

Roland Ißler / Rolf Lohse / Ludger Scherer (Hg.)

Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen

Bonn University Press





unipress

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 13

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Roland Ißler / Rolf Lohse / Ludger Scherer (Hg.)

Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen

Festschrift für Michael Bernsen zum 65. Geburtstag

Mit 19 Abbildungen

V&R unipress

Bonn University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Jacob Jordaens, Het schip van Odysseus door Calypso bevoorraad,
1630–1635, Zeichnung, Museum Plantin-Moretus (Printroom collection), Antwerp – UNESCO,
World Heritage.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-610X
ISBN 978-3-8470-1016-6

Inhalt

Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen. Einleitung der Herausgeber	11
Schriftenverzeichnis Michael Bernsen	21
Tabula gratulatoria	27
I Gründungsmythen zwischen Mittelalter und europäischem Petrarkismus	
Giovanna Angeli (Firenze)	
Voyages fantastiques, merveilleux extrêmes : <i>Lanval, Floire et Blanchefleur, Le Bel Inconnu</i>	31
Elke Brüggem (Bonn)	
A wie Anfortas. Die Figur des kranken Königs im <i>Parzival</i> Wolframs von Eschenbach	43
Paul Geyer (Bonn)	
Der Amor-Begriff in Petrarca's <i>Canzoniere</i>	57
Bernhard Huss (Berlin)	
Finale Retuschen vorletzter Hand. Wie Petrarca die Schlusssequenz der <i>Rerum vulgarium fragmenta</i> neu zu ordnen versuchte	79
Thomas Hunkeler (Fribourg)	
Les hommes au Pétrarque. François I ^{er} et les débuts du pétrarquisme en France	91

Christine Ott (Frankfurt/Main) <i>Procreation sonnets all'italiana. Der alternative Petrarkismus des</i> Francesco Cei	103
Roland Alexander Ifßler (Bonn) Ovid – Petrarca – Aldana. Italienisch-spanischer Kulturtransfer und literarische Mythenrezeption zwischen Cinquecento und Siglo de Oro . . .	117
Michela Landi (Firenze) <i>Histoires de l'aura : modernités de Pétrarque</i>	139
II Dialoge und Entgrenzungen der Moderne	
Linda Simonis (Bochum) Gründungsszenen in der europäischen Literatur der Frühen Neuzeit. Niccolò Machiavelli und Pierre de Ronsard	159
Helmut J. Schneider (Bonn) Aufbruch ins Freie. Zum Ursprung von Spaziergang und Wanderung als europäischer Kulturpraxis zwischen Aufklärung und Romantik	171
Patrizio Collini (Firenze) <i>Entretiens sur le Musée de Dresde: Da Winckelmann a Cocteau nella</i> Galleria di Dresda	187
Lucia Borghese Bruschi (Firenze) Otto Vermehrens »Toteninseln«. Zur frühen Rezeption Arnold Böcklins . . .	199
Ludger Scherer (Aachen/Bonn) Rubén Darío und der <i>modernismo</i> als interkontinentaler Gründungsmythos	213
Henryk Chudak (Varsovie) Quelques remarques sur le manifeste de <i>L'art cérébriste</i> de Ricciotto Canudo	231
Roland Galle (Duisburg-Essen) Überlegungen zum Tragischen in Paul Claudels <i>Le Soulier de satin</i>	239

Patrick Marot (Toulouse)	
Julien Gracq : essai de portrait moral d'un écrivain en intellectuel nietzschéen	253
Véronique Gély (Paris)	
Souvenirs germaniques dans l' <i>Électre</i> de Jean Giraudoux : notes sur les versions primitives manuscrites de la pièce	263
III Orient und Okzident: Literarische Transgressionen	
Rolf Lessenich † (Bonn)	
L'anglo-israélisme comme mythe fondateur des îles de la Grande Bretagne	275
Rolf Lohse (Bonn)	
Faszination Altes Ägypten	287
Thomas A. Schmitz (Bonn)	
Eric-Emmanuel Schmitts <i>Ulysse from Bagdad. Moderne Migration im Spiegel der homerischen Odyssee</i>	305
Jacques Raymond Domenech (Nice)	
Nicolas Fromaget : <i>Kara Mustapha et Basch-Lavi</i> ou un autre « genre » de turquerie après <i>Le Cousin de Mahomet ?</i>	319
Remigiusz Forycki (Varsovie)	
« Le mirage russe » à l'heure des Lumières et du Romantisme	327
Franz Penzenstadler (Tübingen)	
Poetik des kapriziösen Einfalls und artistische Praxis in Victor Hugos <i>Les Orientales</i>	343
Karl Maurer (Bochum)	
Erfahrenes, Erlesenes, Erfundenes: Gérard de Nervals <i>Voyage en Orient</i> als Reisebericht eines Reisenden im Geiste	355
Michael Wetzel (Bonn)	
Von einem Orient zum anderen: Pierre Loti und die Exotik des anderen Geschlechts. Eine Skizze	365

IV Gründungsmythen der europäischen Romantik und Moderne

Angel Valentinov Angelov (Sofia)

Italienische Bilder der nationalen Unabhängigkeitskämpfe

in Griechenland 379

Milan Herold (Bonn)

Der Fall des Monchs oder der Untergang eines Ideals im Traum. Leopardis

Odi, Melisso (Frammento XXXVII) 393

Marc Föcking (Hamburg)

Dichten in Zeiten der Cholera. Lyrik und Pandemie bei Giacomo

Leopardi 403

Michael White (St Andrews)

Les cendres et la neige : *La Ginestra, o il fiore del deserto* de Giacomo

Leopardi et *Bergkristall* de Adalbert Stifter 421

Claudia Jacobi (Bonn)

Le discours saphique en poésie et dessin : les « Femmes damnées » de

Baudelaire et *Les amants transpercés* de Boulanger 435

Helmut Meter (Klagenfurt)

Apotheker und Pfarrer in *Madame Bovary* und *I Malavoglia*.

Zur jeweiligen Funktion eines antagonistischen Figurenpaars 449

V *Ce que nous en faisons*: Europäische Perspektivierungen

Christian Moser (Bonn)

Von der Sonne der Wahrheit zum Blitz der Erkenntnis: Epistemische

Funktionen der Anekdote – Antike und Neuzeit im Vergleich 463

Peter Frei (Irvine)

Les aventures européennes de Rabelais : notes sur la généalogie d'un

mythe 477

Uwe Baumann (Bonn)

›Land der Liebe und Leidenschaft, des Giftmords und der politischen

Intrige: Italien im Drama der Shakespearezeit 487

Pierre Frantz (Paris) Le rôle du drame dans l'unification de la culture européenne au XVIII ^e siècle	517
Martin Neumann (Hamburg) Aufklärungsrezeption in Portugal: Der Fall Manuel Maria Barbosa du Bocage	529
Willi Jung (Bonn) »Denk ich an Europa...« – Zu Europavisionen einiger europäischer Schriftsteller (Balzac, Hugo, Camus, Muschg)	539
Franz Lebsanft (Bonn) Macron und das Französische – ein Lobgesang auf eine dezentrierte, enthierarchisierte, post- und transnationale <i>langue-monde</i> ?	555
Michel Delon (Paris) Liberté, Égalité, Fraternité. Dynamique d'une devise	567
Abbildungsverzeichnis	579

Milan Herold (Bonn)

Der Fall des Monds oder der Untergang eines Ideals im Traum. Leopardis *Odi, Melisso* (Frammento XXXVII)

Ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν
ἄψ ἀπυκρῦπτοισι φάεννον εἶδος,
ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη
γᾶν (ἐπὶ παῖσαν)
..... ἀργυρία

Die Sterne rings bei dem schönen Monde
verbergen alle ihr strahlend Antlitz,
immer wenn der Vollmond sein Licht läßt scheinen
über die (ganze) Erde,
..... der silberne

Leopardis 37. Gedicht der *Canti – Odi, Melisso* – nimmt auf mehrfache Weise eine Sonderrolle ein. Es ist ein uneigentliches Fragment, derjenige *canto*, der am ehesten als ›wirkliche‹ Idylle bezeichnet werden kann, und gleichzeitig eine dialogische Ausnahme, die an eine lyrische Variante der vielen *dialoghi* in den *Operette morali* erinnert. Das Gedicht trägt zunächst den Namen *Il Sogno*, erscheint als *Lo spavento notturno*² mit anderen *idilli* im *Nuovo Ricoglitore* (1826) und fehlt in der Florenz-Ausgabe (1831) der *Canti*, wird aber ohne Titel in der Neapel-Ausgabe (1835) als *frammento* aufgenommen. Die vorherigen Titel deuten eine gewisse Austauschbarkeit von Traum und Albtraum an, und das Gedicht hat nicht den Charakter eines Fragments, denn es basiert nicht auf

1 Sappho 1984, S. 24f., V. 1–5 (4 Diehl / 34 Lobel-Page; die Übersetzung orientiert sich an derjenigen von Max Treu). Im Folgenden verweist die Abkürzung »TPP« auf die von Felici und Trevi besorgte Gesamtausgabe von Leopardis Werken (Leopardi 2010), Zahlen in Klammern auf den entsprechenden Vers in *Odi, Melisso* (TPP 211).

2 Der Titel lässt sich aus der *Storia dell'astronomia* (1812/13) ableiten. Schon die *Introduzione* listet *errori degli antichi* zur Mondfinsternis auf und nimmt Elemente des *frammento* vorweg: »Nicia generale degli Ateniesi, al vedere una eclissi della luna si atterrisce, e il suo spavento è cagione della rovina dell'armata di Atene. [...] I Persiani [...] immaginavano ancora che le eclissi della luna dinotassero che ella era inferma, e temendo che questo corpo non venisse morendo a cadere sulla terra, distruggendone gli abitanti, attaccavano dei cani ad alcuni alberi, e li battevano affinché i loro gridi risvegliassero la luna e la facessero rinvenire dal suo svenimento. Ecco dove conduce la ignoranza nella scienza degli astri.« (TPP 749; Kursivierung M.H.).

früheren Gedichten. *Odi, Melisso* wird 1819 verfasst und gehört insofern zur Entstehungszeit der *piccoli idilli*. Als erstes der drei Fragmente, die auf die »eigentlichen« *canti* folgen, ist es dennoch als letztes entstanden. Die darauffolgenden Fragmente *Io qui vagando al limitare intorno* (1818) – eine Überarbeitung der mittleren Verse 31–54 der *Elegia II* – und *Spento il diurno raggio in occidente* (1816), das die ersten 82 Verse der dantesken *Cantica Appressamento della morte* abwandelt, werden chronologisch absteigend angeordnet. Sie enthalten Grundthemen, die spätere *canti* ausarbeiten, und sind Reflexionen auf die eigentlichen Gedichte, da sie semantische und strukturelle Vorstufen darstellen.³ *Io qui vagando* inszeniert die Verabschiedung romantischer Liebe. *Spento il diurno raggio* stellt die defizitäre Struktur der *frammenti* dar und deutet spätere Denkfiguren der *canti* an. Entscheidende Poetologeme, die im *Zibaldone* entwickelt werden – wie die *doppia vista* und Leopardis Theorem der transzendentalen Erinnerung – werden in *Odi, Melisso* nicht umgesetzt. Dennoch behandelt diese *imitatio* einer antiken Unterhaltung ein Extrem. Alceta sieht, wie das (leopardische) Ideal der Liebe und der Dichtung, *la luna*, vom Himmel fällt und auf der Erde verglüht. Die natürliche Unmittelbarkeit ihres Traums wird durch Melissos Einwand gebrochen. Im intratextuellen Vergleich zu Leopardis vielen Mond-Gedichten ist *Odi, Melisso* einerseits untypisch und inszeniert andererseits eine Scharnierfunktion innerhalb der *Canti*. Alcetas Traum lässt sich als antike und klassizistische Seite von Leopardis Dichtung lesen, während Melisso die moderne, kritische, ironische Seite darstellt.

Alceta und Melisso werden gemeinhin als antike Hirten verstanden, auch wenn sie in dieser Kombination keinen Vorläufer in der antiken, griechischen Literatur haben.⁴ Der Name »Μελισσοῦς« kommt etwa in der zweiten Idylle Theokrits vor,⁵ bezeichnet dort eine Frau, mehrere Könige der Antike heißen Alceto, und es finden sich etwa im barocken Theaterstück *Filli di Sciro* (1603/1607) von Bonarelli lexikalische Parallelen.⁶ In seinem rustikalen Ton ist dieses Gedicht sprachlich das archaischste der *piccoli idilli*, was Leopardi im *Zibaldone* als »rozzezza«⁷ bezeichnet, und das *genus humile* zeigt sich drastisch im *hapax*

3 Vgl. Herold 2015b; Herold 2019.

4 Vgl. aber: »[N]on hanno antecedenti nei bucolici greci. A torto si sostiene che sarebbero nomi di pastori: non ricorrono assieme in alcun autore greco« (Peruzzi 1987, S. 109). Dennoch kommt Peruzzi zu dem Schluss »[che] il giovane recanatese non è un grande conoscitore dei greci: è un greco« (Peruzzi 1979, S. 31).

5 Φαρμακεύτρια, V. 146.

6 Vgl. Contini 1986, S. 375f. In der ersten Szene etwa sagt Sireno: »Parmi un sogno, Melisso.« (Bonarelli 2001, S. 2, V. 14), »Ed ora fu ch'i' dissi: – Oimè, cad'egli / dal cielo in terra il mare?« (ebd., V. 29), in III,2 heißt es: »E pur non m'assicuro« (ebd., S. 80, V. 87). Melissos Gesprächspartner Aminta wird von Leopardi in Alceta geändert, meist fällt daher der Verweis nur auf Tassos *Aminta* (vgl. Rossi 2015, S. 18).

7 »I nostri veri idilli teocritei non sono nè le egloghe del Sanazzaro nè ec. ec. ma le poesie

legomenon »vomitava« (11).⁸ Es gibt einen autobiographischen Zusammenhang, denn Leopardi spricht in den *Argomenti di idilli* von »[l]una caduta secondo il mio sogno« (TPP 459). Es bestehen klare inter- und intratextuelle Bezüge, etwa die abschließende Antwort von Melisso – »da nessuno / cader fu vista mai *se non* in sogno.« (27f.) –, die einen Vers seiner Übersetzung von Moschos' *Idillio quarto – Megara moglie d'Ercole* (1815) variiert: »Io vidi, io stessa / cogli occhi miei [...]. Orrendo caso, / che in mente a niun verria *nemmeno* in sogno!« (TPP 419, V. 24f.; Kursivierung M.H.).⁹

Es handelt sich im wörtlichen Sinne um ein ›de-kadentes‹ Gedicht – fünfmal wird »cader« verwendet (7, 22, 24f., 28) –, das kreisförmig als Traum-Bild gestaltet ist (»sogno«, 1, 28). Das Fragment inszeniert den lyrischen Diskurs als ein Erzählen-Wollen (»io vo' contarti«, 1) und als ein verstecktes Liebesgedicht (»mi torna a mente«, 2). Denn bereits *Il primo amore* (1817) setzt mit dieser petrarkistischen Reminiszenz¹⁰ ein: »Tornami a mente il dì che la battaglia / d'amor sentii la prima volta« (TPP 113, V. 1–2). Während dort der Augenblick des Sich-Verliebenseine überwältigende, sinnstiftende Macht verliert und die literarische Anspielung die für Leopardi charakteristische Auflösung der Gegenwart einführt,¹¹ handelt es sich hier im »riveder la luna« (3) um einen Aufstieg aus einem *inferno* (»uscimmo a riveder le stelle«).¹²

ALCETA

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
di questa notte, che mi torna a mente
in riveder la luna. Io me ne stava
alla finestra che risponde al prato,
guardando in alto: [...] (1–5)

Während in *Odi, Melisso* der Fall der Sterne ein angenehmes Spektakel ist, ist der Untergang des Mondes ein Albtraum. Der Fall ist dabei ein häufiges Motiv in

rusticali come la Nencia, Cecco da Varlungo ec. bellissimi e similissimi a quelli di Teocrito nella bella rozzezza e mirabile verità, se non in quanto sono più burleschi di quelli che pur di burlesco hanno molto spesso una tinta.« (TPP 1492, Zib. 57); vgl. Pelosi 2013, S. 179. Leopardi bespricht das Ideal der *naturalizza* meist im Vergleich von Dante und Ovid (vgl. TPP 1474), dann ausführlich im *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (vgl. Rossi 2015, S. 59). Für Leopardi ist antikisierende Sprache ein ironischer Einspruch gegen die Moderne (vgl. TPP 1465; Gardini 2008, S. 83; zum bukolisch-pastoralen Charakter Favaro 2007, S. 170–174).

8 Vgl. Dorigo 2013, S. 134.

9 Im griechischen Original ist der oneirische Charakter der Vision deutlich: »ἐγὼ δὺστηνος ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι [...], τὸ δ' οὐδ' ὄναρ ἤλυθεν ἄλλω.« (Kursivierung M.H.).

10 »Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lete esser non può sbandita, / qual io la vidi in su l'età fiorita, / tutta accesa de' raggi di sua stella [...].« (Petrarca 1992, S. 419, CCCXXXVI, V. 1–4).

11 Vgl. Herold 2015a.

12 Dante 2014, S. 233 (XXXIV, V. 139).

seiner Lyrik: In *All'Italia* (1818) verwendet Leopardi die Variante eines apokalyptischen Sternenfalls – »Prima divelte, in mar precipitando, / spente nell'imo strideran le stelle, / che la memoria e il vostro / amor trascorra o scemi.« (TPP 72, V. 121–124) –, der auf den Niedergang Italiens antwortet (»come cadesti [...]?«, TPP 69, V. 34f.). Das *Wie* des Untergangs Italiens steht innerhalb eines längeren Fragenkatalogs, der »das Ende rhetorischer Wirkungsmacht«¹³ in der Moderne besiegelt. Beide Gedichte verbindet der Charakter eines Totenlieds: Das bei Leopardi rekurrente Verb *cadere* steht im Zeichen des Endes von Leben und Begierde. Es sind gerade seine Liebesgedichte, die den etymologischen Konnex von *de-sider-are* zu den Sternen in einer extremen Variante der *amor de lonh* entwickeln. Das kommentiert Leopardi in der Ankündigung zur Bologna-Ausgabe zu *Alla sua donna* (1823) und zur »donna che non si trova« als »fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio« (TPP 222).¹⁴ Auf prägnante Weise verbindet *Le Ricordanze* (1829) – ebenfalls in einer Kreisstruktur – das Sterben der geliebten Nerina als Epiphanie, Vision und als dialogische Antwort auf das vorherige Gedicht *A Silvia* (1828): »All'apparir del vero / tu, misera, cadesti: e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano.« (TPP 153, V. 60–63). Damit wird das einleitende Sternenbild – »Vaghe stelle dell'Orsa« (TPP 154, V. 1) – am Ende »sideral« aufgenommen:

Ahi tu passasti, eterno
 sospiro mio: passasti: e fia compagna
 d'ogni mio vago immaginar, di tutti
 i miei teneri sensi, i tristi e cari
 moti del cor, la rimembranza acerba. (TPP 159, V. 169–173)

Nerina ist gefallen (»cadeva«, TPP 158, V. 113). Ihr Sterben (»passasti«) wird wiederholt,¹⁵ als Augenblick (»Passasti.«, V. 149) und als Traum angesprochen: »rapida passasti; e come un sogno / fu la tua vita.« (V. 158). Neben diesen Parallelen – die *donna-luna* als Ideal, das Leben als Traum, Fallen als Tod – sind die Beobachtungsposition und die Wirkung vergleichbar (»dalle finestre«, »scolorarmi«, V. 4, 148). So teilt *Odi, Melisso* die Blickführung sowohl mit der verwandten Schwellenkunde eines Wachtraums in *Il sogno* – »Era il mattino, e tra le chiuse imposte / per lo balcone insinuava il sole / nella mia cieca stanza il primo albore« (TPP, S. 125, V. 1–3) – und mit dem Beginn von *La sera del dì festa*: Die nächtliche Ruhe und das klare, kalte Licht des zyklisch-zeitlichen Mondes eröffnen den *idillio*.

13 Ausgehend von Michael Bernsens Artikel »Giacomo Leopardis politische Kanzone *All'Italia* und das Ende rhetorischer Wirkungsmacht« (Bernsen 1993).

14 Vgl. Nymann 1990; Herold 2015a, S. 140f.

15 »passasti« wird fünf Mal genannt: V. 149, 152, 169f. (TPP 158f.).

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
 e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
 posa la luna, e di lontan rivela
 serena ogni montagna. O donna mia, (TPP 122, V. 1–4)

Mit dem Blick *in* die Fenster¹⁶ der Geliebten brechen die schmerzhaften Erinnerungen in die Gegenwart ein. In einer ausgreifenden Bewegung – mit gleich fünf Monologpartner¹⁷ – wird der moderne Erfahrungsverlust besonderer Augenblicke inszeniert. Die Fundierung der Erinnerungsbilder nimmt schrittweise ab. Der poetisch-logische Primat liegt jeweils auf dem *zweiten* Bild: Erst die Erinnerung an die Dame lässt den Mond eingangs so hell erscheinen. Das *déjà-écouté*-Erlebnis des Gesangs des Handwerkers offenbart sich als Bild unvordenklicher Wiederholung.¹⁸ Der Mond als Ideal ist Anlass, Unendliches in der Form des Fernen, Letzten und Vagen zu evozieren. Dadurch wird implizit ein Gründungsmythos dekonstruiert, den Leopardi maßgeblich in die moderne italienische Literatur eingeführt hat.¹⁹ Die Suche nach Ursprünglichem scheitert, denn die ironische Brechung besteht am Ende (nur) im erinnerten Bild. Auch Leopardis poetologische Überlegungen im *Zibaldone* kreisen immer wieder um diese Struktur einer endlosen Verschiebung auf vorherige und analoge Kindheitserinnerungen.²⁰ *Odi, Melisso* steht somit im Zeichen einer entsublimierten Erfahrung, die sich zugleich erweitert durch eine danteske Perspektive,²¹ denn die Blickführung und Raumaufteilung erinnern an den fünfzehnten Gesang im *Paradiso* (V. 13–18):

Quale per li seren tranquilli e puri
 discorre ad ora ad or subito foco,

16 Im Vergleich mit weiteren Schwellenerfahrungen fällt die Sonderrolle auf, die das berühmte Gedicht *L'infinito* einnimmt; vgl. dazu Agostini 2017, S. 385f.; Herold 2017, S. 241–254.

17 »la luna« (V. 3), »O donna mia« (V. 4), »il solitario canto / dell'artigian« (V. 25f.), »que' popoli antichi« (V. 34), »il grande impero / di quella Roma« (V. 35f.), »Nella mia prima età [...] io doloroso« (V. 40, 42; je TPP 122f.); vgl. Herold 2017, S. 331–348.

18 Der Augenblick, in dem sich das Herz zusammenschloss, verweist auf einen anderen *canto* (V. 28), den dieser wiederholt. Diese transitive Funktion von Erinnerungsbildern sinnentleert die Gegenwart; vgl. »mi si stringe il core« und »già similmente mi stringeva il core« (TPP 123, V. 28, 46).

19 Man denke etwa an *Il fanciullino* (1903) von Giovanni Pascoli und von Cesare Pavese an den Essay *Del mito, del simbolo e d'altro* (1943/44) oder an *La luna e i falò* (1950).

20 Entscheidend sind hier einerseits die Überzeugung vom mittelbaren Charakter unserer Erfahrung, die immer auf vorherige Bilder verweist: »Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione [...] della immagine antica.« (1587, Zib. 515). Andererseits handelt es sich um einen infiniten Regress: »Il bambino che non può aver contratto abitudine, non ha memoria [...] manca formalmente della facoltà della memoria« (1745, Zib. 1255). Denn daraus folgt: »nessuno si ricorda delle cose dell'infanzia« (ebd.).

21 Vgl. Del Gatto 2014, S. 60f.

movendo li occhi che stavan sicuri,
e pare stella che tramuti loco,
 se non che da la parte ond'e' s'accende
 nulla sen perde, ed esso dura poco:
 tale del corno che 'n destro si stende
 a piè di quella croce corse un astro
 de la costellazion che li respende.²²

Bei Dante lässt der Augenblick des Sternenbrands («subito foco», «dura poco») keinen Stern am Himmel fehlen («nulla sen perde»). Bei Leopardi hingegen zerstört der fehlende Mond die »costellazion« plötzlich («all'improvviso») und hinterlässt eine Lücke («nicchia»):

[...] ed ecco all'improvviso 5
 distaccasi la luna; e mi pareo
 che quanto nel cader s'approssimava,
 tanto crescesse al guardo; infin che venne
 a dar di colpo in mezzo al prato; ed era
 grande quanto una secchia, e di scintille 10
 vomitava una nebbia, che stridea
 sì forte come quando un carbon vivo
 nell'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo
 la luna, come ho detto, in mezzo al prato
 si spegneva annerando a poco a poco, 15
 e ne fumavan l'erbe intorno intorno.
 Allor mirando in ciel, vidi rimaso
 come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
 ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
 ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro. (5–20)

Der Himmel erleidet keineswegs einen »kleinen Schaden« («che picciol danno» [V. 24]). Das Verfallen vollzieht sich schrittweise («a poco a poco», 15, vgl. bei Dante »ad ora ad ora«, V. 14), setzt den Verlust des poetischen Ideals lunar ins Bild, wie er für die *Canti* typisch ist. In *Alla sua donna* ist die Geliebte auf versteckte Weise der Mond – »Se dell'eterne idee / l'una sei tu« (TPP 139, V. 45f.; Kursivierung M.H.) –, in *A Silvia* steigt die Geliebte auf und ab wie ein Gestirn. Das Schwarz-Werden («annerando») und das Bild der glühenden Kohle («carbon vivo») sind für Leopardi Teil der *errori* und Mythen der Antike.²³ *Il tramonto della luna* lässt sich als allegorische Deutung des Traums in *Odi, Melisso* lesen, als

22 Dante 2014, S. 526 (Kursivierung M.H.).

23 Vgl. »quando esso si eclissa [...] il solo suo disco rimane offuscato, e sembra annerire a poco a poco a guisa di un carbone che va a spegnersi. Questa idea si presenta naturalmente a un intelletto non istruito, all'accadere di una eclissi.« (TPP 903, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, XI. Dell'astrologia, delle eclissi, delle comete*).

»caduta delle *lontane speranze*, dei *dilettosi inganni*«,²⁴ was Leopardi als Weltverdunkelung gnomisch fasst: »scende la luna; e si scolora il mondo« (TPP 198, V. 12). Melissos Antwort ist recht lapidar:

MELISSO

E ben hai che temer, che agevol cosa
fora cader la luna in sul tuo campo.

ALCETA

Chi sa? non veggiam noi spesso di state
cader le stelle?

MELISSO

Egli ci ha tante stelle,
che picciol danno è cader l'una o l'altra
di loro, e mille rimaner. Ma sola
ha questa luna in ciel, che da nessuno
cader fu vista mai se non in sogno. (21–28)

Alcetas Traumbericht ist zunächst (1–20) noch vom Schrecken gezeichnet. Dabei verkörpern die beiden Gesprächspartner eine für Leopardis Dichtung typische Dichotomie. Alceta verkörpert das antik-naive Ideal, Melisso rationale Distanz gegenüber Illusionen.²⁵ Damit ist hier eine Struktur angelegt, die für die Entwicklung von Leopardis Werk bestimmend ist. Das zuletzt entstandene berühmte Gedicht *La ginestra* verwendet für die indifferente, gleichbleibende Natur den Ausdruck *madre matrigna*.²⁶ Der Schrecken ist kaum vergangen (»di questa notte«, 2), der Eindruck ist augenblicklich (»all'improvviso«, 5), und die Wortwahl ist unmittelbar und prosaisch (»ed ecco«, 5, »e mi pareo«, 6, »quanto«, 7, 10, »come«, 12, 18) und zeigt deutlich den Charakter einer Unterhaltung (»Odi«, »vo' contarti«, 1, »anzi«, 13, 18, »come ho detto«, 14). Das ist innerhalb Leopardis Lyrik eine Ausnahme, die durch Melissos indifferenten Umgang mit dem dichterischen Ideal verstärkt wird (21 f.). Die persönliche Erfahrung, dass das Ideal untergeht, wird als räumliche Nähe (»al prato«, 9, »in mezzo al prato«, 14 »in sul tuo campo«, 22) und zeitliche Dauer (»s'approssimava«, 5, »a poco a poco«, 15) aufgenommen. Alceta selbst nimmt die Bedeutung des Traums zurück, im »Chi sa?« können sich sowohl ein Verteidigungsversuch als auch ein Zustimmung verbergen. Die noch verbleibende Angst (»ancor non m'assicuro«, 20) wird epistemologisch (»Chi sa?«, 23) und durch den Vergleich mit dem Fall der Sterne relativiert.

24 Prete 1993, S. 67.

25 Vgl. etwa Frattini 2003, S. 670; Valentini 1984.

26 »l'uomo incolpando / del suo dolor, ma dà la colpa a quella / che veramente è rea, che de' mortali / madre è di parto e di voler matrigna.« (TPP 203, V. 122–125). Vgl. auch den Beitrag von Michael White in diesem Band.

Diese Unvollständigkeit der Sterne lässt sich als Bruch mit einem Gründungsmythos verstehen, gemäß der antiken Vorstellung, dass sich im Kosmos eine Harmonie erkennen lasse. Blumenberg kommentiert in diesem Sinne die Verse aus dem berühmten Kinderlied »Gott der Herr hat sie gezählet, / Daß ihm auch nicht eines fehlet / Von der ganzen großen Schar«, man müsse hier »den hundertsevenundvierzigsten Psalm hindurch[hören]: *Er zählet die Sterne (kakâbim) und nennt sie alle mit Namen*. Solche Zuflucht ist dem Dichter versperrt.«²⁷ Insofern ist die Rolle des Dichters wie im *Canto notturno* die eines *pastore errante*, dessen Dichtung im Zeichen einer *poesia senza nome* steht.²⁸ Dieser scheitert daran, »[di] noverar le stelle ad una ad una« (TPP 164, V. 135). *Odi, Melisso* lässt sich als Gegenangebot verstehen, insofern das »riveder la luna« (3) als Anweisung gelesen werden kann zur *relecture* vorheriger Mondgedichte und damit von Bildern der Fülle, des Fernen bzw. des *in(de)fnito*.²⁹ Aus der Perspektive einer gnomischen Stelle in Pindars 8. *Pythischer Ode*, die Leopardi mehrfach zitiert – etwa im *Zibaldone*, ist damit eine Wahrheit über Dichtung und Leben zugleich ausgesagt: »La vita umana [...] non essendo cosa di più sostanza che un sogno di un'ombra.«³⁰

Bibliographie

- Bonarelli, Guidubaldo: *Filli di Sciro*, ristampa anastica dell'edizione Vottorio Baldini. Ferrara: 1607, mit einer Einleitung von Raffaele Manica. Rom: Vecchiarelli (La Scena e l'Ombra, 7) 2001.
- Dante Alighieri: *Divina Commedia. Inferno – Purgatorio – Paradiso*, hg. von Giovanni Fallani, Silvio Zennaro, Italo Borzi. Rom: Newton Compton⁵ 2014 (1993).
- Leopardi, Giacomo: *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, hg. von Lucio Felici, Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton 2010 [= TPP].
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, hg. von Gianfranco Contini, Daniele Ponchiroli, Einleitung von Roberto Antonelli. Turin: Einaudi (ET Classici, 104) 1992 (1964).
- Sappho: *Lieder*, Griechisch und Deutsch, hg. von Max Treu. München / Zürich: Artemis (Tusculum)⁷ 1984.

27 Blumenberg 2000, S. 17.

28 Vgl. Agostini 2017.

29 Leopardis wertet das *indefinito* als sinnliche Form der ästhetischen Idee des *infinito* auf (vgl. Blasucci 1985, S. 123–151) und setzt die Begriffe »infitino-indefinito« gleich (ebd., S. 138; vgl. TPP 2309, Zib. 4178).

30 TPP 507 (*Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*). Vgl. »La vie, disoit Pindare, n'est que le rêve d'une ombre [...] ; image sublime, et qui d'un seul trait peint tout le néant de l'homme.« (TPP 1988, *Zib.* 2672). Bei Pindar heißt es: »ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος.« (V. 95 f.).

- Agostini, Giulia: »Genealogie des Unendlichen. Leopardis Ergründung einer *poesia senza nome*«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (4/67) 2017, S. 377–394.
- Bernsen, Michael: »Giacomo Leopardis politische Kanzone *All'Italia* und das Ende rhetorischer Wirkungsmacht«, in: *Rhetorik* (12) 1993, S. 1–11.
- Blasucci, Luigi: *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: Il Mulino 1985.
- Blumenberg, Hans: *Die Vollzähligkeit der Sterne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.
- Contini, Gianfranco: *Letteratura italiana del Risorgimento. 1789–1861*. Florenz: Sansoni 1986.
- Del Gatto, Antonella: »Astri leopardiani: dalla luce alla caduta attraverso i *Fragmenta petrarcheschi*«, in: *Rassegna europea di letteratura* (1/43) 2014, S. 59–68.
- Dorigo, Ermes: »La poliformia della luna nei *Canti* di Giacomo Leopardi«, in: *Rivista di studi italiani* (1/31) 2013, S. 102–209.
- Favaro, Francesca: *Canti e Cantori bucolici. Esempi di poesia e soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*. Cosenza: Pellegrini (Crocevia, 4) 2007.
- Frattini, Alberto: »XXXVI. Scherzo, XXXVII. Odi, Melisso«, in: Armando Maglione (Hg.): *Lectura leopardiana. I quarantuno Canti e I nuovi credenti*. Venedig: Marsilio 2003, S. 663–673.
- Gardini, Nicola: »History and Pastoral in the Structure of Leopardi's *Canti*«, in: *The Modern Language Review* (1/103) 2008, S. 76–92.
- Herold, Milan: »Fragment und Totalität. Das Ausbleiben der unio mystica und die negative Darstellung in der modernen Kunst«, in: Héctor Canal / Maik Neumann / Caroline Sauter / Hans-Joachim Schott (Hg.): *Das Heilige (in) der Moderne. Denkfiguren des Sakralen in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2013, S. 203–216.
- Herold, Milan: »Il presente non può esser poetico«. Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (*Il primo amore, Alla sua donna*)«, in: Milan Herold / Michael Bernsen (Hg.): *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*. Berlin / Boston: De Gruyter (Mimesis. Romanische Literaturen der Welt, 55) 2015a, S. 127–148.
- Herold, Milan: »Liebe ohne Anfang – Ende der romantischen Liebe? Lamartines Invocation und Leopardis *Io qui vagando*«, in: Edoardo Costadura, Diana Di Maria, Sebastian Neumeister (Hg.): *Leopardi und die europäische Romantik*. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.–9. November 2013. Heidelberg: Winter 2015b, S. 143–160.
- Herold, Milan: *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins. Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*. Göttingen: V&R unipress / Bonn University Press (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 10) 2017.
- Herold, Milan: »Funktionale Bildlichkeit – Leopardis Denkbilder (Frammento XXXIX *Spento il diurno raggio in occidente*)«, in: Barbara Kuhn / Michael Schwarze (Hg.): *Akten des Leoparditags »Immagini e immaginazione. Leopardis Bilder – Reflexionen von Bild und Bildlichkeit*«, Universität Konstanz, 22.–24. Juni 2017. Erscheint voraussichtlich 2019.
- Nyman, Martti: »Hits and Misses: Lat. *considerare* and *desiderare*«, in: *Historische Sprachforschung / Historical Linguistics* (1/103) 1990, S. 51–68.
- Pelosi, Andrea: »La doppia vita de «Lo spavento notturno» di Leopardi«, in: *Stilistica e metrica italiana* (13) 2013, S. 177–185.
- Peruzzi, Emilio: *Leopardi e i greci*. Florenz: Olschki 1979.

- Peruzzi, Emilio: »Odi, Melisso«, in: Emilio Peruzzi: *Studi leopardiani II*. Florenz: Olschki (Saggi di »Lettere italiane« 36) 1987, S. 75–138.
- Prete, Antonio: *Prosodia della natura. Frammenti di una Fisica poetica*. Mailand: Feltrinelli 1993.
- Rossi, Luca Carlo: »Filigrane dantesche in ›Odi, Melisso‹ di Giacomo Leopardi«, in: *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana* (1/10) 2015, S. 55–71.
- Valentini, Alvaro: »Esperimento di lettura del Frammento XXXVII«, in: Giuseppe Galli (Hg.): *Interpretazione e simbolo*. Atti del V Colloquio sulla interpretazione (Macerata, 21–22 marzo 1983). Turin: Marietti 1984, S. 165–174.