

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 65 (1985)
Heft: 2

Artikel: Literaturkritik und Zeitgeist : über Francesco De Sanctis
Autor: Güntert, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164238>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Georges Güntert

Literaturkritik und Zeitgeist

Über Francesco De Sanctis

Im Vorwort zu dem 1869 erschienenen *Saggio critico sul Petrarca* erinnert sich De Sanctis an die Leiden und Freuden seiner vier Zürcher Jahre, während welcher er als Dozent für Italienische Literatur an der Technischen Hochschule in einer ihm fremden und nicht nur freundlich gesinnten Umgebung gewirkt hatte¹. Die Stadt, so schreibt er, war damals voll von politischen Emigranten, darunter so berühmten Persönlichkeiten wie die Deutschen Richard Wagner, Theodor Mommsen und Friedrich Theodor Vischer, die Franzosen Dufraisse, Flocon oder Challemel-Lacour, zu denen sich bisweilen auch Eugène Sue gesellte. Auch eine ansehnliche Gruppe von Italienern, meist Anhänger Mazzinis, hatte in Zürich Zuflucht gefunden, doch «wurden wir», so sagt De Sanctis, «von den andern nicht eben hochgeschätzt»². Mit den Franzosen vertrug man sich leidlich, aber die Überheblichkeit der Deutschen («una cert'aria di superiorità protettrice») war manchmal lästig, besonders wenn sie zudem auf Unwissenheit beruhte. Die Unkenntnis der italienischen Kultur seitens seiner deutschen Kollegen und deren oft etwas schematische Vorstellungen fand De Sanctis um so erstaunlicher, als er bisher die Deutschen als die Gelehrten *par excellence* betrachtet hatte und er, selber ein Anhänger Hegels, von ihrer philosophischen Leistung tief beeindruckt war. Ihm, der im Kerker von Neapel Hegels *Wissenschaft der Logik* durchstudiert hatte und der auch dessen ästhetische Grundsätze bestens kannte, kommen nun allmählich Zweifel an der Überlegenheit eines ganz dem Ideal verpflichteten Weltbildes, vor allem wenn er Hegels Schüler diese Konzepte endlos wiederholen hört. So erscheint ihm die Ästhetik seines Kollegen Vischer auf einmal ganz und gar «unästhetisch». Aber auch Wagners Auffassungen von Musik vermögen ihn nicht zu überzeugen, und es befremdet ihn zu vernehmen, dass dieser unter den Italienern nur gerade Rossini zu schätzen wisse. Doch nicht nur die neuere Kultur, auch die jahrhundertealten Bemühungen der Italiener um ihre Nation werden verkannt oder zum mindest nicht ganz ernst genommen. Ein Kollege von De Sanctis, ein Historiker, verkündet vom Katheder aus, die Lombardei gehöre als altes Reichslehen

rechtmässig zum habsburgischen Österreich. Selbst bei literarischen Gesprächen stösst De Sanctis immer wieder auf dieselben blinden Vorurteile. Die massgebenden Literaten wissen einzig Dante zu würdigen, Petrarca ist für sie ein «Faiseur de sonnets» und von den neueren Dichtern, Leopardi etwa, wissen sie so gut wie nichts. Eines Tages, als De Sanctis wieder einmal völlig verständnislos über Petrarca urteilen hört, entschliesst er sich, dem Zürcher Publikum ausserhalb seiner Pflichtstunden einen speziellen Kurs über diesen grössten Lyriker Italiens anzubieten. Auf diese Weise, so heisst es, sei die erste Fassung des Aufsatzes über Petrarca entstanden, dem gleich noch einige Vorlesungen über Leopardi und Manzoni folgen sollten.

Dem Unternehmen des Literaturprofessors blieb der Erfolg nicht versagt. De Sanctis vermochte sein Zürcher Publikum – Studenten, die meisten Italiener oder Tessiner, dann einige wenige Professoren und etliche Damen aus der Stadt – anzuregen und von der Bedeutung Petrarcas zu überzeugen. Dies gelang ihm dann am besten, wenn er auf jede theatralische Rhetorik verzichtete und seinen Vortrag nicht nach italienischer Manier auf ein paar brillante Formulierungen hin zuspitzte, sondern, ganz seinem Sinn für Poesie vertrauend, seinen persönlichen Empfindungen bei der Interpretation der Texte freien Lauf liess. In solchen Momenten schienen die Zuhörer zu spüren, dass hier ein ganzer Mensch hinter der Sache stand, und sie gingen mit.

Ich habe bisher nichts als den ersten Teil des Vorworts zum *Saggio critico sul Petrarca* resümiert. Fasst man dieses Vorwort als persönliches Zeugnis und als wahrheitsgetreuen Bericht auf, so wird man sein Augenmerk vorab auf den Menschen De Sanctis und auf die psychologischen Beweggründe richten, die sein Handeln veranlasst und bestimmt haben. Dabei wird man bemerken, wie dieser auf die bald arglose, bald blasierte Unwissenheit seiner Gesprächspartner mit dem verletzten Stolz des Emigranten, aber auch mit der Kompetenz des engagierten Literaturkenners reagiert, der seine Sache verteidigt, weil er sie besser kennt oder besser zu kennen glaubt. Das Bild, das eine derartige Lektüre vermittelt, ist das des glühenden Verfechters einer zu Unrecht verkannten *Italianità*, welcher in der fremden, an der Grenze verschiedener Kulturen gelegenen Stadt die Belange seiner eigenen Nation tatkräftig, mit dem vollen Einsatz seiner Person, zu vertreten weiss.

Dem Historiker wird diese Deutung allerdings nicht genügen, und er wird vorsichtigerweise die Aussage des einen Dokumentes mit derjenigen anderer, die ihm zur Verfügung stehen, vergleichen. Vielleicht wird er sich auch über die Zustände im Lehrkörper zur Zeit der Gründung der ETH und über die Vertretung des italienischen Elements ausführlicher informieren. Tut er das, so wird ihm beim Lesen dieses Vorworts auffallen, dass

De Sanctis den nationalen Gegensatz zwischen Deutschen und Italienern stark betont, die Schweizer Dozenten aber – Jacob Burckhardt etwa, der eine Zeitlang an derselben Schule über italienische Kunstgeschichte las und vorher einige Jahre in Italien geweilt hatte – mit keinem Wort erwähnt³. Auch wird ihn eine Biographie Richard Wagners über dessen Verhältnis zur italienischen Oper anders belehren: Wagner hat, schon bevor er nach Zürich kam, in verschiedenen europäischen Städten Donizetti und Bellini aufgeführt, und gerade diesen, Bellini, schätzte er sehr⁴. Der Historiker wird ferner das Vorwort mit anderen Ausserungen De Sanctis', insbesondere mit dessen Briefen aus der Zürcher Zeit, vergleichen und feststellen, dass gewisse negative Urteile, über Vischer etwa und über die Hegelianer im Briefwechsel zwar ebenfalls schon auftauchen, aber doch etwas differenzierter formuliert sind, woraus man folgern kann, dass sich die ideologische Haltung des Kritikers in den zehn Jahren noch weiter von Hegel weg verschoben hat. Offensichtlich handelt es sich in diesem Vorwort um eine sehr pointierte Stellungnahme, mit welcher der Autor seinen italienischen Lesern von 1869/70, die inzwischen die nationale Einigung miterlebt hatten, die wahren ideellen Beweggründe seines literaturkritischen Engagements nochmals deutlich vor Augen führen wollte.

Hat man einmal die Bedeutung des Lesers wahrgenommen und damit das Problem der Kommunikation und der Einflussnahme auf den Empfänger mit in die Betrachtung einbezogen, so öffnet sich uns der Weg zum eigentlich literarischen Textverständnis, mit dem auch ein solches Vorwort erfasst werden müsste. Der Literaturkritiker von heute wird dieses nicht als die wahrheitsgetreue Aussage eines Zeugen auffassen, denn das hiesse ja, das Text-Ich mit der Person des Autors einfach gleichzusetzen und die so pointiert dargestellte Situation als Wirklichkeit schlechthin zu verstehen. Man wird ebenfalls den historischen Wert des Dokuments relativieren und auf keinen Fall von einer «objektiven Darstellung» sprechen. Ja, es handelt sich nicht einmal um eine «subjektive Darstellung der Zustände», weil diese Zustände nur insofern erwähnt werden, als sie als Umstände für das Handeln des Subjekts von Bedeutung sind. Weder psychologisch eindeutig noch historisch einwandfrei, ist diese Aussage vielmehr Teil eines Diskurses, in dem nicht bloss eine Mitteilung gemacht, sondern auf den Leser eine ganz gezielte Wirkung ausgeübt werden soll; und in der nicht nur über Vergangenes berichtet, sondern über Werte und Unwerte nachgedacht wird, woraus sich dann die Wertmaßstäbe ergeben, an denen das dargestellte Tun zu messen ist. Anders gesagt: ein Ich setzt sich selbst in Szene, berichtet über sich als über jemanden, der eine schwierige Aufgabe zu bewältigen hat (nämlich Unwissenden etwas beizubringen, das sie mit dem Intellekt allein nicht erfassen können). Dieses Ich prüft sodann die

eigenen Fähigkeiten und Mängel, macht sich Gedanken über die seinem Vorhaben förderlichen Faktoren und über diejenigen, die dieses erschweren könnten, nimmt sich ein Anti-Subjekt zum Gegner, verweist auf die Wertvorstellungen, in deren Namen es sich bemüht und bestätigt zuletzt den Erfolg seines Wirkens. Das Ganze erscheint als Gleichnis, das die Voraussetzungen und Ziele des literaturkritischen Schaffens veranschaulichen und verdeutlichen soll. Es geht hier um nichts anderes als um eine Poetik der Literaturkritik, das heisst, um die Erläuterung der Frage, wie und unter welchen Umständen das Ich zu der Art Kritik, die es betreibt, gekommen ist, und welche Vorstellungen ihm dabei den Weg gewiesen haben. Der im Prolog intendierte Sinn kann nun deutlich formuliert werden: De Sanctis will zeigen, dass bei der Beschäftigung mit Literatur immer der ganze Mensch beteiligt sein müsse, nämlich der Patriot, der Geschichtskenner, der philosophisch geschulte und, mehr noch, der ästhetisch begabte Interpret, welcher Dichtung nur dann vermitteln könne, wenn er sie auch selbst innerlich erlebt habe. Nur so sei es möglich, die kulturelle Bedeutung Italiens auch im Ausland zu vertreten und der Nation das ihr zustehende Prestige zurückzugeben.

*

Was das Vorwort ankündigt, wird im eigentlichen *Saggio* eingeholt. Wiederum geht es dem Kritiker zunächst darum, das eigene Vorhaben von demjenigen anderer abzugrenzen. Er wählt sich daher ein neues Anti-Subjekt, diesmal die Vertreter der «falschen» Literaturwissenschaft. Gleich zu Beginn greift er die These des Franzosen Mézières an, gemäss welcher der wahre Petrarca nicht der vom Volk verehrte Dichter Lauras, sondern der lateinisch schreibende Humanist und Gelehrte sei. Hier irrten die Kritiker, meint De Sanctis, und nicht das Volk, das die lyrische Intensität dieser Verse schon immer gespürt habe. Denn Petrarca sei der Dichter Italiens, der das Ideal zum ersten Mal in einer «wirklichen» Frauengestalt anschaulich und lebendig dargestellt habe. Vorboten tauchten freilich schon im *Dolce stil novo* auf, auch Dantes hohe Frau müsse hier erwähnt werden. Dennoch, im Gegensatz zu Beatrice, sei Laura keine Allegorie mehr und an keine philosophisch-religiösen Inhalte mehr gebunden; sie sei vielmehr die bald sinnlich nahe, bald unnahbare, aber immer von neuem herbeigesehnte, schöne Frau, um welche sich das ganze Imaginieren des Dichters unablässig drehe. In ihren geglücktesten Momenten verweise die Lyrik nicht auf die ferne, abwesende Idee, sie sei selber deren Inkarnation geworden, als vollkommene, sich selbst genügende, lebendige Form. Damit hat De Sanctis sein Konzept der Poesie definiert: eine vollkommene, sich selbst genügende, lebendige Form.

Gleich darauf wendet er sich gegen eine zweite Fehldeutung, nämlich gegen die extrem idealistische, die das Kunstwerk nur als sinnlichen Abglanz der Idee sehen will. Verurteilt wird hier der Platonismus, gemeint ist aber auch jeder romantische Idealismus, der den Geist über die Form, die Idee über das formgewordene Kunstwerk stellen möchte.

Ist nun aber die Dichtung Petrarcas «lebendige Form» (Form, die Leben empfangen hat, dieses bewahrt und weitergeben kann), so muss sie auch mit den Methoden einer Kritik erfasst werden, die das Kunstwerk mit dem Leben in eine enge Beziehung bringt. Bei den meisten zeitgenössischen Deutungsversuchen, sagt De Sanctis, sei dies nicht der Fall. Daher wendet er sich energisch gegen drei in seiner Zeit vorherrschende Tendenzen: gegen die rhetorisch-formale Kritik der Puristen und Pedanten, die in Petrarca nur ein Stilmödell sehen und oft den Petrarkismus gleich hoch werten wie das Original; gegen die unmusische Lektüre all jener, die ausschliesslich den gedanklichen Inhalt des *Canzoniere* betrachten und diesen als Geschichte einer Liebe deuten möchten (so wie De Sanctis selber es in seiner Jugend versucht hatte) und schliesslich gegen die neuere, von Frankreich her eindringende Strömung der psychologischen Kritik, die sich vor allem über den Autor äussert und dabei das Werk kaum zu Wort kommen lässt.

Im *Saggio critico sul Petrarca* wird jedoch nicht nur über Kritik und Kunstbetrachtung, sondern hauptsächlich über das Kunstschaaffen nachgedacht. Echte Kunst, so meint De Sanctis, könne nur dort entstehen, wo ein Mensch aus Fleisch und Blut, ein Mensch mit seinen Gefühlen und Leidenschaften, seiner inneren Welt Ausdruck verleihe. Hier nun stossen wir auf das Stichwort «sentimento», das für viele De Sanctis reserviert gegenüberstehende Leser wie ein rotes Tuch wirkt. Der Begriff bedarf einer Erklärung. Mit «sentimento» meint De Sanctis kein vages, unbestimmtes Fühlen, sondern – und hier stützt er sich auf Hegels Ästhetik – ein geistig-affektives Erkennen, das jedoch seinen Ursprung eher in der Phantasie als im Intellekt habe. Sicher ist der Geist an jeder dichterischen Schöpfung beteiligt, er geht aber in ihr auf, vereint sich mit seinem Gegenstand in der Form. Diese Vorstellung ist romantisch und überdeckt sich mit gewissen Konzeptionen Hegels. De Sanctis hat die ästhetischen Vorlesungen des Philosophen in französischer Übertragung gelesen. Dort heisst es beispielsweise vom Künstler, er produziere wie eine Naturkraft, «son talent est un talent naturel. Il ne se place pas par la réflexion en présence de son sujet, pour l'assimiler dans le calme de la pensée. Dans le développement tout spontané de son imagination, il est immédiatement uni à l'objet qu'il représente par la partie la plus intime de lui-même. Alors, la personnalité s'absorbe entièrement dans l'objet. L'œuvre d'art sort d'un seul jet de l'activité non partagée du génie.»⁵ So weit die Romantiker und ihre

Auffassung des Kunstschaaffens. Was den heutigen Leser, insofern er sich der sprachlichen Realität des Literarischen bewusst ist, an dieser Überbetonung des «sentimento» stört, ist das Gleichsetzen der «Gefühle», wie sie der Text durch seine Bedeutungen und musikalisch-rhythmischem Ausdrucksmittel hervorzurufen imstande ist, mit dem Gefühlsleben des Autors, welches für De Sanctis im Kunstwerk unmittelbar erscheint und miterlebt werden kann.

Gerade am Beispiel Petrarcas lassen sich aber die Grenzen und Mängel einer solchen Konzeption in aller Deutlichkeit aufzeigen. Petrarca erscheint unserem Kritiker als der geniale Vertreter des zur Dichtung berufenen menschlichen Geistes, der an der Schwelle zweier Epochen, zwischen Mittelalter und Neuzeit, steht. Ein solcher dichterischer Geist folge von Natur aus seiner Emotivität und seinen Empfindungen und könne nicht in erster Linie Intellektueller sein. Demzufolge wagt es nun De Sanctis, ein historisches Porträt des Menschen Petrarca zu entwerfen, das mit Geschichtlichkeit sehr wenig, mit De Sanctis' Vorstellungen von der typischen Künstlernatur sehr viel zu tun hat. Ein ganzes Kapitel wird der Persönlichkeit Petrarcas gewidmet, der kein «übermäßig begabter Intellektueller» gewesen sein soll, der kaum neue Ideen entwickelt habe, aber auch die Ideen seiner Zeit nicht mehr habe akzeptieren können, weil er – als Mensch von aussergewöhnlicher Empfindsamkeit und hoher schöpferischer Phantasie – der Wissenschaft von damals, der Scholastik, indifferent oder skeptisch gegenübergestanden habe. Dieser einzigartigen Persönlichkeit («singolare» nennt er sie, nicht «originale») verdanke aber die Neuzeit eine Dichtung, die mit der religiös-philosophischen Tradition des Mittelalters gebrochen und eine andere, dem irdischen Leben zugewandte Kunst eingeleitet habe.

Gemäss dieser Wertung, die den Beitrag des reinen Intellekts aus dem Bereich des künstlerischen Schaffens zu verdrängen sucht und dieses der Phantasie zuordnet, wird nun auch Petrarcas *Canzoniere* gedeutet. Nicht alles, was in diesem Liederbuch steht, entspricht De Sanctis' Vorstellungen von einer weltzugewandten, lebendigen Kunst. Auch das Mittelalter hat darin seine Spuren hinterlassen. Doch De Sanctis macht sich daran, die Spreu vom Weizen zu sondern und ist stolz über seinen Lehrerfolg, wenn seine Zürcher Schüler die gleiche Trennung zwischen nur «rhetorisch-intellektualistischen» und anderen, beseelteren, Versen vollziehen⁶. Ein gut Teil des *Canzoniere* wird so als unpoetisch beiseite geschoben. Man kann hier De Sanctis zugute halten, dass vieles, was wir heute über die rhetorischen Usanzen des Mittelalters wissen, zu seiner Zeit noch nicht bekannt war. Dennoch erscheint uns sein Kriterium fragwürdig, um so mehr als wir inzwischen durch das Lesen neuerer Poesie und durch die Wieder-

aufwertung gewisser manieristischer Experimente auf eine andere, sprachbewusstere Dichtkunst aufmerksam gemacht worden sind und Poesie längst nicht mehr nur als Ausdruck von Gefühlen verstehen. Der Verlust, der bei dieser Selektion entsteht, ist beträchtlich. All die Antithesen und Wortspiele, all die raffinierten Zauberkünste der dichterischen Intelligenz, vor allem aber die zentrale, das gesamte Werk bestimmende Paronomasie, mit welcher Petrarca den Namen Luras mit vielen andern ähnlich lautenden Wörtern und damit wieder mit weiteren Wortbedeutungen zusammenbringt (eine geniale Erfindung, die seiner dichterischen Sprache ihre absolute Originalität verleiht und sie zum hermetischen «trobar clus» emporstilisiert), all dies wird nur verschämt angedeutet, wird nur nebenbei erwähnt und findet in keiner Weise Anerkennung.

Für den grundsätzlich dem romantisch-hegelianischen Geschichtsbild verpflichteten De Sanctis zählt hingegen in erster Linie die historische Sendung dieses Dichters, der mit der mittelalterlichen Allegorese aufgeräumt habe und dadurch, dass er das Vollkommene in einer irdischen Frau habe Gestalt werden lassen, das ehemals in religiösen Sphären angesiedelte *Ideal* vom Himmel wieder auf die Erde heruntergeholt habe. Für ihn steht Laura an erster Stelle in einer langen Reihe von poetischen Frauengestalten, der sich als letzte Leopardis Silvia anschliessen wird. Er ist der Ansicht, die Menschwerdung der Idee, die Humanisierung der Dichtung habe im *Dolce stil novo*, dann bei Dante und Petrarca, ihren bedeutsamen Anfang genommen.

Im weiteren anerkennt De Sanctis die geniale Kunstform des petrarkistischen Sonetts, das in seiner knappen Begrenzung Vollkommenheit und Insichgeschlossenheit auszudrücken imstande ist. Ein Satz wie «Ciascuna poesia è un tutto intelligibile in sé stesso» ist von geradezu bestechender Modernität und kann auch vom heutigen Kritiker übernommen werden, wie überhaupt jenes fünfte Kapitel des *Saggio* über die «forma petrarchesca» voller neuer Einsichten steckt. Die Studenten von De Sanctis wunderten sich jeweils, dass nur er, im Gegensatz zu den übrigen Literaturprofessoren, einem einzigen Gedicht eine volle Stunde zu widmen pflegte. Die anderen Professoren gingen von ihren Schemata aus, er hingegen oft vom Text⁷. Auch andere Ansätze sind neu, insbesondere der Versuch, die von der Scholastik herührende Trennung von Inhalt und Form zu überwinden. In einem Kunstwerk, so schreibt der Kritiker, Hegel folgend, gebe es eigentlich weder Inhalt noch Form, sondern wie in der Natur erscheine hier das eine für das andere, das eine im anderen. Ein anschaulich gemachtes Bild erlebe der Betrachter zugleich als Gehalt und als Gestalt. In diesem fünften Teil erreicht der Aufsatz über Petrarca einen Höhepunkt. Was nachher kommt, etwa die Betrachtungen über den Missbrauch der Reflexion oder

die Unterscheidung zwischen Künstler und Dichter, die wir ja auch in der *Storia* wiederfinden, ist heute nicht mehr nachvollziehbar.

*

Dass De Sanctis der raffinierten Sprachkunst eines Petrarca nur stellenweise gerecht wird, ist weiter nicht erstaunlich, hat doch die heutige Kritik den Weg zum *Canzoniere* nur auf dem Umweg über die moderne Lyrik gefunden. Dass er aber Leopardi, den er – damals in Neapel, im Studio des Marchese Puoti – noch persönlich gekannt hatte und den er ein Leben lang verehrte, eigentlich nie ganz verstanden hat, das scheint mir für seine Kritik in höchstem Masse bezeichnend. Ich bin mir der Kühnheit dieser Aussage bewusst und möchte sie deshalb durch einige Beispiele belegen.

Noch in Neapel, dann in den Zürcher Jahren unternimmt De Sanctis erste Versuche, das Werk des grossen Lyrikers zu verstehen. Es betrübt ihn, dass nicht bloss Vischer und Burckhardt, sondern auch seine italienischen Freunde in Zürich den neuen Dichter ignorieren, im Glauben, Italiens letzter grosser Poet heisse Vincenzo Monti. Leopardi interessiert ihn natürlich nicht nur als Dichter, sondern vor allem als Denker. Dass dessen Philosophie neben pessimistischen auch materialistische Züge aufweist, erklärt die wachsende Anteilnahme, die De Sanctis dem Werk Leopardis entgegenbringen wird. Aber betrachten wir nun sein Verhältnis zum Dichter. Die Zürcher Vorlesungen geben schon vereinzelt Einblick ins lyrische Schaffen Leopardis: es bleibt aber bei kurzen Hinweisen, eine eigentliche Gedichtanalyse kommt, mit Ausnahme des Aufsatzes über *Alla sua donna*⁸, noch nicht zustande. Neue Ansätze zu einer umfassenden Interpretation entstehen in den siebziger Jahren. Schliesslich setzt sich De Sanctis in einer breit angelegten biographischen Studie mit Leben und Werk des Dichterphilosophen auseinander, doch auch hier gelingt ihm keine endgültige Werkanalyse. Zwar weiss De Sanctis, dass Leopardi erst in *Le Ricordanze* und im *Canto notturno* zu seiner höchsten Ausdrucksform gelangt ist. Doch bleibt er uns die Analysen eben dieser letzten grossen Dichtungen schuldig, und wo er sich dazu äussert, etwa in den Aufsätzen über Silvia und Nerina, fällt sein Urteil durchweg enttäuschend aus. Auch was er zum Gedicht *L'infinito* und zu den frühen philosophischen Kan-zonen zu sagen hat, ist zwar oft neu, aber selten überzeugend. Freilich glücken ihm hin und wieder Durchblicke, so in dem noch in Zürich verfassten Dialog über *Schopenhauer und Leopardi*, wo es einmal heisst, die Dichtung Leopardis erreiche im Grunde das Gegenteil von dem, was sie beabsichtigte: gedanklich sei sie radikal pessimistisch und verneine Freiheit, Fortschritt und Liebe, aber durch die Wirkung, die sie erziele, bringe sie

den Leser so weit, dass dieser die negierten Werte mit dem Gefühl wieder aktiv herbeisehne⁹. Hier scheint etwas von jener paradoxen Komplexität durch, die Leopardis Dichtkunst eigen ist; hier hätte eine Analyse einsetzen können.

De Sanctis rechnet Leopardis Werk der Moderne zu. Als Leser Schillers weiss er, dass moderne Autoren nicht ungebrochen «naiv» dichten, dass ihr Werk im Gegenteil der Ort ist, wo sich der ungelöste Konflikt zwischen Denken und Fühlen, Wissen und Phantasie niederschlägt, ja wo er explizit gemacht wird. In Leopardis «poesia filosofica» dominierten, so heisst es, bald die Illusionen der Affekte, bald wieder die spröde Erkenntnis, die jedoch ihrerseits als «sentimento» erscheinen könne. Und zum Gedicht *Alla sua donna* sagt er ausführlich: «L'immagine e il pensiero, elementi di ogni poesia, sono qui dunque scissi, distruggentisti a vicenda, in contraddizione, e forse non ci è alcuna poesia moderna nella quale si riveli con coscienza tanto profonda questa sociale infermità che travaglia le presenti generazioni. Nella poesia leopardiana non solo vi è la contraddizione, ma l'angoscioso sentimento di essa contraddizione.»¹⁰ De Sanctis spricht also vom schmerzlichen Nebeneinander von Intellekt und Gefühl, ja von deren Gegeneinander und Widersprüchlichkeit. Das führt ihn dann zur Unterscheidung von mehr intellektuellen und mehr gefühlsbetonten Passagen im Gedicht. In Wirklichkeit ist Leopardis Lyrik aber mehrschichtig. Poesie ist hier immer schon ein Betrachten und ein Erinnern von Gefühlen, die auch bewusst eingesetzt werden im poetischen Diskurs, welcher, wie Leopardi schon 1817 schreibt, zwar niemals den Intellekt, aber stets die Einbildungskraft des Lesers täuschen soll. Diese komplexe Mehrschichtigkeit, die sich bis zur totalen Ironie steigert, lässt sich nun mit De Sanctis' Begriff des «sentimento» nicht mehr erfassen. Dichter ist für Leopardi nicht derjenige, der fühlt oder phantasiert, denn das tun wir ja alle, und auch nicht, wer philosophische Sentenzen mit seinen Emotionen verbindet oder deren Gegensätzlichkeiten betont. Dichter ist, wer seine Gefühle zugleich denkt, sie in der Erinnerung bald distanziert als Verlust erfährt, bald wieder nahe als reflektierte Illusion erlebt, wodurch er aber in den Widerstreit zwischen Weltbejahung und Weltverneinung gerät. Dichter ist, wer diesen Widerspruch zwischen dem alles negierenden Intellekt und der gefühlshafte Hingabe an das Leben sprachlich umzusetzen und bildlich zu gestalten vermag, so dass die in das Gedicht eingeführten Affekte ihre Faszination weiter ausüben, wobei aber der Verstand immer die Regie behält. Ohne eine Beteiligung der Affekte haben wir keine Dichtung; ohne den lenkenden Intellekt entsteht keine Form.

Ein französischer Kritiker, Pierre Antonetti, hat sich über De Sanctis' Leopardistudien sehr positiv geäussert und sie abschliessend so gekenn-

zeichnet: «Jamais comme cette œuvre de l'extrême vieillesse, De Sanctis n'a su s'approcher du cœur d'un poète et en parler avec une émotion si contenue et une sympathie si profonde.»¹¹ Das gilt vielleicht für den biographischen Teil der Studie, nicht aber für die Werkinterpretation. Als Beispiel für ein typisches Missverständnis von Seiten unseres Kritikers wollen wir das Gedicht *A Silvia* anführen. De Sanctis widmet ihm einen mehrseitigen Aufsatz; er ist tief beeindruckt von der poetischen Intensität, die von der Gestalt Silvias ausgeht. Er spürt hier die naturhafte Kreatur, das Leben selbst, wie es, kaum herangewachsen, wieder entschwindet; er spürt die Wehmut. Als Kritiker bleibt er aber ganz auf das Figürliche fixiert. Silvias Gestalt sei das einzige, worauf es hier ankomme, das Gedicht lebe nur durch sie, und alles andere bleibe Nebensache. Dass dann die gleiche Gestalt, beinahe allegorisch, auch die (schon vergangene) Hoffnung zu personifizieren hat und dass sich Silvia gegen den Schluss des Gedichts wie eine Friedhofstatue mahnend vor die Augen des Lesers hinstellt, das alles nimmt unser Kritiker wahr, hütet sich aber, ihm Bedeutung zuzumessen.

In einem andern Artikel vergleicht er nun Silvia mit Nerina, der Frauengestalt aus *Le Ricordanze*. Während hier, in *Le Ricordanze*, die Erinnerung an die tote Nerina gleichsam wieder auflebe, verkörpere Silvia das Dahinschwinden des Lebens. «Il motivo della Silvia è lo sparire. Il motivo della Nerina è il riapparire.»¹² Im Grunde verhält es sich aber umgekehrt, und auf jeden Fall ist bei Leopardi alles viel komplizierter. De Sanctis betrachtet wie immer bloss die figürliche Oberfläche des Diskurses. Er sieht nur, was bildhaft in Erscheinung tritt als «forma vivente» und übersieht dabei – hier in besonders schwerwiegender Weise – die gedankliche Tiefenstruktur des Gedichts. Für Leopardi ist Silvia die schon verstorbene Jugendliebe: sie war einmal ganz Hoffnung, wurde dann zum schmerzlichen Verlust und wird nun wieder ins Leben gerufen, im Gedicht. Im Als-ob-Sprechen des Gedichtes, und nur gerade hier, lebt sie noch einmal auf, um nochmals vor unsren Augen dahinzuschwinden. Die Durée, die wir hier erfahren, ist eine rein poetische, eine mit den Mitteln der Sprache erzeugte – ein musikalisches Sprachkunstwerk, das sozusagen jenseits des Grabes ersteht, dem Gesetz der Zeit nicht mehr unterworfen ist und uns deshalb fremd und vertraut zugleich erscheint.

Weder Petrarcas Laura noch Leopardis Silvia bedeuten uns heute das-selbe, was sie für De Sanctis – und wohl auch für seine Zeit – waren. Diese ganze Theorie der inkarnierten Frauengestalten und das davon abhängige Konzept einer fortschreitenden Menschwerdung der Poesie erscheint uns heute fragwürdig. Ist denn vielleicht die moderne Kunst, ist die moderne Lyrik etwa diesem Konzept gefolgt? Hat sie nicht mit den

Vorstellungen des 19. Jahrhunderts radikal brechen müssen, und hat sie nicht im Bereich des Kunstschaffens der Intelligenz wieder zu ihrem Recht verholfen? Die poetologischen Konzeptionen eines Leopardi, aber auch eines Vigny, Hölderlin oder Schiller erscheinen uns heute moderner als die Kritik des De Sanctis. Dadurch aber, dass wir De Sanctis die Gefolgschaft verweigern, stellen wir uns gleichzeitig auch gegen sein doch zu optimistisches Geschichtsbild, das er nach hegelianischen Wegweisungen entworfen hat und der italienischen Wirklichkeit von 1870 überstülpen wollte.

*

Dieses, in seiner Art gewiss bemerkenswerte, Geschichtsbild findet in der 1870/71 veröffentlichten *Storia della letteratura italiana* seine volle Entfaltung. Die äussere Form dieser Literaturgeschichte – sie besteht aus zwei Bänden – ist an sich schon bezeichnend. Im ersten Teil finden wir die Grossen des Mittelalters, Dante, Petrarca, Boccaccio, bis hin zu den Anfängen der Renaissance, zuletzt den zynischen Spötter Pulci, der den Stoff der Ritterepen nur für seine eigenen Spässe benutzt, sowie den wachen Geist eines Leon Battista Alberti, des ersten «uomo universale». Damit schliesst der erste Teil. Die Zweiteilung der *Storia* entspricht offenbar der Überzeugung, dass dort ein Zeitalter zu Ende gehe, hier ein neues entstehe. Ariost und Machiavelli eröffnen die zweite und entscheidende Phase dieses historischen Ablaufs, der in der Wiedervereinigung Italiens zu seinem vorläufigen Abschluss kommt. Ariost stehe wie Cervantes, so sagt auch Hegel, am Ende einer Epoche und an der Schwelle zur Neuzeit. In lebhaft phantasievoller Art fabuliere er unbekümmert seine Rittergeschichten, ohne aber selbst an das Ethos des Rittertums zu glauben. In Ariosts heiterem Unglauben lauere allerdings eine Gefahr: die der moralischen und politischen Indifferenz des Künstlers. Der Moralist De Sanctis glaubt hier den Verlust jener ethischen Ideale zu erkennen, ohne die keine Nation auskomme. «Questo mondo», so heisst es einmal über Ariosts *Orlando Furioso*, «dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore, e non amore; questo mondo della pura arte, scherzo di un'immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una concezione umanistica profondata e sepellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica. Il poeta considera il mondo non come un esercizio serio della vita nello scopo e ne'mezzi, ma come una docile materia abbandonata alle combinazioni e a'trastulli della sua immaginazione.»¹³ Kunst erscheint hier als geniales, aber auch als leichtfertiges, beinahe amoralisches Spiel, als «pura arte». Ob dies für die Dichtung Ariosts zutrifft, bleibe dahingestellt.

Wichtig ist für uns, dass De Sanctis bei der Besprechung der einzelnen Kunstwerke und ihrer Autoren immer auch seine moralischen Massstäbe anwendet und damit seine eigene, ethisch fundierte Auffassung von Dichtung darlegt.

Moralische Lauheit und politischer Wankelmut werden zum Grundübel der Italiener zur Zeit der Gegenreformation, als sich das Land ein katholisches Gewand überzieht, darunter aber weiterhin seiner hedonistischen Lebensweise frönt und zusehends dem geistigen Müssiggang verfällt. Wie schon Parini, so glaubt auch De Sanctis zwischen dem politischen und dem moralischen Niedergang des Landes einen engen Zusammenhang zu erkennen, wobei diese negative Entwicklung auch für das literarische Schaffen schwerwiegende Folgen gehabt hat. Für die Epoche des De Sanctis ist bekanntlich die Barockkunst noch kein positiver Begriff: das Seicento erscheint als das Jahrhundert der amoralischen, minderwertigen Poeten. Diesen Niedergang hätten auch einzelne grosse Figuren wie Giordano Bruno, Campanella oder Galileo nicht aufzuhalten vermocht. Erst im 18. Jahrhundert beginne sich das moralische Gewissen des Landes und damit auch das nationale Bewusstsein allmählich wieder zu regen. Vicos Entdeckung einer Philosophie der Geschichte wird als Ereignis von europäischer Tragweite gewertet. Giannones Angriffe auf das politische Papsttum rütteln an den Ketten, in welchen die Nation noch verharrt. Gleichzeitig entdecken Metastasio im Musikdrama, Goldoni im Lustspiel, Alfieri im Trauerspiel, Foscolo in der Lyrik und im autobiographischen Roman die neue Empfindsamkeit, das neue, weltliche Lebensgefühl.

Über *einen* Dichter müssen wir noch sprechen, über Manzoni, dessen definitive Aufwertung nach langen Vorbereitungen erst nach 1870 erfolgt ist, so dass diese neuen Ergebnisse in der *Storia* nicht mehr berücksichtigt werden konnten. Dante, Ariost und Manzoni sind für De Sanctis die drei grössten Repräsentanten der italienischen Literatur. Der erste, Dante, umfasse in seinem Werk das gesamte Mittelalter und überwinde dieses teilweise auch schon in seinen gewaltigen, elementar poetischen Menschen-gestalten des *Inferno*. Ariost sei genialer Ausdruck jener höchsten artistischen Eleganz der Renaissance, einer lebensfrohen, aber genussüchtigen Zeit, die durch ihren Hedonismus den Niedergang Italiens mitheraufbeschworen habe. Manzoni schliesslich, der grosse Romantiker, der sich die Geschichte selbst zum Thema genommen habe, stelle in den *Promessi Sposi* die katholisch-feudale Gesellschaft des Seicento, d. h. der jüngeren Vergangenheit Italiens, dar, wobei er selbst immer – ironisch – über jener Zeit und über ihren Idealen stehe. Im Gegensatz zu Dante, der einer «organischen Epoche» angehöre, sei Manzoni der Dichter einer «kritischen Epoche», einer Übergangszeit¹⁴. Jener habe echt poetische Figuren ge-

schaffen, dieser – mehr Artist als Poet – analysiere in seinem Prosaroman die Menschen bis ins kleinste. Hier stossen wir wiederum auf den für De Sanctis wichtigen Gedanken, moderne Kunst brauche die Phantasie und den Intellekt zugleich, habe aber Mühe, die beiden in Übereinklang zu bringen. Gegenüber seinen Vorgängern, den frühromantischen Kritikern, wertet nun aber De Sanctis sowohl den Roman als Gattung als auch den Romanautor Manzoni deutlich auf. Dieser stehe stets über seinen Gestalten, kommentiere ihr Handeln humorvoll-ironisch, verfolge mit einem Lächeln ihre Versuche, das – katholische – Ideal jener Zeit in ihr praktisches Leben umzusetzen und es zu verwirklichen. Don Abbondio, zum Beispiel, dem dies nicht gelinge, sei von diesem Gesichtspunkt aus eine bedeutende, realistische Figur. Sein Realitätsgehalt übersteige bei weitem den des Kardinals Borromeo, welcher zwar jenen Idealen nachlebe, aber gerade deshalb wenig lebendig wirke¹⁵. Manzoni habe versucht, den Konflikt zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit in seinen verschiedensten Ausprägungen zu erfassen, und sein Roman sei das überzeugende Ergebnis dieser Analyse.

*

Wie lesen wir heute die *Storia della letteratura italiana* von De Sanctis? Sicher nicht als eine Reihe wahrheitsgetreuer Darstellungen von Werken und auch nicht als Sammlung von lebensnahen Dichterporträts. Die Dichterfiguren, die in diesem Werk an uns vorüberziehen, tragen zu oft die Züge ihres Autors De Sanctis, als dass wir nach ihrem Wahrheitsgehalt zu fragen gewillt wären. Wenn man schon psychologisch interessiert ist, so müsste man dieses ganze Werk als ureigene Schöpfung von De Sanctis lesen, aber damit käme man nicht sehr weit.

Auch vom geschichtswissenschaftlichen Standpunkt aus vermag die *Storia* den heutigen Ansprüchen nicht mehr ganz zu genügen. Falls mich ein Student fragen sollte, ob er seine Examina in Italienischer Literatur mit dieser Literaturgeschichte vorbereiten könne, so müsste ich ihm entweder ganz davon abraten oder ihm zusätzlich eine zweite, neuere Studie empfehlen. Denn weite Teile des literarischen Schaffens, beispielsweise die Dialektdichtung oder die lateinisch verfassten Werke des Mittelalters und der Renaissance, bleiben (mit Ausnahme Folengos) unberücksichtigt, wohl weil De Sanctis sie für wenig bedeutend hielt. Seine *Storia* zeigt die Geschichte nicht, wie sie war (doch welches Werk zeigt das schon?), sie interpretiert diese in einer ganz besonderen Weise, die wir zum Schluss noch definieren wollen.

Die *Storia della letteratura italiana* ist De Sanctis' geistig-moralisches Vermächtnis, das er gleich im Anschluss an die erfolgte Einigung der

Nation, im Jahr 1870, als Rom Hauptstadt des neuen Italien werden sollte, seinen Landsleuten als literaturgeschichtliches Erbe überreichen wollte. Wir finden darin, wie gesagt, keine «objektive Darstellung» der literarischen Ereignisse, denn diese erscheinen stets in einem ganz bestimmten Zusammenhang und werden gewertet aus einer ganz besonderen Sicht. In seinen *Mémoires* schreibt Raymond Aron, Geschichte sei die Bewusstwerdung des Daseins in einer Gemeinschaft, welche sich über ihr Herkommen und über ihre Zukunft befrage. «La science historique est une forme de la conscience qu'une communauté prend d'elle-même, elle est un élément de la vie collective.»¹⁶ An diese «Communauté», an diese neue Gemeinschaft der Italiener richtet sich De Sanctis, wenn er über die Dichter der Vergangenheit schreibt. In diesem Sinn ist seine Literaturgeschichte weniger ein Werk der blossen Gelehrsamkeit als eine lebendige Darstellung der eigenen *Identität*, die grösste, die sich das Italien von 1870 zu geben vermochte. Nicht als Geschichte von literarischen Werken werden wir dieses Buch lesen, sondern als selbständige, literarische Leistung, als das Werk eines begabten Interpreten, der in seinen Untersuchungen vieles zum ersten Mal und anders als seine Vorgänger sah, auch wenn er bei diesem Tun dem Geist seiner Zeit stets verhaftet blieb.

¹ F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, Einaudi, Turin 1964, S. 3–6. – ² Id., S. 4. – ³ Von Jacob Burckhardt ist hingenommen im Briefwechsel oft die Rede. Man sehe nach bei F. De Sanctis, *Epistolario*, 1856–1858, Einaudi, Turin 1956. – ⁴ M. Gregor-Dellin, Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert, Piper, München 1980, S. 125, 220, 789. – ⁵ G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, übersetzt von A. Bénard, Paris 1840/52, Vol. II, S. 519–20. – ⁶ *Saggio sul Petrarca*, op. cit., S. 6. – ⁷ F. De Sanctis, *Epistolario*, 1856–1858, op. cit., S. 39–40. – ⁸ F. De Sanctis, Leo-

pardi, Einaudi, Turin 1960, S. 397–416. – ⁹ Id., S. 465. – ¹⁰ Id., S. 405. – ¹¹ P. Antonetti, Francesco De Sanctis. Son évolution intellectuelle, son esthétique et sa critique, Ophrys, Aix-en-Provence 1963, S. 429. – ¹² F. De Sanctis, Leopardi, S. 528. – ¹³ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, in zwei Bd., Feltrinelli, Mailand 1960, II, p. 81. – ¹⁴ F. De Sanctis, Manzoni, Einaudi, Turin 1955, S. 76–80. – ¹⁵ Id., Manzoni, S. 67–68; 96–97; 359–66. – ¹⁶ R. Aron, *Mémoires. 50 ans de réflexion politique*, Julliard, Paris 1983, S. 121.