Wie blind ist Amor? : Komparatistische Untersuchungen zu Texten von Kant, La Fontaine und Leopardi

Autor(en): **Baschera, Marco**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2000)**

Heft 31: **Eros & Literatur = Éros & littérature**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006478

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Marco Baschera

Wie blind ist Amor?

Komparatistische Untersuchungen zu Texten von Kant, La Fontaine und Leopardi.

Die Blindheit der Liebe ist ein uralter Topos der europäischen Moralphilosophie, sowie der Literatur und Kunst. Meistens tritt er in Verbindung mit dem Gegensatzpaar von Vernunft und Leidenschaft auf und bezeichnet die Verblendung des Liebenden gegenüber dem, was er liebt. Die Verurteilung dieser Blindheit erfolgt jeweils von einer Position aus, welche die Herrschaft der Vernunft und die Kontrolle über die Leidenschaften zur Maxime erhebt.

Daneben gibt es andere Liebeskonzeptionen, welche dieser Blindheit, aber auch der Liebe an sich, eine zentrale Stelle einräumen. Der platonische Eros, sowie die christliche Caritas sind Beispiele einer solchen Aufwertung der Liebe im Gefüge der menschlichen Eigenschaften und Vermögen, welche diese aber auf eine höhere Form von Dasein hin zu transzendieren vorgeben. Das Selbe gilt etwa für die Soufi-Mystik, aber auch für die Troubadourlyrik, den "dolce stil novo", sowie die Liebeslyrik von Dante und Petrarca.

Spricht man vom blinden Amor, so denkt man an Allegorien aus dem Spätmittelalter und der Renaissance, die den als Knaben dargestellten Liebesgott mit einer Augenbinde versehen[1]. Dabei ist unsicher, wie die Binde die Blindheit des Amor darstellen soll. Denn wäre er blind, so bräuchte er keine Binde. Ist er aber nicht blind, so könnte er seine Binde auch abziehen und sein Sehvermögen mit der Leidenschaftlichkeit, die er auslöst, verbinden. Aber was wäre das für ein Amor, dem die Klarsicht zu eigen wäre und der alle eroti-

1 Siehe zur Geschichte dieser Darstellung den Aufsatz von Erwin Panofsky, "Der blinde Amor", *Studien zur Ikonologie*, übersetzt v. D. Schwarz, Köln, DuMont Buchverlag, 1980, pp. 153-202.

schen Verwicklungen voraussehen und kalkulieren könnte? Seine Blindheit würde sich somit als eine ironische erweisen, welche immer auch mit Einsichten verbunden wäre. Die Frage stellt sich somit, wie blind Amor eigentlich ist, was seine Blindheit bedeutet, und inwiefern gerade diese Blindheit Einsichten eröffnet, die der Vernunft verschlossen bleiben.

Die nachfolgenden Untersuchungen zu Texten von Immanuel Kant, La Fontaine und Giacomo Leopardi sind diesen drei Fragen gewidmet. Sie beginnen mit der aufklärerischen Gegenüberstellung von Einsicht und Blindheit, bei welcher die Liebe und die Leidenschaften generell als ein die Vernunft bei ihrer kritischen Tätigkeit hindernder Bereich verstanden werden.

Kritik an der Liebe als unbesonnenener Affekt

Diese Ansicht über die Liebe vertritt zum Beispiel Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), wo er sie unter dem Abschnitt "Von den Leidenschaften" abhandelt. Für Kant sind Leidenschaften

> Krebsschäden für die reine praktische Vernunft und mehrenteils unheilbar: weil der Kranke nicht will geheilt sein und sich der Herrschaft des Grundsatzes entzieht, durch den dieses allein geschehen könnte. Die Vernunft geht auch im Sinnlich-Praktischen vom Allgemeinen zum Besonderen nach dem Grundsatze: nicht einer Neigung zu Gefallen, die übrigen alle in Schatten oder in den Winkel zu stellen, sondern darauf zu sehen, dass jene mit der Summe *aller* Neigungen zusammen bestehen könne[2].

Gemäss Kant besteht der Fehler der Leidenschaften darin, dass sie eine Neigung, d.h. eine sinnliche Begierde, privilegieren und dadurch das Gefüge aller Neigungen, die das menschliche Dasein ausmachen, aus dem Lot zu bringen drohen. Kant definiert denn auch den Begriff der Leidenschaft in diesem Sinne. Sie ist die "Neigung, durch welche die Vernunft verhindert wird, sie in Ansehung einer gewissen Wahl mit der

2 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Akademie-Ausgabe, p. 266.

Summe aller Neigungen zu vergleichen"[3]. Unter dem Einfluss der Leidenschaft geht das Mass verloren, welches in Ansehung "einer gewissen Wahl" das Gleichgewicht aller sinnlichen Begierden erhält.

Kant nimmt die Liebe nur unter zwei Aspekten von seiner generellen Kritik an den Leidenschaften aus, nämlich als "*Liebe zum Leben* und *Liebe zum Geschlecht*; die erstere um das Individuum, die zweite um die Spezies zu erhalten, da dann durch Vermischung der Geschlechter im ganzen das Leben unserer mit Vernunft bedachten Gattung *fortschreitend* erhalten wird [...]"[4]. Beide Formen der Liebe sind für Kant Ausdruck des Menschen als vernünftiges Wesen. Die Liebe zum Geschlecht mündet in der Ehe, in welcher die beiden Liebenden danach streben, "ihre Geschlechtergemeinschaft in einer häuslichen Verbindung fortdauernd zu machen"[5]. Gemäss Kant wird es in der Ehe möglich, die sinnliche Begierde in den Dienst des Menschen als vernünftiges Wesen zu stellen. Wo sich die beiden gegenseitig ausschliessen, fällt die Liebe unter die Kritik, welche er an den Leidenschaften generell übt.

Im dritten Buch der *Anthropologie* macht Kant eine Unterscheidung zwischen Leidenschaft und Affekt, die ihre Gültigkeit auch im Bereich der Liebe hat. Der Affekt unterscheidet sich von der Leidenschaft insofern, als er ein unbesonnener, rauschähnlicher Zustand ist, der mit der Zeit vorübergehen kann[6]. Auf die Liebe übertragen kommt dem Affekt der Aspekt des Verliebtseins zu, den Kant mit der körperlichen Liebe in Verbindung bringt. Er verweigert ihr die Bezeichnung als Leidenschaft, "weil sie in Ansehung des Objekts nicht ein *beharrliches* Prinzip enthält. Leidenschaft setzt immer eine Maxime des Subjekts voraus, nach einem von der Neigung ihm vorgeschriebenen Zweck zu handeln"[7].

Vom Affekt des Verliebtseins, der für Kant eine Form von blinder Unbesonnenheit darstellt, schreibt er das Folgende:

3 *Ibid.*, p. 265.
4 *Ibid.*, p. 276.
5 *Ibid.*, p. 303.
6 *Ibid.*, pp. 265.
7 *Ibid.*, p. 266.

> Wer *liebt,* kann dabei doch wohl noch *sehend* bleiben; der sich aber *verliebt,* wird gegen die Fehler des geliebten Gegenstandes unvermeidlich blind, wiewohl der letztere acht Tage nach der Hochzeit sein Gesicht wiederzuerlangen pflegt. Wem der Affekt wie ein Raptus anzuwandeln pflegt, der ist, so gutartig jener auch sein mag, doch einem Gestörten ähnlich; weil es ihn aber schnell darauf reuet, so ist es nur ein Paroxysm, den man *Unbesonnenheit* betitelt[8].

Im Zustand des Verliebtseins agiert der Liebende nicht mehr als vernünftiges Wesen, obwohl er noch alle Fähigkeiten eines solchen besitzt. Die Unbesonnenheit seines Verhaltens hebt sich als Negation ab von der Besonnenheit, die im Verliebten immer noch wirksam bleibt. Insofern stellt das Verliebtsein eine Mischung aus Blindheit und Einsicht dar, bei welcher aber eine bestimmte Zeit lang die Unbesonnenheit vorherrscht. Nach dieser Zeit erwacht der Verliebte wie aus einem rauschähnlichen Zustand und vermag wieder zur Besonnenheit zurückzukehren.

Wie Amor erblindete

Von dieser Mischung aus Blindheit und Erkenntnis handelt auch La Fontaines Fabel "L'Amour et la Folie" (1685)[9]. Einleitend verweist der Fabelerzähler auf das geheimnisvolle Wesen der Liebe, die er in traditionell allegorischer Weise als Knaben darstellt, bewaffnet mit Köcher, Pfeilen und mit einer Fackel in der Hand. Gleich zu Beginn tritt die Liebe somit als mysteriöse Kraft auf, die trotz der Verbindung mit der Kindheit, d.h. mit Naivität und Spontaneität, etwas schwer Verständliches an sich hat.

> Tout est mystère dans l'amour,
> Ses flèches, son carquois, son flambeau, son enfance.
> Ce n'est pas l'ouvrage d'un jour
> Que d'épuiser cette science.

8 *Ibid.*, p. 253.
9 La Fontaine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. 1, p. 302.

"L'amour" wird jedoch im ersten Vers als menschliche Leidenschaft und nicht als Allegorie angesprochen, obwohl der zweite Vers ihre traditionellen Attribute aufzählt. Die Rede über die Liebe als Leidenschaft sowie die allegorische Darstellung ihrer Merkmale treten hier unvermittelt hintereinander auf. Dies kann wohl als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass trotz der bildhaft personifizierten Rede über Amor in dieser Fabel Einsichten in das Geheimnis der Liebe selbst zu erwarten sind.

Durch den Reim tritt "enfance" mit "science" in Konjunktion. Die Liebe und ihre Funktionsweise sind also an sich verstehbar, scheinen aber die Erklärungsmöglichkeiten einer Fabel zu übersteigen. Der Fabeldichter schränkt den Gegenstand seiner Betrachtung ein. Es geht ihm nunmehr darum, auf seine Art und Weise zu erzählen, wie Amor erblindete, wie er dadurch seine Klarsicht verlor und seither als "blinder Amor" seine Pfeile verschiesst. Der Fabelerzähler packt das Problem der Blindheit der Liebe in ein mythologisches Geschehen ein, dessen Ablauf er schildert.

> Je ne prétends donc point tout expliquer ici.
> Mon but est seulement de dire à ma manière
> Comment l'aveugle que voici
> (C'est un dieu), comment dis-je, il perdit la lumière;
> Quelle suite eut ce mal, qui peut-être est un bien;
> J'en fais juge un amant, et ne décide rien.

Das Vorgehen des Ich der Fabel ist maliziös. Wird in der Literatur und der Philosophie seit der Antike gerade dem Liebenden die Fähigkeit zu urteilen abgesprochen, so entzieht sich das redende Ich hier jeglichen Urteils darüber, ob die Blindheit des Amor dem Liebenden zum Vorteil oder zum Nachteil gereicht. Er überlässt vielmehr diese Frage demjenigen, der liebt. Gerade die Unfähigkeit des von der Leidenschaft bewegten, über sein Handeln zu urteilen, wird hier als Instanz angerufen.

Vom Fabelerzähler sind somit keine moralischen Urteile über die Liebe zu erwarten. Er beschränkt sich darauf, uns eine Geschichte, hier aus den Gefilden des Olymp stammend, zu erzählen, die darstellen soll, wie es zur Blindheit des Amor kam. Und trotzdem wird durch die weitere Bedeutung von

"lumière", als Urteilsvermögen verstanden, der bildhaft dargestellte Verlust des Augenlichts ("la lumière") ergänzt und auf die Ebene des (un)vernunftmässigen, von Leidenschaft getriebenen Handelns gehoben.

Zudem weist die Tatsache, dass "la lumière" durch den Reim mit "la manière" in Verbindung tritt, darauf hin, dass trotz des ausdrücklichen Verzichts von seiten des Fabelerzählers, erschöpfende Erklärungen zum Phänomen der Blindheit der Liebe zu geben, vielleicht eben doch Einsichten in dieses Phänomen zu erwarten sind, dass diese Einsichten aber an die Art und Weise, wie die Fabel erzählt wird, gebunden sind.

Amor hat sein Augenlicht verloren. Das bedeutet, dass er einmal sehend war, dass also die Leidenschaft der Liebe einst durchaus mit Vernunft und Erkenntnis vereint war. Die Blindheit hat somit nichts mit dem eigentlichen Wesen der Liebe zu tun. Wie die nachfolgende Schilderung der Ereignisse zeigt, traf die Blindheit den Amor rein zufällig. Es wäre somit denkbar, dass diese fabulierende Erinnerung an den früheren Zustand der Liebe, als diese noch mit Erkenntnis vereinbar war, neue Einsichten in ihre jetzige Blindheit eröffnet.

In der Folge beginnt der zweite Teil der Fabel, d.h. die Erzählung von der Begegnung zwischen Amour und Folie, der Liebe und dem Wahnsinn.

La Folie et l'Amour jouaient un jour ensemble.
Celui-ci n'était pas encore privé des yeux.

Die Tatsache, dass Amor mit dem Wahnsinn spielt, lässt nicht viel Gutes ahnen. Amor ist dem Wunsch nach Vereinigung und Harmonie verpflichtet, während der Wahnsinn diesen Wunsch eher in Frage stellt. Dass der Wunsch nach Einheit mit dem geliebten Objekt aber in übersteigerter Form auch Wahnsinn hervorrufen kann, ist hier Gegenstand der allegorischen Rede. Sie erzählt, wie es zu einer solchen Verbindung überhaupt kommen konnte.

Une dispute vint: l'Amour veut qu'on assemble
Là-dessus le conseil des dieux.
L'autre n'eut pas la patience;
Elle lui donne un coup si furieux
Qu'il en perdit la clarté des cieux.

Nun tritt Mutter Venus vehement auf den Plan. Sie verlangt Rache für diese Schandtat und fordert die gesamte Götterschar auf, mit der Folie hart ins Gericht zu gehen. Von der Venus heisst es:

> Vénus en demande vengeance.
> Femme et mère, il suffit pour juger de ses cris:
> Les dieux en furent étourdis,
> [...].

In den Schreien der Venus vermengt sich die Mutterliebe mit der erotischen Begierde der Frau: ein bemerkenswerter Knoten, in welchem die Lust an der Liebe und die Zeugung von Kindern eine brisante Mischung eingehen, die über Jahrhunderte Gegenstand heftigster Debatten war. In diesem Knoten trifft die Definition des Menschen als vernünftiges Wesen, das an der Erhaltung seiner Art interessiert ist auf das Verständnis des Menschen als Spielball der Leidenschaften. Wenn die Venus als Frau und Mutter zugleich sich über das Vorgefallene empört, so zeigt das unter anderem, dass selbst sie als Mutter des Liebesgottes seinen Machenschaften ausgeliefert ist. Wenn Amor in Zukunft mit seinen Pfeilen blind um sich schiesst, könnte sie vielleicht sein nächstes Opfer sein.

Die Götter lassen sich vom Geschrei der Venus beeindrucken. Auch sie wissen um die Wichtigkeit der Liebe, die bekanntlich auch in ihrem Dasein eine wichtige Rolle spielt. Jupiter, Némesis, die Richter aus der Unterwelt, "enfin toute la bande", wie es etwas despektierlich heisst, treffen sich, um bezüglich dieser strittigen Frage Rat zu halten.

> Quand on eut bien considéré
> L'intérêt du public, celui de la patrie,
> Le résultat enfin de la suprême cour
> Fut de condamner la Folie
> A servir de guide à l'Amour.

Die Ironie des Fabelerzählers ist in diesen letzten Versen unverkennbar. Nach reiflicher Ueberlegung kommt die versammelte Göttergemeinde zum Schluss, die Folie müsse zur Strafe dem blinden Amor zur Seite stehen und ihn auf seinen Wegen leiten. Zur Blindheit gesellt sich beim Amor auch noch der

Wahnsinn hinzu. Was eine Strafe für die Folie hätte sein sollen, fällt zurück auf den Amor und damit auf die Liebenden. Dadurch erhält die Liebe die Eigenschaften, die ihr in unzähligen Dialogen, Gedichten, Erzählungen und Abhandlungen zugesprochen werden, nämlich unvernünftig und blind in ihren Entscheidungen zu sein und die Liebenden unter anderem in fatale Situationen zu verstricken.

Mit dem Wort "Amour" wiederholt sich im letzten Vers der Reim des ersten, mit dem Unterschied, der die ganze Fabel durchzieht, dass im ersten Vers die Leidenschaft selbst und im letzten deren Personifikation gemeint ist. Dadurch spannt sich die Fabel zwischen diesen beiden Polen auf, einem allegorisch-bildhaften und einem moralisch-argumentativen. Der allegorisch-bildhafte Bereich scheint auf den ersten Blick naiver und dadurch blinder bezüglich der Einsichten in das Wesen der Liebe zu sein. In ihm treten menschenähnliche Figuren auf, welche Verhaltensweisen oder eben Leidenschaften verkörpern. Ihr Verhalten untereinander steht immer in einem Aehnlichkeitsverhältnis zu den moralisch-anthropologischen Kategorien, die sie vertreten. Nur räsonnieren sie nicht über die Leidenschaften, die sie verkörpern, sondern ihr Handeln stellt jene in bildhafter Weise dar.

Die lakonische Bemerkung in bezug auf Amor im 7. Vers "(c'est un dieu)" reisst diese Differenz zwischen der Gottähnlichkeit der allegorischen Figuren und ihrer lächerlichen Beschränktheit auf. Diese Beschränktheit macht aber keineswegs den Text selbst lächerlich. Er holt vielmehr diese Differenz in die darstellende Sprache hinein und gestaltet sie vor allem in den Versen 6-8:

> Mon but est seulement de dire à ma manière
> Comment l'aveugle que voici
> (C'est un dieu), comment, dis-je, il perdit la lumière;
> [...]

Die Spannung zwischen "l'aveugle que voici" und dem in Klammern gesetzten "c'est un dieu" wird akzentuiert durch die Wiederholung des "comment dis-je", wie wenn es dem Fabelerzähler bei der Erinnerung daran, dass es sich bei diesem Blinden um einen Gott handelt, die Sprache verschlagen würde und er den Faden der Argumentation wieder aufgrei-

fen müsste. Der Blinde ("l'aveugle que voici") sowie der Gott sind chiastisch verschränkt durch die Wiederholung des "comment", der bestimmten Art und Weise, wie die Fabel erzählt wird.

Der einleitende erste Abschnitt der Fabel, in welchem reflektiert wird über die Liebe generell sowie über die Rede der Fabel selbst, ist aber auch schon Teil der Fabel. In ihm tritt der Fabelerzähler als derjenige auf, der seine Rede einschränkt und ihre Inhalte den Mitteln, die ihm als Fabelerzähler zukommen, anpasst: "Mon but est seulement de dire [...]".

Dieser Bescheidenheitsgestus, der inhaltlich mit der Kürze der Fabel zusammenhängen dürfte, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, die auf die Blindheit des Amor zurückverweist. Denn ebenso wie Amor, der die Liebenden in Handlungen verknüpft, in denen sie nicht im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte zu sein scheinen, präsentiert auch die Fabel dem Leser eine Geschichte, die nicht darüber reflektiert, was in ihr vorgeht, sondern in welcher Figuren, Personifikationen von seelischen oder geistigen Vermögen ihre Handlungen, wie auf einer Bühne, vorführen. Nun ist aber gerade die Fabel traditionellerweise die Gattung, in welcher über das in ihr Erzählte nachgedacht wird. In ihr wird eine Moral aus der Geschichte gezogen, in welcher der in den Personifikationen und ihren Handlungen bildhaft verkleidete Inhalt wieder abgezogen und argumentativ zusammenfassend dargestellt wird.

In dieser Fabel von La Fontaine ist jedoch keine positive Moral zu erkennen. Die Reflexion über die erzählte Begebenheit folgt nicht auf diese, sondern geht ihr vielmehr voraus. Und trotzdem ist die Erzählung keine blosse Illustration einer vorangehenden Reflexion. Die Geschichte und der darin erzählte Inhalt stehen nicht in einem unterordnenden Verhältnis. Der Inhalt, d.h. die Blindheit und der Wahnsinn der Liebe, wird nicht ein für allemal konstatiert, um dann in eine Geschichte gegossen zu werden, sondern beide, das Argument und die bildhaft-allegorische Rede, stehen nebeneinander und ihre Beziehung ist wohl nicht weniger rätselhaft als die Liebe selbst.

Mit andern Worten, die bildhaft-allegorische Darstellung ist nicht nur Ausdruck einer vorher stattgefundenen Reflexion,

die in der Folge in eine sinnliche Form gekleidet und künstlich an den Anfang der Fabel gestellt wird und aus der dann hinterher in didaktisch-deduktiver Weise eine Moral gezogen würde, die aber allemal, auch ohne Geschichte, ihren Sinn hätte. Dadurch präsentiert sich die Fabel als eine sinnliche Form von Erkenntnis, die sich gerade nicht im rationalen Argument erschöpft, sondern die sich erst in der Spannung von allegorischer Erzählung und Reflexion bildet.

Was wohl für jede Fabel schlechthin gilt, gewinnt hier eine besondere Bedeutung, indem das Verhältnis von Mitgerissenwerden in der leidenschaftlichen Liebe und Reflexion auf diese Form von Erleiden auch auf die innere Spannung verweist, die sich in der Fabel zwischen Argument und Erzählung, zwischen Faszination der bildhaften Rede und kühler Reflexion auf das in ihr Gesagte, auftut. Dass der Fabelerzähler sich im argumentativen ersten Teil explizit auf die Beziehung der Liebe zwischen Blindheit und Einsicht beschränkt, gibt der Ironie dieser rhetorischen Beschränkung ein zusätzliches Gewicht. Denn im bildhaft-allegorischen, d.h. eigentlich "blinden", Bereich skizziert La Fontaine die Möglichkeit einer "sehenden" Liebe, wobei er diese Möglichkeit nicht im platonischen Sinne einer aufsteigenden, metaphysischen Bewegung innerhalb der Liebe idealisiert.

Dadurch holt La Fontaine die meist negativ konnotierte Blindheit Amors in die Sprachbewegung der Fabel hinein und bringt sie in die fruchtbare Spannung zwischen Blindheit und Einsicht, welche auch die Fabel als literarische Form charakterisiert. Dergestalt vermag gerade diese Fabel, die eigentlich den Verlust der Erkenntnisfähigkeit in der Liebe zum Thema hat, ihr kraft der sprachlichen Darstellung die Möglichkeit einer Verbindung mit der Erkenntnis zu eröffnen.

Wenn also der liebestrunkene Amor bei seinen erotischen Machenschaften auch noch etwas sieht und begreift, dann kann wohl vermutet werden, dass die Blindheit der Liebe nicht nur negative Auswirkungen auf die Liebenden hat, sondern, dass sie Teil einer Bewegung ist, in welcher gerade das Sich Verlieren im andern und in der Liebe neue Formen von Erkenntnis eröffnet, die der rein botmässigen Intelligenz nicht zukommen.

Liebe als sinnliche Erkenntnis

Es gibt einen Text, der von dieser möglichen Verbindung von Leidenschaft und Erkenntnis in der Liebe handelt, die "Memorie del primo amore"[10], ein unveröffentliches Manuskript des neunzehnjährigen Giacomo Leopardi.

Die Situation, in welcher Leopardi 1817 sich dazu entschliesst, die Liebe zu erkunden, ist diejenige eines jungen Philologen, der, des Gelehrtendaseins überdrüssig, versucht, über persönliche Erfahrungen eine eigene Form von Schreiben zu entwickeln. Er hat die Absicht, sich zu verlieben, um dann genau in sich hineinzuhorchen und alle feinsten Regungen seines Gemüts zu registrieren und zu Papier zu bringen. Er will, mit andern Worten, mittels des Schreibens, jene Mischung aus Blindheit und Einsicht erkunden, die Kant einen "Paroxysm" der Unbesonnenheit nennt[11].

Diese Erkundung im Bereich des leidenschaftlichen Verliebtseins ist in "Memorie del primo amore" immer gebunden an die Frage ihrer sprachlichen Darstellbarkeit. Sie vollzieht sich im ständigen Bewusstsein der Verdoppelung von leidenschaftlich bewegtem Subjekt und analytischer Distanz desselben Subjekts, das versucht, seine eigenen Gefühle zu beobachten und zu beschreiben.

Diese Verdoppelung drückt den "Memorie del primo amore" den Stempel der kontrollierten Verhaltenheit auf. Dabei stellt sich die Frage, ob ein Liebestext nicht immer in dieser Spannung steht, d.h. ob nicht gerade dem Mitgerissenwerden durch die Gefühle ein Pol der sprachlich kontrollierten Darstellung entgegenstehen muss. Insofern kann dieser Text von Leopardi nicht nur als eine Erkundung im Bereich der Liebesgefühle, sondern vor allem auch deren sprachlichen Darstellung verstanden werden, in welcher Blindheit und Einsicht sich gegenseitig bedingen.

Die "Memorie del primo amore" bestehen aus zwei Teilen, einem ersten, leidenschaftlich bewegten, der die leibliche

10 Giacomo Leopardi, "Memorie del primo amore", *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco d'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 3-44.

11 Siehe p. 88.

Präsenz der Geliebten sowie die starken Gefühle des Liebenden beschreibt, und einem zweiten, viel längeren, analytischen Teil, der minutiös genau verfolgt, wie das Bild der Geliebten in der Erinnerung sich verändert, langsam entschwindet und wie dabei die Gefühle des Verliebtseins ebenfalls abnehmen, um dem geordneten Alltag wieder Platz zu machen.

Ganz am Anfang der Erfahrung, die sich in den "Memorie" ausdrückt, steht also der generelle Wunsch, sich zu verlieben. Der junge Leopardi ist überzeugt, dass die Liebeserfahrung zu einem grossen Dichterdasein gehört, welches er, wie manche Stelle aus seinen Briefen sowie dem *Zibaldone* belegen, sehr gezielt anstrebte. Die ersten Zeilen der "Memorie del primo amore" lauten wie folgt.

> Io cominciando a sentire l'impero della bellezza, da più d'un anno desiderava di parlare e conversare, come tutti fanno, con donne avvenenti, delle quali un sorriso solo, per rarissimo caso gittato sopra di me, mi pareva cosa stranissima e maravigliosamente dolce e lusinghiera: e questo desiderio nella mia forzata solitudine era stato vanissimo fin qui[12].

Das verführerische Reich der weiblichen Schönheit beginnt auf Leopardi zu wirken. Er ist bereit, sich ihren Reizen zu öffnen, denn er hatte gerade wegen seines zurückgezogenen Gelehrten- und Literatendaseins nie Gelegenheit gehabt, seinen Wünschen und Begierden im Bereich der Liebe nachzukommen.

Mitte Dezember 1817 ist es endlich soweit. Die Familie Leopardi erhält Besuch von einer entfernten Verwandten, der 26-jährigen Geltrude Cassi aus Pesaro. Sie weilt für ein paar Tage mit ihrem über 50-jährigen Gatten in Recanati. Die erste Begegnung lässt Giacomo eher kühl. Die Liebe bricht somit nicht unvermittelt, beim ersten Augenkontakt, in das Leben des jungen Giacomo ein. Lakonisch vermerkt er:

> Quella sera la vidi, e non mi dispiacque; ma le ebbi a dire pochissime parole, e non mi ci fermai col pensiero[13].

12 Giacomo Leopardi, *op. cit.*, p. 3 s.
13 *Ibid.*, p. 5 s.

Dieser eher verhaltenen Bemerkung geht eine längere Passage voraus, in welcher Leopardi das Aeussere von Geltrude beschreibt. Dabei fällt eine eigenartige Mischung aus klar umrissenen, eher massiven Formen und einer im Ganzen anmutigen Erscheinung auf.

> [...] alta e membruta quanto nessuna donna ch'io m'abbia veduta mai, di volto peró tutt'altro che grossolano, lineamenti tra il forte e il delicato, bel colore, occhi nerissimi, capelli castagni, maniere benigne, e, secondo me, graziose, lontanissime dalle affettate, [...][14].

Leopardi vergleicht in der Folge den ihm bekannten Frauentyp aus den Marken mit dieser Frau aus Pesaro. Dabei stellt er einen Unterschied fest, den er aber sprachlich nicht auszudrücken vermag: "per una certa qualità inesprimibile". Die Verbindung dieses "Je ne sais quoi" mit der Anmut der Frau verweist auf die ästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts, vor allem auf Montesquieu und seinen *Essai sur le goût*, den Leopardi gelesen hatte, und auf welchen er im *Zibaldone* mehrmals zu reden kommt. In diesem Zusammenhang skizziert Leopardi im August 1820 eine Theorie, in welcher er die Wirkungsweise der Schönheit mit derjenigen der Anmut vergleicht.

Im Gegensatz zur Schönheit, die den Betrachter im Moment trifft und ihn betäuben kann, wirkt die Anmut (grâce / grazia) langsam. Sie schüttelt ihn, "come il solletico scuote il corpo"[15]. Ein Art von Kitzeln also, welches "appoco appoco può produrre nell'anima una commozione e un incendio vastissimo, ma non tutto a un colpo"[16]. Weiter unten bezeichnet Leopardi die Anmut als "stuzzica-appetito"[17], einen Appetitanreger, dessen anregende Wirkung nie abbricht.

Die Anmut produziert folglich eine eigene Zeitlichkeit, die vom Liebenden nicht abgekürzt werden kann. Dafür wirkt sie auch nachhaltiger als die kurzlebige Schönheit: "la bellezza è

14 *Ibid.*, p. 5.
15 Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, p. 198 (Seitenzahlen des Manuskripts).
16 *Ibid.*
17 *Ibid.*, p. 203.

nell'istante, e la grazia nel tempo"[18]. Gibt sich die Schönheit in blendender Weise auf einmal ganz, so zeigt sich die Anmut nur stückweise in der Sukzession. Sie ist stets in Bewegung und vermag demnach auch den Betrachter stärker zu bewegen als die Schönheit, weil sie immer nur einen Teil ihrer selbst preisgibt und dadurch die Begierde stetig schürt, die danach verlangt, auch die restlichen Teile zu Gesicht zu bekommen. Insofern lässt sich die Wirkung einer anmutigen Erscheinung nicht vollständig ausdrücken. Es bleibt immer eine "certa qualità inesprimibile" zurück, wie dies Leopardi auch bei der Geltrude Cassi beobachtet, ein verborgener Teil, der den Liebenden ständig begehren lässt.

Was in den Augen Leopardis die Anmut weiter von der Schönheit unterscheidet, ist ihre Natürlichkeit und Unaffektiertheit, die auch eine an sich nicht regelmässige Gestalt auszeichnen kann, was er im Fall seiner Kusine besonders hervorhebt.

In dieser ersten Begegnung Leopardis mit der Liebe tritt somit kein Faszinosum der Schönheit auf, die den Verliebten blenden und ihm den Verstand rauben würde. Das Interesse Leopardis an Geltrude wird wohl geweckt, er fühlt sich im ersten Moment angezogen von ihr, ohne ihr jedoch zu verfallen.

Am darauffolgenden Tag beobachtet er sie stumm bei Tisch. Die Stummheit kann bereits als ein erstes Anzeichen der Leidenschaft verstanden werden, denn wie Leopardi am 27. Juni 1820 im *Zibaldone* notiert: "Il silenzio è il linguaggio di tutte le forti passioni, dell'amore, dell'ira, [...]"[19]. Das Schweigen ist wohl darum die Sprache der starken Leidenschaft, weil das Hintereinander der Wörter in der Sprache die verwirrende Gleichzeitigkeit der Gefühle nicht auszudrücken vermag.

Er muss zuschauen, wie seine Brüder mit Geltrude Karten spielen. Die Eifersucht packt ihn, und er wünscht sich ebenso, mit ihr spielen zu können. Erst die Szene, bei welcher er Geltrude von aussen als begehrtes Objekt seiner Brüder er-

18 *Ibid.*, p. 198.
19 *Ibid.*, p. 142.

fährt, weckt somit seine Begierde. Er möchte seine Brüder verdrängen, sich an ihre Stelle setzen, um die Aufmerksamkeit des begehrten Objekts auf sich zu lenken, was ihm in der Folge auch gelingt. Und so vermag er zum ersten Mal seinen Wunsch, den er eingangs der "Memorie" formuliert hat, nämlich "parlare e conversare [...] con donne avvenenti"[20], umzusetzen.

Sie lächelt ihm zu und er ist einerseits überglücklich, andererseits stellt sich bei ihm gleichzeitig mit dem Verliebtsein ein Gefühl der Unzufriedenheit ein, das er sich nicht zu erklären vermag. Denn obwohl er nicht das Gefühl verspürt, er hätte etwas verpasst, oder er hätte den Augenblick zu wenig ausgekostet, sagt er sich, dass "quel piacere era stato più torbido e incerto, ch'io non me l'era immaginato"[21]. Die erste Begegnung mit der Liebe verwirrt ihn. Aber nicht in dem Sinn, dass er von der Schönheit der Geltrude geblendet wäre. Er spürt vielmehr etwas Unbestimmtes, Unsicheres in dieser ersten Liebesbegegnung. Der Begriff des "torbido" – trüb, unklar – verweist auf die Mischung von Blindheit und Einsicht im Zustand des Verliebtseins.

Am selben Abend erfährt er, dass Geltrude am darauffolgenden Tag schon wieder abreise. Kaum hat er die ersten Anzeichen der Liebe verspürt, droht ihm bereits wieder der Entzug des geliebten Objekts. Er geht zu Bett und versucht zu verstehen, was in ihm nun vorgeht.

> Mi posi in letto considerando i sentimenti del mio cuore, che in sostanza erano inquietudine indistinta, scontento, malinconia, qualche dolcezza, molto affetto, e desiderio non sapeva nè so di che, nè anche fra le cose possibili vedo niente che mi possa appagare[22].

Er vermag keine Klarheit zu schaffen über seine Gefühle. Sie verbleiben in einem vagen Zustand, angesiedelt zwischen Melancholie und starker Zuneigung. Wiederum zeigt sich das Gefühl der unbestimmten Unruhe, welches sich scheinbar nicht aufheben lässt, da er keine Möglichkeit sieht, wie er sein

20 Giacomo Leopardi, "Memorie del primo amore, *op. cit.*, p. 1.
21 *Ibid.*, p. 9.
22 *Ibid.*, p. 10.

Verlangen ("desiderio") nach der geliebten Frau stillen könnte.

Als er im frühen Morgengrauen hört, wie die Pferde und die Kutsche zur Abreise vorbereitet werden, ist er hin- und hergerissen zwischen "pazienza e impazienza". Dieser paradoxe Zustand zwischen Geduld und Ungeduld ist wiederum Ausdruck der wesentlichen Unbestimmtheit seiner Liebesgefühle. Er bereitet sich vor, die Stimme der geliebten Frau ein letztes Mal zu hören.

Was jetzt, nach ihrer Abreise folgt, ist eine präzise Beschreibung dessen, was an die Stelle der leiblichen Präsenz Geltrudes tritt, und was sie als Spur der Erinnerung in ihm zurückgelassen hat. Obwohl die körperliche Begegnung Leopardis mit der geliebten Frau auf ein Minimum beschränkt war, hat sie trotzdem tiefe Spuren in ihm zurückgelassen. Es handelt sich um eine Liebe auf Distanz, die man traditionellerweise als "platonisch" bezeichnet. Gegen Schluss der *Memorie* drückt Leopardi dies sehr deutlich aus. Er schreibt:

> [...] s'al mondo ci fu mai affetto veramente puro e platonico, ed eccessivamente e stranissimamente schivo d'ogni menomissima ombra d'immondezza, il mio senz'altro è stato tale [...][23].

Weiter dürften die poetischen Liebeserfahrungen eines Dante, des "dolce stil novo" sowie Petrarcas hier das Verhalten des jungen Leopardi geprägt haben. Das geliebte Objekt verwandelt sich in eine idealisierte Erscheinung, die sich immer mehr von der erlebten Realität entfernt[24]. Im Unterschied zu den literarischen Vorbildern erscheint der Name der Geltrude jedoch nie als ein Quell poetischer Inspiration.

In einer ersten Phase bildet sich eine Innenwelt der Erinnerung aus, die sich von der äusseren Erscheinungswelt isoliert. Leopardi scheut sich davor, in andere Gesichter zu blicken, "parendomi che quella vista contamini la purità di quei pensieri e di quella idea ed immagine spirante e visibilissima

23 *Ibid.*, p. 40.

24 Im Kapitel II "De la naissance de l'amour" in *De l'amour* beichnet Stendhal diese Phase als diejenige der "cristallisation".

che ho nella mente"[25]. Das Erinnerungsbild der Geltrude, das er in sich trägt, wäre bedroht, durch andere Erscheinungen verdrängt und aufgelöst zu werden. Jedoch die Abschirmung der Gefühlswelt von der äusseren Wirklichkeit entwertet letztere. Leopardi verspürt auf nichts mehr Lust. Im Vergleich zu seinen Gedanken, die immer wieder zur geliebten Frau zurückkehren, verblassen alle Dinge um ihn herum, auch diejenigen, die ihm früher sehr viel bedeuteten, wie das Studium und die Lektüre.

> [...] ogni cosa mi par feccia, e molte ne disprezzo che prima non disprezzava, anche lo studio, al quale ho l'intelletto chiusissimo, e quasi anche, benchè forse non del tutto, la gloria[26].

Im *Zibaldone* erörtert Leopardi wiederholt das Thema der Liebe als abstrahierende Kraft, die alle andern Beschäftigungen in den Hintergrund zu drängen vermag, und die den Liebenden dazu zwingt, sich Tag und Nacht in Gedanken mit dem geliebten Objekt zu beschäftigen. So schreibt er z.B.:

> Quando l'uomo concepisce amore tutto il mondo si dilegua dagli occhi suoi, non si vede più se non l'oggetto amato, si sta in mezzo alla moltitudine, alle conversazioni, ec. come si stasse in solitudine [...] tutto si dimentica e riesce noioso ec. fuorchè quel solo pensiero e quella vista. Non ho mai provato pensiero che astragga l'animo così potentemente da tutte le cose circostanti, come l'amore, e dico in assenza dell'oggetto amato, [...][27].

Diese 1819 verfassten Zeilen beschreiben, wie die Blindheit des Amor sich auf den Liebenden auswirkt. In der grössten Menge, mitten im Gespräch, fühlt er sich mit seinen Gedanken an die Geliebte allein. Gerade ihre Abwesenheit bringt ihn dazu, sie in der Erinnerung ständig präsent zu halten. Er wird dabei blind für die ganze Welt um ihn herum, die sich in seinen Augen auflöst. In der Einsamkeit, in welcher der Liebende sich befindet, entsteht denn auch der intime Dialog, den Leopardi mit sich selbst führt.

25 *Ibid.*, p. 15.
26 *Ibid.*, p. 17.
27 Giacomo Leopardi, *Zibaldone, op. cit.*, p. 59.

Dieser Zustand des Abgeschnittenseins vom Rest der Welt hat auch physische Konsequenzen. Er leidet, isst beinahe nichts mehr und empfindet die Liebe als "cosa amarissima"[28], von der er vermutet, dass sie ihn nicht mehr so schnell loslassen werde. Immerhin glaubt er, dass er sich bald von dieser einen Liebe zu Geltrude wieder befreien könne. Die Formulierung ist bemerkenswert. Er sagt von dieser Liebe:

> Benchè questo presente [amore, M.B.] [...] son certo che il tempo fra pochissimo lo guarirà: e questo non so bene se mi piaccia o mi dispiaccia, salvo che la saviezza mi fa dire a me stesso di sì[29].

Wird traditionellerweise die Zeit als diejenige negative Kraft beschrieben, die dem jungen Amor die Flügel beschneidet und kraft der Gewohnheit dem Verliebtsein ein Ende bereitet, so stellt hier Leopardi, gemäss dem Motto "Zeit bringt Rat", die Liebe als eine Krankheit dar, von der er hofft, so bald wie möglich wieder geheilt zu werden[30]. Immerhin lässt er die Frage noch offen, ob das Abnehmen der Intensität der Liebe eine für ihn positive oder negative Entwicklung darstelle. Für den Moment ist er jedoch in seinen gewohnten alltäglichen Interessen wie gelähmt.

> Volendo pur dare qualche alleggiamento al mio cuore, e non sapendo nè volendo farlo altrimenti che collo scrivere, nè potendo oggi scrivere altro, tentato il verso, e trovatolo restio, ho scritto queste righe, anche ad oggetto di speculare minutamente le viscere dell'amore, e di poter sempre riandare appuntino la prima vera entrata nel mio cuore di questa sovrana passione[31].

Das Einzige, was Leopardi in seiner Befangenheit Linderung verspricht, ist das Schreiben und die Reflexion über seinen Gemütszustand, die bei ihm an das Schreiben gebunden ist.

28 Giacomo Leopardi, "Memorie...", *op. cit.*, p. 18.
29 *Ibid.*, p. 18.
30 Das Wort Krankheit ("malattia) erscheint wenig später in den "Memorie" (p. 23). Mit dieser Metaphorik reiht sich Leopardi in eine lange Tradition der Liebeslyrik ein, die sich schon sehr früh bei den provenzalischen Trobadour und später im "dolce stil novo", sowie bei Petrarca ausgebildet hatte.
31 *Ibid.*, p. 18 s.

Als Liebender leidet er unter der Abwesenheit der Geliebten. Die sprachliche Beschäftigung mit ihr erlaubt ihm jedoch, sie in der Sprache und den Gedanken präsent zu halten. Weiter gibt ihm das Schreiben die Gelegenheit, sich mit sich selbst und mit seinem Liebeskummer zu beschäftigen. Dabei lenkt die Aufmerksamkeit, welche die sprachliche Darstellung auf sich zieht, einerseits von seinem Leiden an der Liebe ab und vermag es dadurch zu lindern. Andererseits setzt sie den Schreibenden indirekt, vermittelt durch die Problematik der Darstellung, trotzdem mit seinen Gefühlen in Verbindung. Diese indirekte Beschäftigung mit sich selbst vermittelt dem Liebenden eine heilsame Mischung von Nähe und Distanz zu seiner Leidenschaft.

Die Spur, die er auf das Papier legt, spaltet ihn in zwei Pole, von denen der eine den anderen voraussetzt, einerseits in das schreibende und darstellende Subjekt, sowie andererseits in den darzustellenden Gegenstand. Dadurch befindet sich der Schreibende in einem ständigen Dialog mit sich selbst, in welchem er versucht, sich selbst, und damit auch seine Leidenschaften, besser kennen zu lernen. Er experimentiert mit sich selbst, in einer verwirrenden Nähe zu seinen eigenen Gefühlen, die er durch die Schrift zu ordnen und darzustellen versucht.

Diese Mischung aus ordnungsschaffender Distanz der Schrift und verwirrender Nähe zu den Gefühlen erinnert an diejenige Mischung aus Blindheit und Einsicht, die das Verliebtsein charakterisiert. Was jedoch den Schreibakt vom passiven Erdulden der Leidenschaft unterscheidet, ist die eigene Zeitlichkeit, die sich in der Schrift eröffnet. Die Schrift ermöglicht das Zurückkommen auf eine Begebenheit oder einen Gedanken, den man früher einmal gefasst hat. Dadurch setzt sie der körperlichen Absenz der geliebten Person ihre Darstellung in der Sprache entgegen.

Die Verobjektivierung der Gefühle durch die Schrift verräumlicht sich im Hintereinander der Wörter. Die Gedanken des schreibenden Subjekts ordnen sich innerhalb des Schriftraums, was einen klärenden Effekt auf das verwirrende Miteinander der Gefühle selbst haben kann. Dabei kann die räumliche Anordnung der Buchstaben und der Wörter als eine beinahe allegorische Darstellung der zeitlichen Abfolge ver-

standen werden, in welcher sich der Schreib- und der Leseakt vollziehen. Das Resultat des Schreibakts – das beschriebene Blatt – gibt eine räumliche Ordnung vor, die jedoch nur durch den Vollzug der Schrift möglich wird und die ebenso nur durch den Leseakt wieder vergegenwärtigt werden kann.

Als rein räumliche, graphische Ordnung macht das einmal beschriebene Blatt wenig Sinn. Es muss durch die Lektüre erst virtuell in seinen ursprünglichen Zustand als unbeschriebenes Blatt zurückgebracht werden, von wo aus der Text Wort für Wort gelesen, d.h. aktualisiert werden kann. Dadurch liegt das im Text Mitgeteilte nur scheinbar als jederzeit Verfügbares vor. Jede Aktualisierung produziert einen neuen Sinn, der von einem durch eine frühere Lektüre bereits produzierten oder vom Schreibenden scheinbar in den Text hineingelegten Sinn auf eine unberechenbare Weise abweicht.

In der Schrift selbst verschränken sich somit der Wunsch nach geordneter Darstellung eines Sachverhalts und die Unmöglichkeit, diesen Sachverhalt ein für allemal sprachlich zu fixieren. Dies wiederum verunmöglicht, dass das schreibende Subjekt, das durch das Schreiben Ordnung und Einsicht in seine Gefühle gewinnen will, je auf das von ihm Geschriebene als feste Erkenntnis zurückgreifen kann. Auch diese Einsichten bleiben im Fluss und verändern sich bei jeder Lektüre. Was bleibt, ist der Text als wesentlich unbestimmte Spur einer Spannung zwischen der Blindheit der Gefühle und dem Wunsch nach Einsicht in die momentane Lage, in welcher der Liebende sich befindet.

Die unaufhebbare und unbestimmte Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem scheint Leopardi in einem ersten Schritt in seinen "Memorie del primo amore" unterdrücken zu wollen, wie er sich in der oben zitierten Passage ausdrückt. So gibt er dem Wunsch Ausdruck, dass der von ihm verfasste Text dazu dienen solle, "di poter sempre riandare appuntino la prima vera entrata nel mio cuore di questa sovrana passione"[32]. Die Erfahrungen mit der ersten Liebe soll durch die Schrift ein für allemal fixiert sein und als

32 *Ibid.*, p. 19.

eine Art von verfügbarem Dokument für den Eintritt der höchsten Leidenschaft in sein Leben jederzeit vorliegen.

Wie Leopardi ebenfalls in der oben zitierten Passage sagt, beabsichtigte er zuerst, seine Liebeserfahrungen in Versform zu giessen, was ihm aber scheinbar nicht gelang, worauf er beschloss, sie in Prosa auszudrücken.

Das Gedicht "Il primo amore", das wenig später entstand, hat die selbe Begebenheit zum Thema. Es weist einen unverkennbar petrarkesken Duktus auf. Zudem erinnern die Terzinen, in welchen die Strophen abgefasst sind, stark an die italienische Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts. Dieses Gedicht weist somit genau jene Merkmale auf, die Leopardi dazu bewogen hatten, seine philologische, stark traditionsorientierte literarische Tätigkeit aufzugeben und sich neuen Erfahrungen, eben der Liebe, zu öffnen. Scheinbar war es ihm unmöglich gewesen, die starken Gefühle, die ihn bedrängten, im selben Moment in eine klassische Versform zu bringen. Die kontinuierlich voranschreitende, flexiblere Prosa schien hierfür geeigneter zu sein[33]. Ihre offenere Form erlaubte es viel eher, die Gemütsschwankungen sowie die Verwirrtheit der Gefühle sprachlich adäquat zu erfassen.

Ebenso gesteht Leopardi gegen Ende der "Memorie", er habe sich während der Phase der Verliebtheit jeglicher Lektüre von bereits bestehender Liebesliteratur enthalten. Speziell erwähnt er dabei Petrarca, von dem er aber vermutet, "che ci avrei trovato sentimenti somigliantissimi ai miei"[34]. Gerade die Aehnlichkeit seines Gefühlsausdrucks mit andern Texten

33 Vier Jahre später schrieb Leopardi im *Zibaldone*: "[...] quando ci proviamo a mettere noi stessi in verso de' pensieri poetici, veramente propri e moderni, desideriamo la libertà, la scioltezza, l'abbandonó, la scorrevolezza, la facilità, [...] il piano della prosa, come meglio armonizzante con quelle idee che non hanno quasi niente di versificabile ec." (*Zibaldone, op. cit.*, pp. 2171-72) Diese Ueberlegungen reihen sich bei Leopardi ein in das Verhältnis von Moderne und Antike und in seine Versuche, eine geeignete Sprache zu schaffen, die den modernen Erfahrungen gerecht werden kann. Mit modernen und eigenen Erfahrungen sind z.B. diejenigen gemeint, die er mit Geltrude gemacht hat, und in welchen das Subjekt seine kontrollierte Position verliert.

34 Giacomo Leopardi, "Memorie...", *op. cit.*, p. 43 s.

wollte Leopardi vermeiden. Er beabsichtigte, eine möglichst hohe Form von Transparenz seiner Gefühle zu erreichen. Insofern gehören diese "Memorie" in den Bereich der Bekenntnisliteratur, die in den *Confessiones* von Augustinus sowie den *Confessions* von J.-J. Rousseau berühmte Vorbilder hat. Auch die Tagebuchform der "Memorie" weist in die selbe Richtung.

In der zweiten Nacht nach der Abreise der Geltrude setzt Leopardi die Versuche, seine Liebeserfahrungen in Verse zu fassen, fort. Zur Liebespein tritt nun auch noch die durch das angestrengte Schreiben hervorgerufene Ermüdung hinzu. Er beutet, wie er schreibt, sein Herz aus ("sfruttatomi il cuore"[35]), denn er will, bevor das Feuerwerk der Leidenschaften erloschen ist ("prima d'uscire del caldo della malinconia"[36]), das Gedicht fertiggeschrieben haben. Aber je mehr er schreibt, umso mehr verschwindet das Bild der Geliebten aus seiner Erinnerung und mit ihm die bittersüssen Liebesgefühle ("quei moti cari e dolorosi"[37]).

> Ieri sera e questa notte c'ho dormito men che pochissimo, mi sono accorto che quella immagine per l'addietro vivissima, specialmente del volto, mi s'andava a poco a poco dileguando, con mio sommo cordoglio, [...] [38].

Nach der momentanen Auflösung der Welt[39], welche von der Konzentration des Liebenden auf das geliebte Objekt verursacht wurde, löst sich nun auch noch das erinnerte Bild der Geliebten selbst auf. Diese Flucht des geliebten Bildes an die Ränder der Erinnerung ist aber nicht nur ein Resultat des Vergessens, das mit zunehmender zeitlicher Distanz zur Abreise der Geltrude einsetzt, sondern hat mit der Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit der Liebe an sich zu tun.

Rückblickend vermutet Leopardi in jener Nacht, als das geliebte Gesicht auf immer zu Entschwinden droht, dass es zwei Dinge seien, die in bezug auf die Liebe für ihn fortan von

35 *Ibid.*, p. 20.
36 *Id.*
37 *Id.*
38 *Ibid.*, p. 19 s.
39 Siehe p. 101.

Bedeutung sein werden. Er kommt dann auf die beiden Merkmale von Geltrude zurück, die er schon bei der ersten Begegnung mit ihr hervorgehoben hatte, einerseits die kräftigen, bestimmten Züge ihres Gesichts und andererseits "le maniere graziose e benigne ma niente affettate"[40]. Die Anmut der Geltrude bezeichnet er als "maniere pesaresi", von denen er schreibt:

> [...] le maniere pesaresi, che hanno anche quanto alla grazia e alla vivacità modesta un altro non so che ch'io non posso esprimere; e per questo e per la disinvoltura e la fuga dell'affettazione (almeno in quella di cui scrivo), vantaggiano a cento doppi le marcheggiane; [...][41].

Die Anmut trägt eine sukzessiv voranschreitende Dynamik in sich, welche es dem Betrachter verunmöglicht, die anmutige Erscheinung je als Ganzes zu erfassen[42]. Das "Je ne sais quoi" hebt die Differenz zwischen der Wissbarkeit dessen, was diese Erscheinung auszeichnet, und der Wirkung, die sie ausübt, hervor. Diese Differenz tritt bei Leopardi in Verbindung mit der "disinvoltura", der Unbefangenheit und natürlichen Naivität, welche Geltrude scheinbar auszeichnete, und welche er von der künstlichen Affektiertheit unterscheidet. Dadurch zeichnet sich diese Thematik als eine eminent romantische aus. Es geht um den Verlust der ursprünglichen Unschuld, welche durch die Künstlichkeit, die Verdoppelung, aber vor allem auch durch das vernunftsmässige Denken herbeigeführt wird.

Wie Kleist im *Marionettentheater* begreift auch Leopardi die Vernunft in ihrer Ambivalenz. Einerseits ist sie Grund für den Fall der Unschuld, gleichzeitig aber auch einziges Mittel zur Wiedergewinnung derselben. Von derjenigen Vernunft, die dazu dem Menschen behilflich sein könnte, wieder in den Zustand der Unschuld zu gelangen, sagt er um 1820 im *Zibaldone*:

40 Giacomo Leopardi, "Memorie...", *op. cit.*, p. 22.
41 *Ibid.*, p. 22
42 Siehe S. 97 s.

> E ci deve richiamare alla natura o alla felicità naturale per una strada diversa dalla primitiva, la quale è irrevocabilmente perduta[43].

In diesem Zusammenhang prägt er auch den Begriff der "ultrafilosofia", von der es heisst:

> Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura[44].

In dieser dialektischen Spannung zwischen Natur und Vernunft steht auch die Art und Weise, wie Leopardi die Liebe thematisiert. Es wäre daher durchaus denkbar, dass es gerade Erfahrungen von der Art sind, wie Leopardi sie mit Geltrude gemacht hat, die den Zugang zu dieser "ultrafilosofia" eröffnen. Der Begriff der "ultrafilosofia" weist darauf hin, dass es sich um ein Denken handelt, das den abgezirkelten Bereich der kategorialen Vernunft in der Absicht überschreitet, das Innere der Dinge kennen zu lernen. Es wäre ein Denken, das nicht von der Idee getragen würde, die Dinge durch möglichst viel begriffliche Klarheit ans Licht der menschlichen Vernunft zu zerren, sondern vielmehr ein solches, das die unsichtbare, dem wissenschaftlich-begrifflichen Denken abgekehrte, unbestimmte Seite der Dinge, in seine Schlüsse einbezieht[45].

Leopardi umschreibt seine intensive, gedankliche Beschäftigung mit dem abwesenden, geliebten Objekt durch den Ausdruck "vaghezza dell'idea"[46]. Das Vage, Unbestimmte dieser Beschäftigung hängt einerseits eng mit dem Begriff der Anmut (grazia) und dem umsichtigen Umgang, den sie fordert, zusammen. Andererseits steht diese Beschäftigung im Zusammenhang mit der Erfahrung des Entschwindens der

43 Giacomo Leopardi, *Zibaldone, op. cit.*, p. 416.
44 Ibid., p. 115.
45 Im *Zibaldone*, aber auch in den übrigen Werken Leopardis, findet man manche Ueberlegung zu dieser "ultrafilosofia", die immer auch eine vehemente Kritik der Verwissenschaftlichung des Denkens, so auch der Kantschen Philosophie und seiner transzendentalen Grenzziehung beinhaltet.
46 Giacomo Leopardi, "Memorie...", *op. cit.*, p. 23.

Geltrude aus der Erinnerung. Leopardi merkt, dass er durch willentliche Anstrengung das geliebte Bild nicht mehr zurückrufen kann. Insofern ist die Vagheit dieser Beschäftigung nicht etwa nur Ausdruck eines Mangels an Genauigkeit, sondern vielmehr Oeffnung hin auf eine andere Form von Erkenntnis, bei welcher der Blindheit des Amor besondere Bedeutung zukommt.

Es gibt mehrere Einträge im *Zibaldone*, in denen sich Leopardi zur Problematik der Liebe äussert. Diese Ueberlegungen wurzeln ihrerseits in seiner romantischen "teoria del piacere", gemäss welcher im Menschen der Wunsch nach Glückseligkeit immer in die Zukunft gerichtet ist und daher immer unbestimmt, aber letztlich auch unbefriedigt bleiben muss. Gemäss Leopardi liegt der menschlichen Seele eine unbegrenzte, ins Unendliche gehende Tendenz zugrunde, die damit zu tun hat, dass sie sich nicht mit den begrenzten Dingen der Erscheinungswelt begnügen kann[47]. Jedoch der Mensch ist nicht der Erkenntnis des Unendlichen, sondern nur des Endlichen, aber des unbestimmten Endlichen fähig.

> Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito; [...][48].

Einerseits sind keine Grenzen des menschlichen Begreifens auszumachen. Es scheint immer weiter in noch unbekannte Bezirke vorzudringen. Andererseits stösst es trotzdem immer wieder an die Grenzen seiner eigenen Erkenntnisfähigkeit. Insofern tragen seine Bestimmungen auch einen unbestimmten und unbestimmbaren Teil an sich, der die Dinge in ihrer begrifflichen Erfassung immer zugleich auch entgrenzt.

Die unbestimmte Seite eines Gegenstandes entzieht sich dem Blick des Suchenden. Dieser Entzug muss ihm aber auf irgendeine Art sinnlich erfahrbar sein. Die Grenzenlosigkeit,

47 Siehe zu dieser "teoria del piacere" in Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, *op. cit.*, pp. 165-172.
48 *Ibid.*, p. 472.

die er dabei erfährt, fällt mit der Erfahrung seiner eigenen Endlichkeit und Begrenztheit zusammen. Macht er jedoch diese Erfahrung des Entzugs nicht, so verfällt er jener Gefahr, von der Leopardi im obigen Zitat handelt. Er verwechselt nämlich das Unbestimmte mit dem Unendlichen, was aber, gemäss Leopardi, dem Menschen Vergnügen bereitet. Das Unbestimmte kann sich aber nur am Bestimmten und Endlichen zeigen. Glaubt der Mensch, das Unendliche erfahren zu können, so verlässt er jedoch seine endlichen Möglichkeiten.

Selbst der Einbildungskraft ("la facoltà immaginativa") sind gemäss Leopardi Grenzen gesetzt. Das Selbe gilt für die Liebesfähigkeit ("la facoltà di amare") des Menschen. Wer so redet, spricht von einer Position der Illusionslosigkeit aus. Er weiss, dass die völlige Einswerdung, welche die Liebe verspricht, nicht möglich ist. Und trotzdem kommt der Liebe bei Leopardi in bezug auf die kritische Trennung von Unbestimmtem und Unendlichem eine wichtige Aufgabe zu. So sagt er von ihr:

> Ora osservate che per l'una parte il desiderio e la speranza del vero amante è più confusa, vaga, indefinita che quella di chi è animato da qualunque altra passione: ed è carattere (già da molti notato) dell'amore, il presentare all'uomo un'idea infinita (cioè più *sensibilmente* indefinita di quella che presentano le altre passioni), e ch'egli può concepir meno di qualunque altra idea ec[49].

In dieser Passage aus dem *Zibaldone* unterstreicht Leopardi einerseits die Unbestimmtheit der Liebe, d.h. die Unmöglichkeit, ihr Wesen, aber auch dasjenige des geliebten Gegenübers, ganz zu ergründen. Sie verwirrt und blendet den Liebenden mehr als jede andere Leidenschaft und verunmöglicht ihm, zu Klarheit bezüglich seiner Gefühle zu kommen. Andererseits hebt Leopardi gerade die sinnliche Erfahrbarkeit dieser Unbestimmtheit hervor. Obwohl sie den Liebenden verwirrt, macht sie ihm die Grenze zwischen Unbestimmtheit und Unendlichkeit *sinnlich* erfahrbar. Das ist sozusagen ihr kritisches Potential.

49 *Ibid.*, p. 1017 s.

Versucht der Verstand, die Dinge in den Griff zu bekommen, sie zu definieren und zu begrenzen, so macht die Liebe die Unmöglichkeit dieses Zugriffs sinnlich erfahrbar und bietet zudem die Möglichkeit, die dem verstandesmässigen Denken abgekehrte, unbestimmte Seite der Dinge zu erfahren. Dadurch begegnet der Liebende der bestimmten, wie auch der unbestimmten Seite seines geliebten Gegenübers zugleich.

In einem längeren Eintrag im *Zibaldone*[50] kommt Leopardi auf dieses Merkmal der Liebe zu sprechen. Er teilt die bestimmte Seite der Liebe ihrer Körperlichkeit und die unbestimmte ihrer geistigen Dimension zu. Letztere kommen als vage, unbestimmte Vorstellungen zum konkreten, rein körperlichen Verlangen der Liebe hinzu. Sie vertiefen und entgrenzen dieses Verlangen. Von diesen Vorstellungen schreibt Leopardi:

> [...] i quali concetti e le quali immaginazioni congiungendosi al natural desiderio che porta l'individuo dell'un sesso verso quello dell'altro, danno un infinito risalto a questo desiderio, accrescono *strabocchevolmente* [Hervorhebung von mir, M.B.] il piacere che si prova nel soddisfarlo; le idee misteriose e naturalmente indeterminate, che hanno relazione all'animo dell'oggetto amato [...] e che promettano o dimistrino altre lor parti o altre qualità occulte ed amabili ec., queste idee dico, congiungendosi alle idee chiare e determinate che hanno relazione al materiale dell'oggetto amato, e comunicando loro del misterioso e del vago, le rendono infintamente più belle, e il corpo della persona amata o amabile, infinitamente più amabile [...][51].

Durch die Sublimierung der materiellen, rein körperlichen Seite des Liebesverlangens, welche Leopardi als einen fortlaufenden Prozess der Zivilisation versteht, bekommt das Liebesobjekt einen geheimnisvollen Charakter. Die sexuelle Begierde verliert ihre scheinbare Vordergründigkeit und gewinnt insofern an Tiefe, als sie sich auf eine unbestimmte, innere, dem Liebenden abgekehrte Seite des Liebesobjekts bezieht. Es kommt dem Liebenden nicht mehr nur als verfügbares Objekt zu. Seine äussere Erscheinung wird vielmehr zu einer Art von Krypta, aus welcher heraus ein Überfluss an Reizen ent-

50 *Ibid.*, pp. 3909-3920.
51 *Ibid.*, p. 3909 s.

springt[52]. Die Liebe, vereinigt sie die direkt körperliche mit einer geistigen Dimension, wird zu einem Erfahrungsfeld par excellence der sinnlichen Entgrenzung des materiell Gegebenen. Das Liebesobjekt wird dadurch zu einem bestimmt-unbestimmten Gegenüber.

> Sicchè l'oggetto amabile dell'un sesso fu all'individuo dell'altro, non più un oggetto semplicem. materiale, come in principio, ma un oggetto composto di spirito e di corpo, di parte occulta e di parte manifesta, [...][53].

Leopardi weist dabei auf die Wichtigkeit der Bekleidung des Menschen hin, durch welche der Körper eine verborgene, zugleich sichtbare und unsichtbare Dimension erhält, welche die Einbildungskraft des Liebenden dazu anregt, sich den verhüllten Körper der geliebten Person vorzustellen. Der nackte Körper gewinnt dadurch einen verborgenen, geheimnisvollen Aspekt, der für Leopardi letztlich verantwortlich ist für die Vergeistigung der Liebe. Ein scheinbar banaler, materieller Grund – die Bekleidung – scheint einen höchst geistigen Effekt zu zeitigen.

> [...]; così la considerazione del corpo divenuto anch'esso cosa, p. la maggior parte, occulta e sottoposta all'immaginazione altruì più ch'ai sensi, rende misteriosi ec. e spiritualizza nel modo il più naturale i sentimenti e le idee ec; e da una causa tutta materialissima nasce un effetto che ha dello spiritualissimo, [...][54].

Das Verbergen des Körpers durch die Kleider hebt ihn gerade als verborgenen hervor. Seine Unsichtbarkeit und Unbestimmtheit erscheint dabei auf eine höchst sinnliche Weise. Dadurch eröffnen die Kleider eine eigenartige Dialektik des

52 Auf diesen Ueberfluss spielt auch Leopardi im oben zitierten Abschnitt aus dem *Zibaldone* an, wenn er sagt, dass die geistige Dimension der Liebe die rein körperliche "strabocchevolmente" steigert. "Straboccare" bedeutet eigentlich das Ueberlaufen des Mundes. Wem der Mund überläuft, der beginnt zu reden. Zudem bildet das Adverb "strabocchevolmente" in seiner ungewöhnlichen Länge die Erfahrung des Ueberlaufens selber nach.

53 *Ibid.*, p. 3912.

54 *Ibid.*, p. 3914 s.

Verbergens und Zeigens. Ziel dessen, was Leopardi die materielle Seite der Liebe nennt, ist die direkte körperliche Vereinigung mit dem andern. Durch die Kleider entzieht sich der Körper des andern den Blicken des Begehrenden, schürt aber sein Begehren noch mehr. Auf Grund dieser Erfahrung merkt der Liebende, dass er diesem Spiel von Sichtbarem und Unsichtbarem, Bestimmtem und Unbestimmtem eine neue Form von Lust abgewinnen kann, welche die rein materielle, körperliche bei weitem übersteigen kann.

Diese Erfahrung liegt der Begegnung des jungen Leopardi mit Geltrude zu Grunde. In ihr zeigt sich eine extreme Weiterführung der oben skizzierten Dialektik. Denn je mehr das geliebte Objekt in der verhüllenden Distanz gelassen wird, umso tiefer und intensiver bildet sich der Wunsch, sich mit ihm zu vereinen.

Wie in den "Memorie del primo amore" kann dieser Wunsch eine rein sprachliche Dimension erlangen, die in den Ueberlegungen Leopardis im *Zibaldone* zur Liebe und zur Rolle der Kleider in der Liebe aber bereits angelegt ist. Wenn das Liebesobjekt durch die Kleider zu einem "oggetto composto di spirito e di corpo"[55] wird, so rückt es in die Nähe des sprachlichen Zeichens, das auch eine Zusammensetzung aus etwas Sinnlich-Materiellem, dem Bedeutungsträger, und etwas Geistigem, dem Bedeuteten, ist. Gemäss einer gängigen Redeweise kleidet das sprachliche Zeichen den Gedanken notwendigerweise ein, will er sich veräussern. Im sinnlich wahrnehmbaren Zeichen erscheint das eingekleidete Bezeichnete als ein abwesendes, auf welches das Zeichen verweist und welches nie an sich zugänglich ist.

Insofern kann auch die Sprache als ein Bereich der sinnlichen Erfahrung des Bestimmt-Unbestimmten verstanden werden. Erst der notwendige Umweg über das sprachliche Zeichen lässt die Gedanken als mitteilbare erscheinen. Dadurch ist der Gedanke aber gezwungen, so präzis und bestimmt er auch sein will, sich in der Sphäre der sinnlichen Wahrnehmung zu veräussern. Er muss sich dabei der sprachlichen Interpretation unterwerfen.

55 *Ibid.*, p. 3912.

Das Problematische des gängigen Vergleichs zwischen Kleid und Sprache besteht jedoch darin, dass der durch das sprachliche Zeichen eingekleidete Gedanke, das Geistige, innerhalb dieses Vergleichs dem Körper – in einem gewissen Sinne seinem Gegenteil – entspricht. Hinzu kommt, dass gerade der Körper in den Ueberlegungen Leopardis das sinnlich begehrte Objekt darstellt. Dadurch erfährt, innerhalb des Vergleichs, der sprachlich dargestellte Gedanke eine gewisse Erotisierung.

Wäre der sprachliche Ausdruck das Kleid der Gedanken und der Gefühle, so könnten, um im Bild zu bleiben, letztere des sprachlichen Ausdrucks auf ihr Eigentliches hin entledigt werden, was aber insofern unmöglich ist, als dass dieses Eigentliche immer nur in der sprachlichen Verkleidung sinnlich erscheint. Genau diese Unmöglichkeit ist es andererseits, die das Liebeskonzept Leopardis, wie es in den "Memorie" erscheint, bestimmt. Die Intensität seiner Gefühle für Geltrude entzünden sich in der körperlichen Distanz von ihr. Insofern wirkt der Vergleich zurück auf seinen konkreten Pol, auf die Beziehung von Kleider und Körper, d.h. auf die Liebe selbst, die das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem als Modell zu übernehmen scheint.

Die "Memorie del primo amore" künden von einem hohen Bewusstsein von dieser Verbindung von Sprache und Liebe bei der Erkundung der Grenzen des menschlichen Daseins. Der darzustellende Gegenstand dieses Textes sind die unbestimmten Liebesgefühle des jungen Leopardi. Was sich seinem begrifflichen Fassungsvermögen entzieht, will er in Sprache fassen. Es geht ihm um die Darstellung der Blindheit bezüglich seiner Gefühle. Wie wir gesehen haben, ist, seiner Meinung nach, diese Blindheit aber bereits in der Liebe selbst angelegt. Kraft ihrer Sublimierung wird das geliebte Objekt zu einem geheimnisvollen Gegenüber. Es entzieht sich den Blicken des Liebenden. Je mehr er versucht, das Geheimnis des begehrten Objekts zu enthüllen, d.h. zu verstehen, was ihn am andern fasziniert, umso weiter rückt dieser weg, und umso stärker kann dadurch das Begehren werden.

Der Text von Leopardi stellt zugleich aber auch den Abbruch dieser Dialektik dar, denn, je mehr er sein Herz und seine Erinnerung poetisch ausbeutet[56], umso mehr entschwindet der konkrete Fundus seiner Gefühle. Das Bild der Geliebten verblasst und alle Versuche, willentlich das entschwindende Bild zurückzuhalten, misslingen. Die Umsetzung der Gefühle in Sprache hat die Gefühle entleert, weil der Kontakt mit dem, was sie auslöste, verloren ging. Nach der Abreise von Geltrude wurde ihre konkrete Erscheinung ersetzt durch das Bild der Erinnerung, an welchem sich die Gefühle des Leopardi eine gewisse Zeit lang noch entzünden.

Wird Liebe zu Sprache, so wird umgekehrt auch die Sprache zur Liebe. Die Liebe zur Sprache und die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Darstellung der Liebesgefühle führen jedoch weg von den konkreten, partikulären Gefühlen selbst. Sie haben mit den allgemeinen Problemen der sprachlichen Darstellung zu tun. Diese Entleerung der Liebesgefühle hat unter anderem den Effekt, dass sie den Liebenden wieder zurück in die gewohnten, alltäglichen Bahnen führen. So schreibt Leopardi knappe vier Tage nach der Begegnung mit Geltrude:

> La sera d'avanti mi parve che il mio caro dolore stesse veramente per licenziarsi, e così ieri mattina. Tornavami l'appetito, passavami per la mente un pensiero che avrei fatto bene a ripigliare lo studio, pareami d'esser fatto meno restio al ridere e meno svogliato a certi dilettucci della giornata, ricominciava a ragionare tra me stesso così di questa come d'altre cose tranquillamente come soglio, [...][57].

Die Leidenschaft nimmt ab, die Kontrolle über die Gefühle kehrt wieder zurück. Und so stellt Leopardi eine Woche später resümierend fest:

> Chiudo oggi queste ciarle che ho fatte con me stesso per isfogo del cuor mio e perché mi servissero a conoscere me medesimo e le passioni; [...][58].

56 Siehe S. 106.
57 Giacomo Leopardi, "Memorie...", *op. cit.*, p. 25 s.
58 *Ibid.*, p. 35.

Leopardi ist wieder in den Besitz seiner Vernunft gelangt. Er zieht nüchtern Bilanz aus den vergangenen Tagen und schliesst in bewusster Manier das Experiment, welches die "Memorie" darstellen, ab. Sie haben ihre doppelte Aufgabe erfüllt. Einerseits diente der Dialog mit sich selbst der Selbsterkenntnis sowie der Erkenntnis der Blindheit der Liebe und andererseits liegt dieser Selbstdialog nun als Schrift vor und dient der Realisierung weiterer literarischer Projekte[59] Zurück bleibt aber nicht nur der Text, sondern auch ein schales Gefühl der Nichtigkeit der Dinge.

> Ora di questo lungo solco che la passione partendo mi lascerà nel cuore, e che principalmente consisterà in un certo indistinto desiderio, e scontento delle cose presenti [...] non intendo di scrivere più altro, [...][60].

Die abnehmende Leidenschaft hinterlässt eine lange Furche ("un lungo solco") in seinem Herzen, die durch nichts ausgefüllt werden kann, auch durch ihre schriftliche Fixierung, die "Memorie del primo amore", nicht. Die Furche ("solco") ist aber zugleich auch der Ort, die Verletzung der Erde, aus welcher die Saat aufgeht. Auch wenn die Leidenschaft für Geltrude erloschen ist und Leopardi kein Bedürfnis mehr verspürt, über diese Erfahrung weiter nachzudenken und darüber zu schreiben, bleibt ein vager, undeutlicher Wunsch nach Erfüllung zurück, den die Dinge der Erscheinungswelt insgesamt nicht zu befriedigen vermögen. Der Wunsch nach Erfüllung verschwindet somit nicht ganz. Er löst sich von der geliebten Person ab und wird allgemein. Er vermag die ganze Erscheinungswelt zu erotisieren und sie in eine Art von Furche zu verwandeln, aus welcher die Texte von Leopardi als Saat hervorgehen.

Was Leopardi von den Erkundungen ins Reich des blinden Amor bleibt, ist somit einerseits die Einsicht in die wesentliche Unbestimmtheit der ihn umgebenden Dinge und andererseits

59 Leopardi hatte die Absicht, seine literarischen Interessen mit den Leidenschaften zu verbinden, etwa um einen Liebesdialog zu verfassen, "proponendo così in aria di scrivere qualche cosa dov'io possa ragionare con quella Signora, o introdurla a favellare" (*ibid.*, p. 36).

60 *Ibid.*, p. 38.

der Wunsch und der Wille, mit dem Schreiben dieser Unbestimmtheit auf eine bestimmte Weise zu entsprechen.

Abstract

La cécité de l'amour représente un des thèmes traditionnels de la philosophie morale, ainsi que de la littérature et de l'art. Elle apparaît dans la plupart des cas liée à la dichotomie de la raison et des passions. En analysant trois textes de Kant, La Fontaine et de Leopardi, le présent article se propose d'examiner cette métaphore et de voir dans quelle mesure elle peut représenter une ouverture en direction d'une forme de connaissance non-conceptuelle pour laquelle cette cécité constituerait une sorte de supposition préalable.
Les textes de Kant témoignent du refus radical que la philosophie idéaliste oppose à l'égard des troubles passionnels qui sont provoqués par l'amour.
Dans sa fable "L'Amour et la Folie", La Fontaine raconte l'histoire d'un Amour voyant qui aurait perdu la vue en jouant avec la Folie. La manière dont La Fontaine organise ce récit, attire l'attention du lecteur sur une lucidité qui se fait jour dans la cécité et dans la folie de l'amour.
Leopardi raconte dans un récit autobiographique intitulé "Memorie del primo amore" ses premières expériences amoureuses. Ce texte s'insère dans une phase importante de la vie du jeune Leopardi qui s'apprête à quitter son activité traditionnelle de philologue à la recherche d'une nouvelle forme d'écriture plus propre à lui-même. Ces recherches le mènent dans le règne des inclinations amoureuses où, en observateur attentif de lui-même, il essaie de voir clair dans ses propres passions. Ce faisant, il se lance dans des réflexions subtiles concernant un "je ne sais quoi" qui filtre à travers les apparences séductrices de la femme aimée. Cet aspect à la fois précis et indéfini de l'amour qu'elle lui inspire, et qu'il analyse par le menu, permet de mettre ce texte en rapport avec des extraits du *Zibaldone* où Leopardi esquisse une "théorie du plaisir" et, où l'amour joue un rôle important.
L'article se termine par des réflexions sur le rapport s'établissant dans les textes de Leopardi entre la cécité de l'amour et une forme de connaissance langagière qui prend son essor dans la passion amoureuse.