INTERTEXTUALITÄT IM GRIECHISCHEN ROMAN

I.

In seinem Essay *Der griechische Liebesroman* äußert sich Otto Weinreich zu einem der meistdiskutierten Probleme des antiken Romans, nämlich zur Frage seiner Genese[1]: der griechische Liebesroman «stellt sich dar als das Ergebnis einer Kreuzung von zwei erzählenden Gattungen: des Epos und der romanhaften Historie. Sie bestimmen seine Gestalt, die hellenistische Poesie bedingt die Struktur des Gefühls, während Tragödie und Komödie je nach Bedarf Einzelmotive, Farben und Klänge zu bieten vermögen und je nach dem Plan des Dichters für entlegenere Schauplätze die Reisefabulistik fruchtbar gemacht werden kann». Und in launiger, humorvoller Weise faßt Weinreich in demselben Essay wenig später[2] noch einmal die Geburtsgeschichte des griechischen Liebesromans und sein weiteres Schicksal in der europäischen Literaturgeschichte zusammen: «der griechische Liebesroman war die Frucht einer Liaison, die das gealterte Epos mit der kapriziös reizvollen hellenistischen Historiographie einging. Der Bastard wurde ein anziehendes und von der jungen Mutter her auch sehr vitales Geschöpf, mit manchen Patengeschenken von den Musen des Dramas und der Liebespoesie bedacht. Im Jungensalter las er gern Münchhausiaden und Geschichten aus fernen Ländern und lernte in der Rhetorenschule einiges Nützliche. Aber der Makel seiner Illegitimität war doch so stark, daß keine antike Ars poetica es wagte, den munteren Bankert in die vornehme Gesellschaft des alten literarischen Adels aufzunehmen».

Das Zusammenspiel der Gattungen, das das neue Genre 'Roman' hervorbrachte, wurde zwar immer schon beachtet und untersucht, und es war immer eine beliebte philologische Spielerei, den Ursprung des Romans in einer bestimmten Gattung zu verankern. Bis vor kurzem jedoch untersuchte man die erhaltenen Romantexte kaum unter dem

1 Zitiert aus Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Chariklea*. Übertragen von R. Reymer. Mit einem Nachwort von O. Weinreich, Zürich 1970, 344.

2 a.a.O. 348.

Gesichtspunkt, *wie* der Autor eines Romans Elemente der verschiedenen Gattungen zu seinem polyphonen neuen Kunstwerk zusammenfügt oder welche Funktion ein Zitat, eine Episode oder eine bestimmte narrative Technik im Zusammenhang des neuen Werks besitzt. Das heißt: man las die Romantexte nicht im Sinne Genettes als Palimpseste[3]; vielmehr benützte man die 'Schichtenanalyse' vorwiegend dazu, um die Frage nach dem Ursprung der Gattung oder nach den ursprünglichen, die Gattung konstituierenden Vorläufer-Texten zu lösen. Erst in den letzten Jahren ließ man immer mehr die gattungsgenetischen Fragestellungen hinter sich und wandte sich Problemen zu, die man dem Bereich der Intertextualitätstheorie zurechnen kann. Es ist wohl unbestreitbar, daß gerade der griechische Roman mit der Vielzahl von Bezugstexten, die in ihm anklingen, das geeignete Objekt für intertextuelle Untersuchungen bietet[4].

In meinem Beitrag will ich mich hauptsächlich auf einen Autor des 2. Jahrhunderts nach Christus konzentrieren, auf Longos, der sich meines Erachtens am besten von den erhaltenen griechischen Romanautoren dazu eignet, um die Vielschichtigkeit der intertextuellen Bezüge und ihre Funktion zu diskutieren.

II.

Unter den erhaltenen Romanautoren nimmt Longos[5] eine besondere Stellung ein: als einziger stellt er seinem Werk, der in bukolischer Umgebung spielenden Liebesgeschichte der Hirtenkinder Daphnis und Chloe, ein Vorwort voran, in dem ein Ich-Erzähler darlegt, wie er den Stoff zu dem folgenden Roman gefunden habe[6]. Das Proömium

3 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Vgl. dazu auch M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990, 11f.

4 Hier ist vor allem M. Fusillo (*Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989) zu nennen.

5 Zu Longos vgl. vor allem B. Effe, *Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der Römischen Kaiserzeit*, Hermes 110, 1982, 65-84; R.L. Hunter, *A study of Daphnis and Chloe*, Cambridge 1983; D. Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst*, Münster 1991.

6 Wir treffen hier also auf den Legitimations- bzw. Glaubwürdigkeitstopos, der zum Repertoire der Erzählkunst gehört - man denke nur an das Vorwort von U. Ecos *Der Name der Rose*.

dient jedoch nicht allein der Legitimation der folgenden Erzählung, sondern der Rehabilitation von fiktionaler Literatur überhaupt. Ferner weist es auf die literarischen Innovationen hin, die der Roman enthält, stellt das Werk in eine ganz bestimmte literarische Tradition und gibt schließlich die Haltung vor, die der Leser bei der Lektüre einnehmen soll[7].

«Als ich auf Lesbos auf der Jagd war, sah ich in einem Hain der Nymphen das schönste Schaustück, das ich je gesehen habe: ein Gemälde, die Geschichte einer Liebe. Schön war nun freilich auch der Hain, voller Bäume, voller Blumen, von Bächen durchflossen. Eine Quelle tränkte alles, sowohl die Blumen als auch die Bäume. Doch das Bild war erfreulicher, das mit erlesener Kunst gemalt war und Freud und Leid einer Liebe darstellte. Und so kamen viele, auch Fremde, auf den Ruhm des Bildes hin, als Verehrer der Nymphen und als Betrachter des Bildes. Gebärende Frauen waren auf ihm zu sehen und andere, die Kinder in schöne Windeln legten, ausgesetzte Kinder, Tiere, die sie säugten, Hirten, die sie an Kindes Statt annahmen, junge Leute, die sich Treue gelobten, ein Überfall von Piraten, von Feinden ein Einfall. Als ich noch viele andere Dinge sah, und zwar solche, die mit Liebe zu tun haben, und sie bewunderte, packte mich das Verlangen, dem Gemälde ein literarisches Gegenstück zu schaffen.

Und ich suchte mir einen Erklärer des Gemäldes und arbeitete vier Bücher aus, einerseits als ein Weihegeschenk für Eros und die Nymphen und Pan, anderseits als einen erfreulichen Besitz für alle Menschen, der den Kranken heilen, den Betrübten aufrichten, den, der bereits geliebt hat, daran erinnern und für den, der noch nicht geliebt hat, eine Vorschule sein soll.

Denn völlig ist der Liebe noch niemand entgangen, und keiner wird ihr je entgehen, solange es Schönheit gibt und solange Augen sehen. Uns aber möge der Gott es gewähren, das Geschick anderer Leute mit ruhigem Sinne zu Papier zu bringen».

7 Die deutschen Übersetzungen aus Longos stammen - mit leichten Modifikationen - aus O. Schönberger, *Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*, Berlin 1980.

Der Erzähler beginnt das Vorwort mit der programmatischen Gegenüberstellung 'Kunstwerk - Natur'. Das Kunstwerk im Nymphenhain erhält den Superlativ κάλλιστον (das schönste), die Natur, der Hain, dagegen nur den Positiv καλόν (schön). Kunst übertrifft die Natur aufgrund der *Techne*, der gestaltenden Tätigkeit des Menschen. Erst menschliche Kunstfertigkeit kann also aus einem von Natur aus Schönen ein Schönstes herstellen. Diesem Superlativ kommt im Hinblick auf den Rezipienten das Prädikat τερπνότερον, 'erfreulicher' (*sc.* als die ungestaltete Natur), zu. Das Kunstwerk erweckt aufgrund der *Techne*, die in ihm steckt, ein höheres ästhetisches Vergnügen als die Natur.

Diese Ästhetik des Longos erhält ihre eigentliche Brisanz, wenn man sie vor der Folie der zwei Autoren liest, auf die Longos sich im Proömium deutlich bezieht und gegen die er sich mit seinem Programm wendet: gegen den Philosophen Platon und den Historiker Thukydides. Im 10. Buch des *Staates* verurteilt Sokrates die mimetischen Künste, da sie auf den, der kein Wissen von den Ideen habe, eine verderbliche Wirkung ausüben (595b 3-7). Longos evoziert in der Gegenüberstellung von Natur und Kunstwerk Platons Kritik gleich in den ersten Zeilen seines Vorworts. Nach Platons Hierarchie ist der Roman des Longos drei Stufen von der Wahrheit entfernt, ist er doch die Beschreibung eines Bildwerks, das nach der Platonischen Vorstellung schon zwei Stufen von der Wahrheit entfernt und deshalb minderwertig ist (603b 4). Indem Longos der Kunst das Prädikat κάλλιστον (am schönsten) verleiht, nimmt er explizit eine Gegenposition zu Platons Verurteilung des ästhetischen Vergnügens ein (607a 5-8). Anders als Platon, der der Kunst eine pädagogische Funktion abspricht, weist Longos seinem Roman sowohl eine psychologische als auch eine pädagogische Wirkung zu: kann doch sein Werk den Leser von Liebesleid heilen, ihn trösten, ihn an vergangene Freuden erinnern[8] oder ihm ein Propädeutikum für zukünftige Liebeserfahrungen sein. Diese Wirkung kann Literatur ausüben, wenn in ihr *paradigmatisch* Lebenssituationen dargestellt werden, in denen der Leser sich wiedererkennen kann. Und genau dies soll dem Leser des Hirtenromans widerfahren, wie es in ähnlicher Weise auch Ovid von den Lesern seiner *Amores* erwartet (2. 1. 5-10):

[8] In diesem platonischen Zusammenhang klingt hier sicherlich die Anamnesis-Lehre mit.

Me legat in sponsi facie non frigida virgo
Et rudis ignoto tactus amore puer;
Atque aliquis iuvenum, quo nunc ego, saucius arcu
Agnoscat flammae conscia signa suae
Miratusque diu "quo" dicat "ab indice doctus
Conposuit casus iste poeta meos?"

Ein Blick in den Roman selbst zeigt, in welchem Maße dieser Gegensatz 'Kunst - Natur' und der Aspekt der Mimesis bzw. der mimetischen Kunst das ganze Werk durchziehen. Im 4. Buch (32. 1) wird Chloes natürliche Schönheit konfrontiert mit dem bezaubernden Glanz, der von ihr ausgeht, nachdem Schmuck und Kosmetik die Natürlichkeit verfeinert haben: «nun konnte man sehen, was Schönheit ist, wenn sie Schmuck dazubekommt. Denn als Chloe angekleidet und frisiert war und sie sich ihr Gesicht gewaschen hatte, erschien sie allen um so viel schöner, daß sogar Daphnis sie kaum wiedererkannt hätte».

Kunstwerke sind auch die beiden Gärten, die im Roman beschrieben werden: der Garten des Hirten Philetas (2. 3. 3) und die Parkanlage des reichen Städters Dionysophanes (4. 2). Beide Anlagen sind durch menschliche Arbeit gestaltete Natur; erst menschliche Techne bringt Ordnung (κόσμος, τάξις) in die sonst ungeordnete Natur. Beide Gärten sind - als äußeres Symbol ihres Kunstcharakters - von einer Mauer wie von einem Bilderrahmen umgeben. In der Beschreibung des Parks des Dionysophanes treibt Longos den Gegensatz 'Natur - Kunst' auf die Spitze. Die menschliche Gestaltungskraft ist sogar in der Lage, im Betrachter der Gartenanlage den Eindruck, die Illusion zu erwecken, daß der eingegrenzte Park ein weites Feld sei (4. 2. 2) und daß in diesem gärtnerischen Kunstwerk selbst der natürliche Wuchs der Bäume so wirke, als sei er künstlich gestaltet (4. 2. 6).

Auch in der Musik und im Tanz kann der Mensch durch seine Mimesis der Natur im Betrachter ein ästhetisches Vergnügen erwecken. Dies wird besonders deutlich in der Schilderung des Solokonzertes, das der alte Hirte Philetas auf seiner Syrinx gibt. Durch sein virtuoses Können erweckt er im Zuhörer die Illusion, er blase auf mehreren Flöten zugleich und gebe ein ganzes Flötenkonzert zum besten (2. 35). Ebenso steht es mit der pantomimischen Tanzeinlage, die Dryas zur Begleitung des Philetas darbietet (2. 36): «Dryas stand auf, bat

Philetas, eine dionysische Weise zu spielen, und tanzte ihnen einen Winzertanz. Und bald sah es so aus, als ob er Trauben schneide, bald glich er einem, der die vollen Bütten trägt, dann wieder einem, der Trauben stampft, einem, der die Fässer füllt, und schließlich einem, der den Most trinkt. All das tanzte Dryas so gekonnt und so ausdrucksvoll, daß man die Weinstöcke und die Kelter und die Fässer zu sehen glaubte und man meinte, daß Dryas wirklich trinke». Auch die Tanzkunst kann wie Musik und Gartenbau im Rezipienten die Illusion erwecken, er erlebe Tatsächliches. Höchste Kunst besteht also -so die Quintessenz aus den besprochenen Passagen - darin, den Kunstcharakter zu verhüllen und Kunst geradezu als Natur erscheinen zu lassen. Doch im Gegensatz zur wirklichen Natur ist die durch mimetische Techne gestaltete und veredelte Natur ein ästhetischer Gegenstand, der dem Rezipienten Vergnügen verschafft.

III.

Doch neben dieser Auseinandersetzung mit Platons Dichtungs- und Mimesiskritik ist in dem Vorwort ein zweiter Bezugstext verarbeitet, das sogenannte Methodenkapitel aus dem Geschichtswerk des Thukydides (1. 22). Mit der Charakterisierung seines Romans als ein Vergnügen bereitender *Besitz* für alle Menschen, der einen dreifachen Nutzen habe (heilen, trösten, erziehen), verweist Longos unüberhörbar auf den berühmten Schlußsatz des thukydideischen Methodenkapitels, in dem der Historiker sein Werk folgendermaßen beschreibt: «als Besitz auf Dauer, nicht als Prunkstück für ein einmaliges Anhören ist mein Werk verfaßt». Die Anspielung auf den Historiker kommt allerdings nicht überraschend. Gleich zu Beginn betont Longos, daß er die *Geschichte* einer Liebe beschreiben wolle; wie Thukydides gibt er *Quellen* (Ort, Lage) und Gewährsleute an. Die Anspielung auf Thukydides ist jedoch nicht bloßes Prunken eines *poeta doctus*; vielmehr muß der gesamte Zusammenhang des Methodenkapitels in die Betrachtung einbezogen werden, um den Angelpunkt der Anspielung zu entdecken. Unmittelbar vor der zitierten Passage (1. 22. 4) setzt Thukydides seine Art, Geschichtsschreibung zu betreiben, von der seiner Vorläufer ab: deren Darstellung beruhe auf dem Mythischen (τὸ μυθῶδες), also dem Fiktiven, während er der Genauigkeit den Vorzug gebe. Der wissenschaftliche Charakter seines

Werks bereite zwar weniger Vergnügen, könne aber wegen der zuverlässigen Darstellung der historischen Ereignisse und seines paradigmatischen Charakters für künftige Lesergenerationen von Nutzen sein. Aus der Thukydideischen Gleichsetzung von Nichtfiktionalem mit ästhetisch Unerfreulichem läßt sich für Longos positiv ableiten: Fiktionales = erfreulich bzw. erfreulicher als Nicht-Fiktionales. Nach dem Urteil des Thukydides verdient ein Werk wie das des Longos keinesfalls das Prädikat *nützlich*. Doch wie Thukydides nimmt auch Longos - und deshalb können wir zu Recht von Rehabilitation der Fiktionalität sprechen - für seinen Roman einen *Nutzen* für künftige Leser in Anspruch.

Longos entwickelt also im Vorwort seines Romans vor der Folie der Platonischen und Thukydideischen Kritik von fiktionaler Literatur eine Rehabilitation von fiktionaler Prosa und eine Legitimation von Kunst überhaupt: erst die durch den Menschen gestaltete Welt kann aufgrund ihres paradigmatischen Charakters Erkenntnisprozesse in Gang setzen. Im Gegensatz zu Platon, der die mimetischen Künste verurteilt, da sie durch ihr Blendwerk der Erkenntnis der Wahrheit im Wege stehen, rehabilitiert Longos die Kunst als Katalysator menschlicher (Selbst-) Erkenntnis und als ein Freude bereitender Gegenstand.

IV.

Doch damit ist das Proömium noch nicht ausgeschöpft. Longos gibt in den wenigen Zeilen der Einleitung durch die Betonung des Kunstcharakters seines Werkes auch zu erkennen, in welche literarische Tradition er sich stellt: in die der hellenistischen Dichtung und hellenistische Dichtungstheorie, deren erklärtes Ziel es war, formvollendete Werke zu schaffen. Longos liefert die Bestätigung für diese Zuordnung auf mehreren Ebenen: zunächst ist das bukolische Ambiente, in dem sein Roman spielt, eine Wiederaufnahme der Hirtendichtungen Theokrits, die Longos in Prosa umsetzt. Die Namen der handelnden Personen, wörtliche Zitate und Anspielungen verweisen auf den hellenistischen Dichter. Doch auch das Verb, mit dem Longos seine Arbeit als Dichter beschreibt, läßt Vorstellungen

des Hellenismus anklingen. Im Proömium schreibt Longos, er habe vier Bücher 'ausgearbeitet' (ἐξεπονησάμην), d.h. in mühevoller Kleinarbeit ausgefeilt. Er verwendet das programmatische Verb ἐκπονεῖσθαι an zwei auffallenden Stellen seines Romans: im Proömium und in Buch 2. 3. 3, wo der Hirte Philetas erzählt, er habe seinen Garten 'ausgearbeitet', in mühevoller Arbeit (πόνος) gestaltet[9]. Es ist sicherlich kein Zufall, daß der alte, im Roman mit besonderer Autorität ausgestattete Hirte gerade Philetas heißt, ist doch Philetas (oder Philitas) von Kos der Archeget der bukolischen Dichtung des Hellenismus schlechthin.

Zentral für hellenistische Autoren ist neben dem Aspekt der *Techne* der Anspruch, Kunst aus Kunst herzustellen, neue Texte in Bezug auf und unter Einbeziehung der Vorgänger zu schreiben; zentral sind die Reflexion über Gattungsnormen und aus dieser Reflexion heraus das Spiel mit den Normen und schließlich ihre Durchbrechung, die Öffnung der Gattungen und ihre Mischung. Schauen wir uns vor diesem Hintergrund den Roman und das Proömium genauer an. Longos zählt im Vorwort die Einzelheiten des Gemäldes auf, das er auf Lesbos im Nymphenhain gesehen hat: gebärende Frauen, andere, die Säuglinge in Windeln legen, ausgesetzte Kinder, Tiere, die sie säugen, Hirten, die sie finden und an Kindes Statt annehmen, schließlich junge Leute, die sich Treue schwören, und Überfälle von Feinden und Seeräubern. Mit dieser Liste gibt Longos dem gebildeten Leser zu erkennen, welche literarischen Modelle er für seinen Roman ausgewählt hat: ausgesetzte Kinder aus bestem Hause, ausgestattet mit *Gnorismata*, Wiedererkennungszeichen, gehören zum typischen Repertoire der Neuen Komödie. Hirten und Tiere verweisen wie der gesamte Rahmen des Vorworts auf die Bukolik. Die verliebten Jugendlichen, vor allem aber die Seeräuber lassen sich als das typische Personal des Liebesromans identifizieren. Die Dominante unter diesen Bezugsgattungen spielt ohne Zweifel die Bukolik; die beiden anderen Gattungen, Komödie wie Liebesroman, haben untergeordnete Funktion; sie versuchen, die bukolische Welt zu stören und werden aus ihr wieder vertrieben. Dies wird an drei Stellen deutlich, die man als den Einbruch einer anderen Welt in den bukolischen Frieden deuten kann, oder literarisch gesprochen, als den Versuch der beiden subdominanten Gattungen, die Handlung zu bestimmen. In Buch I

[9] Vgl. Theokrit 7. 51 τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.

wird Daphnis von Seeräubern gefangen genommen, in Buch II Chloe von jungen Männern verschleppt. In beiden Situationen droht also eine dem Leser aus dem Liebesroman vertraute Trennung des Paares. Doch die Gefahr wird jeweils von der dominanten Gattung, der Bukolik, gebannt. Daphnis wird durch das 'Rinderwunder' gerettet: Chloe spielt die Hirtenflöte, die Rinder stürzen sich ins Meer, das Schiff kentert, die Seeräuber ertrinken, und Daphnis kann sich retten. Im Falle von Chloes Entführung werden die bukolischen Götter selbst aktiv: die Nymphen erscheinen Daphnis im Traum und verweisen ihn an den Hirtengott Pan, der die feindlichen Scharen in 'panischen' Schrecken versetzt, so daß sie Chloe wieder frei lassen.

Das Eindringen der Komödie wird durch eine typische Komödienfigur symbolisiert: durch den Parasiten mit dem sprechenden Namen *Gnathon*, 'Kinnbacke'[10]: der raffinierte Städter verliebt sich in den schönen Hirten Daphnis, der dies in seiner Naivität nicht wahrnimmt. Erst als Gnathon handgreiflich wird, durchschaut Daphnis seine Absicht und stößt den Angetrunkenen zurück: die Natürlichkeit des Hirten behält die Oberhand über die städtische Dekadenz des Parasiten; die Bukolik setzt sich gegen die Komödie durch.

Auf einen letzten Punkt sei noch hingewiesen: Longos behauptet im Proömium, daß er Literatur aus einem Werk der bildenden Kunst gemacht habe. Auf die Bedeutung des Bildbezugs vor dem Hintergrund Platonischer Vorstellungen habe ich schon hingewiesen. Doch es verbirgt sich in ihm ein weiterer wichtiger Aspekt. Ein Bild hat einen *Rahmen*. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich der Roman des Longos von allen anderen erhaltenen Liebesromanen. Auch er hat einen Rahmen: er spielt nur an einem Ort, auf der Insel Lesbos; die Liebenden müssen keine Irrfahrten durchmachen, und falls Trennungen drohen, werden sie von der Bukolik verhindert. Außerdem ist in dem Bildbezug ein rezeptionsästhetischer Aspekt enthalten: Longos hat seinen Roman so angelegt, daß er den Leser durch den Text wie durch einen Bilderzyklus hindurchführt, ja, daß er ihn sogar teilweise in die Rolle des Voyeurs drängt wie bei der

[10] Vgl. A.W. Gomme - F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973, 420f.; H.-G. Nesselrath, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin - New York 1985, 38f. 108f.

Beschreibung der ersten mißglückten Liebesversuche von Daphnis und Chloe. Dies wird durch eine Vielzahl von Bild- und Naturbeschreibungen, die in den Roman eingelegt sind, unterstrichen. Insofern ist der Anspruch des Longos, er wolle dem Bild im Nymphenhain ein literarisches Gegenstück schaffen, durchaus auch wörtlich zu nehmen als der Versuch, Bilder in einen bildhaften Stil umzusetzen.

Im Werk des Longos haben wir somit einen frühen Vorläufer des modernen Romans, in dem Erzählung und Reflexion über das Erzählen, Oberflächenhandlung (Liebesgeschichte) und theoretisierende Substruktur eine faszinierende Einheit eingegangen sind. Nach der Lesart, wie ich sich sie in meinem Beitrag vorgeschlagen habe, ist der Roman des Longos demnach in der Tat ein 'polyphones Kunstwerk' - ganz im Sinne von Thomas Manns Diktum (im Vorwort zum *Zauberberg*): «der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen»[11]. Bukolische Dominante, Motive der Neuen Komödie und des Liebesromans spielen bei Longos vor dem Hintergrund eines theoretischen Anspruches - der Rehabilitation der Fiktion und der Etablierung des Romans als literarische Gattung - in diesem symphonischen Kunstwerk zusammen.

V.

Was ich an Longos zu zeigen versuchte, den Versuch eines Autors, den Roman als seriöse Gattung durch intertextuelle Bezüge auf mehrere anerkannte Gattungen im antiken Gattungssystem zu etablieren, läßt sich bei den anderen Romanautoren ebenfalls nachweisen. Ich verweise in diesem Zusammenhang vor allem auf die Untersuchung von Th. Paulsen zu Heliodor[12]. Nur Achilleus Tatios fällt unter den erhaltenen Dichtern aus dem Rahmen. Der Spielart 'Roman', die dieser Autor verkörpert und die man als 'Schelmen-

[11] Longos entspricht somit jedenfalls teilweise der Definition, die M. Kundera (*Die Kunst des Romans*, Frankfurt 1989, 152) von dem Verhältnis Roman und Poesie gibt: «die Absicht, "vor allem die Schönheit zu suchen"; die Bedeutung jedes einzelnen Wortes; die intensive Melodik des Textes; /.../)». Gerade die Melodik des Textes, γλυκύτης, ist ein wesentliches Merkmal von Longos' Stil.

[12] *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor.* Trier 1992 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 10).

roman' bezeichnen könnte - im Lateinischen müßte man natürlich Petron anführen -, werde ich mich in anderem Zusammenhang widmen[13].

Ein Blick auf den frühesten Text, den man als Roman bzw. Erziehungsroman bezeichnen kann, auf Xenophons *Kyrupädie*, soll dies verdeutlichen: in diesem Werk, das Holzberg[14] zum Beispiel in seiner Einführung in den antiken Roman aus der Gruppe der Romantexte ausscheidet, da in ihm die späteren signifikanten Gattungsmerkmale des Liebesromans noch nicht vorhanden seien, findet sich durchaus eine Liebeshandlung, die Dreiecksgeschichte zwischen der schönen Pantheia, ihrem Mann Abradatas und Kyros' Freund Araspes, eine Liebesgeschichte, die sich über die Bücher 5-7 der *Kyrupädie* erstreckt.

Während der Abwesenheit ihres Mannes Abradatas, der sich auf einen Feldzug in Baktrien befindet, fällt Pantheia bei der Eroberung des assyrischen Lagers Kyros in die Hände (Ende Buch IV). Die Frau soll der Beuteanteil des Perserkönigs werden. Kyros' Jugendfreund Araspes berichtet darauf dem König von der unglaublichen Schönheit der Frau (5. 1. 2ff.). Doch Kyros weigert sich, sich der Frau zu nähern, da er sich nicht von seiner eigentlichen Aufgabe, der Kriegsführung, ablenken lassen wolle (5. 1. 8). Im Gegensatz zu Araspes weiß der König von der Macht des Eros, Araspes dagegen meint, nur schwache Persönlichkeiten könnten gegen ihren Willen von der Liebe bezwungen werden. Kyros will seinem Freund nun deutlich vor Augen führen, wie Unrecht er mit seiner Auffassung vom Wesen des Eros habe, und überträgt ihm die Bewachung Pantheias. Das Erwartete tritt ein: Araspes verliebt sich in Pantheia. Der Faden der Liebesgeschichte wird erst zu Beginn des 6. Buches wieder aufgenommen (6. 1. 31ff.): Araspes macht Pantheia einen Antrag, und als diese standhaft in der Liebe zu ihrem Mann bleibt, setzt er ihr mit Drohungen zu. Da vertraut sich Pantheia dem König an, der seinen Freund sofort zur Audienz lädt und ihn in seiner verständnisvollen Menschenfreundlichkeit belehrt, daß seine These von der Unbezwing-

13 Lollianos und der Iolaos- Roman dürften in dieselbe Richtung gehen.

14 N. Holzberg, *Der antike Roman*, München - Zürich 1986, 23f. Vgl. dagegen B. Zimmermann, *Roman und Enkomion. Xenophons 'Erziehung des Kyros'*, WJA 15, 1989, 97-105.

barkeit des Eros eben doch richtig gewesen sei. Um Araspes nicht dem Spott aller auszusetzen, will ihn Kyros als Spion ins feindliche Lager schicken. Doch da greift Pantheia ein und verspricht Kyros, ihm in ihrem Mann einen zuverlässigeren Freund zu verschaffen. Nach einer nach homerischem Vorbild gestalteten Rüstungs- und Abschiedsszene (man denke an Hektor und Andromache im 6. Buch der *Ilias*, 466ff.) zieht Abradatas für Kyros in den Krieg, hat seine Aristie (7. 1. 29ff.) und fällt, Pantheia begeht daraufhin Selbstmord.

Wir können in dieser sich über mehrere Bücher hinziehenden Liebeshandlung, die die *Kyrupädie* mit dem späteren Liebesroman verbindet, eine 'Legitimationstechnik' sehen, wie sie später Longos so vielschichtig in seinem Roman anwendet. Im Gegensatz zu Longos, der schon mit einem durch die alexandrinische Literaturtheorie geschulten Leser rechnen mußte, genügt jedoch Xenophon ein Hintergrundstext für seine Liebesgeschichte: die homerische *Ilias* und die darin entwickelten Modelle von Abschied, Auszug, Aristie und Tod des Helden.

Ein Blick auf Chariton, nach Xenophon der wohl zweitälteste Romanautor, bestätigt diesen Befund. Auch in diesem Roman fällt, wie allein schon die zahlreichen Zitate und Anspielungen belegen, den homerischen Epen eine tragende Rolle zu: das ganze Geschehen entwickelt sich unter dem direkten Einfluß der Götter. Durch den Plan des Eros werden Chaireas und Kallirrhoe ein Paar (1. 1. 3). Die abgewiesenen Freier werden von einem βάσκανος δαίμων gegen das glückliche Paar aufgehetzt, und als ihre Intrige Erfolg hat und Chaireas im Jähzorn Kallirrhoe niedertritt, steht er fortan unter dem Zorn der Gottheit (μῆνις-Motiv), den Aphrodite erst im 8. Buch, nachdem Chaireas für sein Fehlverhalten durch viele Gefährdungen und Irrfahrten (*Odyssee*-Motiv) gebüßt hat, wieder fallen läßt.

Im Gegensatz zu Longos, der mehrere Gattungen in seinem Roman als Bezugstexte anklingen läßt, genügt den frühen Autoren, Xenophon von Athen und Chariton, sich an Homer, den erzählenden Autor par excellence, anzuschließen. Im Verlauf der Entwicklung der Gattung 'Roman', insbesondere im Zusammenhang eines sich ausbildenden Gattungsbewußtseins, wie wir es bei Longos im Vorwort seines Romans vorfinden, wird die homerische Dominante durch eine

Vielzahl von wechselnden und sich ergänzenden Anklängen abgelöst, die Monodie des auktorialen, epischen Erzählers wird durch die Symphonie verschiedener literarischer Stimmen abgelöst[15].

Düsseldorf Bernhard Zimmermann

15 Ebenso ist bemerkenswert, daß beide frühen Autoren aus dem Bestreben heraus, 'Wahres zu sagen', ihre Erzählung in der Geschichte verankern - Xenophon mit größerem Aufwand als Chariton. Die frühen Autoren versuchen demnach, einen 'Wahrscheinlichkeitspakt' mit dem Leser zu schließen, indem sie ihre Geschichte in die Historie einlagern, um anschließend freie Hand in der Erfindung noch so großer unwahrscheinlicher Ereignisse und Zusammentreffen zu haben.