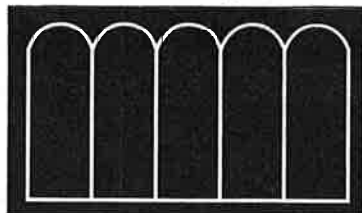
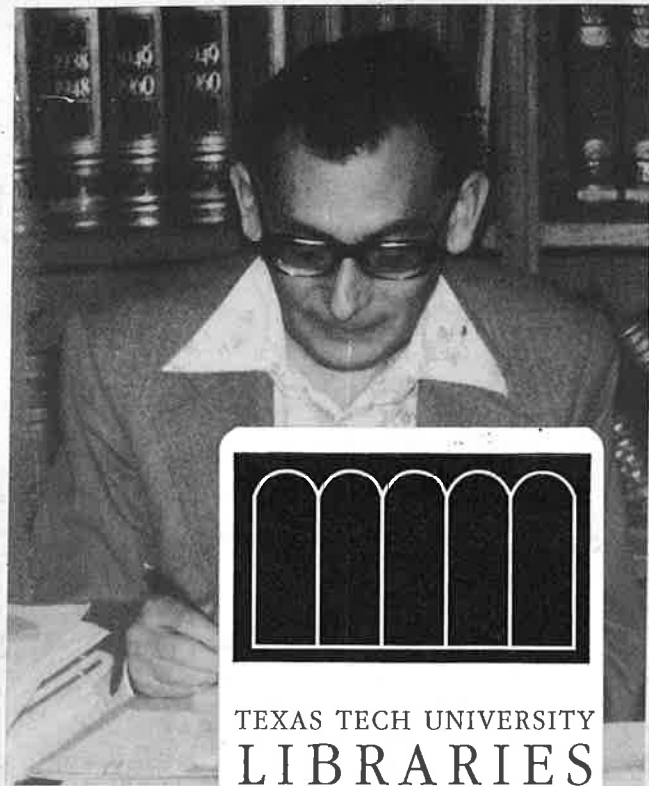
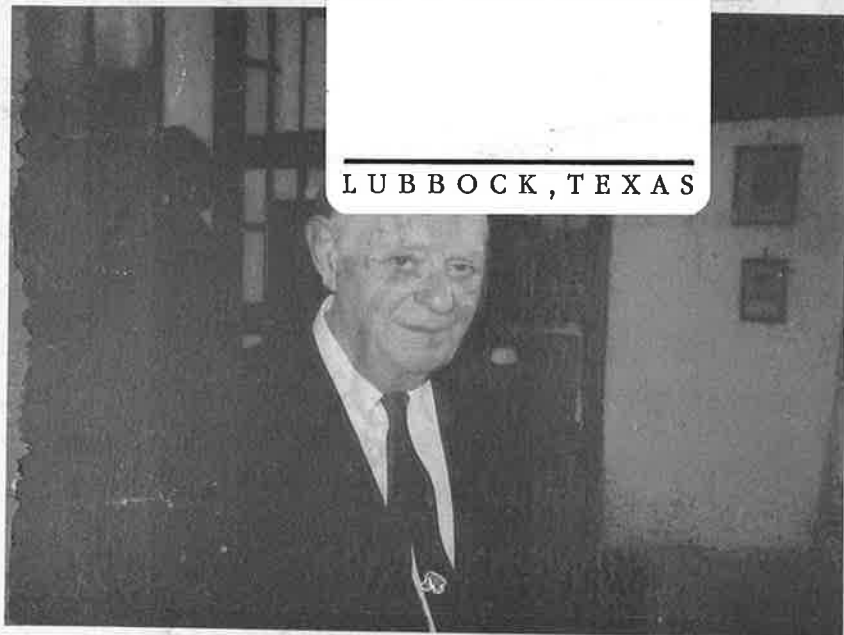


TEXAS TECH UNIVERSITY
Do NOT use



TEXAS TECH UNIVERSITY
LIBRARIES

LUBBOCK, TEXAS



CELEBRATING COMPARATIVISM



GYÖRGY M. VAJDA and ISTVÁN FRIED

Edited by
Katalin Kürtösi and József Pál

Szeged, 1994

We wish to thank TEMPUS JEP 2607, the National Scientific Research Foundation and Attila József University of Szeged for their financial assistance in publishing this volume.

Technical editor
István Lázár

ISBN 963 481 980X

PN
863
C35
1994

AMO-7484
2-9-00 Sm

CONTENTS

Foreword	5
----------------	---

Our past

Dezső Baróti: The first Szeged workshop of comparative literature: Béla Zolnai and his school	7
---	---

Definitions and contacts

Henry H. Remak: Comparative literature and literary theory	13
Eva Kushner: History and the absent self	27
Béla Köpeczi: L'histoire culturelle et la littérature	39
Holger Klein: The role of literature in humanizing the world	53
Armando Gnisci: La littérature comparée comme discipline de la réciprocité	69
Anna Balakian: Art criticism as poetry	77
Jacques Voisine: L'essai littéraire est-il un genre anglais?	85
Haskell M. Block: Families of minds	103
Hugo Dyserinck: Betrachtungen zur Sonderstellung der innereuropäischen Grenz- und Überscheidungsregionen	113
Jean Weisgerber: Citations polyglottes et citations non-verbales dans les littératures d'avant-garde	131
Ferenc Odorics: The constructivist science of literature	159
Rien T. Segers: Dynamics and progress in literary studies?	169
Zoran Konstantinović: Auf der Suche nach dem Systemzusammenhang. Archetext — Intertext — Kontext	207
Árpád Bernáth: Die Sprache als Sprache der Litterature	219

Myths and arts

Ibolya Tar: Orpheus in der Antike und bei Poliziano	229
János Riesz: ATLANTIS — Ideale Stadt oder kolonialer Mythos?	239
József Pál: Itinerarium unum	253
Horst A. Glaser: Der Mythos des Wassers bei Goethe	269
Éva Martonyi—Stéphane Sarkany: Les eaux de la Méditerranée	277
Peter V. Zima: Die Revolte der Natur in der Prosa der Moderne	289
Francis Claudon: A propos du mythe de l'artiste. PALESTRINA de Pfitzner	301
Johannes Hösle: Virtuosi und virtuose im Musiktheater	307
Ulrich Weisstein: Carl Maria Webers <i>Der Freischütz</i>	317

Gérard Gillespie: The living palimpsest, or Irish Japanesism	339
George Bisztray: Author—Auteur: the time when literature and film (almost) met	349
László Ferenczi: Fragments sur la traduction	357
Moments and perspectives	
Albert Gérard: De <i>Boece</i> à <i>Beowulf</i>	363
Claude Gandelmann: The 'upside-down-world' imagery and the structure of medieval dialectics	379
Roland Galle: Zur Biographie der italienischen Renaissance	397
László Szőrényi: L'epopea <i>Colombus</i> di Umberto Carrara e il modello d'epopea neolatina	415
Werner Röcke: Schälke — Schelme — Narren. Literaturgeschichte des 'Eigensinns' und populäre Kultur in der Frühen Neuzeit	427
György E. Szőnyi: Self-representation and canon-formation	447
Tibor Fabiny: 'The Eye' as a metaphor in Shakespearean tragedy	461
Katalin Kürtösi: Bilingualism in drama: <i>Henry V</i>	479
Péter Sárközy: Le classicisme arcadien et la renaissance de la poésie en Europe centro-orientale	487
Éva Wenner: Paralell biographies: Italo Svevo and Géza Csáth	495
Sarolta Marinovich: Inner space and outer lands: gender and women's utopian fiction in English	501
Livia K. Wittmann: The <i>New Woman</i> as doubly other: aspects of the constitution of Jewish femininity in the early 20th century novel	515
László Illés: Die 'Neue Sachlichkeit' und ihr widerhall in der ungarischen Literature	531
Ernő Kulcsár-Szabó: Preisgabe der Symmetrie	543
Endre Szkárosi: La formation d'une culture parallèle	553
Miklós Szabolcsi: L'assassin c'est le lecteur ou l'artiste comme déviant	561

Foreword

Titian, in his *Allegory of Prudence* represents Time with the help of a Tricephalous: the young man looks forward, seen in profile, the middle aged man is facing us while the oldest is looking back, but all three heads come from the same neck.

We are celebrating a triple anniversary which shows our present and past as well as our future. György M. Vajda, founder and first chairman (1974—1984) of the Department of Comparative Literature, is eighty this year. It was him, who, in a very difficult period of Hungarian spiritual life opened up new spaces and showed new perspectives to young teachers and researchers, launching them not only on the way to a carrier but also guiding them to a valuable form of universal consciousness as well as to another form of being where — like in a museum — history of literature could be perceived as part of the present. The department, though with only twenty years to its credit, has always had a tradition of close relationship with students, extending it into active cooperation, the results of which can be seen in volumes of papers, handbooks and dictionaries. Before the establishment of this department, world literature used to be only a complimentary course for students of literature, but in a few years it could become a workshop offering not only a coherent system, including facts of literary history, but also a method, and a new way of theoretical approach. In this process, Hungarian scholars of high reputation were joined by colleagues from Europe and the United States alike, so that a few years later, disciples of the Szeged department could also take part in scholarly gatherings and congresses held in many parts of the world, thus forming part of the community of *clercs*.

In addition to continuing the tradition of the first decade, István Fried, on becoming chairman in 1985, introduced and underlined new topics and methods which are of utmost importance in this region of Europe. He is one of the few comparatists who are well-versed in the literature of several Western European nations together with an outstanding knowledge of the literature in Slavic languages: this is what forms the foundation for a traditionally viewed East-West dialogue.

During these two decades we sadly lost two colleagues and friends: Péter Pósa, founding member of the department, enthusiastic collaborator of the chronology of world literature died in 1979. Six years later, the then chairman of the department, Zoltán Kanyó — co-editor of *Comparative Literary Studies. Essays presented to György Mihály Vajda on his seventieth birthday* — left us at the height of his creative powers, aged 45.

Orpheus in der Antike und bei Poliziano

„Der Mythos ist gegenwärtig und vergangen“ – wie ein katholischer Theoretiker formuliert hat. In den mythischen Gestalten gewinnt man Vorstellung von den Möglichkeiten, die ohne zeitliche Begrenzung vorhanden sind. Der Orpheus-Mythos konnte auch deswegen so beliebtes Thema werden, weil er sehr reich an solchen Inhalten ist: er spricht von der Gewalt und den Geheimnissen der Dichtung und der Musik, von den Fragen des Lebens und des Todes, vom Eindringen in das Mysterium des Todes.

Wir kennen den Mythos in erster Linie aus den Werken des Vergil und Ovid, wo von Orpheus und Eurydike, von seiner unsterblichen Liebe, von der Gewalt seiner Musik, von dem Sieg über den Tod und vom Scheitern des Orpheus erzählt wird. Wenn wir aber nach den Anfängen des Mythos fragen, können wir feststellen, daß in den frühesten Bearbeitungen keine Spur von Eurydike zu finden ist. Orpheus, der Sohn des Apollo erscheint als Stifter von religiösen Riten, als Prophet und Wahrsager, Erfinder, als Dichter, Sänger, Kitharاسpieler von zauberhaften Kräften. Sein Weg in die Unterwelt, die Katabasis hängt auch mit seiner Beziehung zu den Göttern zusammen. In den orphischen Mysterien erscheint er als eine wirkliche Gestalt, aber abgesehen davon wurde seine Realität in der Antike geleugnet. Seine Gestalt integriert bestimmte Züge des Apollo (Musik, Dichtung) und des Dionysos (die Katabasis und sein gewaltsamer Tod) und parallel mit dem Erscheinen dieser Motive im Mythos entfernt sich die Orpheus-Gestalt immer mehr von der menschlichen Welt. Die Zeit, wo der Mythos schon all seine Züge ausser Eurydikes Gestalt hat, kann für die Wende des 7–6. Jahrhunderts v. Chr. festgelegt werden. Auf einer boiotischen Schale (um 600 v. Chr.) ist ein bärtiger Orpheus dargestellt, um ihn sitzen Vögel auf den Zweigen eines Baumes, unter dem Baum liegt ein Hirsch. In dem Schatzhaus der Sikyoner in Delphoi sehen wir ihn auf einer Metope, zusammen mit den Dioskuren auf einem Schiff. (Es ist der Argo – an der Kolchisreise hat auch Orpheus mit anderen Heroen teilgenommen.)

In der Literatur wird Orpheus – wenn wir von einem durch Diehl ergänzten Alkaios-Fragment¹ absehen – zuerst von Ibykos² erwähnt. Später erzählt Aischylos

¹ Pap. Oxy. 1233 fr. = Diehl Anthol. Lyr. I. fr. 80.

² fr. 10A Bergk

in seiner verlorenen „Bassarai“³ den Tod des Orpheus: Dionysos hetzt die Bacchanten gegen ihn, er wird von ihnen zerrissen. Der Eurydike-Motiv knüpft sich erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu dem Mythos. Das Vorbild war wahrscheinlich die Geschichte von Dionysos und Semele, wo Dionysos nach dem Tod seiner Mutter in die Unterwelt hinuntersteigt um sie zu befreien.

Abgesehen von der orphischen Dichtung wird die Katabasis des Orpheus zuerst bei Euripides in seiner „Alkestis“ (438 v. Chr.) erwähnt. Der Name der Eurydike wird zwar nicht genannt, es wird nur von der Frau des Orpheus gesprochen, aber es ist eindeutig, daß es um Eurydike geht. Alkestis wählt den Tod um ihren Gatten, um Admet retten zu können. Er möchte sie davon abhalten und bezieht sich auf Orpheus, der seine Frau aus der Unterwelt zurückbringen konnte.⁴ Hier erscheint der siegreiche Orpheus, sein Scheitern wird nicht erwähnt. Das Zurückblicken ist ein späteres Motiv, vor Vergil können wir die von Euripides einbezogene Variante als allgemein betrachten. Die Ergänzung des Mythos mit dem zweiten Verlieren der Eurydike kann mit dem Glauben an den unwiderruflichen Tod und mit dem eingeschobenen Märchenmotiv der gestraften Neugierde erklärt werden.

In der hellenistischen Literatur erscheint Orpheus ebenfalls als Besieger des Todes. Nach antiken Zeugnissen war der Orpheus-Mythos zu dieser Zeit sehr verbreitet und beliebt, leider sind nur zwei Bearbeitungen überliefert worden. Die Beliebtheit ist verständlich: diese Epoche mochte die Sentimentalität, das Romanhafte. Der Orpheus-Mythos bat fast unbegrenzte Möglichkeiten für eine solche Gestaltung. Eben durch diesen Sentimentalitätsanspruch werden bestimmte Züge des Mythos hervorgehoben. Zu dieser Zeit entstehen solche Bearbeitungen, die der modernen Vorstellungen nahe stehen; es werden jene Motive betont, die auch später fast von allen Dichtern. Hermesianax⁵ von Kolophon (3. Jahrhundert v. Chr.) steigert und hebt die Kraft der Liebe hervor. Bei ihm ist das Geheimnis der Zauberkraft von Orpheus' Kithara nicht als Gabe der Götter, sondern als den Tod besiegende Kraft der Liebe erklärt. Moschos⁶, der zur Zeit des Sulla wirkende Bukoliker schrieb ein Klagelied für das Andenken seines Meisters, Bion. Er absolutisiert die Kraft der Dichtung – nicht die der Liebe – da er der dichterische Grösse des Bion huldigen wollte.

Vor Vergil haben wir zwei Dokumente über das Scheitern des Orpheus. Das eine ist ein Relief aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Orpheus, Eurydike und Hermes

³ Ps. Eratosthenes Katast. 24 = Kern Orph. Fr. Test. 113.

⁴ Alkestis 357–362.

⁵ Leontion III = Athen. XIII 597^a.

⁶ III. 22.

werden in dem Moment dargestellt, als Orpheus zurückblickt und Hermes eben die Hand der Eurydike ergreift um sie in die Unterwelt zurückzuführen. Das andere ist eine Erzählung aus Platons Symposion⁷. Der Kern ist auch hier der wohlbekannte Mythos. Orpheus steigt in die Unterwelt hinunter um Eurydike wiederzugewinnen, aber – es ist ein ungewöhnliches, später nie angewandtes Motiv – er ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Die Götter zeigen ihm nur den Schatten der Eurydike, da sie ihn für feige halten, weil Orpheus nicht gewagt hat, für seine Liebe zu sterben. „Sie haben ihn für weichlich gefunden, er war ja Kitharode“ – schreibt Platon. Das weist auf den Grund hin: Platon lehnt die Musik und im allgemeinen die Künste ab, weil sie seiner Meinung nach die Menschen verweichlichen und verderben. Es ist anzunehmen, daß Platon den Mythos bewußt umgestaltet oder bewußt diese Variante gewählt hat um seine Theorie zu unterstützen.

Unter den Bearbeitungen des Orpheus-Eurydike-Mythos sind die des Vergil und Ovid die bedeutendsten und umfangreichsten. Nach der Antike sind sie die Vorbilder für die literarischen und musikalischen Bearbeitungen.

Vergil hat die Geschichte in dem 4. Gesang der im Jahre 29 v. Chr. vollendeten *Georgica* eingeschoben. Der Mythos erscheint als Aition: Die Bienen des Aristaeus sind umgekommen, er sucht nach der Ursache und erfährt von Proteus, daß er selbst der Grund dafür sei, da er Eurydike, die Gattin des Orpheus mit seiner Liebe belästigt hat. Eurydike floh vor ihm und ist von einer Giftschlange gebissen worden. Orpheus, dank der Kraft seiner Musik und seiner Liebe, steigt in die Unterwelt hinunter, er zählt die harten Herzen der Unterirdischen. In der vergilschen Darstellung erscheinen die Helden als Individuen. Eurydice hat auch ihren eigenen Charakter, sie wurde eine aktive Heldin, die über das Scheitern ihres Gatten Qual empfindet.

Klagend rief sie: „Wer nur verdarb mich Arme und dich, mein Orpheus, was für ein Wahn? Schon ruft mich grausam das Schicksal wieder zurück, schon bricht Todschlaf die verschwimmenden Augen. Leb nun wohl, die gewaltige schlingt mich, die Nacht, ich versinke, kraftlos nach dir – weh! nicht mehr dein! – ausbreitend die Arme.“

(4, 494–498)

Die zwei Gestalten werden in Vergils Darstellung Symbol der ewigen Liebe, die auch den Tod der beiden überlebt: der abgerissene Kopf des Orpheus ruft immer wieder Eurydice. Vergil trachtet nach lyrischer Wirkung – es wird durch die

⁷ Symposion 179^d

Langsamkeit des Rhythmus noch mehr betont. Diese lange Einlage kann aber in sich selbst nicht vollständig interpretiert werden, der philosophische Hintergrund des ganzen Werkes wirkt auch auf die Bedeutung des Mythos aus. Zur Zeit der Entstehung der *Georgica* stand Vergil noch stark unter dem Einfluß des Epikureismus. An dieser Stelle konnte er die epikureische Auffassung über die Gefühle veranschaulichen, wonach die übertriebenen Gefühle, seien sie positiv oder negativ, schädlich für die Menschen sind, sie sind also zu vermeiden. Vergil spricht von Orpheus' Liebe als von „*durus amor*“, als von „*harter, allzugrosser Liebe*“. Die Götter bestrafen ihn eben wegen seiner übertriebenen Leidenschaft mit dem Verlust der Eurydice, wegen seiner unermäßlichen Traurigkeit, wegen seiner Flucht in die Einsamkeit mit dem Tod. Andererseits lernt auch Aristaeus etwas wichtiges aus der Geschichte der zwei Liebenden: der Tod ist nicht unbesiegbar. Für Aristaeus wird, es durch die Wiedergeburt seiner Bienen manifest.

Wenn wir die Entstehungsgeschichte der *Georgica* untersuchen, kann die Interpretation des Mythos auch mit anderen Aspekten erweitert werden. Anstelle des Orpheus-Eurydice-Mythos war hier ursprünglich der Lob des Gallus zu lesen. Gallus war die erste grosse Gestalt der römischen Liebeslegie, außerdem war er politisch engagiert. Nach der Schlacht bei Actium (31 v. Chr.) wurde er Statthalter Ägyptens. Im Jahre 26 v. Chr. begang er Selbstmord wahrscheinlich von Augustus bezwungen, da er zu hohe politische Aspirationen erkennen ließ. Es ist offensichtlich, daß nach diesen Ereignissen kein Hinweis auf Gallus in den *Georgica* bleiben konnte. Anstatt des Gallus-Lobes hat Vergil den Orpheus-Eurydice-Mythos eingeschoben, der – zwar sehr verborgen – eine Huldigung vor Gallus ist. Anstelle des Dichters geht es um den Mythos über einen Dichter, der Symbol aller Dichter und Symbol jeder hochrangigen dichterischen Leistung ist. Der Glaube an die Unsterblichkeit des Gallus wird durch die Betonung der allbesiegenden Kraft der Dichtung ausgedrückt. Orpheus ist außerdem Symbol der ewigen Liebe. Seine Liebesgeschichte könnte auch ein elegisches Thema sein – da können wir auch einen verborgenen Hinweis auf Gallus' Dichtung entdecken. Die Entstehungsgeschichte und die innere Struktur des Werkes betont also noch mehr den Aspekt der allbesiegenden Kraft der Dichtung als der bearbeitete Mythos an und für sich.

Die ovidische Darstellung des Orpheus-Mythos finden wir im 10. Buch der *Metamorphosen*. Diese Bearbeitung klingt mehr elegisch, sie zeichnet sich durch die feine Charakterisierung der Seelenzustände aus. Die Figur des Aristaeus bleibt bei Ovid weg. Die Ursache von Eurydices Tod ist auch bei ihm der Schlangenbiß, aber hier färbt ein neues Motiv die Erzählung: Eurydice stirbt an ihrem Hochzeitstag. Es gibt noch einige Veränderungen gegenüber Vergil. Ovid hält z.B. für die Lage passender, wenn Eurydice nicht redet, sie verschwindet ja rasch wie ein Traum vor den Augen des Orpheus. Sie sagt nur ein leises „*vale*“. Der Mythos bekommt bei

Ovid keine weitere symbolische Bedeutung, aber – im Ganzen der *Metamorphosen* interpretiert – wird er durch neue Töne bereichert. In den *Metamorphosen* geht es an mehreren Stellen um das Verhältnis von Göttern und Künstlern, teils in der Form eines von den Göttern erzwungenen Wettstreits (wie in der Geschichte über Athene-Arachne oder Apollo-Marsyas), teils im positiven Sinn (Orpheus oder Pygmalion). Orpheus und Pygmalion als Künstler, die auf das Gebot der *pietas* gegenüber den Göttern achten, sind in bezug auf ihre Kunst unabhängig von den Göttern (sie ist keine Gabe, sondern eigene Leistung) und können durch ihre Kunst das tote Material oder den Tod bezwingen. Orpheus bekommt Eurydice zurück, er verliert sie zwar noch einmal und dann endgültig, aber eben wegen seiner unermässlichen Liebe; Pygmalion schafft eine solche Statue, die nur einen göttlichen Hauch braucht um lebendig zu werden.

Die Gestalt des Künstlers ist in den *Metamorphosen* besonders betont. Die ganze Welt geht in der Darstellung der *Metamorphosen* von der anfänglichen goldenen Zeit in die Richtung des eisernen Zeitalters. Über dieses Verderben kann nur der Künstler Herr werden, er kann eine neue Welt schaffen oder unwiderrufliche Geschehnisse doch umkehren, wie es Pygmalion und Orpheus tun – und wie es Ovid mit seinem ganzem Werk tut. In dieser Weise sind Orpheus und Pygmalion Vorbilder des realen Dichters, des Ovid selbst.

Nach Vergil und Ovid finden wir den Mythos hauptsächlich in den kürzeren-längeren Erzählungen der *Mythographen*. Von den antiken Bearbeitungen gilt als letzte und erwähnenswerte die des Boethius in der *Consolatio Philosophiae*.⁸ Boethius hat sein Material in eine *Moralisation* umwandelt – das ist schon ein Übergang zur Auffassung Mythos im des Mittelalter. Orpheus ist Beispiel für den in die Wollust des Fleisches gesunkenen Menschen und Eurydice symbolisiert die Schuld, in deren Folge Orpheus in die Unterwelt hinuntersteigt. Die Erzählung wird von einer moralischen Lehre abgeschlossen: Boethius will einerseits die hinunterziehende Kraft der Wollust, andererseits die Möglichkeit eines Weges der Seele in die Läuterung darstellen.

Diese allegorisierende Erklärung steht nicht allein, im frühen Christentum treffen wir auf manche, wo ein anderes Motiv allegorisch interpretiert wird. In den Katakomben des späten ersten und frühen zweiten Jahrhunderts (n. Chr.) finden wir solche Fresken, wo Orpheus eindeutig in der Gestalt des guten Hirten erscheint. In der späteren Zeit nimmt Christus stufenweise die Stelle des Orpheus in den bildlichen Darstellungen ein. In der Literatur treffen wir Orpheus als Jesus Christus im Mittelalter. Für die englische Literatur vermittelt Boethius den Orpheus-Mythos. Die

⁸ Cons. Phil. III. Metrum XII.

Boethius-Übersetzung (oder vielmehr Bearbeitung) von König Alfred ist die erste Spur für das Vorhandensein des Mythos.

Die *Consolatio Philosophiae* war auch in Italien bekannt, im 15–16. Jahrhundert waren aber die Klassiker, Vergil und Ovid die Musterbeispiele. Die Volkstümlichkeit des Orpheus-Mythos in der Renaissance kam der in der Antike gleich, Orpheus wurde Symbol der reinen, erlösenden Kunst. Nach der Renaissance wurde die Musik das Hauptgebiet der neuen Bearbeitungen und wir können es fast für symbolisch halten, daß die Revolution der Oper eben mit einem Werk über Orpheus begann, mit dem Orfeo von Monteverdi.

Es kann ebenfalls als symbolhaft betrachtet werden, daß das weltliche Drama im 15. Jahrhundert in Italien seinen Anfang in einem den Orpheus-Mythos bearbeitenden Werk, in Polizianos *Favola di Orfeo* hat. Poliziano wurde im Jahre 1480 von dem mantovener Kardinalen, Francesco Gonzaga beauftragt auf die Doppelhochzeit von Clara Gonzaga und Gilbert de Montpensier bzw. von dem gleichnamigen Francesco Gonzaga und Isabelle d'Este⁹ ein Bühnenspiel zu schreiben. Es war also ein Gelegenheitswerk und wurde von ausserordentlicher Schnelligkeit fertiggestellt, wie Poliziano selbst in einem Brief an Carlo Canale schreibt: „in tempo di due giorni, intra continui tumulti“. La favola di Orfeo wurde nicht aufgeführt, weil das Hochzeitsfest nicht stattfand. Poliziano hielt die *Favola* für ein unreifes Stück. Im demselben Brief entschuldigt er sich für „il stilo volgare“, d.h. für die italienische Sprache, die er des Publikums und der leichteren Verständlichkeit wegen gewählt hat. Die *Favola* hat diese strenge Selbstkritik nicht verdient: Poliziano war ein ausgezeichnete Improvisateur sowohl im Lateinischen als auch im Italienischen, andererseits – wie es aus seinen anderen Briefen hervorgeht¹⁰ – schrieb er sehr schnell. Was seine Entschuldigung für den „stilo volgare“ betrifft, sind es die Worte eines Humanisten, der die lateinische Sprache für die Bearbeitung eines antiken Mythos wahrscheinlich für würdiger hielt. Er hat es nicht geahnt, daß er in den Augen der Nachwelt eben wegen des Italienischen als ein Neuerer erscheint.

Selbst die Zeitgenossen hatten kein schlechtes Urteil über die *Favola*¹¹, und später wurde sie wegen der oben Erwähnten als ein Werk von literaturgeschichtlicher Bedeutung betrachtet, weil sie das erste profane italienisch geschriebene Bühnenwerk ist. Für die Unterhaltung des breiteren Publikums dienten bisher Werke mit religiöser Thematik, die Stücke der *sacra rappresentazione*, für die Gebildeten gab es die

⁹ S. G. B. Picotti, Sulla data dell'Orfeo e delle Stanze di Angelo Poliziano: *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei* S. V. XXIII 1915, p. 100–105.

¹⁰ Ida Maier, *Angelo Poliziano*, Genève 1966, p. 392, n. 34.

¹¹ S. I. Maier o.c.p. 393; V. Rossi, *Il Quattrocento*. Milano 1949, p. 541–543.

antiken Werke und ihre Übersetzungen oder Bearbeitungen. Polizianos Neuerung galt nicht nur für die Thematik (er hat anstatt der religiösen Themen einen antiken Mythos gewählt), sondern auch für die Form. Der Prolog der *Favola* erinnert zwar auf die Vorrede der antiken Komödien oder der *sacra rappresentazione*, danach folgt aber eine neuartige Vielfalt von Gattungen, Metra, Strophen. Die Dialoge erinnern an der Ton der antiken Ekloge, die lyrische Stimmung wechselt sich mit der balladenartigen. Das kann auch ein Grund dafür sein, daß der Titel in verschiedenen Formen vorkommt: *Favola di Orfeo*, *Festa d'Orfeo*, *Rappresentazione*. Die gegenwärtige Forschung nennt sie „Pastorale“, das Vorhandensein von bukolischen, mythischen und dramatischen Elementen betonend.

Poliziano hat sein Material aus Vergil und Ovid genommen. Seine Symbolik bleibt meistens in dem von den zwei antiken Dichtern bestimmten Rahmen, sie wird durch die allegorisierende Erklärung der Humanisten¹² nicht erweitert. Polizianos *Favola* hat keinen solchen philosophischen Ausklang – ihrem Verständnis bringt die literarische Interpretation näher.

In gewisser Hinsicht waren die *sacre rappresentazioni* die Vorbilder für Poliziano. Er beginnt sein Werk auch mit einem Prolog und die weiteren Teile werden auch bei ihm nicht auf Akte geteilt. Anstelle der Hölle tritt die Beschreibung der Unterwelt, wo die aus den antiken Autoren gekannten Gestalten erscheinen: Pluto, Proserpina, Minos, Cerberus, die Furien und die in der Unterwelt leidenden Schuldigen. Im weiteren sind nur die antiken Vorbilder und Motive bestimmend. Die Kulisse für die Lebenden ist Arkadien, in deren Gestaltung die Wirkung der antiken Bukoliker, Theokrit, Vergil und Calpurnius zu entdecken ist. Hier beginnt der Dialog von Mopso und Aristeo, dessen Elemente unverkennlich aus der antiken Ekloge stammen. In den weiteren (in Liebesgesang von Aristeo 54–84, in den bedankenden Worten von Mopso 85–91, in der Eurydice charakterisierende Darstellung von Thyrsis 127–137) vermischen sich verschiedene Elemente von der Klassik bis zu den populären Elementen. Der Dialog der Hirte, die Flucht der Eurydice vor Aristeo verleiht dem Material mehr Dramatik im Vergleich mit den antiken Bearbeitungen. Orfeo tritt erst in der darauffolgenden Szene auf. Er erscheint in seiner dichterischen Würde auf einem Gipfel eines Berges – er repräsentiert wahrscheinlich den Parnaß – als Wortführer von Poliziano: er singt ein lateinisches Loblied in sapphischen Strophen auf den Kardinalen Gonzaga. Dieses Moment zeigt die Unzertrennlichkeit der höfischen Kultur und der humanistischen Ideologie. Das Loblied ist Ausdruck des Ideals von der Kultur und Zivilisation: für einen Humanisten ist eine würdige Dichtung nur auf lateinisch vorstellbar, der Angeredete ist der Förderer, dem die

¹² S. A. Chastel, *Marsile Ficini et l'Art*. Genève 1954, p. 272–3.

Förderung dieser Kultur zu verdanken ist. Da auch Orfeo Kulturstifter ist, kann nur er der Vortragende des Lobliedes sein.

Orfeo erfährt die Nachricht über den Tod von Eurydice, während er singt. Die Beschreibung seiner Verzweiflung, seiner Anbetung an die unterirdischen Gottheiten, die Darstellung der Wirkung seines Gesanges entsprechen den Beschreibungen in den 10–11. Büchern der Metamorphosen, ergänzt mit einigen Reminiszenzen aus den Georgica. Die Unterweltsszene wird im Vergleich mit den Metamorphosen durch die Beschreibung des dorthin führenden Weges erweitert, wo die malerische Betrachtungsweise von Poliziano zur vollen Geltung kommt. Auch die Gestalt des Minos ist neu, mit ihm wollte Poliziano das Tableau der Figuren färben, andererseits ist Minos das Gegenstück zum Pathetismus des auf den Knien flehenden Orfeo.

In welchen Maßen ist die Favola pathetisch? Gegenüber dem Rhetorismus des Ovid wirkt Poliziano lyrisch. Bei ihm bleiben die stärkeren Farben weg, Harmonie und Zärtlichkeit beherrschen die Stimmung. Orfeo siegt durch die Schönheit seines Liedes. Auf dem Weg aus der Unterwelt – abweichend von Ovid – läßt Poliziano Orfeo singen – eine neue dramatische Lösung –, der Verse aus Ovids Amores singt. In fast allen Stellen der Favola können wir feine Abweichungen von den antiken Mustern feststellen, sie dienen immer zur Durchsetzung der Bühnendramaturgie. Als Orfeo z.B. Eurydice das zweite Mal aus der Unterwelt mitnehmen möchte, gestaltet Poliziano die Szene dadurch dynamisch, daß eine der Furien sich gegen Orfeo wendet:

Piu non venire avanti, anzi a piè ferma,
e di te stesso omai tece ti dole;
vane son le tue parole,
vane e 'l pianto e 'l dolor: tua legge e ferma...

(318–321)

In der Antike war die Bewahrung der Tradition und die Neugestaltung bestimmend für die Literatur, die mit den Begriffen „imitatio“ und „aemulatio“ bezeichnet werden. Poliziano läßt mit der Nachahmung und schöpferischer Neugestaltung des antiken Materials diese antike Tradition weiterleben.

Die Gestaltung der Schlusszene sollte für Poliziano besonders problematisch gewesen sein: nach dem Tod von Eurydice verabscheut Orfeo in seiner unermäßlichen Trauer, das weibliche Geschlecht und – wie es Ovid im 11. Buch der Metamorphosen darstellt – er ergibt sich der Knabenliebe. Poliziano beschreibt den Schmerz des Orfeo in feinfrühlenden lyrischen Tönen und gibt eine toposartige Darstellung des weiblichen Geschlechts. Er schmückt die homoerotische Wendung der Geschichte mit

mythologischen Beispielen, wodurch sie für das schockierende Publikum zu einem „gezähmten“ literarischen Klischee wird.

Die Favola endet mit der sehr suggestiven Bacchanten-Szene. Poliziano beschreibt ihren Zorn, die wilden Rufe, das Zerreißen des Orfeo. Darauf folgt eine karnevalartige Szene, die Bacchanalie. Der wilde Tanz, der Rausch, der Enthusiasmus der Bacchanten wird durch den Rhythmus versinnlicht:

Chi vuol bever, chi cuol bevere
vegna a bever, vegna qui.
Voi imbottate come pevere:
i'vo' bever ancor mi.
Gli e del viono ancor per tí.
Lassa bever prima me.
Ognun segua Bacco te.
Io to voto gia eo mio corno,
dammi un pe' el bottazzo in qua.
Questo monte gira intorno,
el cervello a spasso va.

(372–383)

Die Schlusszene vermittelt eine völlig andere Stimmung wie die übrige Favola: Trauer und Schmerz lösen sich im großen Wirbel auf, die Todesgeister verschwinden. Es erinnert uns an das Verhältnis der antiken tragischen Trilogie und des darauffolgenden Satyrspiels.

Wodurch ist die Vielfältigkeit der Favola bestimmt? Poliziano gebraucht sehr verschiedene Elemente: die bukolische Dichtung, die mythologischen Erzählungen der antiken Dichter, die Schöpfungen des zeitgenössischen „volgare“. Damit hat er eine neue Gattung geschaffen. Aus der Favola können wir auch auf die humanistische Ästhetik und auf das Weltbild von Poliziano folgern. Der Gebrauch von den unterschiedlichen Elementen entspricht dem ästhetischen Ideal der varietas. Die auf den ersten Blick inkonsistente Gestalt der Eurydice – wir lernen sie aus der Beschreibung von Thyrsis kennen, später sind wir Zeugen ihrer Flucht vor Aristeo, dann ertönt ihre Stimme aber nur als die eines körperlosen Schattens – wird durch die Triade der Schönheit, Jugend und Liebe zusammengehalten, wogegenüber die das menschliche Leben bedrohenden Figuren und der Tod gestellt sind. In der Interpretation von Poliziano wird durch den Orpheus-Mythos der unversöhnliche Gegensatz von Leben und Tod, Licht und Dunkelheit, Gut und Böse ausgedrückt. Die Neugestaltung des mythischen Dichters, durch dessen Gesang die tote Welt lebendig wird, die zügellosen Leidenschaften gezähmt, die unterirdischen Gottheiten besiegt werden, ist

eine Bekenntnis für die Macht der Dichtung und Verherrlichung der Rolle des Dichters.

Die Favola bedeutet das Ende der dichterischen Tätigkeit von Poliziano. Die Gestalt des Orpheus erscheint noch einmal in der 4. Sylva und in der Nutricia (De poetica et poetis), wo Poliziano die Geschichte der Menschheit zusammenfaßt, die Reihe der Dichter mit Orpheus beginnend. Die humanistische Verherrlichung der Dichtung als der Quelle der Zivilisation wird also wieder auf den mythischen griechischen Dichter bezogen. Die Kraft des dichterischen Wortes, der Glaube an die Heiligkeit der Dichtung – das ist die Botschaft von Poliziano – wird durch die Gestalt des Orpheus vermittelt.

János Riesz:

ATLANTIS – Ideale Stadt oder kolonialer Mythos?

Die Geschichte von Atlantis beginnt mit den beiden Spätdialogen Platos: dem *Timaios* und dem *Kritias*. Gegenstand des *Timaios* ist eine umfassende Kosmologie, eine Darstellung des Ursprungs und Aufbaus unserer sichtbaren Welt. Von der Schaffung des Kosmos durch den Weltenschöpfer bis zu Einzelfragen der Biologie und Anthropologie. Die letzten Abschnitte vor dem Epilog behandeln die Fische und Schalentiere des Meeres. Wegen seiner übersichtlichen Systematik und Lehrhaftigkeit haben Schüler und Nachfolger Platos gerade den *Timaios* als eines der grundlegenden Zeugnisse der platonischen Lehre angesehen. Der Dialog bezieht sich eingangs auf ein Gespräch, das am Vortag unter Sokrates' Leitung stattgefunden hatte und über den vollkommenen Staat ging. Darin wurden offenbar Thesen erörtert wie in der *Politeia*, dem großen Dialog „Über den Staat“.

Im *Timaios* wird ein neuer Aspekt eingeführt. Sokrates erklärt, er möchte gerne den vollkommenen Staat, den er entworfen hat, auch in Funktion sehen; ob dieser Staat denn, in einer konkreten historischen Belastungsprobe, einem Krieg etwa, auch stand hielte. Und es wird präzise die Frage aufgeworfen, ob es in der geschichtlichen Vergangenheit einen Staat gegeben habe, in dem die Forderungen des Sokrates verwirklicht worden waren.

Da setzt die Erzählung des *Kritias* ein, die er als zehnjähriger Knabe von dem alten, fast 90jährigen *Kritias* gehört haben will, der sie seinerseits von Solon gehört hat, der sie aus Ägypten mitgebracht habe. Damit werden zugleich das Alter und die Wahrhaftigkeit der Geschichte beglaubigt. Es ist eine Geschichte, die den Athenern wie Musik in den Ohren geklungen haben muß: alle wesentlichen Züge des vollkommenen Staates waren zu Urzeiten (vor 9000 Jahren) bereits in dem ur-athenischen Gemeinwesen vorhanden. Der vollkommene Staat ist nichts anderes als der ursprüngliche athenische Staat:

Nach dieser ganzen Anordnung und Einrichtung gründete nun die Göttin zuerst euren Staat, indem sie den Ort eurer Geburt mit Rücksicht darauf erwählte, daß die dort herrschende glückliche Mischung der Jahreszeiten am besten dazu geeignet sei, verständige Männer zu erzeugen. Weil also die Göttin zugleich den Krieg und die Weisheit liebt, so wählte sie den Ort aus, welcher am meisten sich dazu eignete, Männer, wie sie ihr am ähnlichsten