

Leopardi

Autor(en): **Croce, Benedetto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **27 (1925)**

Heft 11-12

PDF erstellt am: **20.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748694>

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.

schenkt. Alle diese Fragen würden dieselbe tief nationale, ja nationalistische Tendenz aufweisen. Die italienische Tradition abgrenzen und ihr allgemeinen Wert verleihen, das ist zu dieser Stunde die wesentlichste Aufgabe, die sich das italienische Denken stellt und die der Fascismus mit allen Mitteln zu begünstigen trachtet. Kein Denken um des Denkens willen, kein müßiges Spekulieren: in Italien kreist alles um den Fascismus, nimmt Stellung für oder wider ihn. Betrachtet man die Dinge von anderen Gesichtspunkten aus, so kann man sagen, dass Italien eine Krisis des Wachstums durchmacht oder eine Phase der Krisis der Demokratie durchlebt.

BENJAMIN CRÉMIEUX



LEOPARDI

Wir entnehmen das nachfolgende Kapitel dem in nächster Zeit im Amalthea-Verlag, Wien, Leipzig, Zürich, erscheinenden Buche *Poesie und Nichtpoesie* von Benedetto Croce. „Bemerkungen über die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts“ nennt Croce seine Charakteristiken von Alfieri, Schiller, Kleist, Alfred de Vigny, Georges Sand, Manzoni usw. Die Übersetzung stammt von Julius Schlosser. *Die Red.*

Der schmerzreiche Geist des italienischen Dichters Giacomo Leopardi wurde sehr bald in die Plejade der übrigen leidensvollen und trostlosen Geister aufgenommen, die seit dem Ende des achzehnten Jahrhunderts allenthalben aufgestanden waren, und die dem menschlichen Geschlecht, längst in einem All ohne Gott verloren, den verzweifelten Grabgesang angestimmt hatten. Es scheint, will man das rasche Ansteigen und Verbreiten eines Dichterruhms begreifen, unumgänglich, sich diese Schmerzens- und Adelsfurche, die er auf seiner Stirne trug, gegenwärtig zu halten, dieses Erkennungszeichen für brüderliche Herzen. Leopardi verdankte es vor allem dem empfindsamen Gehalt seiner Dichtung, dass er ohne Mühe die Hindernisse überwinden konnte, die sich sonst einem Schriftsteller von klassischer Erziehung, von klassischer und gelehrter Sprache, von klassischer Gehaltenheit in jenen Zeiten eines

glühenden literarischen Romantikertums entgegenstellen mussten, bei dem Überwiegen eines Schrifttums, das auf der einen Seite zum Volkstümlichen neigte, auf der andern zum Zügellosen, Zerrissenen, Leichtgewogenen und Wortreichen, auch in Italien; um dieses empfindsamen und weltschmerzlichen Gehalts willen gelangte er zu europäischem Ruf und Ansehen, selbst als man noch um eines grausamen Vorurteils willen glaubte, im provinziellen Italien könne nichts mehr von allgemeinem Wert hervorgebracht werden. Seitdem strahlt sein Name unter denen der Dichter und der dichterischen Personen, die den „Weltschmerz“ verkörpern, Werther, Oberman und René, Byron, Lenau, De Vigny, Musset und all den andern; und da der philosophische Systematiker des Pessimismus dem italienischen Pessimisten gehuldigt hat, so wurde er mit dem Arthur Schopenhauers verknüpft. Die Vergleiche und Parallelen zwischen Leopardi und Byron, Leopardi und Lenau, Leopardi und de Vigny, Leopardi und Schopenhauer und ähnliche haben zu unzähligen Aufsätzen und Abhandlungen Anlaß gegeben.

Im Zeitraum der italienischen Wiedererhebung war Leopardi der „Dichter der Jugend“, der jungen Liberalen, die Krieg und Umsturz vorbereiteten: man wird sich darüber nicht wundern, wenn man sich des aus Leidenschaft gewobenen Bandes erinnert, das in Italien das empfindsame Romantikertum und das nationale Gefühl zusammenhielt, die edelmütige Unzufriedenheit und das edelmütige Trachten, Weltschmerz und Vaterlandsschmerz. Sieht man darum auch von den eigentlich vaterländischen Gesängen Leopardis ab, jene Jungen empfanden es wohl, dass ein Mann wie dieser, gleichsam kraft seines Pessimismus selbst, einer der ihren war und dass er (wie einer aus dieser Jugend selbst gesagt hat), „hätte das Schicksal sein Leben bis zum Jahre Achtundvierzig erstreckt“, sich auf ihrer Seite befunden hätte „als Tröster und Mitkämpfer“. Trotzdem ist dieser Jüngling selbst, der ein hervorragender Kritiker zu werden bestimmt war, später, nachdem er durch mehrere Jahre Leopardi als Wahrheitskünder und Lebenslehrer verehrt hatte, im Jahre 1850 zur Einsicht gekommen, dass es nicht mehr an der Zeit sei zu zweifeln, zu seufzen und zu fluchen, dass der menschliche Schmerz „Same der Freiheit“ sei, dass man wohl

leiden müsse, aber in Tätigkeit und Hoffnung, und dass man darum „Leopardi beiseite setzen müsse“: Leopardi als Lehrer des Lebens. Auch wir müssen ihn beiseite setzen, in der neuen und gemilderten Form, die dieser trügerische Begriff angenommen hat: Leopardis als eines großen Denkers, dessen Schlüsse und Lehren ihren Platz in der Geschichte der Philosophie beanspruchen sollen. Man wird sich der Enttäuschung entsinnen, die der *Briefwechsel* Leopardis erzeugte, da er ans Licht trat. Wie (sagte man), diese Lehren, denen wir spekulativen Wert beigemessen hatten, waren also nichts weiter als der Widerhall der Leiden und Armseligkeiten des Individuums? Der Krankheiten, die ihn plagten, des Familienzwangs und ökonomischer Beengtheit, der vergeblichen Sehnsucht nach niemals errungener Frauenliebe? In Wahrheit wäre es jedoch nicht nötig gewesen, diese biographischen oder autobiographischen Enthüllungen abzuwarten, um die Beschaffenheit jenes Theoretisierens zu erkennen. Soweit Philosophie pessimistisch oder optimistisch ist, bleibt sie innerlichst stets Pseudophilosophie, Philosophie zum Privatgebrauch, aus dem logischen Grund, dass alles Gegenstand bejahender oder verneinender Welturteile werden, von jeglichen Gutes oder Schlechtes ausgesagt werden kann, außer von der Realität und dem Leben selbst, das selber die Kategorien des Guten und Schlechten schafft und zu seinen Zwecken anwendet; daher das Lob, das der Wirklichkeit gezollt wird oder der Tadel, mit dem sie bedacht wird, in ihrem Grunde keine andere Berechtigung als die einer leidenschaftlichen Regung haben, eingegeben von gutem oder schlechtem Humor, von Freudigkeit, Leichtsinn, Unverträglichkeit, Laune, von günstigen oder ungünstigen Zufällen. Die echte und rechte Philosophie weint nicht und lacht nicht, sondern ist bestrebt, die Formen des Seins, die Tätigkeit des Geistes zu erforschen; ihre Fortschritte werden durch das immer reichere, mannigfaltigere und bestimmtere Bewusstsein bezeichnet, das der Geist von sich selbst gewinnt, und die Philosophen, die sich Pessimisten oder Optimisten nennen, taugen als Philosophen allein etwas durch den Beitrag, den sie, jenseits ihres Pessimismus oder Optimismus, zu den sagen wir logischen oder ethischen Forschungen oder zu ähnlichen Problemreihen leisten; allein

durch diese gehören sie in die Geschichte des Gedankens, die immerdar die Geschichte der Wissenschaft und der Kritik ist. Nach dieser Seite, die die philosophisch wirksame ist, bietet aber Leopardi nur gelegentliche, nicht vertiefte und nicht systemisierte Beobachtungen; was ihm fehlte, war spekulative Anlage und Vorbereitung, und nicht einmal in der Theorie der Dichtung und Kunst, zu deren Überlegung er des öftern hingeleitet wurde, gelang ihm etwas Neues und Bedeutendes, streng Erfasstes. „Gehört das, was ich sage (fragt er naiv im Dialog zwischen Timander und Eleander anlässlich jener Sätze über das Übel und den Schmerz), gehört das in der Philosophie zu den Grundwahrheiten oder bloß zu den akzessorischen?"; und er lässt sich die Antwort erteilen, dass darin „das Grundwesen aller Philosophie“ enthalten sei. Hier lag sein Irrtum, wie er noch heute der der vielen ist, die in Form von feierlichen philosophischen Sätzen die Klagen wiederholend, über das Leben, das Schmerz, das Leben, das ein Übel sei, damit zu philosophieren, ja über die höchsten Wahrheiten zu philosophieren meinen. Wäre dem aber so, dann hätte die Philosophie ihr Werk schon seit Jahrhunderten vollendet, ja sogar seit der Mensch überhaupt Mensch ist, denn diese gefühlsmässigen Sätze sind stets der menschlichen Brust entstiegen und gehören zu den herkömmlichen Kehrreimen.

Den nämlichen Vorbehalt muss man einer andern, neueren Übertreibung gegenüber machen, die namentlich seit der Veröffentlichung des *Zibaldone* (Merkbuch) hervorgetreten ist, in dem Leopardi Jahre hindurch seine Gedanken niedergelegt hat. Dass man von ihm sehr vieles über die Ausübung der literarischen Kunst lernen kann, besonders in unserer Zeit, da literarische Zucht so häufig vernachlässigt wird, steht außer allem Zweifel: aber dasselbe lässt sich von allen andern Schriftstellern lernen, die gleich ihm die Kunst studierten, so, um einen von seiner Statur zu nennen, von Foscolo oder von einem andern, der ihn verabscheute, wie er selbst ihn verabscheute, der aber dennoch ein großer Kenner der Geheimnisse von Sprache und Stil gewesen ist, von Tommaseo, nicht minder von andern kleineren Wuchses, aber genau und fein, wie es die Puristen zu sein pflegen, von Cesari oder Puoti; und in anderer Hinsicht

lässt sich ebenso von Manzoni und den Manzonianern lernen. Sie sind alle irgendwie Meister oder Vorbilder, keiner freilich Meister oder Vorbild in unbedingtem Sinn, denn „Vorbild“ konnte Leopardi — und das liegt auf der Hand — nur für Leopardi selbst werden: wer nicht bloßer Nachtreter sein will, muss sein eigenes Vorbild aus sich selbst für sich selber schaffen. Es gibt daher nichts Müßigeres, als die Streitigkeiten über das Ziel, das Leopardi dem italienischen Schrifttum gesetzt, aber dann nicht befolgt hatte, und das nunmehr zu befolgen wäre. Sprache und Stil Leopardis waren ihm angemessen; aber so wie sie von seinem Zeitgenossen Manzoni nicht aufgenommen werden konnten, einfach weil Manzonis Geist nicht derjenige Leopardis war, so konnten sie es auch nicht in den folgenden Generationen werden, von Carducci oder Verga.

Die eben gemachten Überlegungen wollen in der Weise, wie ich es zu tun gewohnt bin, eine Reihe von Eliminationen darstellen, zu dem Zwecke, unzutreffende oder außenseitige Probleme beiseite zu räumen, um auf diese Art zur Betrachtung von Leopardis *Dichtung* zu gelangen, als der einzigen Sache, die uns am Herzen liegt. Dahin zu gelangen, d. h. eigentlich zu ihr zurückzukehren: denn Leopardis Dichtung ist in Italien Gegenstand vielfachen und feinsinnigen Studiums gewesen, vor allem durch jenen jungen Patrioten des Jahres Achtundvierzig, Francesco De Sanctis, der einer der Allerersten war, sie überaus hoch zu stellen und mit der europäischen Geistesbewegung in Zusammenhang zu bringen¹⁾; in seinem Alter, dem Tode nahe, hat er die Forschungen über den „Lieblings-Dichter seiner Jugend“ wieder aufgenommen und ein Buch über ihn begonnen, das zu seinen überlegtesten und gründlichsten gehört, leider aber nur zur Hälfte vollendet worden ist. Nach De Sanctis ist die kritische Forschung über Leopardies Poesie nicht mehr unterbrochen worden und hat in den letzten Zeiten viele und gute Früchte gezeitigt. Trotzdem ist über den allgemeinen Charakter dieser Kunst noch manches zu sagen oder aufzuklären; es wird daher von Nutzen sein, die Gesichtspunkte, von denen aus sie verstanden und beurteilt wird, in Kürze zusammenfassen.

¹⁾ Man sehe, was De Sanctis in seiner Selbstbiographie sagt, und besonders die Vorlesungen von 1842, die ich in der *Critica* XIV, 22—25, veröffentlicht habe.

Was ist Leopardis Leben gewesen? Verkörpert das Leben, d. h. der geistige Prozess, durch den der Mensch sein Empfinden ausdrückt oder gestaltet, seinen Gedanken umschreibt und im Einzelnen gliedert, seine Bestrebungen handelnd betätigt, alles in allem somit den Keim, den er in sich trägt, entwickelt — verkörpert er, mehr oder weniger ausgreifend, aber doch dem Wesen nach, sein eigenes Ideal? Es war, um es mit einem grobschlächtigen, aber dennoch wirksamen Bilde zu sagen, ein geknebeltes Leben. Der Jüngling, der es sich mit größtem Eifer und heißem Bemühen angelegen sein ließ, ein Philolog zu werden, ein Gelehrter der klassischen Sprachen, Literaturen und Altertümer, seinen Platz neben den Riesen dieser Studien einzunehmen, neben den Mai und Borghesi, vielleicht auch neben den Niebuhr, Müller, Boeckh; der junge Mensch, der bangend die Freuden der Liebe erwartete und forderte, seine Seele edelstem Drange öffnete, Werken der Vaterlandsliebe und Humanität; der Dichter, der sich in ihm möglicherweise bildete, durch mannigfache Übungen und Versuche hindurch, und noch mehr in der Entrückung des Traumes; — er fand sich, beim ersten Aufstieg zu Ruhm und Liebe, von einer brutalen Kraft bedrängt, erfaßt, überwältigt, einer Kraft, die er die „Feindin Natur“ nannte, die seine Studien zerbrach, die Regungen seines Herzens aufhielt und ihn auf sich selbst zurückwarf, d. h. auf seine zerrüttete physiologische Basis, die ihn zwang, Tag für Tag zu kämpfen, um das physische Übelbefinden und Leiden, das ihn unbesiegbar peinigte, zu ertragen oder lindern zu können. Der endliche Verzicht auf die Philologie, durch die Übergabe seiner jugendlichen Aufsatzhefte an De Sinner gekennzeichnet, hatte kein intellektuelles Motiv, war nicht wie bei andern das Aufgeben einer Arbeitssphäre zugunsten einer anderen oder weiteren, sondern einfach eine Notwendigkeit, von seinen Augen auferlegt, die ihren Dienst verweigerten, von der Unmöglichkeit fortgesetzter methodischer Arbeit. Dieselbe schmerzliche Notwendigkeit, mit der Zugabe ökonomischer Schwierigkeiten, bestimmte auch seine gedrückte Lebensweise, den Wechsel des Aufenthaltsortes auf der Suche nach besser geeigneten physischen und moralischen Bedingungen und nach einer nicht allzu ungeeigneten Arbeit, das immer wieder versuchte Anpassen an

seine Lebensmöglichkeiten, in denen er dennoch niemals zur Ruhe und höchstens, aber selten genug, zu kurzer Rast gelangte, zu mancher erträglichen Periode, manchem flüchtigen Aufatmen. Man denke im Gegensatz dazu an manchen andern Lebenslauf, auch keineswegs ruhig und glücklich, sondern leidensvoll und stürmisch, zum Beispiel an den Ugo Foscolos; es wird sich klar ergeben, dass Foscolo lebte und sich entwickeln konnte, der arme Leopardi dagegen nicht. Die Feierlichkeit der Geschichte, die das Drama der Menschheit in die Seele zurückleitet und zur Bewunderung und Begeisterung anregt; die hohe Philosophie, die den menschlichen Geist durchforscht und mit dem Licht, das sie in ihm entzündet, die Geheimnisse des Alls erhellt und die Wirklichkeit begreifbar macht; die Politik, in der durch Liebe und Hass die neue Geschichte erzeugt wird; Liebe und Familie, die der Welt ewig Kindheit und Jugend geben; dies und jede andere Form menschlicher Werkstätigkeit blieben ihm unerreichbar, fern, fremd; er kostete nicht ihre Freuden, litt nicht ihre Schmerzen. „Ein Stumpf, der fühlt und leidet“ war auf sich gewiesen, einzig auf sich selbst, auf das elementare Problem des Atmens und Lebens. Und wenn er etwas wie Entspannung fand, wenn es ihm für ein paar Stunden oder Tage vergönnt war, einige Tätigkeit zu entfalten, so konnte der Stoff, der sich ihm in diesen kurzen Zwischenräumen zur Betrachtung und Überlegung darbot, nichts anderes sein als dieser sein unabänderlicher gequälter Zustand, für ihn zum Gefängnis geworden, in dem er eingeschlossen war und aus dem er nicht mehr zu entrinnen hoffte. Dann brach aus seiner Brust die Klage um das, was er hätte sein können und was er nicht wahr, um das Versprechen, das die Natur ihm nicht gehalten; — und in seinem Geiste bildete sich ein Urteil, allmählich zu einer philosophischen Lehre gedeihend, über das Übel, den Schmerz, die Eitelkeit und Nichtigkeit des Daseins, ein Urteil, das, wie schon gesagt, innerlichst selber eine Klage, eine Bitterkeit, ein verlarvtes Gefühl, die klügelnde Projektion des eigenen unseligen Zustandes war. Auf diese Klage und auf diese Theorie von Klage und Anklage blieb sein geistiger Horizont beschränkt; hier, in der Betrachtung und der Reflexion über dieses Mysterium des Schmerzes entsprang die einzige Quelle der Eingebung

für seine Phantasie, war der einzige Punkt der Meditation für sein Denken.

Leopardi ist zuweilen als ein Dichterphilosoph aufgefasst worden, etwas, das sich nach den eben gemachten Darlegungen als für ihn ebenso unzutreffend wie für jeden Dichter überhaupt erweist. Nicht nur, daß die Grundlage seines Geistes empfindungsgemäß, keineswegs philosophisch war, man könnte sie geradezu als eine empfindungsmäßige Stockung, als ein fruchtloses Sehnen und eine auf das stärkste verdichtete und gewaltsame Verzweiflung bezeichnen, derart extrem, dass sie sich in die Sphäre des Gedankens ergießt und dessen Begriffe und Urteile bestimmt. Mehr noch, immer wenn diese Gemütsanlage, ihres wahren Wesens vergessend, sich benahm, als wenn es sich um einen errungenen lehrhaften Standpunkt handelte, sich als Kritik, als Polemik, als Satire gebärdete, trat jener Teil von Leopardis Werk, der offensichtlich als verfehlt zu bezeichnen ist, ans Licht: die Mehrzahl der kleinen moralischen Aufsätze (*operette morali*) und von den Versen namentlich die *Palinodie* und die *Paralipomena*. In dieser lehrhaften Richtung hatte er sich in eine Sackgasse verrannt, in einen fruchtlosen Kampf eingelassen. Das Leben erschien ihm als ein Übel; es müsse gelebt werden mit der bitteren Erkenntnis dieses Grundübels; so fand er sich andern Menschen gegenüber, die nach dieser Richtung anders fühlten oder dachten wie er; denn sie vermochten über ihre physischen Kräfte zu gebieten, ihre Nerven waren ruhig, ihr Gemüt im Gleichgewicht, und die Freude am Leben beherrschte und beseelte sie. Ihnen lächelte die Hoffnung, sie fanden sich zu werktätigem Handeln befeuert, Liebe berauschte sie, den Schmerzen und dem Ungemach wussten sie sich entgegenzustemmen, indem sie sie unter die allfälligen Schwierigkeiten stellten, denen Widerstand zu leisten sei, waren sie davon gegenwärtig nicht betroffen, und indem sie ihnen die Stirn boten und sie überwand, wenn das Gegenteil eintrat; des Todes gedachten sie nicht, bewusster oder unbewusster Weise dem antiken Wort nachleben, dass der Tod die Lebenden nichts angehe, da sie lebendig seien, so wenig als die Toten, die dahin sind. Den Menschen dieser Art wollte er einreden, dass sie Unrecht hätten und mit ihm verzweifeln müssten. Allein mit dem Gefühl lässt

sich nicht rasonnieren. An der Stirnseite eines Tiroler Bauernhauses konnte man vor Jahren — ich weiß nicht, ob es jetzt noch der Fall ist — eine Inschrift in deutschen Versen lesen: „Ich lebe, doch wer weiß wie lang? Ich sterbe, weiß nicht wo und wann. Ich geh' und weiß doch nicht wohin. Mich wunderts, dass ich fröhlich bin. Herr Jesus schütze dies mein Haus.“ Leopardi jedoch wunderte sich nicht, sondern war erzürnt, daß die Menschen bei alledem so fröhlich seien; er nannte sie Feiglinge, wollte sie in Verwirrung bringen, beschämen und bekehren, d. h. ihnen, unter dem Anschein von Vernunftüberlegungen, seinen persönlichen Seelenzustand einflößen; deshalb griff er zu rednerischen Mitteln, zur Ironie, zum Sarkasmus, zur Groteske. Notwendigerweise gerieten also diejenigen unter den *Operette morali*, die auf diesen Ton gestimmt waren, ungemein frostig: als vergebliche Bemühungen, komische Darstellungen zu bieten (die nicht polemischer Geist und üble Laune, sondern allein Freudigkeit und heitere Phantasie hervorzubringen vermögen); Gestalten, die bloße Namen sind; Dialoge, die in Wirklichkeit Monologe sind; eine außerordentlich gefeilte, jedoch äußerliche Prosa, die häufig etwas von leerem akademischen Gerede an sich hat. In Vers und Prosa verhöhnnte er den Glauben des neuen Jahrhunderts, das unaufhörliche Anwachsen und Ausbreiten des menschlichen Geistes, den Fortschritt, verspottete den Liberalismus und die Reform- und Umsturzbestrebungen, die ökonomischen und sozialwissenschaftlichen Studien, die Philosophie der neuen Zeit, die sich in den großen Denkern Deutschlands ankündigte, die Philologie, die die überlieferungsgemäßen Schemen zu durchbrechen und das Verwandtschaftsverhältnis der indoeuropäischen Sprachen aufzudecken sich erkühnte, wie überhaupt jegliches, das ein Anzeichen von Lebenskraft, Erfindergeist, Wagemut war. Liest man die Dialoge der *Operette morali*, so kommen einem unabweislich — ich bin nicht der erste, der diesen Eindruck hat, sondern ich sehe jetzt, dass ihn auch Pascoli empfing — gewisse andere *Dialoghetti* in Erinnerung, die der reaktionären Feder des Vaters, des Grafen Monaldo, entfloßen sind; man merkt die Ähnlichkeit nicht bloß in der gemeinsamen literarischen Vorliebe für eine bestimmte akademische Gattung, für jene soviel missbrauchten Nachahmungen

Lukians, für die „*Ragguagli di Parnaso*“ (Boccalinis), sondern auch in dem engen, widerstrebenden, rückschrittlichen Geist, in der Abneigung gegen das Neue und Lebendige; man glaubt die Vision zu erleben, die sich (in Manzonis *Verlobten*) den Augen des heimgekehrten Renzo bot, als ihm das Antlitz des pestkranken, delirierenden Tonio, die Züge Gervasios zeigte: „die Pest, die ihm zugleich die Kraft des Körpers und der Seele nahm, hatte in seinem Antlitz wie in jeder Gebärde einen kleinen versteckten Keim von Ähnlichkeit entwickelt, die er mit dem besessenen Bruder hatte.“ In jenen Prosastücken, in jenen Palinoiden und Paralipomenen liegt etwas Ungesundes, und selbst De Sanctis sah sich veranlasst, von dem „üblen Lachen“, das in ihnen auffällt, zu sprechen, von den „Dolchstichen“, die der Schriftsteller mit der Freude eines Rachedurstigen auszu- teilen sucht, von einer „Feindseligkeit gegen das menschliche Geschlecht“, in der man „den *Zurückgestossenen* fühlt“. Es war deshalb notwendig, uns einen Augenblick bei der Betrachtung des üblichen Unverständnisses aufzuhalten, aus dem heraus diese Schriften als lauterste Werke der Phantasie, des Gedankens und der Kunst verherrlicht werden; doch wollen wir uns beeilen hinzuzusetzen, daß jenes „üble Lachen“, jene Zornausbrüche wirklich auf Rechnung der gegen ihn stiefmütterlichen und überaus grausamen Natur zu setzen sind, des kranken Leopardi. Berechtigen sie uns gleich zu unserer kritischen Zurückhaltung, so fordern sie doch unser menschliches Mitleid heraus, und vermögen in keinem Falle, das schon früher gefällte Urteil über den innerlichen Adel von Giacomo Leopardis Charakter zu ändern. Der Verhöhner des Liberalismus hatte alle seine Freunde unter den Liberalen, und der Menschenverächter beehrte niemals nach etwas anderem als zu lieben und geliebt zu werden. Ach, hätte nur ein Sonnenstrahl die Krankheit, die ihn vergiftete, aus seinen Adern verscheucht, die Lähmung, die auf ihm lastete, zerstreut! Er hätte sich sofort aufgerichtet und mit einem noch größern Staunen, als er es in der *Wiedererstehung* besungen hat, aus neuen Augen die Welt beschaut, hätte die schwarzen Wolken der phantastischen Gedanken in der Ferne sich auflösen gesehen, und die in seinem tiefsten Grunde lagern- de Kraft der Tätigkeit hätte sich reich und wohltätig entfaltet.

Um demnach vom künstlerischen Gesichtspunkt aus den wahren und gesunden Leopardi wiederzufinden, muss man ihn also nicht dort suchen, wo er polemisiert, ironisiert, Satire schreibt und „übel lacht“, sondern wo er sich ernst und bewegt ausdrückt; das ist der bessere Leopardi auch der *Operette* selbst, z. B. auf ein paar Seiten des Dialogs zwischen Timander und Eleander, die sich der Stimmung der schönsten Briefe des *Briefwechsels* so sehr nähern. Bei dieser Gelegenheit muss bemerkt werden, dass die viel und noch immer aufgeworfene Frage über die Leopardische „Prosa“, die von den einen als klassisch und marmorschön gelobt, von andern als recht künstlich verurteilt wird, und in Beziehung auf die bei andern darüber Streit herrscht, ob sie den Typus der Prosa darstelle, der dem italienischen Schrifttum zukomme oder nicht, sinnlos ist, was diesen letzten Teil anlangt, wie schon hervorgehoben wurde, in den beiden andern aber übel gestellt. Leopardis Prosa ist zweifellos verfehlt dort, wo die Auffassung selbst und der Ton vergriffen sind, wo er sich zwingt, um falsche Reizmittelchen müht und nach ihnen hascht, aber sie ist wunderschön, wo sie wirklich mit dem Gedanken verschmilzt. Auch an mancher Stelle der *Paralipomena*, und zwar in grellem Widerspruch zu der allgemeinen Stimmung der kleinen Dichtung, setzt Leopardi die ironische Spannung und den beabsichtigten Spott beiseite, drückt sich mit Einfachheit aus, wie in den bekannten Oktaven über Italien oder in der Apostrophe an die schöne Tugend, und diese Verse haben sich denn auch dem Gedächtnis eingepägt. Man muss sich also, nach diesem Kriterium des Misstrauens gegen Leopardi als Pessimisten und Ironiker ein anderes durchaus gegenwärtig halten; es bezieht sich gerade auf den ernsthaften und bewegten Leopardi, der seines Schmerzes und seines leidvollen Denkens voll und übertoll ist.

Es lässt sich nicht leugnen, dass diese seine Geistesanlage etwas Statisches hat, da sie die äußerste Spitze und der Abschluss einer innern Entwicklung ist: darum stellt sie sich in ihrer objektiven, reflektierten und lehrhaften Form als ein geglaubtes und zäh festgehaltenes Dogma dar, in ihrer subjektiven jedoch gleichsam als eine Überschrift, über das eigene, längst abgeschlossene Leben gesetzt. Es hat den Anschein, als ob trotzdem daraus das

Lyrische entspringen könnte, das, um ganz lyrisch zu sein, immer zugleich innerlichst episch und dramatisch ist, eine Vielheit, die zur Einheit zusammenschmilzt, äußere Welt, die als innere erfunden wird. Die Darlegung einer Gedankenreihe, eines pessimistischen Katechismus, die Behauptung eines verzweifelten Sichbescheidens, einer Entsagung oder eines Abschwörens, bleiben jenseits oder diesseits der Poesie. Darum nimmt das Lehrhafte in Leopardis Gesängen einen nicht unbeträchtlichen Platz ein; es findet sich verstreut, mit seinem prosaischen Ton, fast allenthalben, auch wenn es nicht eine ganze Komposition füllt, wie die *Epistel an Pepoli* oder nahezu eine ganze wie den *Ginster*; doch ist es nicht zu Recht mit der dichterischen Lehrhaftigkeit in Dantes *Paradies* verglichen worden; viel eher erinnert es an Dante, wenn er die süßen Liebesverse verlassend, die er in seinen Gedanken zu suchen pflegte, die Kanzone über den Adel oder ähnliches in Verse schmiedete. Von dieser Art sind die Verse im *Ginster*: „Von edler Art ist der, der seine Menschengenossen auf unser aller Schicksal zu heften wagt! . . .“ Andere Male ist sie eher denn lehrhaft rednerisch eine Anklageschrift, eine Reihe von Fragen, so wie man sie an einen Angeklagten richtet, an die Tugend, die Natur, das Myterium der Dinge — so im *Brutus* oder im *Nachtgesang*. Nicht weniger häufig findet sich in den Leopardischen Gesängen die Behauptung des Schmerzes als einer historischen Tatsache, als eines Anerkennens oder Beteuerns, dass es so und nicht anders sei; es offenbart sich dies in einem gewissen trockenen Ton, in allgemeinen dürren Sätzen, die nicht das Leben in seiner Betätigung sind, sondern der reflektierte Auszug des Lebens, sein Umsetzen in den Begriff. Das kurze Gedicht *An mich selbst* kann als Beispiel dieser epigraphischen Art dienen, die man schwerlich lyrisch nennen kann:

Perì l'inganno estremo
 Che eterno io mi credei.
 Perì. Ben sento
 In noi di cari inganni
 Non che la speme, il desiderio è spento.¹⁾

¹⁾ Es schwand der letzte Wahn
 Der ewig schien. Ich fühl' es tief
 Die Hoffnung nicht allein
 Auf holde Täuschung, auch der Wunsch entschlief. — (Heyse.)

Sicher, der Ton ist hier wie anderwärts derart schmerzlich, bekümmert, trostlos, derart frei von allem Tändeln mit dem Schmerz, dass er — wie es in der Tat immer der Fall ist — tiefen Eindruck hervorbringen und eine Art Ehrfurcht einflößen muss. Aber auf der andern Seite ist nicht zu verkennen, dass man in diesem wie in andern ähnlichen Fällen viel eher als Poesie, ein Aufzeichnen von Gefühlen oder Vorsätzen vor sich hat, die über den Kreis des Einzelwesens nicht hinausreichen. Ein entgegengesetzter Fall ist hin und wieder zu beobachten (bloß zweimal im ganzen); Leopardi sucht dann die Fülle des Affekts unmittelbar auszudrücken; das eine Mal der Liebesempfindung, nach der seine glühende Sehnsucht erwacht ist, im *Consalvo*, das andere Mal des Erschließens seiner Seele vor den Regungen des Lebens, in der *Auferstehung*. Jedoch klingt im *Consalvo* etwas von jenem einsamen Liebesbegehren nach, dessen Ranieri mitunter Zeuge gewesen ist, und in der *Auferstehung* findet die Seelenregung nicht die angemessene eigene Form und wird vom Dichter in das schmale Rinnsal metastasianischer Ströphchen, halb beschreibend, halb gesangreich, geleitet.

— Worin liegt nun also (wird man fragen) die Poesie Leopardis?: hier nicht, dort nicht, nicht einmal an jener andern Stelle: will man uns zumuten, dass Leopardi in keiner Weise Dichter gewesen sei? — Nun wohl, wo Leopardis Poesie zu finden ist, das ist schon von dem allgemeinen kritischen Bewusstsein aufgezeigt worden; dieses hat, nachdem es die *Operette morali* kühl aufgenommen, die *Paralipomena* und die *Palinodie* zurückgewiesen, den *Ginster* und andere Gedichte des Prosaischen beschuldigt, durch De Sanctis Tat, kurz entschlossen, und die Fanatiker des Patriotismus zum Aufschreien bringend, sehr wohl erkannt, dass die ersten Kanzonen Rednertum, und zwar Rednertum der Schule sind, dass von den Lob- oder Zorngedichten dichterisch nur ein paar Züge zu retten sind, dass über manche der noch übrigbleibenden Vorbehalte gemacht werden müssen, und hat seine Bewunderung vornehmlich auf die sogenannten „Idyllen“ gerichtet, auf die der Jugendzeit wie die spätern, auf die „kleinern“ und auf die „großen Idyllen“. Es genügt, wie mir scheint, auf der Hut davor zu sein, dass man diese Vorliebe nicht zu einem ausschließlichen und durchgängigen

Lob einiger besonderer Kompositionen verstofflicht, vielmehr jene in ihrer idealen und tiefen Bedeutung erfasst, um das Kriterium zu gewinnen, aus dem die wahre Poesie Leopardis zu erkennen ist. Dieser war, wie gesagt, ein vom „Leben Ausgeschlossener“, aber nicht derart, dass er in einer ersten Jugendzeit nicht geträumt, gehofft, geliebt, gelacht und geweint hätte, und es ihm später, in gewissen Augenblicken, nicht gegönnt gewesen wäre, sich wieder leben und in seiner Seele bebende Erregungen zu fühlen. In solchen Augenblicken, in denen er, aus ferner oder naher Erinnerung, sich der Welt wieder verbunden sah, erhielt seine Phantasie dichterischen Schwung: denn die Dichtung mag alles sein, was man will, nur nicht kalt und weltfern. Es sind das die Augenblicke des *Abends eines Festtags*, des *Einsamen Lebens*, des *Unendlichen*, des *Sonnabends im Dorfe*, der *Ruhe nach dem Sturm*, der *Erinnerungen*, der *Silvia*. Da bekommt sein Wort Farbe, sein Rhythmus wird sanft, biegsam, voll von Harmonie und innerem Gleichklang, die Bewegung spiegelt sich zitternd in dem lautern, leuchtenden Tautropfen der Poesie. Die Wirkung davon ist um so eindringlicher, als diese Lebensmomente, diese auf die Umwelt nicht, um sie zurückzustoßen, sondern um sie mitempfindend in sich aufzunehmen, gerichteten Blicke, all dieser Drang der Sehnsucht, all diese Liebeshoffnung, diese Zärtlichkeit und Milde, gleichsam etwas Verstohlenes haben, dem harten Geschick, das ringsumher dräut, der Eiseskälte, die hereindringt, abgerungen und mit der Zurückhaltung, Bescheidenheit, Keuschheit eines Menschen ausgedrückt sind, der Dinge, die ihm nicht mehr gewohnt sind, sagt. Daher rührt ihr besonderer Zauber, das leichte Wangenrot dieser ganzen blassen Dichtung, vor der gar vieles Schrifttum in reichen und saftigen Farben verblassen muss. Wer trägt nicht in seinem Gedächtnis und seinem Herzen die Bilder, die sie auftauchen lässt, die wundervollen Bilder, die Mädchengestalten, die Landschaftsausblicke, das Tagewerk bescheidenen Volkes? *Silvia* am Stickrahmen, in den düftereichen Mai hinaussingend, die Seele von gegenstandslosen Träumen erfüllt, und der junge Adelige, der seine Studien vergisst, dem Klang jener Stimme lauscht und seinen Traum mit dem des Mädchens vereint; — die Abende im Garten des väterlichen Hauses, der gestirnte Himmel, der

Gesang der Frösche, die Leuchtkäfer, die den Hecken entlang schwirren, die häuslichen Stimmen, die unterdessen zwischen den Wänden abwechseln, während Wunsch und Gedanke ins Unendliche schweifen —; das ruhende Dorf am Samstagabend, das Mädchen, das die Blumen, mit denen sie sich morgen schmücken will, in der Hand hält, das alte Weiblein, das von vergangenen Tagen plaudert, die Kinder, hüpfend und lärmend, der Pflüger, der zu seinem karg bestellten Tisch heimkehrt, an seinen Ruhetag denkend, der Schmied und der Zimmermann, die, als schon alles schläft, die Vollendung ihrer Arbeit beschleunigen, von der das Licht, aus der geschlossenen Werkstatt brechend, Zeugnis gibt; — der Abend des Festtags, voll von Traurigkeit, mit der Erinnerung an den Gesang, der langsam sich entfernend, erstirbt; — der einsame Rand des Sees „mit schweigenden Pflanzen bekrönt“, an dem der Dichter sich niederlässt, seinen Träumen überlässt und unbeweglich mit der unbewegten Natur wird; — der Eindruck des Lebens, das nach dem Sturm wiedererwacht; und andere ähnliche neue und ewige Schöpfungen? Dann die bildgewordenen Worte, wie:

Quando beltà splendeva
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi;¹⁾

und die vollendeten Verse:

Viene il vento recando il suon dell'ora
Dalla torre del borgo ...;²⁾

oder

Dolce e chiara è la notte e senza vento.³⁾

Neben diesen Erinnerungen des Lebens steigen zur Höhe der Dichtung auch jene andern Augenblicke hinan, in denen Leopardi sich in eine intellektuelle Welt, die ihm teuer ist, versetzt und sozusagen die Liebe und zugleich mit ihr den Tod liebt, wie in dem wundervollen *Herrschenden Gedanken* und in *Liebe und Tod*, die trotz ihrer gedanklichen Form keineswegs Lehrdichtung sind; ebensowenig lehrhaft, vielmehr dramatisch ist die *Aspasia*, in der er sich aus dem Schiffbruch der letzten Liebe auf das feste Land des Intellekts rettet und seine Kraft wiederfindet, indem

¹⁾ Als Schönheit strahlte in deinen lachend huschenden Augen.

²⁾ Nun kommt der Wind, den Stundenschlag vom Kirchturm tragend.

³⁾ Süß ist und klar die Nacht und ohne Windhauch.

er sich selbst das Vorgefallene auseinandersetzt und es theoretisiert; die alte Verführung zittert noch in seiner Seele nach, er glaubt sie aber überwunden zu haben und ihrer Herr geworden zu sein, durch jenes Ausruhen im Gedanken.

Es ist freilich wahr, dass die poetischen Augenblicke Leopardis Dichtungen selten oder niemals ganz aus sich heraus gestalten, und dass sie immer oder fast immer ins Lehrhafte und Rednerische umschlagen, wohl auch in jenen trockenen inschriftmäßigen Stil, von dem schon die Rede war. Im *Sonnabend im Dorfe* wird die poetische Szene, die mit ihren eigenen Zügen den Gedanken an die erwartete Freude hervorrugen musste, die die einzige wahre Freude, die der Einbildungskraft ist, von einer kritischen Überlegung begleitet und durch eine Allegorisierung beschwert, die die Form einer thetorischen Ermahnung an das „mutwillige Knäblein“ annimmt. Selbst in der *Silvia*, die vielleicht sein Meisterwerk ist, hat die „Hoffnung“ des letzten Teiles etwas Abstraktes, und manche Erklärer, und sehr viele Leser sind geneigt — obwohl sie in Wirklichkeit Unrecht haben —, die Hoffnung mit Silvia zu identifizieren, indem sie sie auf diese Weise erst lebendig machen und damit bewirken wollen, dass der Dichter ein junges Mädchen, nicht eine Allegorie zur „trauten Genossin seiner neuen Tage“ erhält und „mit ihr so viel sich beredet“ von Freuden, Liebe, Taten und Ereignissen. Diese Übergänge von der Poesie einer Stimmung in die einer andern oder von der Dichtung zu einem von Dichtung Verschiedenem und ihrem Vertrocknen könnten nur in einer Untersuchung der einzelnen Kompositionen dargelegt werden: es ist das von De Sanctis in seinem bruchstückhaft hinterlassenen Buch über Leopardi und von neueren Forschern vielfach sehr gut geschehen. Durch eine solche Einzeluntersuchung lässt sich auch klarer in das hineinsehen, was man Leopardis dichterischen Stil zu nennen pflegt: Sprache, Syntax, Metrum. Immer außerordentlich gewählt als Stil eines feinen Humanisten, der in der Darlegung seiner Gedanken und im Ausdruck seiner Gefühle niemals nach Worten und Ausdrucksweise zu greifen vermochte, die Dichtern von anderer Herkunft oder Entwicklung, geselliger und populärer Art, angemessen sein mögen, weiß er doch hin und wieder einfach und unmittelbar zu sein, ohne jene

Gewähltheit und Feierlichkeit seiner Rede aufzugebe; andere Male erliegt er jedoch, in gewissen rhythmischen Wendungen und in einer gewissen Phraseologie, literarischen Formeln, selbst nach Art der metastasianischen und arkadischen Literatur, so z. B. in *Liebe und Tod*:

Cose quaggiù si belle

Altre il mondo non ha, non han le stelle.¹⁾

oder im *Sonnabend im Dorfe*, wo außer jenem „Knäblein“ das „Mägdlein“ und das „Sträußchen von Rosen und Viole“ unangenehm auffällt, als geziert und des Übrigen nicht würdig. Denn — und dies soll das letzte der kritischen und methodischen Bedenken sein, die ich in diesen kurzen Bemerkungen vorbringen wollte —, man darf sich von der ungemeinen Korrektheit, Sauberkeit und Eleganz, mit der sich Leopardis Dichtung darstellt, nicht bestimmen lassen, sondern über sie hinaus blicken und innerwerden, dass hinter dieser literarischen Tadellosigkeit, ist auch niemals eine Leere des Gedankens oder Empfindens zu bemerken, dennoch, dichterisch angesehen, bald Stärke, bald Schwäche, bald Fülle, bald Lückenhaftigkeit steht; so muss man zu der Ansicht kommen, dass Leopardis Dichtung viel gequälter ist als man vermutet oder glaubt. In ihr ist ebenso gut Trockenheit, Prosa, formal Literarisches als zugleich süßeste, reinste, harmonischeste Poesie; ja, vielleicht lassen diese Hemmungen, die den freien Bewegungen der Phantasie und des Rhythmus vorausgehen oder ihnen folgen, das Wunder der dichterischen Schöpfung besser empfinden.

BENEDETTO CROCE

¹⁾ Schöneres hat hienieden die Welt, haben die Sterne nicht mehr.