



Kontexte. Neue Beiträge zur historischen
und systematischen Theologie

Begründet von Johannes Wirsching

Herausgegeben von Jörg Lauster und Bernd Oberdorfer

Band 46

Nora Eibisch und Hendrik Klinge (Hrsg.)

Endspiele interdisziplinär

Zukunftsentwürfe zwischen Weltuntergang
und Utopia

Edition  Ruprecht

Inh. Dr. Reinhilde Ruprecht e.K.

Mit 6 Abbildungen. Für die Umschlaggestaltung wurde eine Grafik von sakhorn/shutterstock.com verwendet.



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.
Eine eBook-Ausgabe ist erhältlich unter DOI 10.2364/3846902318.

© Edition Ruprecht Inh. Dr. R. Ruprecht e.K., Postfach 17 16, 37007 Göttingen – 2017
www.edition-ruprecht.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urhebergesetzes bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Verlags. Diese ist auch erforderlich bei einer Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke nach § 52a UrhG.

Mitarbeit: Mark Wittlinger

Satz: Hendrik Klinge

Umschlaggestaltung: basta Werbeagentur GmbH, Göttingen

Druck: CPI buchbücher.de GmbH, Birkach

ISBN: 978-3-8469-0230-0 (Print), 978-3-8469-0231-8 (eBook)

Inhalt

<i>Hendrik Klinge</i> Vorwort	7
<i>Milan Herold</i> Vom Ende des Endes. Leopardis und Becketts Endspiele <i>A se stesso</i> und <i>Fin de partie</i>	13
<i>Predrag Bukovec</i> Circulus vitiosus. Der Rollenwechsel des Leviathan in der Antike	43
<i>Hendrik Klinge</i> „Die Welt, die uns stirbt.“ Die Lehre von der <i>annihilatio mundi</i> im Anschluss an Johann Georg Hamann	83
<i>David Schnur</i> Weltuntergang an der Wende zum Spätmittelalter? Der Frankfurter Pogrom von 1241 und seine Einbettung in jüdische Endzeiterwartungen.....	105
<i>Fabian Fechner</i> Ein synchroner Schnitt durch die Endzeit. Überlegungen zur geschichtswissenschaftlichen Erforschung der Apokalyptik	139
<i>Nora Eibisch</i> Das Konzept eines digitalen Universums von Konrad Zuse	165
<i>Benjamin C. Seyd</i> „It’s the End of the World as We Know It (And I feel Fine)“ Überlegungen zum Verhältnis von Affekt und Utopie	185
Autorenverzeichnis.....	209
Namens- und Sachregister.....	211

Vorwort

Hendrik Klinge

I

Anfang des 21. Jahrhunderts hat der dritte Weltkrieg die Hälfte der Erde in eine unbewohnbare Wüste verwandelt. Es verbleiben nun noch zwei Großmächte, die USA (als Matriarchat) und China (als Patriarchat). In Europa existiert lediglich noch ein kleines Reservat in Tellingstedt. Politisch abhängig von den USA, wird es teilweise von posthumanoiden Wesen und Mutanten bevölkert.

Wohl nicht zufällig hat Arno Schmidt diese düstere Vision für das Jahr 2014, das Jahr seines hundertsten Geburtstags, entworfen. In den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts, als Schmidt seine „Novellen=Comödie“ *Schule der Atheisten* verfasste, in der das beschriebene Szenario entfaltet wird,¹ war die Angst vor der atomaren Vernichtung allgegenwärtig.

Mag diese Angst heute auch weniger aktuell sein, erfreuen sich Endzeitvisionen doch ungebrochen großer Popularität. In Hollywoodfilmen und im Fernsehen sind sie ein beliebtes Sujet. Ob die Erde nun durch einen riesigen Meteoriten ausgelöscht wird oder durch außerirdische Kampfroboter – das Spiel mit der Angst vor dem Weltuntergang treibt stets die Massen in die Kinosäle. Doch nicht nur auf der Leinwand werden Visionen vom feurigen Ende der Welt entworfen. Auch im religiösen Bereich erlebt die alte Spekulation darüber, wie die Welt nun enden mag, eine regelrechte Renaissance.

Der US-amerikanische Radioprediger Harold Camping sagte bereits für den 21. Mai 2011 den Weltuntergang voraus – eine Vorhersage, die sich, wie auch eine frühere Campings, nicht bewahrheiten sollte. Besondere mediale Aufmerksamkeit wurde im folgenden Jahr der vermeintlichen Prognose des Weltuntergangs laut Maya-Kalender zu Teil. Esoterik-Gläubige erwarteten das Ende der Welt nun für den 21. Dezember 2012. Wieder erwies sich die Voraussage als ein Hirngespinnst. Etwas ruhiger wurde es 2013 um den Weltuntergang. Doch auch in diesem Jahr fanden sich vereinzelt Mutmaßungen über eine baldige totale Vernichtung, etwa durch einen gewaltigen Asteroideneinschlag. Dass die Welt nicht unbedingt durch eine kosmische, sondern auch durch eine politische Katastrophe zugrunde gehen kann, war 2014 – also genau in jenem Jahr, auf das Schmidt seine Endzeitvision datiert – wieder ein viel verhandeltes Thema. So

¹ SCHMIDT, ARNO, Die Schule der Atheisten. Novellen=Comödie in 6 Aufzügen, Bargfeld et al. 1994.

geisterte zu Beginn des Jahres angesichts der Ereignisse in der Ukraine das Schreckgespenst eines dritten Weltkriegs durch die Feuilletons. Mittlerweile hat sich die Aufmerksamkeit der Medien wieder auf andere Themen konzentriert. Doch ist es – im Gegensatz zu Campings Prognosen – durchaus wahrscheinlich, dass das nächste politische Großereignis, das der Zeitgeist zum Vorzeichen der Apokalypse stilisiert, nicht lange auf sich warten lässt.

Überblickt man allein die letzten vier Jahre, wird deutlich, dass die Angst vor dem Weltuntergang keineswegs ein randständiges Thema ist. Vielmehr hat es den Anschein, als ob das Thema zum medialen Dauerbrenner wird. Alle Jahre wieder, so ist man versucht zu sagen, ist Weltuntergang. Ein Satz, den der protestantische Theologe Paul Althaus prägte, um die ständige Gegenwart des Eschatons zu betonen, erhält von hier aus eine ganz neue Bedeutung: „Jede Zeit ist [...] letzte Zeit.“²

Bei einem hochgradig emotionalisierten Thema wie dem Weltuntergang ist es von besonderer Bedeutung, Grenzen zu ziehen zwischen Hysterie und begründeter Sorge, realer Möglichkeit und unbegründeter Phantasterei. Mehr noch, es stellt sich die Frage nach der gesellschaftlichen und kulturellen Funktion des Topos vom Weltuntergang.

Im vorliegenden Band wird versucht, das Thema aus einer möglichst großen Anzahl wissenschaftlicher Perspektiven zu beleuchten. Bewusst werden dabei den Vorstellungen vom Weltuntergang utopische Perspektiven gegenübergestellt. Das Ende der Welt muss nicht unbedingt eines mit Schrecken sein, es kann auch in einer Vollendung der menschlichen Geschichte, einer Rückkehr ins Paradies oder einer neuen *aurea aetas* bestehen. Diese Spannungen zwischen Utopie und Dystopie sollen im Folgenden ausgelotet, verschiedene Herangehensweisen und Deutungen miteinander ins Gespräch gebracht werden. Die Beiträge des Bandes stammen aus so unterschiedlichen Disziplinen wie Philosophie, Religionswissenschaft, Theologie, Geschichts-, Natur- und Sozialwissenschaft. Gemeinsam ist allen Beiträgen, dass sie aus Vorträgen hervorgegangen sind, die auf einem interdisziplinären Kolloquium vom 20. bis 22. September 2012 an der *Technischen Universität München* gehalten wurden. Der Titel der Tagung wie des Bandes alludiert Samuel Becketts wohl berühmtestes Drama *Endgame*. Mit dem Tagungstitel „Endspiele“ soll darauf hingewiesen werden, dass es nicht darum geht, verschiedene Prognosen über den Weltuntergang oder eine etwaige Wiederkehr des goldenen Zeitalters miteinander zu vergleichen. Vielmehr

² ALTHAUS, PAUL, Die letzten Dinge. Entwurf einer christlichen Eschatologie (Studien des apologetischen Seminars in Wernigerode 9), Gütersloh 1922, 84. Für Althaus geht es hier freilich nicht um die Popularität von Untergangsprophetien, sondern, in Ablehnung der Eschatologie des 19. Jahrhunderts, darum, dass jeder geschichtliche Zeitpunkt gleich weit entfernt ist von der eschatologischen Vollendung.

lautet die Frage: Warum reden wir überhaupt vom Ende? In welches – *sit venia verbo* – „Sprachspiel“ treten wir damit ein? Welche Regeln, welche Grenzen hat dieses Spiel und wo lauern Gefahren?

II

Dass jeder Anfang schon immer vom Ende her bestimmt ist, zeigt der erste Beitrag unseres Bandes. Milan Herold kombiniert darin Interpretationen von Becketts eponymischem Drama *Endgame* und Leopardis Gedicht *A se stesso* zu einer philosophisch-literarischen Reflexion über den Begriff des Endes. Leopardis Streben nach einer *poesia non poesia* wird dabei durchsichtig als Ausdruck gleichzeitiger Annihilation des Selbst und der Dichtung. *A se stesso* ist kein Weltgedicht, sondern ein Gedicht auf das Ende der (poetischen) Welt oder Wirklichkeit. Als zentrales Thema des *Endgame* deutet Herold indes das Problem des unmöglichen Endes. Becketts apokalyptische Clowns sehnen sich nach der Auslöschung, die Erfüllung dieses Wunsches ist aber unmöglich. Das Endspiel ist ein immer schon verlorenes Spiel. Leopardis Gedicht und Becketts Drama stellen, so der Verfasser, *end-determined fictions* dar, Texte, in denen jeder Augenblick und vor allem jeder Anfang bereits vom Ende her bestimmt ist. Zusammen mit Dantes *Commedia* bilden sie eine Trias von Komödien unserer Existenz, die zeigen, dass das Ende von Anfang an angelegt war.

Aus religionswissenschaftlicher Perspektive nähert sich Predrag Bukovec dem Thema unseres Bandes. Konkret wendet er sich dem der levantinischen Mythologie entstammenden Schlangenwesen Leviathan zu. Detailliert zeichnet er die „Filiation der Motive“ nach und analysiert ugaritische, alttestamentliche, frühjüdische, neutestamentliche und gnostische Texte, die vom Leviathan berichten. Besonders ausführlich widmet er sich dabei der rabbinischen Literatur. Insgesamt legt er eine der bisher umfassendsten Zusammenstellungen und Interpretationen aller den Leviathan betreffenden Stellen im altorientalischen und abendländisch-antiken Kontext vor. Er kann dabei zeigen, dass der Leviathan-Mythos sich von einem protologischen in einen eschatologischen Topos wandelt. Der Leviathan war nicht von Anfang an ein futurisches Motiv. Erst in den frühjüdischen, „apokalyptischen“ Texten kommt es, freilich in Aufnahme alttestamentlicher Texte, zu einer eschatologischen *relecture*.

Ebenfalls zum ersten Teil unseres Bandes, der das Thema des Endes in grundsätzlicher Weise untersucht, gehört der Beitrag von Hendrik Klinge. Dass die Welt eine eschatologische Vernichtung erfährt, ist eines der wichtigsten theologischen Modelle zur Beschreibung des endgültigen Schicksals der Welt. Klinge stellt zunächst die

klassische dogmatische Position am Beispiel des protestantischen Theologen Johann Gerhard dar, um im Folgenden zu zeigen, dass auch dann sinnvoll von einem Ende der Welt gesprochen werden kann, wenn man den theoretisierenden Aussagen Gerhards den Abschied erteilt. Eine plausible Lehre vom Weltende muss, so der Verfasser, mit dem Wissen um den eigenen Tod vermittelt werden, ohne dass jedoch eine bloße Reduktion auf die Theologie des Todes vorgenommen wird. Vielmehr geht es dem Verfasser darum, in Anknüpfung an eine Bemerkung Johann Georgs Hamanns nachzuweisen, dass die meisten Spekulationen über das Ende der Welt an einer erkenntnistheoretischen Naivität kranken. Für die Rede vom Ende der Welt ist es im höchsten Maß relevant, was mit dem Subjekt dieser Rede geschieht. Insofern das Subjekt selbst weltkonstitutiv ist, kann das Ende der Welt nur so thematisiert werden, dass der Tod dieses Subjekts in den Blick genommen wird.

Die nächsten beiden Autoren unseres Bandes wählen eine geschichtswissenschaftliche Herangehensweise. Hier geht es nun um ganz konkrete, historisch rekonstruierbare Endzeitszenarien, die die Verfasser in ihren mannigfachen Funktionen untersuchen. Mit dem Frankfurter Pogrom von 1241, der sogenannten „Ersten Frankfurter Judenschlacht“, beschäftigt sich David Schnur. Er kann zeigen, dass sowohl der Anlass für diesen Pogrom sowie seine Darstellung in jüdischen und christlichen Quellen stark von eschatologischen Vorstellungen abhängig sind. Nach einem ersten Überblick über die krisenhaften Ereignisse des frühen 13. Jahrhunderts sowie deren apokalyptische Deutung widmet der Verfasser sich eingehend den messianischen Erwartungen, die sich an das Jahr 1240, das Jahr 5000 seit Erschaffung der Welt nach jüdischer Zeitrechnung, knüpften. In seiner Analyse der jüdischen und christlichen Quellen zum Frankfurter Pogrom von 1241 weist Schnur mehrere deutliche Bezüge zur Erwartung des Messias auf. Auf jüdischer Seite rückt der Märtyrertod der Glaubensgenossen, auf christlicher die Taufe und Konversion mehrerer Juden nach dem Pogrom jeweils in eine eschatologische Perspektive. Dem Verfasser gelingt es so, die „Erste Frankfurter Judenschlacht“ einer neuen Deutung zu unterziehen, die sich wesentlich aus der Berücksichtigung der in den Quellen fassbaren Endzeiterwartungen speist.

Fabian Fechner strebt in seinem Beitrag ein neues geschichtswissenschaftliches Verständnis der Apokalyptik an. Als Beispiel wählt er das Spanien des 16. Jahrhunderts. Er beschäftigt sich konkret zunächst mit einem Traktat von Juan Covarrubias y Orozco, der die Unterscheidung der Geister (*discretio spirituum*), d.h. die Unterscheidung zwischen wahrer und falscher Prophetie, zum Thema hat. Wie die Analyse zeigt, diente der Traktat vornehmlich der Erforschung des eigenen Gewissens, sollte also eine Hilfestellung geben, die eigene prophetische Eingebung als wahr oder falsch

zu beurteilen. Im zweiten Teil seiner Arbeit wendet sich Fechner dann dem spanischen Dominikaner Francisco de la Cruz zu, der sich selbst zum „dritten David“ ernannte und nach einem langwierigen Ketzerprozess auf dem Scheiterhaufen starb. Gegenüber der bisherigen Forschung wählt der Verfasser seinen Zugang zum Denken de la Cruz' über die Reaktionen der Zeitgenossen. Abschließend interpretiert er das apokalyptische Denken im Spanien des 16. Jahrhunderts nicht als ein rein deviantes Phänomen, sondern betont, dass die Prophetien dieser Zeit ein Ordnungsangebot bereitstellen und insofern der Kontingenzbewältigung dienen. Religiöse Erfahrungen, die sich aus heutiger Sicht stark ähneln, konnten im 16. Jahrhundert gänzlich unterschiedlich bewertet werden, von der Kanonisierung bis zum Häresieverdacht.

Überwogen bisher die Dystopien, werden in den letzten beiden Beiträgen dezidiert utopische Vorstellungen thematisiert. Nora Eibisch beschäftigt sich mit den philosophischen und weltanschaulichen Überlegungen des Computerpioniers Konrad Zuse. Nachdem sie zunächst Zuses Modell eines „rechnenden Raums“, eines „digitalen Kosmos“ vorstellt, für den durchgehende Determination gilt, ohne dass jedes Ereignis deshalb vorhersagbar wäre, kommt sie näher auf Zuses Blick in die Zukunft zu sprechen. In Aufnahme von Motiven Schopenhauers und Spenglers habe Zuse den Gedanken entwickelt, dass auf die organische einst eine technische Evolution folgen werde. Dabei habe Zuse sogar geglaubt, dass die Fortschritte in der Automatisierung von Produktionsvorgängen einst in die Entstehung sich selbst reproduzierender Systeme münden würden. Obgleich Zuses Theorie letztlich nicht haltbar ist, betrachtet die Verfasserin sie als ein Gedankenspiel, das in aufschlussreicher Weise die geistigen Tendenzen einer bestimmten Zeit widerspiegelt.

Benjamin C. Seyd beschließt den Band mit einer Arbeit zum Verhältnis von Affekt und Utopie. In Auseinandersetzung mit verschiedenen gefühlstheoretischen Entwürfen kommt er zu dem Ergebnis, dass Affekte stets mit Unbestimmtheit, dem Unerwarteten zu tun haben. Emotionen versteht der Verfasser demgegenüber als Schritte zur Bewältigung der besagten Unbestimmtheit, Versuche, eine „Bestimmung der Unbestimmtheit“ vorzunehmen. Mit dieser Deutung von Emotionen wird aber nicht nur klar, dass Gefühle eine zentrale Rolle beim sozialen Wandel spielen, sondern auch, dass sie immer schon Endzeiterfahrungen repräsentieren. Aufgrund dieses prinzipiell-utopischen Charakters können Emotionen einzelne Affekte erklären, während die „großen Erzählungen“ der expliziten Utopien ganze Affektlagen thematisieren. Affekte werfen eine Frage nach dem Ganzen auf, die noch vorthematisch ist. Emotionen definieren die Probleme, Utopien bieten Lösungsansätze. In diesem Sinne wirft der

Verfasser auch einen kritischen Blick auf das vermeintliche Ende aller Utopien. Utopien seien, so sein abschließendes Urteil, auch heute noch von zentraler gesellschaftlicher Bedeutung, doch ändere sich ihre Funktion.

III

Dafür, dass die Tagung und dieser Aufsatzband zustande kommen konnten, sind wir zahlreichen Menschen zu Dank verpflichtet, zuvorderst den Verfasserinnen und Verfassern der Beiträge selbst. Ohne ihre Bereitschaft, ihre Vorträge zu profunden Forschungsbeiträgen auszuarbeiten, wäre dieser Band unmöglich gewesen. Bedanken möchten wir uns auch bei allen anderen Referentinnen und Referenten der Tagung, die uns während der Tage in München an ihren Gedanken haben teilhaben lassen. Für die finanzielle Förderung der Tagung gebührt unser Dank der *Studienstiftung des deutschen Volkes*, namentlich Frau Dr. Laura Dittmar, die uns stets als kompetente Ansprechpartnerin zur Seite stand. Für eine weitere finanzielle Zuwendung sowie die Bereitstellung eines Tagungsraums über den Dächern von München gilt unser Dank der *Technischen Universität München*, im Besonderen der Fakultät für Architektur. Für die Aufnahme unseres Forschungsbandes in die Reihe *Kontexte. Neue Beiträge zur historischen und systematischen Theologie* möchten wir den Herausgebern Prof. Dr. Jörg Lauster und Prof. Dr. Bernd Oberdorfer unseren herzlichen Dank aussprechen. Herrn Prof. Dr. Lauster gilt zusätzlich der Dank für die Begleitung des Projekts. *Last, but not least* möchten wir unseren Familien danken, die während der zeitaufwendigen Arbeiten am Manuskript stets ein offenes Ohr für uns hatten.

Hendrik Klinge
Nora Eibisch
Mark Wittlinger

Vom Ende des Endes.
Leopardis und Becketts Endspiele
A se stesso und Fin de partie

Milan Herold

Summary

*Leopardi and Beckett are two eminent poets who pose the existential question of what it means to live one's life. Their respective endgames give differing answers of what attainable happiness consists of while converging in a poetics of constant diffe-
rents born out of the tragic awareness of crisis. The end both inhibits immediate access to a meaningful existence and creates a desire to overcome the barred pleasure of the present moment. Despite historical and ideological differences, their literary works can be read as comedies that show in what sense end-determinedness leads to a paradoxical impasse. The poetic space of what can possibly be said grows smaller as the present loses its function to envision the past. In the end, the end is what has always already been.*

Die Frage nach den letzten Dingen steht in einer Spannung zwischen Erlösung und Apokalypse, zwischen der Hoffnung auf ein gutes Ende, das vielleicht nur das Ende des Leidens sein kann, und dem Weltuntergang, der sowohl Erleuchtung als auch Katastrophe bedeutet. Diese eschatologische Perspektive bildet den Hintergrund, vor dem Giacomo Leopardis und Samuel Becketts Texte über das Ende sprechen. Sie stellen die Frage nach dem Sinn der Dichtung – und damit nach dem Sinn überhaupt – und versuchen dichterisch, die Menschheit und die Hoffnung abzuschaffen. Dieser Versuch ist eine Versuchung desjenigen Denkens, das den Dingen auf den Grund gehen möchte. Schelling hat diese abgründige Sehnsucht als Urszene der Prädikation auf die Frage zugespitzt: „Warum ist Sinn überhaupt, warum ist nicht Unsinn statt Sinn?“¹

Leopardi und Beckett haben diesen skeptischen Verdacht gegen jeden Sinn wachgehalten und in Szenen von Endgültigkeit ausgespielt, die sich an der Paradoxie abarbeiten, dass das Ende immun ist gegen die Rede vom Ende. Ihre literarische Auseinandersetzung mit dem Ende trägt apokalyptische Züge, da der kritische, zeitdiagnostische mit einem hoffnungsvollen, irenischen Blick konkurriert. Der blinde Fleck

¹ SCHELLING, FRIEDRICH W. J., Grundlegung der positiven Philosophie. Münchner Vorlesung WS 1832/33 und SS 1833, hg. von FUHRMANS, HORST, Turin 1972, 222.

ihrer Blickführung ins Tragische der menschlichen, sinnstiftenden Existenz ist zugleich darin metapoetisch, dass die Grenze des poetisch Sagbaren ständig verschoben wird.

„Es gibt nur *eine* Hoffnung und *eine* Gewähr für die Zukunft des Menschlichen: sie liegt darin, daß die tragische Gesinnung nicht absterbe.“² Nietzsche versteht unter der *tragischen Gesinnung* ein Endbewusstsein, das scheinbar auch Leopardis und Becketts Dichtung bestimmt. Ihre tragische Gesinnung ist allerdings von anderem Charakter als diejenige, die Nietzsche konzipiert. Während dieser die nihilistische Bewusstseinslage als Sprungbrett ins „Überpersönliche“ konzipiert, als Bedingung der Möglichkeit, einen neo-mystischen „kleinsten Augenblick“ zu erleben, in dem „etwas Heiliges begegnen [kann], das allen Kampf und alle Not überschwinglich aufwiegt“,³ gibt es bei den ähnlich pessimistisch Gesinnten, Leopardi und Beckett, nur rein negativ gedachte Auswege aus dem Leid der Existenz innerhalb des Lebens. Einer künstlichen Überhöhung und Extatisierung der Lebenszeit stehen sie skeptisch gegenüber, auch wenn sie mit Nietzsche die pessimistische Weltsicht teilen. Der direkte, gerade Weg zum Glück auf Erden ist versperrt.

Das Denken des Endes beginnt in mehr als einer Beziehung, *nachdem* das Ende bereits eingetreten ist. Der europäische Gründungsmythos literarischer Jenseitskunde und damit der Lehre von den letzten Dingen ist Dantes *Divina Commedia*. Der Dichter ist hier ein Seher, der die orphischen Bezüge des Menschen schaut und besingt. In dieser göttlichen Perspektive ist Dichtung ein Sprechen, das Erleuchtung sucht und aus einer existenziellen Krisis heraus notwendig wird. Die Frage nach dem Zweck der Dichtung fällt zusammen mit der Frage der Existenz. Sie wird beantwortet in einem *Diskurs* über einen objektiven Widerstand, d.h. als *Ab- und Durchschreiten* der einschneidenden Differenz zwischen Erwartung und Wirklichkeit. Mit dieser Enderfahrung beginnt Dantes göttliche Komödie: „Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.“⁴ Die Göttliche Komödie ist ein großer Augenblick göttlicher Erleuchtung, das dichterische Notat einer Vision, die der Dichter Dante – gemäß der literarischen Fiktion – mit der Hilfe der Geliebten, der *donna angelicata*, Beatrice, erfahren hat. Der allegorische dunkle Wald ist eine Figur der entsubstantialisierten Gegenwart in dem augustinischen Sinne einer *privatio*

² NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in: DERS., *Werke in drei Bänden*, Erster Band, hg. von SCHLECHTA, KARL, Frankfurt a.M. 1994, 135–434, hier 386.

³ Ebd.

⁴ „In der Mitte des Wegs unseres Lebens, / fand ich mich in einem dunklen Wald, / weil der gerade Weg versperrt war“ (ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, hg. von CHIAPPELLI, FREDI, Mailand 1965, *Inferno*, 5, Canto I, V. 1–3).

boni, dass das „Böse nichts anderes ist als eine Struktur des Verlusts“,⁵ einer entsubstantialisierten Gegenwart (der Christenheit *und* des poetischen Sprechens). Am Anfang droht bereits das Ende. Überbrückt wird der versperrte Weg durch die rettende Vision des ersten Führers, Vergil, der ihn durch die Hölle bis zum Läuterungsberg leitet. Dante verlässt die diesseitige Wirklichkeit mit dem Eintritt in die Unterwelt und entkommt so schrittweise und mithilfe der dichterischen Einbildungskraft⁶ dem *malum* der Gegenwart.

Das Ende der christlichen Welt steht auf dem Spiel und der Ursprung der Dichtung ist gekoppelt an die Liebe zu einer Frau, die nach ihrem Tod als Engel sein Leben und seine Dichtung beschützt und inspiriert. Das Lob der Donna steht in der Tradition einer Amorthologie, in der die Geliebte als Mittler zwischen Dichter und Gott fungiert.⁷ Der Jenseitswanderer Dante schreitet Szene um Szene zu einer Vision himmlischen Glücks fort. Diese theologische Endzeitperspektive⁸ hat eine Vorgeschichte: Dantes *Vita Nuova* beginnt mit dem Moment des Sich-Verliebens, in dem sich der neunjährige Dante und Beatrice zum ersten Mal sehen und grüßen. Das letzte Gedicht auf die nun Verstorbene endet mit einer Vision, dem mystischen Augenblick, in dem der Seufzer zur Geliebten in den höchsten Himmel aufsteigt. Dieser Seufzer aber und das, was er dann von der Engelsstimme der Geliebten zu berichten hat, sind für die endliche Sprache und Erkenntnis des Menschen unverständlich und rätselhaft.⁹ Das

⁵ KABLITZ, ANDREAS, Dantes poetisches Selbstverständnis (Convivio – Commedia), in: Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen, hg. von WEHLE, WINFRIED, Frankfurt a.M. 2001, 17–57, hier 50.

⁶ Auch wenn Dantes Aufstieg zum Paradies fest im christlichen Glauben verankert ist und im himmlischen Paradies gipfelt, ist sein Gott *Amor* und seine Jenseitsdichtung eine dezidiert *poetische* Vision. Deshalb betont das Dichter-Ich Dante, dass seine Jenseitsreise nicht mit (der) Paulus (-Apokalypse) vergleichbar ist: „Ma io perché venirvi? o chi'l concede? / Io non Enea, io non Paolo sono: / me degno a ciò né io né altri crede“ (ALIGHIERI, Commedia, 10; I, 2, V. 31–33: „Warum aber komme ich hierher? Wer erlaubt es? Ich bin nicht Äneas, ich bin nicht Paulus“). Die Legitimation des ungeheuren Anspruchs, die letzten Dinge darzustellen, kann also nur die Qualität der dichterischen Sprache selbst erbringen.

⁷ Vgl. WARNING, RAINER, Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire, in: DERS., Lektüren romanischer Lyrik. Von den Troubadours zum Surrealismus, Freiburg 1997, 105–142.

⁸ Über diese Erlösung am Ende definiert Dante seine Verwendung des Begriffs der Komödie, die in Abgrenzung zur Tragödie „mit dem Abstoßenden einer Sache [beginnt], aber ihr Stoff wird glücklich abgeschlossen“ („Comedia vero inchoata asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur“; ALIGHIERI, DANTE, Das Schreiben an Cangrande della Scala, übers., eingel. u. komm. v. Thomas Ricklin, Hamburg 1993 (Philosophische Werke 1), Abschn. 29, 12f.).

⁹ „[Q]uando'l mi ridice, io no lo intendo, sì parla sottile“ (ALIGHIERI, DANTE, Vita Nuova, hg. von BERARDINELLI, ALFONSO, Mailand 1999, 74; „als er es mir wiederholt, verstehe ich es nicht, so rätselhaft spricht er“). Die schrittweise Dekonstruktion der Amorthologie, die bei Dante beginnt, läuft parallel zu einer „fortschreitende[n] Entsubstantialisierung“ der Sprache im Laufe der modernen Dichtung (BERNSEN, MICHAEL, Postmoderne Wortgeburten. Die späte Dichtung Eugenio Montales,

poetische Begehren nach einer vollständigen Darstellung des Ganzen (der Geliebten, des Jenseits) führt zur großen Jenseitswanderung.

Dantes Weltgedicht stellt das Leben des Menschen nach seinem Ende, dem Tod, im Jenseits dar. Nach seinem eigenen Kommentar im Brief an Cangrande ist im *sensus litteralis* der „Gegenstand des ganzen Werkes [...] der Zustand der Seele nach dem Tod“.¹⁰ Im *sensus allegoricus* ist sein Gegenstand der Mensch, „insofern er aufgrund der Willensfreiheit durch Verdienst und Schuld der belohnenden und bestrafenden Gerechtigkeit unterworfen ist“.¹¹ Deshalb ist auch das Ende des Werks – „Ende“ verstanden als Zweck und Ziel – die Erlösung der Lebenden aus dem Elend hin zum Glück.¹² Bei Dante ist der unmittelbare Zugang zum Glück versperrt, da das irdische Paradies nach dem Sündenfall leer steht – aber es gibt die Perspektive des himmlischen Paradieses. Unser Bewusstsein versperrt die Möglichkeit von unmittelbarem Glück und der Umweg führt nur über die Sühnung unserer Sünden.

Wenn man mit der philosophischen Tradition ansetzt, dass sich das „Fließen der Zeit“ als „Grundproblem der Existenz“ darstellt, wird je ein unterschiedlicher Aspekt unserer Existenz problematisiert.¹³ Dante stellt die Frage nach der christlichen Gegenwart und denkt die Zukunft unseres Daseins im Jenseits als die große Hoffnung der Existenz. Leopardis Endbewusstsein geht von dem aus, was vergangen ist, und versteht die Gegenwart als das, was im Laufe der Moderne als Sinnperspektive verloren ist. Becketts tragischer Blick richtet sich auf die Zukunft, die in einer entmenslichten Gegenwart ohne Vergangenheit unmöglich geworden ist und sich im Schlamm der Wiederholung abspielt. Diese drei Komödien unserer Existenz verengen den Weg, der nach dem Sündenfall versperrt ist, immer mehr und führen in die Sackgasse, die von Anfang an als Ende angelegt war.

in: Wortgeburten: Zu Ehren von Karl Maurer, hgg. von HÖLTER, ACHIM und SCHMITZ-EMANS, MONIKA, Heidelberg 2009, 113–120, hier: 115) hin zur zeitlichen Differenz der *différance*. Den gesamten Komplex nennt Derrida den *apokalyptischen Ton*, die transzendente Bedingung jeden Diskurses.

¹⁰ „Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem“ (ALIGHIERI, Schreiben, Abschn. 24, 10f.).

¹¹ „Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est“ (ebd., Abschn. 25, 10f.).

¹² „Finis totius et partis est remove vivere in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis“ (ebd., Abschn. 39, 16f.; „das Ziel des Ganzen und des Teils [...] besteht [darin], die Lebenden in diesem Leben aus dem Zustand des Elendes herauszuholen und sie zum Zustand des Glücks hinzuführen“, ebd.).

¹³ ESSLIN, MARTIN, Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter, Reinbek 2006, 36.

I

Der Anfang bzw. der erste Canto der Göttlichen Komödie fällt bereits aus formalen Gründen aus dem Ganzen heraus, da nur das *Inferno* 33+1 Gesänge hat, und steht wie die Inschrift über dem Höllenportal „Lasst alle Hoffnung fahren, die ihr eintretet“¹⁴ über dem Eingang des gesamten Werks. Dieser Imperativ kehrt der Sache nach bei Leopardi und Beckett wieder, allerdings für das Diesseits, unter Streichung der jenseitigen Heilsperspektive und mit einer wachsenden Skepsis gegenüber der Leistungsfähigkeit dichterischer Sprache. Hinter dieser schrittweisen Verengung stehen nicht nur zunehmend pessimistische Annahmen über die Natur des Menschen, sondern auch poetologische Reflexionen über die Funktionsweise der Sprache.

Das Darstellungsproblem des Endes lässt sich als Umkehr eines Satzes von Peter Sloterdijk begreifen: *Hören wir auf, von uns zu erzählen, so haben wir mit Sicherheit nicht am Ende aufgehört, sondern bei einem früheren Einsatz.*¹⁵ So wie das Ende des Endspiels im Schach nur das jeweilige Spiel beendet, nicht aber das Ende des Spiels bedeutet, genauso bricht jeder Text irgendwann ab, ohne zum Ende zu kommen.¹⁶ Die Grenze, an der das Sprechen abbricht, wird schrittweise verschoben: sie selbst lässt sich in die Matrix der drei Jenseitsreiche einfügen. Dante hat seine drei Jenseitsreiche nach der aristotelischen Seelenlehre der *anima triplex* aufgebaut und in dieser Matrix die Frage nach dem Ende beantwortet.¹⁷ Dante verortet die Glücksmöglichkeit im Verstand bzw. in der rationalen, philosophischen Einrichtung des Lebens (Paradies). Leopardi hingegen kennt nur noch den Widerstreit oder die relative Balance zwischen Herz und Kopf (Purgatorium) ohne Aussicht auf Glück. Becketts Figuren schließlich sind ganz vom Bauch bestimmt (Hölle). Die beiden anderen Chiffren des Menschenmöglichen, Kopf und Herz, sind lediglich Spuren einer grauen Vorzeit der Menschheit und der Sprache ohne Wirklichkeit.

Der Ausstand des Endes hat sich bei Beckett auf doppelte Weise verschärft. Der Skopus des Endes, das ausbleibt, hat sich auf fast alles ausgeweitet. Zugleich wird der Begriff des Endes auf sich selbst angewendet. Die Paradoxie, die entsteht, wenn

¹⁴ „Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate“ (ALIGHIERI, *Commedia*, 14; I, 3, V. 9).

¹⁵ „Fangen wir an, von uns zu erzählen, so haben wir mit Sicherheit nicht am Anfang angefangen, sondern bei einem späteren Einsatz“ (SLOTERDIJK, PETER, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen*. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1988, 38).

¹⁶ Vgl. ISER, WOLFGANG, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, 426–468, bes. 455.

¹⁷ Vgl. zu dieser eudaimonischen Perspektive und zum Aufbau gemäß der aristotelischen Seelenlehre der *anima triplex*: WEHLE, WINFRIED, *Rückkehr nach Eden: Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der „Commedia“*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), 13–66.

man das Ende zu Ende denken möchte, ist die versuchsweise Ausgestaltung des Indifferenzpunktes, wenn das Udenkbare eingetreten ist und sich die Tore der Hölle vor der Zukunft verschlossen haben.¹⁸ In dieser semantischen und gottverlassenen Dunkelheit, die bei Dante nur eine flüchtige Schreckensvision ist, spielt auch *Fin de partie*. Der Begriff des Endes lässt sich nicht auf sich selbst anwenden, ohne dass sich damit der Begriff selbst verändert. Das Ende zu Ende zu denken oder zu schreiben führt dazu, dass das Ende unendlich aufgeschoben wird. Kaum hat man dargestellt, was zu einem Ende gekommen ist, schiebt sich erneut die Erwartung ein, was danach ist.¹⁹

Das Ende ist im Anfang, und doch macht man weiter. *Pause*. Ich könnte vielleicht an meiner Geschichte weitermachen, sie beenden und eine andere anfangen. *Pause*. Ich könnte mich vielleicht auf den Boden werfen. Er richtet sich mühsam auf und läßt sich wieder zurückfallen. [...]. Es wird das Ende sein, und ich werde mich fragen, durch was es wohl herbeigeführt wurde, und ich werde mich fragen, durch was es wohl ... Er zögert ... warum es so spät kommt.²⁰

Dieser apokalyptische Ton deutet nicht nur den „Tod aller Philosophie“²¹ an, sondern auch die inhaltliche Reflexion über das Ausbleiben eines möglichen zu-Ende-Kommens des Sprechen, welches Derrida – in Auseinandersetzung mit einem Artikel des späten Kant und der Johannesapokalypse – die „apokalyptische Struktur der Sprache, der Schrift, der Erfahrung von Präsenz, sei es des Textes oder Markierung im Allgemeinen“, genannt hat.²² Was Derrida als Metaphorizität der Sprache im Begriff der *différance* abhandelt, geht von einem „neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie“ aus, wie Kant sich ausdrückt. Dieser wendet sich gegen die neuplatonische Sprechweise seiner Zeitgenossen, der „Mystagogen“, die keine Begriffsarbeit leisten, sondern einen quasi-mystischen Zugang zur Wahrheit, eine „Ahnung des

¹⁸ „Però comprendere puoi che tutta morta / fia nostra conoscenza da quel punto / che del futuro fia chiusa la porta“ (ALIGHIERI, *Commedia*, 50; I, 10, V. 106–108; „Nun kannst du verstehen, dass unsere Erkenntnis ersterben muss ab dem Zeitpunkt, da das Tor der Zukunft sich schließt“).

¹⁹ Vgl. „Statt müde zu werden, treiben sie sich an; statt endlich aufzuhören, sind sie zum Weitermachen entschlossen“ (ISER, WOLFGANG, Beiträge zur Schlußdiskussion, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von STIERLE, KARLHEINZ und WARNING, RAINER, München 1996, 640–667, hier 667).

²⁰ BECKETT, SAMUEL, *Endspiel. Fin de partie. Endgame*, dt. v. Elmar Tophoven, engl. übertr. v. Samuel Beckett, Frankfurt a.M. 1974, 97.

²¹ KANT, IMMANUEL, Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie, in: DERS., *Schriften zur Metaphysik und Logik 2*, hg. von WEISCHDEL, WILHELM (Werke Bd. 6), Frankfurt a.M. 1977, 375–397, hier 386 (A 407).

²² DERRIDA, JACQUES, *Apokalypse: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No Apocalypse, not now*, hg. von ENGELMANN, PETER, übers. von Michael Wetzels, Wien 2012, 60.

Übersinnlichen“, zu besitzen beanspruchen.²³ Neben diesem direkten Anknüpfungstext für Derrida, in dem Kants Ton selbst etwas schrill, wenn nicht gar apokalyptisch wird – denn er sieht sein eigenes Werk bedroht und mit ihr das Ende der Philosophie nahen –, gibt es auch nach Kant ein durchaus legitimes apokalyptisches Sprechen.

Die Spur zur apokalyptischen Struktur der Sprache nach Kant führt nicht nur in den Glauben, sondern auch in ein dichterisches Sprechen, das mit dem christlichen Topos der beredten Sprachlosigkeit verwandt ist. Das Subjekt kann „gleich aus einem Traume, durch einen Blick, den [es] auf die Wunder der Natur und der Majestät des Weltbaus wirft“, zu einer Erfahrung des Erhabenen gebracht werden. Ein solcher Augenblick wirft es an die Grenze, da es sich „von Größe zu Größe bis zur allerhöchsten, vom Bedingten zur Bedingung, bis zum obersten und unbedingten Urheber“ erhebt.²⁴ Diese sinnliche Erfahrung der Totalität ist ein „Zustand“, in dem „das ganze All im Abgrunde des Nichts versinken müsste“. Wenn das Ganze auf dem Spiel steht, wenn das Endspiel der Erfahrung plötzlich gewahrt wird, und die „gegenwärtige Welt [...] einen unermüßlichen Schauplatz“ eröffnet, dann löst sich „alle Sprache [...] in ein sprachloses, aber desto beredteres Erstaunen“ auf.²⁵

Diese Selbstermächtigungsstrategie des Erhabenen ist in der Dichtung und als Kategorie in der Ästhetik äußerst tragfähig gewesen, indem sie immer auch – und zwar mit ästhetischen Mitteln – eine „Wurzel der Kritik“ an der Moderne ist, insofern sie sich in ihrer fortschrittsgläubigen Variante als „radikale Anti-Apokalypse“ darstellt(e).²⁶

II

Bei Leopardi ist der Weg zum Glück ebenfalls versperrt, aber es entfällt nicht nur die Erlösung im Jenseits, sondern auch die Möglichkeit von Glück selbst wird problematisch. Die Krise der Moderne bricht in das lyrische Sprechen ein und spitzt sich apokalyptisch zu. Diese tragische Gesinnung Leopardis kommt prägnant in seinem berühmtesten Gedicht über die Unendlichkeit, *L'infinito*, zum Ausdruck, in dem die erhabene Erfahrung der unendlichen Weite des Meeres zu keiner Selbstvergewisserung des Subjekts führt. Stattdessen erleidet das lyrische Ich Schiffbruch in seinen eigenen Vorstellungen vom Unbedingten und Ewigen und spürt nur noch in der Wiederholbarkeit des eigenen Scheiterns eine negative Lust am eigenen Dichten.

²³ KANT, Ton, 407.

²⁴ KANT, IMMANUEL, Kritik der reinen Vernunft. hg. von WEISCHEDEL, WILHELM (Werke Bd. 4), Frankfurt a.M. 1974, 551 (B 652).

²⁵ Ebd., 549 (B 650).

²⁶ BÖHME, HARTMUT, Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse, in: DERS., Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. 1988, 389, 392.

Noch aber findet die momentane und lustvolle Weltuntergangserfahrung vor dem Hintergrund der Unendlichkeit der Natur statt: „E il naufragar m'è dolce in questo mare“.²⁷ Diese reflexive Schwundstufe des Erhabenen, die er selbst seine Theorie der Lust (*teoria del piacere*) genannt hat, findet sich spiegelbildlich in seinen Liebesgedichten. Der kaum noch autonomen, schwachen Subjektivität, die sich poetisch in der Welt einzupassen versucht, entspricht der Wegfall des transzendenten Bezugs. Dieser drückt sich darin aus, dass bewusst keine Augenblicke des Sich-Verliebens dargestellt werden.²⁸ Das Subjekt leidet nur noch am eigenen Phantasma, an der asymmetrischen Anerkennungsbeziehung, ohne dass ein besonderer Augenblick als das (romantische) Versprechen von Dauer und Ewigkeit angegeben werden könnte.

Das Andere der Liebesdichtung, das Objekt der Begierde, ist nicht mehr im Jenseits, sondern psychologisiert als unversöhnbarer Konflikt des Subjekts selbst.²⁹ Das transzendente Du, das Andere des Sprechers, wird zu einer melancholischen Fiktion der Sprache profaniert. Die poetologische Implikation dieser Zuspitzung ist die schrittweise Abnahme der Quelle der Inspiration, die in dem Gedicht *A se stesso* ihren nihilistischen Nullpunkt findet. *A se stesso* ist in dieser Linie ein Traditionsbruch, da aus einer Perspektive jenseits des Todes nicht mehr die Geliebte, sondern das lyrische Ich, das sie begehrte, besungen wird. Nicht mehr zu hoffen, nicht mehr zu begehren – das Leben selbst zu annullieren – ist seitdem der Fixpunkt der späten Dichtung Leopardis. *A se stesso* von 1833 unterscheidet sich dadurch von den anderen *Canti*, dass es die Notwendigkeit und gleichzeitige Unmöglichkeit der eigenen Fiktionen, Ideale und des schönen Scheins als solche zum ersten Mal explizit macht.

Leopardi hat kein Weltgedicht, aber immer Gedichte auf das Ende der (poetischen) Welt oder Wirklichkeit verfasst. Die Schuldfrage beantwortet Leopardi aber nicht mehr christlich wie Dante, denn Schuld an unserer sinnentleerten Gegenwart trägt die

²⁷ LEOPARDI, GIACOMO, *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, hg. von FELICI, LUCIO und TREVI, EMANUELE, Rom 2010, 121 (*Canti XII, L'infinito*; „aber süß ist mir der Schiffbruch in diesem Meer“).

²⁸ Darin liegt, wie Leopardi ganz sachlich in der Ankündigung der Kanzenen 1824 notiert, die erste von zehn Sonderbarkeiten: „Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni né pur una amorosa“ (ebd., 221; *Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824*; „Es sind zehn Kanzenen, und mehr als zehn Merkwürdigkeiten. Erstens: Keine der zehn Kanzenen ist eine Liebeskanzone“).

²⁹ Auch für *A se stesso* gilt, dass „Dantes Amorthologie umgeschrieben [wird] in Leopardische Amorpsychologie“ (WEIAND, CHRISTOF, *Leopardis Stilnovismus-Dekonstruktion. Anmerkungen zur Kanzone Il pensiero dominante*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50 (2000), 171–181, hier 178).

Existenz bzw. die Natur selbst.³⁰ Unser Bewusstsein und speziell der neurotisch reflexive und aufgeklärte Welt- und Selbstbezug des modernen Bewusstseins versperrt den Weg zu unmittelbarem Glück. Der einzige Ausweg ist die Erinnerung an eine versöhnte Vergangenheit. Leopardi gehört zu den modernen Autoren, die den Tod des Autors im Werk aushalten.³¹ Allerdings hat Leopardi nie Loblieder auf das Böse gesungen – eine Ausnahme stellt die Fragment gebliebene Hymne *Ad Arimane* dar –, sondern vielmehr in der Dichtung Bilder der Hoffnung im Vergangenen gesucht.

Er verbindet damit – in Vorwegnahme des Chandos-Briefs – eine allgemeine, soziale Krise der aufgeklärten Gesellschaft mit dem Gedanken einer Sprachkrise:

Quello che si dice comunemente, che la vita è una rappresentazione scenica, si verifica soprattutto in questo, che il mondo parla costantissimamente in una maniera, ed opera costantissimamente in un'altra. Della quale commedia oggi essendo tutti recitanti, perché tutti parlano a un modo, e nessuno quasi spettatore, perché il vano linguaggio del mondo non inganna che i fanciulli e gli stolti, segue che tale rappresentazione è divenuta cosa compiutamente inetta, noia e fatica senza causa. Però sarebbe impresa degna del nostro secolo quella di rendere la vita finalmente un'azione non simulata ma vera [...] fino a oggi intonato: e questo è, mutare i detti, e chiamare una volta le cose coi nomi loro.³²

³⁰ Die bösertige Mutter Natur hat das Böse in die Welt gebracht: „la colpa a quella / che veramente è rea, che de' mortali / madre è di parto e di voler matrigna“ (LEOPARDI, poesie, 203; *Canti XXXIV, La Ginestra*, V. 123-125; „Schuld derjenigen [gibt], die wirklich die Schuldige ist, die den Sterblichen (die) leibliche Mutter und in der Absicht (eine) Stiefmutter ist“, vgl. den entsprechenden Eintrag in Leopardis philosophischem Tagebuch von 1829: „La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi“ (ebd., 2385; *Zibaldone 4428*; „Meine Philosophie gibt für alles der Natur die Schuld, und entschuldigt vollständig die Menschen. Sie dreht den Hass um, und wenn der Leidgesang nicht hoch ist, so ist er aus Prinzip höher, im wahrhaftigen Ursprung der Übel der Lebenden“).

³¹ In dieser Verwandtschaft von Schrift und Tod („la parenté de l'écriture à la mort“) ist die Schrift selbst nun an das Opfer gebunden, an das Opfer sogar des Lebens („l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie“). Aber das biographische Ende des Lebens ist nur die eine Seite. Für das Werk bedeutet das die Auslöschung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts („l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant“; FOUCAULT, MICHEL, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in: *Dits et écrits. 1954-1975*, hg. von DEFERT, DANIEL, EWALD, FRANÇOIS et al., Paris 2001, 817–837, hier 821). Das Eingangsgedicht der *Canti*, *All'Italia*, reflektiert diesen Umstand, dass das literarische Motiv, dass das Werk den Autor unsterblich mache, in der Moderne nicht mehr einlösbar ist; vgl. BERNSEN, MICHAEL, Giacomo Leopardis politische Kanzone *All'Italia* und das Ende rhetorischer Wirkungsmacht, in: *Rhetorik* 12 (1993), 1–11.

³² „Wie man allgemein sagt, dass das Leben eine Theateraufführung ist, bewahrheitet sich vor allem daran, dass die Welt ständig in einer Weise redet, und das (Kunst-) Werk ständig in einer anderen. In dieser Komödie sind wir heute alle Schauspieler, da alle in einer Weise reden, und fast niemand Zuschauer ist. Daraus, dass die leere Sprache der Welt niemanden als Kinder und Dummköpfe täuscht, folgt, dass diese Aufführung ganz untauglich, langweilig und ermüdend geworden ist. Trotzdem wäre es ein unserem Jahrhundert angemessenes Unternehmen das Leben endlich zu einem wirklichen und nicht-fiktivem Spiel zu versöhnen [...] bis heute noch nicht versucht worden ist, nämlich:

Leopardi setzt gegenüber Dante bei einem anderen, tragischen Begriff von Komödie an, indem er antike Gleichsetzung von Welt und Theater – „all the world's a stage“ in der berühmten Formulierung Shakespeares – aufnimmt.³³ Ein Riss trennt das moderne Subjekt von den Dingen. Die Worte bezeichnen nicht mehr die Dinge.³⁴ Die Ordnung der Dinge ist zerrissen. Das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit ist zu einem leeren Sprachspiel verkümmert, in dem alle nur eine Komödie aufführen. Ohne Jenseitsbezug ist Leopardis Existenzbegriff nur noch eine *menschliche* Komödie, in der sich das nackte Leben dem der reinen, illusionslosen Existenz der Tiere angleicht. Ohne Antikenbezug ist sein Dichtungsbegriff nur noch ein Versprechen von natürlicher, ursprünglicher Einheit, welches das lyrische Ich zwar gibt, aber zugleich selbst dekonstruiert. Unser Unglück ist, dass wir uns bewusst sind bzw. zumindest sein können, dass der Tod schon am Anfang des Lebens steht, und zwischen Geburt und Tod kein *wirklicher* Sinn zu erwarten ist. Wenn alle Schauspieler sind, ist auch der Gegensatz von Schein und Sein, von Theater und Wirklichkeit aufgehoben. Wenn keiner mehr beobachtet, also keiner das Verhältnis von Bühne und Wirklichkeit aussprechen könnte, wird die Rede von einer „Komödie“ tragisch. Wir sind im Spiel gefangen: Wenn alle rezitieren, ist niemand mehr Schauspieler.

Dass unser Sprechen entsubstantialisiert und unser Bezug zur Wirklichkeit durch eine historische Zäsur abgeschnitten ist, stellt die bittere Wahrheit der Aufklärung dar. Dieser Bruch in der Sprache entspricht der Zäsur zwischen Ich und Welt. Das bedeutet aber auch, dass die Existenz selbst zerfällt und sich nicht mehr selbstlegitimieren, nicht mehr Sinn produzieren kann, der mehr wäre als ein Spiel. Das schlägt auf das Leben selbst zurück, das nun nur Schauspiel („rappresentazione scenica“), nur noch Langeweile und Ermüdung („noia e fatica“) ist.

Leopardi ist darin einer der konsequentesten Pessimisten und Dichter des Ennui, des *mal du siècle* und des Dekadenbewusstseins des 19. Jahrhunderts. Die verlorene Harmonie zwischen Ich und Welt interpretiert er im Hinblick auf die Dichtung klassizistisch: Das fortschritts- und vernunftgläubige Jahrhundert trennt den Menschen immer weiter von der Natur und vom Sein ab und entzieht ihm die Sein- und Sinngrundlage. Bilder von Harmonie und natürlicher Einheit nennt Leopardi *inganni* oder

das Sprechen zu ändern, und einmal die Dinge mit ihrem Namen zu benennen.“; der XXIII. Eintrag in den *Pensieri* ist zit. nach: LEOPARDI, poesie, 623f.; *Pensieri XXIII* (Übersetzung d. Verfassers).

³³ Zu diesem Themenkomplex und zu Leopardis (antiken) Quellen: BELLUCCI, NOVELLA, Leopardi e il tema della vita come rappresentazione scenica, in: Temi e lettura, hg. von SPILA, CHRISTIANO, Rom 2006, 183–199, bes. 186f.

³⁴ Vgl. D'ONOFRIO, TOBIA, Sociologismo estetico e sapienza classica in Leopardi, in: Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22–25 settembre 1980), Firenze 1982, 429–437.