging es der zweiten vollständigen Übersetzung (2013), diesmal ins Englische, herausgegeben von Michael Caesar und mir, und realisiert von einem Team aus sieben Übersetzern. Vom Prestige zweier führender Verlage wie Farrar, Straus & Giroux in den USA und Penguin in Großbritannien getragen, hat diese umfassend kommentierte Ausgabe in den englischsprachigen Ländern weltweit eine enorme Resonanz erfahren. Diesem Erfolg bei Rezensionen und Absatz ist das Interesse zu verdanken, das sich jetzt auch in anderen Ländern kundtut: Spanien, Brasilien, Japan, wo Übersetzungen gerade in Arbeit sind. Und jetzt auch in Deutschland.

Um dem Leser dabei behilflich zu sein, sich in diesem philosophisch-literarischen Dickicht zurechtzufinden, werde ich im Folgenden einige Informationen darüber geben, wie der *Zibaldone* aufgebaut ist, wann und wo er konzipiert wurde und in welcher Traditionslinie er steht. Darauf werden neun Kurzübersichten mit ebenso vielen Lesekarten zu den Themengebieten folgen, denen meines Erachtens am meisten Interesse zukommt. Jenen Lesern, die einen persönlichen, nicht-linearen Weg durch den Text verfolgen möchten, bieten diese Kurzübersichten einen direkten Zugang zu dem Werk. Selbstverständlich könnten die Kurzübersichten auch anderen Gedankenpfaden folgen. Ihr Ziel liegt jedoch schlicht und einfach darin, ein Beispiel und eine erste Orientierung für einen aktiven und neugierigen Leser zu bieten, dem ich das Vergnügen überlasse, sich seinen eigenen Weg zu bahnen, gelegentlich unterstützt, wenn er es für angemessen hält, durch die Anmerkungen und den kritischen Apparat.

GEHEIMNIS UND UNENDLICHKEIT

Der *Zibaldone* ist ein schwer zu klassifizierender Text. Wir tun uns sogar schwer, ihn als einen Text zu bezeichnen und erst recht als ein Werk. Es handelt sich zunächst, wie gesagt, um ein Manuskript, dem Leopardi zwischen 1817 und 1832 im Geheimen alles anvertraut hat, was ihm der Erinnerung würdig erschien: Lektüren, Beobachtungen, Überlegungen, kurz ›Gedanken‹, wie er sie stets nennt, ohne all diesem Material eine andere Form zu geben als die der reinen und schlichten Aneinanderreihung. Ein ›Gedanke‹ folgt dem anderen und unterscheidet sich von diesem allein durch einen kaum wahrnehmbaren Einzug der ersten Zeile, oder, dies jedoch erst ab Januar 1820, durch das jeweilige Datum, oftmals begleitet von der Ortsangabe und gelegentlich von anderen Vermerken: dem Tagesheiligen, einem wiederkehrenden Feiertag (Epiphantias in *Zib.* 2335) oder einem historischen Ereignis (die Nachricht vom Tod des Papstes in *Zib.* 3245). Eine andere Struktur oder Form gibt es nicht, auch wenn Leopardi an einem gewissen Punkt, im Jahr 1827, versuchte, Ordnung in seine Aufzeichnungen zu bringen und deren Inhalt durch ein Register und verschiedene thematische Pfade ›durchsuchbar‹, so würden wir heute sagen, zu machen. Es ist schwer zu sagen – darüber streiten

sich die Kritiker nach wie vor –, ob die Niederschrift unmittelbar erfolgte oder ihr erste Entwürfe bzw. vorbereitende Notizen vorausgingen. Die Wahrheit liegt wahrscheinlich in der Mitte: Je nach Art des Themas und der Umstände gelten jeweils andere Kriterien. Manche Passagen wirken stilistisch präzise ausgearbeitet, gleichsam perfekt: Der *Zibaldone* enthält einige der schönsten Seiten italienischer Prosaliteratur. An anderen Stellen muss die Niederschrift funktional, rasch, weniger sorgfältig erfolgt sein. Es steht jedenfalls fest, dass Leopardi trotz der unterschiedlichen Tonlagen und Nuancierungen mit seiner reichen und ausgewogenen Sprache einen modernen essayistischen Stil erfunden hat: Ein Unterfangen, das keinem anderen Autor des 19. Jahrhunderts, weder vor noch nach ihm, geglückt ist.

Ein Stil- und Denkmodell also, das das 19. Jahrhundert nicht nachzuahmen vermochte. Der *Zibaldone* gehört einer amphibischen Textsorte an (zwischen Literatur und privatem Schreiben, wie z. B. individuelle und familiäre Memoiren, Briefe, Tagebücher usw.), die sich in den meisten Fällen nur an einen begrenzten und ausgewählten Leserkreis richtet oder sogar an keinen anderen als den Autor als einzigen Leser seiner selbst (und dies war wahrscheinlich das Schicksal des *Zibaldone*). Angesichts der Tatsache, dass im *Zibaldone* Tag für Tag Gedanken gesammelt werden, die sein Autor für sich behalten wollte, könnte er mit vollem Recht als ein ›Tagebuch‹ bezeichnet und somit einer Gattung zugeschrieben werden, die in Italien vernachlässigt und wenig praktiziert wird, in anderen Ländern, vor allem in Frankreich, aber überaus lebendig war. Dafür jedoch wird darin sehr wenig über das private Leben des Autors oder von Alltagsereignissen, sondern vielmehr über von einem vor allem geistigen Leben berichtet. Man könnte daher eher an Montaigne denken, dessen *Essais*, obschon stärker strukturiert und für die Veröffentlichung konzipiert, einer memoirenartigen und abschweifenden, zugleich essayistischen und autobiographischen Freiheit ihren Lauf lassen, die viele Kritiker an den *Zibaldone* erinnert hat. Es ließe sich, um im frühen 19. Jahrhundert zu bleiben, jedoch auch an Stendhal denken, dessen *écriture intime* ein Paradebeispiel für die dichte Verflechtung von Autobiographie, tagebuchartiger Memoirenliteratur, moralischer Reflexion, experimentellem Essayismus und dem ›Unvollendeten‹ liefert, wobei ähnliche Schnittstellen sich auch im deutschsprachigen oder angloamerikanischen Raum finden lassen.

Die für die europäische Romantik charakteristische Ästhetik des ›Unvollendeten‹ (man denke etwa an Friedrich Schlegel) verhilft dem Entwurf auf Kosten des Ergebnisses zu seinem Recht oder, anders gesagt, sie sieht im Entwurf eine moderne Form des offenen Schreibens. Leopardi scheint dies am Ende seines Lebens erkannt zu haben, wenn er im Juni 1836, kurz vor seinem Tod, an den Belgier Charles Lebreton schreibt: »[J]e n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours *préluder*« (*Epist.*, S. 2073: »Ich habe niemals ein *Werk* geschaffen, ich habe lediglich Versuche unternommen, die stets als Einleitungen gedacht waren«). Ein Todesurteil für die klassische Vorstellung von einem Werk und zugleich eine Geburtsurkunde für jene Tendenz, die in der Moderne vorherrschen wird, wie die beeindruckende Zahl von Denkern zeigt, die

fragmentarische, formlose, »un-endliche« Werke schreiben werden, viele davon erst posthum veröffentlicht: Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Paul Valéry, Ludwig Wittgenstein, Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Simone Weil, Emile Cioran, Edmond Jabès usw. Es mag paradox erscheinen, dass ausgerechnet der Autor, der sich am stärksten der Vorstellung von einer stilistischen Vollkommenheit verschrieben hat und dazu in der Lage ist, formal vollkommene Werke zu verfassen (die *Canti*, die *Operette morali*), ein so ungeheuer unförmiges, überbordendes, von Launen abhängiges und unregelmäßiges »Nicht-Werk« hervorgebracht hat. Doch gerade Leopardis Zugehörigkeit zu einer alten humanistischen Tradition, die der Werkstatt, dem Exerzitium, dem Nachdenken und dem Dialog den Vorrang vor der Produktion des abgeschlossenen Werkes einräumt, ermöglicht es ihm, den kühnsten Resultaten des modernen Denkens zu begegnen (und sie vorwegzunehmen). Auf der anderen Seite fand Leopardi in den privaten Schriften seines eigenen Adelsgeschlechts, das seit dem Ahnherrn Pierniccolò (geb. um 1456) die Familienmemoiren und die historische Annalistik pflegte, ein lebhaftes Beispiel für ein offenes Werk, das, von den Begriffen der »Bucheinheit« und der »Abgeschlossenheit« losgelöst, mit dem System des Archivs als von in unterschiedlichen Formen wiederverwendbaren Materialien für Memoiren verbunden war, sodass es als Dreh- und Angelpunkt für alle komplexen Übergänge von der einen textuellen Organisation zur anderen fungierte. Dieser Umstand kann uns vor Augen führen, wie viel Leopardi dieser Art von »Doppelspiel« mit der Tradition verdankt, das auch in anderen seiner privaten Schriften, zum Beispiel den *Memorie del primo amore* (1817) sowie den autobiographischen Notizen der *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1819), erprobt wurde: Einerseits das Bekenntnis zu einer häuslichen und informellen Schreibpraxis, die vom erstickenden Sich-Messen mit den offiziellen Gattungen entbunden ist, und andererseits die Aufwertung des Privaten und des Geheimen als befreiende Funktion gegen ebenjene Tradition und deren Zensuren. Besonders herausfordernd ist daher die Beziehung zwischen einem Autor, der sich selbst nicht als solchen verstehen wollte und sich vielleicht an einen posthumen Zuhörer/Leser, Freund und Gefährten wandte, der eines Tages sein Manuskript in der Flasche finden würde, und einem Leser-Interpreten, der heute, während er sich in das Labyrinth des *Zibaldone* vorwagt, die Pflicht hat, sich daran zu erinnern, dass er nicht zu diesem modernen »Gastmahl der Weisen« eingeladen wurde.

DER ZIBALDONE IN DER ZEIT

Von Sommer 1817 bis zum 4. Dezember 1832, dem Tag, an dem das letzte Wort auf Seite 4526 niedergeschrieben wurde, umfasst der *Zibaldone* einen Zeitraum von etwa sechzehn Jahren und begleitet seinen Autor von seiner Jugend bis zur vollen Reife. Diese Tatsache könnte jedoch in die Irre führen. Denn bis Ende 1823 hatte Leopardi bereits 4006 Seiten geschrieben, das heißt beinahe alles. Und nicht nur das: Von diesen Tausenden von Seiten wurden ganze 3157 (etwa zwei Drittel des

Gesamtumfangs) in nur zwei Jahren – 1821 und 1823 – abgefasst. Auf einen sehr langsamen und tastenden Beginn folgte eine rasante Beschleunigung, die dann über weitere zehn Jahre langsam abebbte. Wir dürfen also nicht vergessen, dass der *Zibaldone* fast vollständig von einem genialen jungen Mann im Alter von 23 bis 25 Jahren verfasst wurde.

Auf der sehr unordentlichen ersten Seite sind in einer holprigen Handschrift einige poetische Bilder festgehalten, auf die ein Kommentar zu einer Fabel von Avianus folgt; sodann eine dialogisierte Anekdote, wieder einige Verse und schließlich der Anfang eines kleinen Essays zur Ästhetik. Offensichtlich handelt es sich dabei noch um eines der vielen Blätter, auf denen sich der sehr junge Giacomo Notizen machte. Auf dieser Seite ist ein Datum vermerkt – »Juli oder August 1817« –, das jedoch viel später, wahrscheinlich im Januar 1820, hinzugefügt wurde. Tatsächlich begann Leopardi erst zu jener Zeit, seine Aufzeichnungen regelmäßig zu datieren. Nach rund einhundert Seiten muss ihm klar geworden sein, dass die Notizen, die sich nach und nach angesammelt hatten, sich in das verwandelten, was wir heute als Tagebuch bezeichnen würden (und so werde ich es im Folgenden auch stets nennen), und er muss in seinem Gedächtnis nach dem genauen Zeitpunkt gesucht haben, an dem er begonnen hatte, es zu führen. Diese ersten hundert Seiten bilden daher innerhalb des *Zibaldone* einen kleinen eigenständigen Teil, der durch das Fehlen von Datierungen gekennzeichnet ist. Einige Literaturwissenschaftler (insbesondere Levi und Pacella) haben aufgrund bestimmter Indizien die Hypothese aufgestellt, dass die Seiten 1–15 auf das Jahr 1817 und die Seiten 15–29 auf das Jahr 1818 zurückgehen, während die Seiten 29–43 in die Zeit von Dezember 1818 bis Januar 1819 und die Seiten 43–99 (also gut die Hälfte) in das Jahr 1819 fallen. Das erste von Leopardi handgeschriebene Datum ist der 8. Januar 1820 (*Zib.* 100). Es sind dies entscheidende Jahre, in denen Leopardi Erfahrungen macht, die sein Leben tief prägen sollen: Im Dezember 1817 verliebt er sich in Geltrude Cassi (festgehalten in einer anderen tagebuchartigen Schrift, den sogenannten *Memorie del primo amore*); 1818 erfolgt die Publikation der ersten beiden Kanzoneen und die Abfassung des *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*; 1819 schließlich, in dem vielleicht entscheidendsten Jahr, erlebt Leopardi das, was er als »totale Wandlung« (*Zib.* 144) bezeichnet, nämlich – um es in Anlehnung an Schiller auszudrücken – den Übergang vom »antiken« (oder »naiven«) zum »modernen« (oder »sentimentalischen«) Zustand, zudem den nahezu vollständigen Verlust des Augenlichts, einen gescheiterten Fluchtversuch aus Recanati und schließlich die Abfassung von *L'Infinito* und den autobiographischen Notizen unter dem Titel *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (auch bekannt als *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*). Kennzeichnend für diese Jahre ist ein überaus intensives Verlangen, den eigenen Horizont zu erweitern und sich gleichzeitig neu zu definieren, ein rasches intellektuelles Wachstum, das einen Bruch verursacht (mit der Vergangenheit, der Familie, der Kindheit), den wiederum verschiedene Versuche des memorialen Schreibens durch die hartnäckige Registrierung der Erfahrungen heilen sollen. Bei einer solchen Überstürzung

von Ereignissen und Umwälzungen ist sogar ein Unterschied von Monaten oder Tagen wichtig, um Seelenzustände und Denkphasen zu rekonstruieren. Doch die ersten hundert Seiten bieten uns leider jene genauen Datumsangaben nicht, die uns ansonsten durch den Rest des Tagebuchs führen werden.

Ab Januar 1820 stabilisiert sich der Rhythmus der Niederschrift (363 Seiten in einem Jahr), und Leopardi entwickelt allmählich die Gewohnheit, das, was er liest und entdeckt, seinem geheimen Manuskript anzuvertrauen: Von da an notiert er fast immer akribisch Zeit und Ort am Ende jedes einzelnen oder einer Reihe von Einträgen. Die Tagebuchform des *Zibaldone* erprobt einen Modus zur Aufbewahrung von Spuren des Selbst und dessen Bewegungen im Raum sowie zur Vermittlung des eigenen Verhältnisses zur Zeit als der grundlegenden Matrix dieses Textes. Nach den großen flammenden Aufwallungen von 1821 (1853 Seiten in einem einzigen Jahr) und 1823 (1343 Seiten), die durch eine relative Verlangsamung von 1822 (346 Seiten) unterbrochen wurden, beginnt die Häufigkeit der Eintragungen drastisch nachzulassen. Die Zahlen der geschriebenen Seiten sprechen für sich: 116 (1824), 39 (1825), 78 (1826), 60 (1827), 126 (1828), 97 (1829), 2 (1830–1832). Ab wann lässt sich die Funktion des *Zibaldone* als erschöpft betrachten? Es zeigt sich deutlich, dass nach der enormen Anstrengung im Zeitraum von 1821 bis 1823 das Potential des Tagebuchs erschöpft zu sein scheint und der *Zibaldone* eine immer marginalere Rolle in der Produktion des Autors einnimmt: Das Jahr 1824 ist den *Operette morali* gewidmet; zwischen 1825 und 1827 stehen verschiedene Publikationsprojekte an (darunter insbesondere die moralischen Vulgarisierungen in Prosa aus dem Griechischen); in den Jahren 1828 und 1829 führt schließlich eine ‚Wiederbelebung‘ des Poetischen zur Blüte der großartigen *Canti pisano-recanatesi*. Man kann daher sagen, dass der *Zibaldone* im Wesentlichen in die Jahre 1820–1823 gehört.

Das soll jedoch nicht bedeuten, dass der Text in den Randbereichen, zu Beginn und am Ende, weniger interessant ist. Er besitzt bloß, zumindest teilweise, eine andere Beschaffenheit und Funktion. Die ersten sehr dichten einhundert Seiten bilden eine Art intensives Vorspiel, in dem wir bereits alle Probleme und grundlegenden Themen finden, die später ausführlich behandelt werden. Im Unterschied dazu wird der *Zibaldone* in seinem letzten Teil (ab 1824 zunehmend systematisch) immer mehr zu einem Depot für sprachwissenschaftliche und philologische Anmerkungen, Exzerpte, Zitate, Auszüge aus anderen Werken usw. Das soll allerdings nicht heißen, dass es darin keine Spuren von originellen Überlegungen gibt. Im Gegenteil, gerade in den späteren Jahren tauchen im Text überraschende Gedanken, Eingebungen und kühne theoretische Hypothesen auf (zum Beispiel die prädarwinistisch anmutenden Überlegungen über die Ziellosigkeit der Natur) oder radikale Kurswechsel (zum Beispiel die Abwendung von Rousseau, seinem Jugendidol). Nur dass die Form weniger systematisch ist im Vergleich zu den langen Eintragungen, die in den Jahren 1820–1823 vorherrschen, sodass Gedanken von großer Intensität und Schönheit überraschend wie Lichtpunkte in einem oft dunklen, verworrenen und

schwer zu entziffernden Gewebe von Informationen und Zitaten aus vielen verschiedenen Sprachen aufleuchten.

Leopardi war sich durchaus bewusst, dass der *Zibaldone* im Laufe der Zeit seine Beschaffenheit und Funktion verändert hatte. Dies zeigt sich daran, dass er im Oktober 1827 auf Seite 4295 eine Linie zog und erklärte, sein Manuskript bis zu diesem Punkt mit einem Index versehen zu haben: »Bis hierhin erstreckt sich der Index dieses *Zibaldone di Pensieri*, der am 11. Juli begonnen und am 14. Oktober 1827 in Florenz abgeschlossen wurde«. Er hatte gut drei Monate damit verbracht, den *Zibaldone* noch einmal akribisch durchzulesen. Dies bedeutet, dass er ihn nunmehr als etwas Abgeschlossenes betrachtete, in das er Ordnung bringen würde, um aus den unendlichen darin gesammelten Materialien einige zu veröffentlichende Werke zu extrahieren, von denen uns jedoch allein die Titel bekannt sind.

DER RAUM DES ZIBALDONE: DIE HAUSBIBLIOTHEK VON RECANATI

Einen weiteren bedeutenden Anhaltspunkt für die Reflexion bilden die Orte, an denen der *Zibaldone* verfasst wurde: Leopardi blieb bis Juli 1825 in Recanati, mit einer kurzen Unterbrechung von einigen Monaten in Rom zwischen November 1822 und April 1823, in der er kaum 41 Seiten schrieb. Ab 1825 kehrte er noch zweimal zurück und reiste wieder ab, wobei er in unregelmäßigen Abständen viele Monate von zu Hause wegblieb, bis er 1830 endgültig nach Florenz zog. Nun, die fern von Recanati abgefassten Seiten belaufen sich insgesamt auf gerade einmal 262. Das Ende seiner Isolation hat offensichtlich den Rhythmus seines Schreibens zuerst verändert und ihn sodann für immer unterbrochen. Die letzte Eintragung aus Recanati findet sich auf Seite 4524. Darauf folgt ein Sprung ins Leere, ohne Rückkehr, zuerst nach Florenz, dann nach Rom und schließlich nach Neapel, wo er auch starb. Auch auf dieser letzten Reise hat Leopardi sein riesiges Manuskriptbündel dabei, das ihn immer und allerorten begleitete. Allerdings vertraut er ihm nur noch ein paar weitere Zeilen an, und dann überhaupt nichts mehr, was eine erhebliche Beeinträchtigung für unser Wissen über seine letzten Lebensjahre bedeutet.

Der *Zibaldone* ist also beinahe ausschließlich in Recanati entstanden, dem Ort des biographischen wie auch des kulturellen Gedächtnisses, das vom Labyrinth der Familienbibliothek verkörpert wird. Seine Niederschrift wird nicht nur durch das Vergehen der Tage bestimmt, sondern ist die ständige Spur oder Kristallisation einer »jugendlichen Glut« (*Zib.* 195), die in intensiven Aufwallungen kühner intellektueller Spekulationen brennt, welche das Ich von sich selbst und seinen Wurzeln entfernen. Von diesem Lebensweg sammelt der *Zibaldone* die Spuren, die Schlacken, die weiterhin unter der Asche glimmen und sich »gleichsam wie in einem Depot« erhalten. Dies war die Funktion, die Leopardi seinen Versen zuwies,

ZIBALDONE 1-783
DIE GESAMTAUSGABE I

GIACOMO
LEOPARDI

/1/ Palazzo bello.¹ Hund des Nachts vom Landhaus her,² beim Vorüberziehen des Wanderers.³

*/Era la luna nel cortile, un lato
Tutto ne illuminava, e discendea
Sopra il contiguo lato obliquo un raggio ...
Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro
Del passegger, che stritolando i sassi,
Mandava un suon, cui precedea da lungi
Il tintinnìo de' mobili sonagli. /*

Der Mond stand im Hof, eine Seite
war voll erleuchtet, und auf die
angrenzende Seite fiel ein schräger Strahl ...
In der (von der) Hauptstraße (her) war der Wagen
des Reisenden zu hören, der die Steine zermalmend
einen Ton von sich gab, dem von ferne
das Geklingel der tanzenden Schellen vorauseilte.

So erzählt Avianus⁴ eine Geschichte über eine Frau vom Lande, die ihrem weinenden Kind damit drohte, dass sie es einem Wolf zum Fraß vorwerfe, wenn es nicht still sei. In diesem Moment kam zufällig ein Wolf dort vorbei, und als er hörte, was die Frau sagte, glaubte er, dass sie die Wahrheit sprach, und so setzte er sich vor den Hauseingang, wo er den ganzen Tag über darauf wartete, dass die Frau ihm endlich jene Nahrung bringe. Wie er dort diese lange Zeit über verharrte, ohne dass die Frau ihn bemerkte und Angst vor ihm hatte oder ihm mit einem Stein oder Ähnlichem Beine machte, das wird Avianus wohl wissen, der dies erzählt. Und er fügt noch hinzu, dass der Wolf schließlich leer ausgegangen sei, weil das Kind eingeschlafen war, und dass selbst dann keine

Gefahr bestanden hätte, wenn es wach geblieben wäre. Als es schon spät geworden war, kehrte der Wolf ohne jede Beute heim zu seiner Frau, weil er den ganzen Tag über mit Warten verschwendet hatte, und erzählte dort das, was man in der Geschichte zu lesen bekommt. (Juli oder August 1817)⁵

Eine alte Dame fragte einen jungen Mann, ob sie einige seiner an alten Wörtern reichen Verse lesen dürfe. Sie bekam die Verse, gab sie ihm aber schon bald darauf zurück und sagte, dass sie sie nicht verstehe, da man jene Wörter zu ihrer Zeit nicht benutzt habe. Der junge Mann antwortete: »Ich glaubte hingegen, dass sie benutzt wurden, weil sie uralt sind.«⁶

*/ Tutta la notte piove
E ritornan le feste a la dimane:
Fan del regno a metà Cesare e Giove. /*⁷

Die ganze Nacht über Regen
und die Rückkehr der Feste am nächsten Tag:
Caesar und Jupiter teilen sich das Reich.

Vom Nichts geht man in der Literatur zum Mittleren und zum Wahren über und sodann zur Verfeinerung: Es existiert kein Beispiel dafür, dass man von dort aus wieder zum Wahren zurückgekehrt wäre. Griechen, auf Latein schreibende Italiener. Erlesener Geschmack kann im Literatenvolk nur herrschen, solange dieser noch nicht verdorben wurde. Z. B. bestand der einzige Makel der in der Volkssprache schreibenden italienischen Dichter des 16. Jahrhunderts im Wenigen, nicht in einem Zuviel [an Verfeinerung], und daher waren sie, wie sie sodann bewiesen, überaus geeignet, das sehr Schöne, das heißt das wahrhaft Schöne gut zu beurteilen.⁸

Das 14. Jahrhundert war der Beginn unserer Literatur, nicht bereits ihr Gipfelpunkt, da es nur drei große Schriftsteller hervorbrachte:⁹ Das 15. Jahrhundert war weder Verfall noch / 2 / Verfeinerung des 14. Jahrhunderts,¹⁰ sondern ein Schlaf der Literatur (die der Gelehrsamkeit Platz gemacht hatte), die noch unverdorben blieb und noch eher aufseiten des Wenigen Mängel aufwies. Poliziano, Pulci. Das 16. Jahrhundert war die wahre Fortführung des 14. Jahrhunderts und der Gipfel unserer Literatur. Danach kam die Verfeinerung des 17. Jahrhunderts, die sich

im 18. Jahrhundert nur in einen Verfall anderer Art wandelte, aber der gute Geschmack kehrte nicht mehr in das Literatenvolk zurück, noch wird er, meiner Ansicht nach, je zurückkehren, da man vom Nichts zum Guten übergehen kann, nicht aber, so glaube ich, vom allzu Guten, das heißt vom Verdorbenen aus.¹¹

Nicht das Schöne, sondern das Wahre, das heißt die Nachahmung der Natur in jeder Form, ist der Gegenstand der Schönen Künste.¹² Wäre es das Schöne, gefiele besser, was schöner wäre, und so gelangte man zur metaphysischen Vollkommenheit, die in den Künsten, anstatt zu gefallen, auf den Magen schlägt. Das Argument zählt nicht, dass es sich nur um das Schöne innerhalb der Grenzen der Natur handele, weil eben dieses zeigt, dass es demnach die Nachahmung der Natur ist, die in den schönen Künsten Vergnügen erzeugt, denn wäre es das Schöne an sich, dann folgte daraus, dass, wie ich gesagt habe, das Schönere besser gefallen und so die Beschreibung einer schönen Idealwelt besser gefallen müsste als die der unsrigen. Und dass nicht nur das Naturschöne den Zweck der S[chönen] K[ünste] bilde, lässt sich an allen Dichtern und insbesondere an Homer ansehen, denn wäre es das, hätte jeder große Dichter das größte ihm erreichbare Naturschöne suchen müssen, während Homer den Achill unendlich weniger schön ausgestaltet hat, als er ihn hätte machen können, und so auch die Götter usw., und Anakreon wäre ein größerer Dichter als Homer usw., und wir empfinden, dass uns Achill besser gefällt als Aeneas usw., weshalb es auch falsch ist, dass Vergils Epos das größere sei usw. Leidenschaften, Tode, Stürme usw.¹³ gefallen vortrefflich, obgleich sie hässlich sind, aus dem einzigen Grund, weil sie gut nachgeahmt wurden, und, wenn es zutrifft, was Parini in der Rede über die Dichtung sagt, weil der Mensch nichts so sehr hasst wie die Langeweile¹⁴ und ihm daher gefällt, etwas Neues zu sehen, sei es auch hässlich. Tragödie, Komödie, Satire haben das Hässliche zum Gegenstand, und es ist eine reine Frage der Bezeichnung, wenn bestritten wird, dass dies Dichtung sei. Es genügt, dass alle sie als Dichtung ansehen, im Besonderen Aristot[eles] und Horaz, und dass ich, wenn ich von Dichtung spreche, auch diese Gattungen meine. Siehe Dati, *Pittori*, *Ausgabe* von Siena 1795, S. 57, 66.¹⁵

Das Hässliche muss wie alles Übrige an seinem Platz sein: Und in der Epik und Lyrik wird es seltener einen Platz finden, sehr oft jedoch in

der Kom[ödie], Trag[ödie], Sat[ire], und es ist eine Frage der Worte usw., siehe ob[en]. Das Gemeine hat man selten zu beschreiben, da es in der Dichtung selten an seinem Platz ist (außer in Sat[iren], Kom[ödien] und der bernesken Dichtung),¹⁶ nicht weil es nicht Gegenstand der Dichtung sein könnte. Da es zudem viele Arten einer Sache geben kann, von denen die einen mehr, die anderen weniger Wert besitzen, / 3 / spricht nichts dagegen, dass von den unterschiedlichen Dichtarten die eine eher das Schöne, die andere das Schmerzliche und wieder eine andere auch das Hässliche und Gemeine zum Gegenstand haben kann und dass die eine daher edler und von größerem Wert, die andere von geringerem ist, wiewohl doch alle von ihnen Dichtarten sind und es keinen Gegenstand einer einzigen unter ihnen gibt, der nicht Gegenstand der Dichtung und der nachahmenden Künste usw. sein könnte.

Die Vollkommenheit eines Werkes der S[chönen] Künste bemisst sich nicht am Schönsten, sondern an der vollkommensten Nachahmung der Natur. Trifft es nun zu, dass die Vollkommenheit der Dinge im Wesentlichen in der vollkommenen Erreichung ihres Gegenstands besteht, welches wird der Gegenstand der S[chönen] Künste sein?

Das Nützliche ist nicht der Zweck der Dichtung, obgleich diese auch nützlich sein kann. Und der Dichter kann auch ausdrücklich das Nützliche anstreben oder es erreichen (wie es Homer vielleicht getan hat), ohne dass das Nützliche jedoch der Zweck der Dichtung wäre, wie der Bauer sich der Axt bedienen kann, um Getreide oder anderes zu mähen, ohne dass das Mähen der Zweck der Axt wäre. Die Dichtung kann indirekt nützlich sein, so wie die Axt zum Mähen verwendet werden kann, aber das Nützlichsein ist nicht ihr natürlicher Zweck, ohne den sie nicht bestehen könnte, so wie sie nicht ohne das Vergnügliche existieren kann, da das Vergnügen die natürliche Funktion der Dichtung ist.¹⁷

*/ Sentia del canto risuonar le valli
D'agricoltori ec. /¹⁸*

Ich hörte in den Tälern erklingen
Den Widerhall des Gesangs der Bauern usw.

Eine Pflanze oder ein Tier müssten uns, in der Wirklichkeit gesehen, mehr Vergnügen bereiten als gemalt oder auf andere Weise nachgeahmt,

da es nicht möglich ist, dass an der Nachahmung nichts zu wünschen übrig bleibt. Es geschieht jedoch offenkundig das Gegenteil: Wodurch sich zeigt, dass die Quelle des Vergnügens in den Künsten nicht das Schöne ist, sondern die Nachahmung.

Das 15. Jahrhundert hörte auf, Schönes zu schaffen, aber es bewahrte unverdorben dessen Idee;¹⁹ obgleich es nicht schuf, wusste es doch das Geschaffene zu schätzen und strebte sogar danach: Daher das nicht enden wollende Studium der Klassiker und die jenes Jahrhundert beherrschende Gelehrsamkeit. Das 16. Jahrhundert kehrte mit dem im 15. Jahrhundert erworbenen Kapital und unter Aufnahme des im 14. Jahrhundert bereiteten Weges zum Schaffen zurück. Das 17. Jahrhundert aber konnte, nicht weil es schwach, sondern weil es verdorben war, nicht nur nichts Gutes schaffen, sondern schätzte das gut Gemachte gering, ja es missfiel ihm geradezu. Daher das Vergessen Dantes, Petrarcas usw., die nicht mehr gedruckt wurden. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erlangten wir nicht die Kräfte wieder, sondern nur den guten Geschmack und die Liebe zu den klassischen Studien, und die erste Hälfte jenes Jahrhunderts ähnelt daher dem 15. Jahrhundert, und dieses Zeitalter der Wiedergeburt steht in keinem hohen Ansehen, weil es (wie das 15. Jahrhundert) keinerlei Kunstwerk außer der *Merope*²⁰ hervorbrachte und nur derart kurz andauerte, dass ein einzelner Mensch in seiner Lebenszeit den Niedergang, die Wiedergeburt und den erneuten Verfall bezeugt haben konnte.²¹ Nachdem unsere Literatur verfallen war (aufgrund der Nachahmung und des Studiums ausländischer Schriftsteller), erschienen in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts unsere / 4 / letzten Kunstwerke. Diese stammen von jenen Schriftstellern, die sich im Verfall unversehrt halten, nicht von Vielen geschätzt werden können usw. Aber jetzt ist die Kunst in einem unglaublichen Zuwachs begriffen, alles ist Kunst und nochmals Kunst, es gibt nahezu nichts Spontanes mehr, die Spontaneität selbst wird mit aller Macht, aber auch mit endlosen Studien gesucht, ohne die sie nicht zu erreichen ist, wohingegen Dante, Petrarca, Ariosto usw. sowie alle guten Schriftsteller des 14. und des 16. Jahrhunderts (besonders was die Sprache angeht) ohne Studium Spontaneität im Überfluss besaßen. Dies geschieht, weil man jetzt schon seit einiger Zeit verdorben wird (und sich außerdem unter Verdorbenen befindet) und

die größtmögliche Anstrengung aufbieten muss, um den Verfall zu umgehen, und zwar vornehmlich den der eigenen Zeit, der sich unserer bemächtigt hat, bevor wir auch nur daran dachten, uns seiner zu erwehren, und sodann jenen der vergangenen Zeiten, denn jetzt kennen wir alle Laster der Künste und wollen uns vor ihnen in Acht nehmen, und wir haben darüber die Einfachheit eingeübt, die den Griechen, den Lateinern sowie den Schriftstellern des 14. und des 16. Jahrhunderts zu eigen war, da wir die Zeit des Verfalls durchlebt haben, raffiniert in der Kunst geworden sind und die Laster mit dieser Raffiniertheit sowie mit unserer Kunst umgehen, nicht mithilfe der Natur, wie die Alten es taten, die, ohne viel davon zu wissen, dennoch, weil die Kunst in ihren Anfängen steckte und noch nicht verdorben war, die Laster nicht umgingen, ihnen jedoch auch nicht verfielen. Sie waren wie Kinder, die keine Laster kennen, wir sind wie Alte, die sie zwar kennen, sie jedoch durch Urteilsvermögen und Erfahrung vermeiden. Und daher besitzen wir sehr viel mehr Urteilsvermögen und Kunst als die Alten, die deshalb in unendlich viele Fehler verfielen (ohne diese zu erkennen), die jetzt kein Schüler mehr beginge. Homers Irrtümer, Petrarcas virtuose Künstlichkeiten, Dantes mangelnde Dezenz, stilistische Gespreiztheiten²² bei Ariosto, Tasso, Caro in der Übers[etzung] der *Aeneis* usw. Und deshalb werden jetzt unsere großen Werke (äußerst wenige, da wir uns noch in der Zeit des Verfalls befinden, aus der sehr wenige hervorragen) allesamt fehlerlos sein, vollkommen einwandfrei, jedoch im Ganzen nicht mehr originell, wir werden keinen Homer, Dante, Ariosto mehr haben. Offenkundiges Beispiel: Parini, Alfieri, Monti usw.²³ Wodurch sich zeigt, was ich weiter oben gesagt habe, dass die Künste, nachdem sie sich von kindlichen und unverdorbenen in reife und verdorbene gewandelt haben (wie die Menschen mittleren Alters in lasterhafte [Menschen]), wenn sie altern und sich eines Besseren besinnen, die Kraft der Kindheit und Jugend nicht mehr wiedererlangen können. Nachdem die Künste bei den Griechen und Lateinern einmal verdorben waren, lebten sie nicht mehr auf, bei uns werden sie soeben wiedergeboren: das bislang weltweit erste Beispiel, dem allein die praktischen Beweise für meine Einschätzung entnommen werden können. Nur mit dem Unterschied, dass die Dichter und andere große Schriftsteller von heute sich in gewisser Weise zu den Alten des 14. und 16. Jahrhunderts verhalten wie die Griechen der Jahrhunderte des Augustus und der

Kaiserzeit, z. B. Dionysios von Halikarnassos, Cassius Dio und Arrian, zu Herodot, Thukydides und Xenophon: Doch hatten diese ein Zeitalter eher der Schwäche als des Verfalls durchschritten und befanden sich noch immer darin.

/5/ Wie Kinder und Jugendliche, obgleich von gutem Wesen, dennoch durch natürliche Heimtücke von Zeit zu Zeit irgendeinen Fehler begehen und dennoch völlig verschieden von erwachsenen und bösen Menschen sind, so verfielen auch die Alten, ohne die Laster der Künste zu kennen oder zu lieben, gleichwohl durch die natürliche Tendenz des Geistes zur Erlesenheit und ähnlichem von Zeit zu Zeit diesen [Lastern], ohne zu bedenken, dass es Laster seien, und sie unterschieden sich unendlich von den erwachsenen, im Verfall verwurzelten Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts. Und jetzt sieht jeder, so wenig er auch studiert haben mag, auf den ersten Blick, dass es sich um Irrtümer handelt und dass die Alten geirrt haben. Wer vermag z. B. jetzt nicht zu sehen, dass die Wehklagen der Olimpia usw. bei Ariosto und die der Erminia usw. bei Tasso²⁴ lächerlich und äußerst gekünstelt sind? Und doch verfielen diese größten Dichter, da die Kunst jung und unerfahren war, in gutem Glauben diesen Irrtümern, während wir, die wir mit unserem Urteilsvermögen und unserer Erfahrung verdorbener Zeiten alt sind in der Kunst, darüber lachen und ihnen aus dem Weg gehen. Aber dieses Urteilsvermögen und diese Erfahrung bedeuten den Tod der Dichtung usw. Wie aber kann dann gesagt werden, dass Ariosto zum Beispiel die höchste Kunst besessen hätte, wenn er doch so oft in Fehler verfiel, die der armseligste Künstler von heute auf den ersten Blick erkennt? Nicht höchste Kunst besaß er, sondern höchstes und glasklares Ingenium, das nicht verdorben und noch weniger verfeinert war.

Um uns vor den Lastern und vor dem Verfall des Schreibens zu hüten, ist jetzt endloses Studium vonnöten sowie eine ausgeprägte Nachahmung der Klassiker, die ungleich größer ist als jene, die die antiken Schriftsteller benötigten; ohne diese Dinge kann man kein bedeutender Schriftsteller werden, und mit ihnen kann man nicht so groß werden wie die nachgeahmten Großen.

Wie es der Kutscher macht, wenn er die Pferde den Hang hinunterführt und ihnen dabei wenig Zügel gewährt, damit sie ihn nicht allzu sehr mit sich fortreißen.

Die Übersetzung dieses Buches ist dank einer Förderung des italienischen Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten und Internationale Kooperation entstanden.

Questo libro è stato tradotto grazie ad un contributo del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale Italiano.

Die Universität Potsdam hat sich mit einem Druckkostenzuschuss beteiligt.

Wir danken auch den Mitgliedern des Wissenschaftlichen Beirats des deutschsprachigen *Zibaldone*, dem Althistoriker Filippo Carlà-Uhink, der Altphilologin und Romanistin Antonella Ippolito, den Romanisten Winfried Wehle, Franca Janowski, Helmut Meter, Angela Fabris, Gerda Haßler, Sven Thorsten Kilian und den Germanisten Barbara Neymeyr und Elena Polledri, die sich durch Ratschläge verdient gemacht haben.

Erste Auflage Berlin 2024

© 2024 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57A, 10965 Berlin
info@matthes-seitz-berlin.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die Nutzung des Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG.

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Christin Albert, Berlin
Druck und Bindung:

ISBN 978-3-7518-0992-4

www.matthes-seitz-berlin.de