

LIEBE UND POETISCHE REFLEXION DER HIRTENROMAN DES LONGOS *

Als Gottfried August Bürger im Jahre 1769 die *Ephesiaka*, die Ephesischen Geschichten, einen Abenteuer- und Liebesroman eines gewissen Xenophon von Ephesos übersetzt hatte, kamen ihm nach Abschluß der Arbeit doch ernsthafte Bedenken, ob er nicht vielleicht doch "was Gescheiteres hätte tun können als ein albernes Romänlein verdeutschen"¹. Bürgers wenn vielleicht auch nicht ganz ernst gemeintes abschätziges Urteil, das er seiner Übersetzung voranstellt, ist symptomatisch für die Beschäftigung mit dem antiken Liebesroman. Einerseits fühlte man sich von den leichten, unterhaltenden Werken angezogen – Goethe zum Beispiel äußert sich geradezu enthusiastisch über den Hirtenroman des Longos –, andererseits – und dies vor allem von Philologenseite – stieß man sich an der mangelnden Tiefe und Seriosität, tadelte man die Leichtigkeit seiner "dem Rokoko geistesverwandten Mischung von dezenter Süßlichkeit und derber Sinnlichkeit" und seine "gänzliche Unnatur"². Diese ablehnende Haltung hatte zur Folge, daß denn auch der griechische Roman – abgesehen von Rohdes Gesamtdarstellung aus dem Jahre 1876³ – als Gattung der antiken Literaturgeschichte nicht beachtet wurde – eine Haltung, die insofern konsequent ist, als in der Antike selbst der Roman in der Literaturkritik nicht zur Kenntnis genommen wird; ja, es fehlt sogar ein einheitlicher Begriff, um diese Werkgruppe zu benennen⁴.

(*) Vorliegende Arbeit ist die um Anmerkungen erweiterte und leicht bearbeitete Fassung meiner Düsseldorfer Antrittsvorlesung (1.6.1993). Den Vortragsstil habe ich im großen und ganzen beibehalten. Den Kollegen R. Häußler und M. Weißenberger (Düsseldorf) sowie M. Erler (Würzburg) danke ich für ihre weiterführenden kritischen Bemerkungen und Hinweise.

(¹) Zitiert nach O. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*. Nachwort zu: *Heliodor. Die Abenteuer der schönen Charikleia*, Zürich 1970, 324 f.

(²) Eine Zusammenstellung der Urteile findet sich bei O. Schönberger, *Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*, Berlin 1980, 29-31. – Gerade in der Klassischen Philologie war man vor allem im 19. Jahrhundert darum bemüht, Goethes Wertschätzung des Longos als 'Fehlurteil' zu erklären, da Goethe nur die französische Übersetzungen von Amyot und Courier zugänglich gewesen seien. Vgl. Schönberger a.a.O. 33; T. Hägg, *The novel in antiquity*, Oxford 1983, 212 f. Siehe auch unten Anm. 45.

(³) E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876 (1914³, Nachdruck 1960).

(⁴) Der Terminus 'Roman' stammt aus dem altfranzösischen *romanz* (Verserzählung in der Volkssprache und nicht in Latein). In spätantiken und byzantinischen Texten findet man für das Genre die Bezeichnung *πλάσματα* bzw. *πλασματικά* (Fiktionen) oder

Erst umfangreiche Papyrusfunde in unserem Jahrhundert, die zu den erhaltenen griechischen Romanen des Chariton, Xenophon von Ephesos, Longos, Achilleus Tatios und Heliodor hinzukamen, erweckten ein neues Interesse an dem Stiefkind der griechischen Literatur. 1962 gab Reinhold Merkelbach mit seinem Buch "Roman und Mysterium in der Antike" der Forschung einen entscheidenden Anstoß. Merkelbach deutet die antiken Liebesromane als Texte, die hinter der narrativen, oft trivialen Ebene der Liebeshandlung eine zweite, wesentliche Aussage vermitteln sollten: als Texte mit initiatorischem Charakter, die in die Isis- oder Dionysosmysterien einführen sollten⁵. Merkelbachs These blieb nicht ohne Widerspruch: Man betonte als Reaktion auf die religiöse, kultische Interpretation den rein literarischen, unterhaltenden Charakter der Romane und begann in der Folgezeit, den Roman als literarisches Phänomen ernst zu nehmen, ihn als Gattung zu untersuchen und ihn in die Geistes- und Literaturgeschichte des Hellenismus und der Kaiserzeit einzuordnen. Diese Renaissance des antiken, insbesondere des griechischen Romans dauert bis heute an. Neben Epos und Drama dürfte der Roman zur Zeit wohl die am meisten behandelte literarische Gattung sein⁶.

δραματικά (dramatische Ereignisse); vgl. dazu Hägg (s. Anm. 2) 3.

(⁵) R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München-Berlin 1962; ders., *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longos*, Stuttgart 1988. Ich will in der folgenden Untersuchung den Roman des Longos bewußt unter literarischen Gesichtspunkten betrachten. Es ist sicherlich unbestreitbar, daß, wie Merkelbachs Arbeit zeigt, der Roman von einer Vielzahl von religiösen Motiven und Mysterienelementen durchzogen ist. Zu fragen wäre allerdings, ob deshalb die Funktion des Romans notwendigerweise im religiösen Bereich zu suchen ist oder ob nicht vielmehr Longos die religiöse Situation des 2. Jahrhunderts n. Chr. im Spiegel seines Romans auffängt, ohne damit gleich einen Mysterientext zu schreiben. Es könnte dem zeitgenössischen gebildeten Leser des Longos gerade besonderes Vergnügen gemacht haben, neben der literarischen Ebene die religiösen Anspielungen zu erkennen und zu entziffern. Vgl. auch die vorsichtigen Äußerungen von W. Burkert, *Antike Mysterien*, München 1990, 56 f.

(⁶) Ich möchte nur auf folgende neuere Gesamtdarstellungen verweisen: Weinreich (s. Anm. 1); Hägg (s. Anm. 2); C. W. Müller, *Der griechische Roman*. In: E. Vogt (Hrsg.), *Griechische Literatur*, Wiesbaden 1981, 377-412; N. Holzberg, *Der antike Roman*, München-Zürich 1986; B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris 1971, 309-405; ders., *The form of the Greek romance*, Princeton 1991; C. Ruez Montero, *La estructura de la novela griega*, Salamanca 1988; M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989. – Dazu verweise ich auf folgende Sammelbände: H. Gärtner (Hrsg.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*, Hildesheim-Zürich 1984 (Aufsätze von 1892–1969); H. Kuch (Hrsg.), *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, Berlin 1989. – Zur griechischen 'Unterhaltungsliteratur' des 2. Jahrhunderts n. Chr. vgl. A. Dihle, *Die griechische und la-*

Bevor ich zum Hirtenroman des Longos übergehe, seien einige Worte zur Gattung 'griechischer Roman' gestattet. Die Texte und Fragmente, die wir besitzen, sind zwar nicht fest datierbar. Man kann jedoch auf der Basis der Papyrusfunde und – mit weniger Sicherheit – aufgrund von Anspielungen auf historische Ereignisse in den Texten selbst die griechischen Romane in der Zeit zwischen dem 1. Jahrhundert v. und der Spätantike ansiedeln. Die heftig umstrittene Frage der Genese der Gattung 'Roman' klammere ich in diesem Zusammenhang aus⁷.

Die Romane folgen einem mehr oder weniger stereotypen Handlungsschema⁸: Ein junger Mann verliebt sich auf den ersten Blick in ein außergewöhnlich schönes Mädchen; sie heiraten und werden noch in den Flitterwochen durch widrige Umstände getrennt, zum Beispiel von Piraten entführt und in die Sklaverei verkauft. In der Zeit der Trennung, in der das Paar immer wieder beinahe zusammentrifft, kommt es nach dem Vorbild der Irrfahrten des Odysseus⁹ im ganzen Mittelmeerraum herum; bevorzugt sind exotische Gebiete: Syrien, Ägypten, Äthiopien¹⁰. Die Liebenden sind mannigfachen Gefährdungen sowohl ihres Lebens als auch ihrer Treue ausgesetzt, wobei die Frau die Anfechtungen unbeschadet übersteht als der Mann¹¹. Schließlich kommt es nach vielen Irrungen und Wirrungen zum happy end, das Liebespaar findet sich wieder und lebt fortan in Glück und Zufriedenheit. Niklas Holzberg hat in seiner Einführung in den antiken Roman das Handlungsschema dieser Romane mit modernen TV-Serien im Stile von *Dallas* und *Denver (Dynasty)* verglichen: Liebe, Verbrechen, Abenteuer und Aufregung wechseln in rascher Folge, die Handlung spielt in der besseren Gesellschaft, das Ganze gibt dem bürgerlichen Leser des Hellenismus und der Kaiserzeit ein prickelndes Lesevergnügen¹².

teinische Literatur der Kaiserzeit, München 1989, 247 ff.; zur Periode der sogenannten Zweiten Sophistik vgl. den Sammelband von D. A. Russel (Hrsg.), *Antonine literature*, Oxford 1990.

(⁷) Vgl. dazu die in Anm. 6 genannten Arbeiten; außerdem B. Zimmermann, *Roman und Enkomion. Xenophons 'Erziehung des Kyros'*, "Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft" N.F. 15, 1989, 97-105.

(⁸) Vgl. Holzberg (s. Anm. 6) 7 ff.; Müller (s. Anm. 6) 387 ff.; I. Stark, *Strukturen des griechischen Abenteuer- und Liebesromans*. In Kuch (Hrsg.) (s. Anm. 6) 82 ff.

(⁹) Im Irrfahrtenmotiv läßt sich am ehesten der Einfluß des homerischen Epos nachweisen; vgl. auch Müller (s. Anm. 6) 394.

(¹⁰) Vgl. Müller (s. Anm. 6) 389.

(¹¹) Die Ausnahme bildet Kallirhoe in Charitons Roman, die Bigamie betreibt und nach Chaireas den Großgrundbesitzer Dionysios heiratet – allerdings aus edlen Beweggründen: da sie von Chaireas schwanger ist, sieht sie, beredet von ihrer Magd, die einzige Möglichkeit, ihrem Kind ein standesgemäßes Leben zu ermöglichen, in dieser Heirat.

(¹²) Zum antiken Romanleser vgl. Müller (s. Anm. 6) 392 ff.; K. Treu, *Der antike*

Dieses Handlungsschema, das sich vor allem bei Xenophon von Ephesos¹³ und bei Chariton¹⁴ nachweisen läßt, den wohl frühesten Repräsentanten unserer Gattung, stellte für die späteren Autoren des 2. bis 5. Jahrhunderts n. Chr., Longos, Achilleus Tatios und Heliodor, eine Herausforderung dar. Sie begannen, mit den traditionellen Motiven und Handlungsstrukturen zu spielen, ihre Gattung für andere Gattungen zu öffnen und neue Elemente in den Roman zu integrieren – mit einem Wort: sie begannen, einen reflektierten Umgang mit ihrer Gattung zu betreiben und damit ein Gattungsbewußtsein an den Tag zu legen. Ziel dieser drei Autoren war es, die populäre Gattung des Liebesromans zu nobilitieren, ihr den Rang einer ernstesten Literaturgattung zu verleihen, indem sie Elemente angesehener Gattungen wie der Historiographie, der Bukolik oder der Tragödie in ihre Werke aufnahmen und durch deutliche Signale auf ihre Innovationen hinwiesen¹⁵.

In dieser Gruppe von Romanautoren nimmt Longos¹⁶, den man wohl in die 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. datieren muß¹⁷, eine besondere Stellung ein: Als einziger stellt er seinem Werk ein Vorwort voran, in dem ein Ich-Erzähler, eine Autorfiktion, darlegt, wie er den Stoff zu dem folgenden Roman gefunden habe. Wir treffen hier zum erstenmal in der Geschichte des Romans auf den Glaubwürdigkeitstopos¹⁸, wie wir ihn – in

Roman und sein Publikum. In Kuch (Hrsg.) (s. Anm. 6) 178 ff.

(¹³) Vgl. Holzberg (s. Anm. 6) 7 ff.

(¹⁴) Vgl. Müller (s. Anm. 6) 397 f.; ders., *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*, "Antike und Abendland" 22, 1976, 115-136.

(¹⁵) Vgl. dazu vor allem die Arbeit von Th. Paulsen, *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 10), Trier 1992.

(¹⁶) Zu Longos vgl vor allem folgende Arbeiten: Merkelbach (s. Anm. 5); W. E. McCulloch, *Longus*, New York 1970; M. Philippides, *Longus: antiquity's innovative novelist*, Diss. State University of New York at Buffalo 1978 (microfilm); 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 (vgl. die positive Besprechung von N. Holzberg, "Anzeiger für die Altertumswissenschaft" 45, 1992, 204 f.); B. D. MacQueen, *Myth, rhetoric, and fiction. A reading of Longus's Daphnis and Chloe*, Lincoln-London 1990 (vgl. dazu jedoch die kritischen Bemerkungen von B. Effe, "Gnomon" 63, 1993, 266-268). – Text nach M.D. Reeve, *Bibliotheca Teubneriana*, Leipzig 1986².

(¹⁷) Vgl. die umsichtige Diskussion der Datierungsproblematik bei Hunter (s. Anm. 16) 1 ff.

(¹⁸) Interessant ist die parodische Umkehrung dieses Topos bei Lukian, *Verae Historiae* 1.4, wo der Ich-Erzähler geradezu das Gegenteil der Glaubwürdigkeit für sich in Anspruch nimmt, also die reine Fiktion (ψεῦδος): κἂν ἔν γάρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεῦδομαι. Vgl. auch unten Anm. 35.

ironischer Form – auch noch im modernen Roman wiederfinden. Man denke nur an das Vorwort von Umberto Eco's *Der Name der Rose*. Das Proömium dient jedoch nicht allein der Legitimation der folgenden Erzählung, sondern von fiktionaler Literatur überhaupt. Es weist auf die Innovationen hin, die der Roman enthält, stellt das Werk in eine ganz bestimmte literarische Tradition und gibt schließlich die Haltung und Perspektiven vor, die der Leser bei der Lektüre der Erzählung einnehmen soll.

Bevor ich das Proömium interpretiere, möchte ich in aller Kürze die Handlung des Romans skizzieren: Zwei neugeborene Kinder werden samt Erkennungszeichen, die auf eine vornehme Herkunft schließen lassen, ausgesetzt. Sie werden von einem Ziegenhirten namens Lamon und einem Schafhirten namens Dryas in einem abgelegenen Teil der Insel Lesbos gefunden und aufgezogen (1.1-6). Als die beiden – der Junge wird Daphnis, das Mädchen Chloe genannt – heranwachsen, beginnen sie sich beim Hüten der Schafe und Ziegen (1.7-10) zu lieben, ohne daß sie sich über ihre Gefühle Rechenschaft geben könnten (1.11-27). Eines Tages fallen Seeräuber auf Lesbos ein und entführen Daphnis. Chloe rettet ihn jedoch mit Hilfe einer Syrinx, die ihr der sterbende Rinderhirte Dorkon, ein Verehrer Chloes, schenkt. Die Rinder folgen dem Klang der Musik, stürzen sich ins Meer und bringen das Piratenschiff zum Kentern. Die schwerbewaffneten Seeräuber ertrinken, Daphnis kann sich retten (1.28-31). Doch anstatt sich über die Rettung zu freuen, ist Daphnis betrübt: Beim Bad in der Nymphengrotte wird er sich seiner Gefühle für Chloe bewußter, ohne allerdings aufgrund seiner jugendlichen Naivität und Unerfahrenheit zu wissen, "daß auch Eros ein großer Räuber ist" (1.32 οἶα νέος καὶ ἄγροικος καὶ ἔτι ἀγνοῶν τὸ Ἔρωτος ληστήριον).

Das zweite Buch bringt eine weitere Entwicklungsstufe ihrer Liebe: Der alte Hirte Philetas berichtet den beiden, daß er in seinem Garten den Erosknaben getroffen habe; dieser habe ihm versichert, daß er Daphnis und Chloe mit besonderem Wohlwollen betrachte. Parallel zum ersten Buch ereignet sich auch im zweiten eine Trennung: Junge Männer aus der Stadt Methymna beschuldigen Daphnis, daß er an dem Verlust ihres Schiffes Schuld habe (2.12-18). Sie beginnen Streit und entführen Chloe, die jedoch durch das wunderbare Eingreifen des Hirtengottes Pan gerettet wird (2.19-30). Ein fröhliches Hirtenfest beschließt das 2. Buch (31-39).

Das dritte Buch enthält eine weitere Steigerung: Daphnis wird von der lüsternen Städterin Lykainion in die Liebe eingeweiht; er hütet sich jedoch, sein neuerworbenes Wissen Chloe mitzuteilen. Inzwischen halten zahlreiche Männer um Chloes Hand an. Glücklicherweise findet Daphnis einen Schatz, so daß er sich – nunmehr als wohlhabender junger Mann – in die Schar der Freier einreihen kann. Chloe wird ihm auch versprochen, die beiden sollen

jedoch mit der Hochzeit warten, bis der Herr der Hirten, ein reicher Städter namens Dionysophanes, im Herbst auf das Landgut komme.

Doch bevor dieses glückliche Ende eintritt, baut Longos in das 4. Buch noch einige retardierende Sequenzen ein: Zunächst zerstört ein abgewiesener Freier Chloes, ein Rinderhirte namens Lampis, den herrlichen Park des Dionysophanes und stürzt damit alle Hirten in höchste Sorge und Angst. Doch Astylos, der junge Herr, der mit seinem Parasiten namens Gnathon vor seinem Vater ankommt, beschwichtigt die aufgeregten Hirten. Kaum ist diese Gefahr gebannt, droht schon die nächste: Gnathon verliebt sich in den schönen Daphnis. Er stellt ihm nach, und als er abgewiesen wird, versucht er es mit List: Er bittet seinen Herrn darum, ihm Daphnis als Hausklaven zu schenken. In dieser gefährlichen Lage greift Lamon, der Ziehvater, ein und zeigt Dionysophanes die Erkennungszeichen, die er damals bei dem ausgesetzten Kind gefunden hat. Da stellt sich heraus, daß Daphnis Sohn des Dionysophanes ist, und wenig später entpuppt sich Chloe – ebenfalls mithilfe der Erkennungszeichen – als Tochter eines anderen reichen Städters, eines gewissen Megakles, so daß der Heirat der beiden nichts mehr im Wege steht.

Nach dieser gerafften Inhaltsangabe zum Vorwort des Romans¹⁹:

Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον, εἰκόνοσ γραφὴν, ἱστορίαν ἔρωτος. καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλλος, πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ' ἡ γραφὴ τερπνοτέρα, καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν, ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἤεσαν, τῶν Νυμφῶν ἰκέται, τῆσ δὲ εἰκόνοσ θεαταί. γυναιῖκεσ ἐπ' αὐτῆσ τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοισ κοσμοῦσαι, παιδία ἐκκείμενα, ποίμνια τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή²⁰. πολλὰ καὶ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθοσ ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ, καὶ ἀναζητησάμενοσ ἐξηγητὴν τῆσ εἰκόνοσ τέτταρασ βίβλουσ ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἐρωτι καὶ Νύμφαισ καὶ Πανί, κτήμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποισ, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει. πάντωσ γὰρ οὐδεὶς Ἐρωτα ἔφυγεν ἢ φεύξεται μέχρισ ἀν κάλλοσ ἢ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. ἡμῖν δὲ ὁ θεὸσ παράσχοι σωφρωνοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.

(19) Übersetzung der Passagen aus Longos nach Schönberger (s. Anm. 2) mit einigen Modifikationen.

(20) Gegen Reeves Ausgabe folge ich hier der traditionellen Interpunktion.

“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 Gemäldes²¹ und arbeitete vier Bücher aus, einerseits als ein Weihegeschenk für Eros und die Nymphen und Pan, andererseits als einen erfreulichen Besitz für alle Menschen, der den Kranken heilen, den Betrüben aufrichten soll, 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 Sinne²² zu Papier zu bringen”.

Im folgenden sollen die drei wesentlichen Aussagen des Proömiums, das poetische Programm, die literarische Innovation und die Lenkung des Lesers, herausgearbeitet und jeweils durch einschlägige Passagen aus dem Roman belegt werden.

Der Erzähler beginnt das Vorwort mit der programmatischen Gegenüberstellung Kunstwerk – Natur. Das Kunstwerk, das Bildwerk im Nymphenhain, erhält den Superlativ *κόλλιστον* (das schönste), die Natur, der

(21) Vgl. Merkelbach, *Hirten* (s. Anm. 5) 140 f.; ἐξηγητής ist in der Tat ursprünglich ein religiöser Titel (vgl. LSJ s.v. II), später versteht man darunter jedoch auch den Fremdenführer (Pausanias 5.15.10). Der Roman des Achilleus Tatios beginnt ebenfalls mit einer Bildbeschreibung; allerdings ist bei Achilleus Tatios die Ekphrasis zu Beginn des Romans in die Erzählung integriert. Daß das Interesse an solchen Bildbeschreibungen in der rhetorischen Praxis des 2. Jahrhunderts n. Chr. groß gewesen sein muß, belegen die *προλαλιαί* des Lukian *Hercules* und *Zeuxis*. Zur Bildbeschreibung in der hellenistisch-alexandrinischen Tradition vgl. F. Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung*, Stuttgart 1993.

(22) D.h. unbeteiligt und über den Dingen stehend, im Stile eines Historikers.

Hain, dagegen nur den Positiv καλόν (schön). Das Kunstwerk übertrifft die Natur aufgrund der τέχνη, der Tätigkeit des Menschen, der es gestaltet hat. Erst menschliche Kunstfertigkeit, menschliche τέχνη, kann also aus einem καλόν, einem von Natur aus Schönen, ein κάλλιστον, einen Superlativ, ein Schönstes, herstellen.

Diesem κάλλιστον kommt im Hinblick auf den Rezipienten das Prädikat τερπνότερον, 'erfreulicher', zu. Das Kunstwerk erweckt ein höheres ästhetisches Vergnügen als die Natur – eben aufgrund der τέχνη, die in ihm steckt. Diese Gegenüberstellung Natur – Kunstwerk läßt sich an mehreren signifikanten Stellen des Romans nachweisen: In Buch 4.32.1 wird die natürliche Schönheit Chloes konfrontiert mit der Schönheit, in der sie erstrahlt, nachdem Schmuck und Kosmetik an die Stelle der Natürlichkeit getreten sind:

Ἦν οὖν μαθεῖν οἷόν ἐστι τὸ κάλλος, ὅταν κόσμον προσλάβηται. ἐνδυθεῖσα γὰρ ἡ Χλόη καὶ ἀναπλεξαμένη τὴν κόμην καὶ ἀπολούσασα τὸ πρόσωπον εὐμορφότερα τοσοῦτον ἐφάνη πᾶσιν ὥστε καὶ Δάφνις αὐτὴν μόλις ἐγνώρισεν.

“Nun konnte man sehen, was Schönheit ist, wenn sie Schmuck dazu bekommt. Denn als Chloe angekleidet und frisiert war und sich ihr Gesicht gewaschen hatte, erschien sie allen um so viel schöner, daß sogar Daphnis sie kaum wiedererkannt hätte”²³.

Kunstwerke sind auch die beiden Gärten, die in dem Roman beschrieben werden, der Garten des Hirten Philetas (2.3.3) und der Park (*Paradeisos*) des reichen Städters Dionysophanes (4.2-4). Beide Anlagen sind künstlich gestaltete Natur²⁴, umgeben von einer Mauer (2.3.3, 4.2.4, 4.7.3), die gleichsam die Umrahmung der Kunstwerke bildet. Insbesondere in der Beschreibung des Gartens des Dionysophanes wird der Gegensatz τέχνη – φύσις, Kunst – Natur, von Longos auf die Spitze getrieben. In die kunstvolle Gartenanlage sind weitere Kunstwerke integriert: ein Dionysostempel (4.3.1), ein Bilderzyklus mit Darstellungen aus dem Dionysosmythos, Statuen von Satyrn und von dem Hirtengott Pan²⁵. Zum Kunstwerk wird die Natur erst, wie Longos im Proömium bereits ausgeführt hatte, durch das gestaltende Eingreifen des Menschen, der mit seiner Kunst (τέχνη) in die ungeordnete Natur Ordnung (τάξις, κόσμος) bringt, der im Betrachter²⁶ durch seine Techne die Illusion erweckt, daß der umgrenzte Park ein weites Feld sei (4.2.2). Ja, in diesem gärtnerischen Kunstwerk wirkt sogar der

(23) Vgl. auch 1.18.2 im inneren Monolog des an den ersten Symptomen der Liebe leidenden Daphnis: ἄρά μου καὶ Δόρκων εὐμορφότερος ὀφθήσεται;

(24) Vgl. 2.3.3 ἐξεπονησάμην.

(25) Vgl. auch 2.24.2.

(26) Vgl. den Aspekt des Sehens in 4.1.2 εἰς πᾶσαν θεὰς ἡδονήν, 4.3.1 εὖοπτον.

natürlich Wuchs der Bäume so, als sei er künstlich gestaltet (4.2.6: ἐδόκει μέντοι ἢ τούτων φύσις εἶναι τέχνης – “es schien jedoch der natürlich Wuchs dieser ein Werk der Kunst zu sein”).

Doch nicht allein in der bildenden Kunst, auch in der Musik und im Tanz bedarf es der Techne, um ästhetische Gegenstände hervorzubringen. In Buch 2.35 gibt der alte Hirte Philetas ein Solokonzert auf der Syrinx. Durch sein Virtuositentum erweckt er im Zuhörer den Eindruck, mehrere Flöten zugleich, ein ganzes Flötenkonzert zu hören. Auch in dieser Passage finden sich die Schlüsselworte der Ästhetik des Longos: *τερπνόν* (erfreulich), *τέχνη* (Kunst) und *μίμησις* (Nachahmung) (2.35.3 f.):

αὐλῶν τις ἂν ᾤθη συναυλούντων ἀκούειν, τοσοῦτον ἤχει τὸ σύριγμα. κατ' ὀλίγον δὲ τῆς βίας ἀφαιρῶν εἰς τὸ *τερπνότερον* μετέβαλλε τὸ μέλος καὶ πᾶσαν *τέχνην* ἐπιδεικνύμενος εὐνομίας μουσικῆς ἐσύριττεν οἶον βοῶν ἀγέλη πρέπον, οἶον αἰπολίῳ πρόσφορον, οἶον ποιμναῖς φίλον. *τερπνόν* ἦν τὸ ποιμνίων, μέγα τὸ βοῶν, ὅξυ τὸ αἰγῶν. ὅλως πάσας σύριγγας μία σῦριγξ ἐμίμησατο.

“Man hätte meinen können, ein Flötenkonzert zu hören, so machtvoll blies er seine Syrinx. Allmählich aber blies er nicht mehr so kräftig und wechselte mit seiner Weise zu lieblicheren Klängen. Und er führte die ganze Kunst einer musikalischen Glanzleistung vor und blies, wie es zu einer Rinderherde paßt, wie es sich für eine Ziegenherde eignet, wie es den Schafen lieb ist. Angenehm zu hören war das Lied für die Schafe, kraftvoll das für die Rinder, helltönend das für die Ziegen. Eine einzige Syrinx ahmte alle Flötenarten insgesamt nach”.

Ähnlich steht es mit der darauf folgenden pantomimischen Tanzeinlage des Hirten Dryas (2.36), in der er die Weinernte tänzerisch darstellt, und mit dem Ballett von Daphnis und Chloe (2.37), die den Mythos von Pan und Syrinx tanzen. Auch hier betont Longos die Illusion schaffende Kunst der Tänzer²⁷.

Δρύας δὲ ἀναστὰς καὶ κελεύσας συρίζειν Διονυσιακὸν μέλος ἐπιλήνιον αὐτοῖς ὄρχησιν ὠρχήσατο. καὶ ἐφκει ποτὲ μὲν τρυγῶντι, ποτὲ δὲ φέροντι ἀρρίχους, εἶτα πατοῦντι τοὺς βότρους, εἶτα πληροῦντι τοὺς πίθους, εἶτα πίνοντι τοῦ γλεύκου. ταῦτα πάντα οὕτως εὐσχημόνως ὠρχήσατο Δρύας καὶ ἐναργῶς, ὥστε ἐδόκουν βλέπειν καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὴν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα πίνοντα.

“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

(27) Zum im 2. Jahrhundert n. Chr. äußerst beliebten Pantomimus vgl. vor allem Lukians Schrift *Περὶ ὄρχήσεως* (*de saltatione*).

schneide, bald glich er einem, der die vollen Büten 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 ausdrucksvoll, daß man die Weinstöcke und die Kelter und die Fässer zu sehen glaubte und man meinte, daß Dryas wirklich trinke²⁸.

Indem Longos in den besprochenen Passagen jeweils den Aspekt des Sehens, des Blicks bzw. des Hörens betont, stellt er den Bezug zum Rezipienten her: die mit τέχνη περιττή, mit überaus großer Kunst, durchgeführte μίμησις der Natur²⁹ wird für den Betrachter zum ästhetischen Vergnügen: wenn der Natur das Prädikat τερπνόν, erfreulich, zukommt, ist die gestaltete Natur ein τερπνότερον, ein ein größeres Vergnügen bereitender Gegenstand.

Einen solchen ästhetischen Gegenstand will Longos auch mit seinem Roman schaffen. Im Vorwort betont er, er wolle dem Bildwerk im Nymphenhain ein literarisches Gegenstück an die Seite stellen (ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ), das ein κτῆμα τερπνόν sei, ein dauerhafter ästhetischer Besitz für alle Menschen, durch den er den Leser als Führer (ἔξηγητής) leiten wolle, so wie ihm der Bilderzyklus im Nymphenhain von einem Exegeten erläutert worden ist.

Diese Ästhetik des Longos erhält ihre eigentliche Brisanz, wenn man sie vor der Folie der zwei Autoren liest, die Longos im Proömium deutlich evoziert und gegen die er sich mit seinem Programm wendet: Platon und Thukydides.

Im 10. Buch des *Staates* bespricht Sokrates die mimetischen Künste im Hinblick auf ihre Stellung in seinem Staatsmodell und verurteilt sie, da sie auf die Rezipienten, die kein Wissen von den Ideen haben, eine verderbliche Wirkung ausüben (595b3-7). Sokrates greift sich die Malerei als Paradigma heraus, um am Beispiel einer Liege (κλίνη) vorzuführen, wie weit ein Kunstwerk, das Bild einer Liege, von der Wahrheit, von der Idee der Liege, entfernt ist (597b5-7)³⁰:

Οὐκοῦν τριτταί τινες κλῖναι αὐται γίνονται· μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὐσα, ἢν φαίμεν ἄν, ὡς ἐγῶμαι, θεὸν ἐργάσασθαι. ἢ τίν' ἄλ-

(28) Daphnis erweist sich als würdiger Schüler des Philetas, da er wie dieser der Syrinx des Philetas unterschiedliche, verschiedene Gemütsstimmungen wiedergebende Weisen entlockt. Indem Philetas ihn nach dieser Darbietung küßt und ihm seine Syrinx schenkt, stellt dies in gewisser Weise eine ländliche, bukolische Dichterweihe dar, die noch dadurch betont wird, daß Philetas Daphnis bittet, die Syrinx an einen ebenso würdigen Erben weiterzugeben – d.h. hier wird (Schul-)Tradition gebildet!

(29) Vgl. vor allem auch 4.2.3.

(30) Die Ausführungen im 10. Buch bauen natürlich vor allem auf der im 7. Buch im Höhlengleichnis entwickelten Ideenlehre auf.

λον; – Οὐδένα, οἶμαι. – Μία δέ γε ἦν ὁ τέκτων. – Ναί, ἔφη. – Μία δὲ ἦν ὁ ζωγράφος. ἦ γάρ; – Ἔστω.

“Es ergeben sich also dreierlei Arten von Liegen: die eine, die in der Natur ist und die, wie wir wohl sagen können, wie ich meine, Gott geschaffen hat? Oder wer sonst? – Niemand sonst, glaube ich. – Dann eine, die der Schreiner gemacht hat. – Ja, sagte er. – Eine schließlich, die der Maler gemalt hat. Nicht wahr? – Genau”.

Die Malerei bildet demnach nicht das Seiende ab, sondern das Erscheinungsbild des Seienden, eben irgendeine Liege (598b1-5):

Τοῦτο δὴ σκόπει· πρὸς πότερον ἢ γραφικὴ πεποιήται περὶ ἔκαστον; πότερα πρὸς τὸ ὄν, ὡς ἔχει, μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται, φάσματος ἢ ἀληθείας οὐσα μίμησις; – Φάσματος, ἔφη.

“Überlege nun folgendes: Was bezweckt die Malerei bei jedem von ihr dargestellten Gegenstand? Will sie das Seiende, wie es ist, oder das Erscheinende, wie es erscheint, darstellen, ist sie also Nachahmung des Erscheinungsbildes oder der Wahrheit? – Des Erscheinungsbildes, sagte er”.

Die verderbliche Wirkung, die die mimetischen Künste, insbesondere die Dichtkunst, auf ihre Rezipienten ausüben, rühre von dem Zauber her, den sie mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln auf den Zuhörer ausüben, vor allem dadurch, daß sie ihn mit Illusionen umgeben (601a4-b4). Zudem sind die nachahmenden Künste bloßes Spiel, ohne jeglichen Ernst (602b6-10). Einen Platz in Platons Staat sollen – unter didaktischen und pädagogischen Gesichtspunkten – nur Götterhymnen und Enkomien auf tüchtige Männer bekommen, da sie die Rezipienten zur Nachahmung der tugendhaften Taten und zur Verehrung der Götter bringen können (607a3-5)³¹.

Longos evoziert Platons Dichterkritik gleich in den ersten Zeilen seines Vorworts, in der Gegenüberstellung von Natur und Kunstwerk, und spielt in seinem Roman an zahlreichen Stellen, in denen er über die mimetischen Künste spricht (Musik, Tanz, Gartengestaltung), auf das Platonische Modell an. 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 ist. Doch ganz im Gegensatz zu Platon verleiht Longos der Kunst, dem Bilderzyklus, das Prädikat κάλλιστον, am schönsten, während Platon im *Staat* (603b4) die mimetische Kunst als minderwertig bezeichnet (φάυλη). Damit nimmt Longos explizit eine Gegenposition zu Platons Verurteilung des ästhetischen Vergnügens ein (607a5-8), der die ἡδυσμένη Μοῦσα, die

(³¹) Zum 10. Buch des *Staates* vgl. zuletzt S. Halliwell, *Plato: Republic 10*, Warminster 1988, 3-16 sowie den Kommentar zu den betreffenden Stellen.

in angenehmer, ästhetisch erfreulicher Weise gestaltete Musenkunst aus seinem Staat verbannt. Longos bezieht sich meines Erachtens genau auf die Platonische Ablehnung der ἡδυσμένη Μοῦσα, wenn er in Buch 2.35.1 den Hirten Philetas die Geschichte des Lamon rühmen läßt als μῦθον ᾠδῆς γλυκύτερον, als eine Geschichte, die süßer als Gesang sei. Die stilistische Analyse³² jeder beliebigen Partie des Romans kann in aller Deutlichkeit belegen, daß Longos selbst ein Werk schrieb, dem die Auszeichnung der γλυκύτης, der Süße, der angenehmen Eingängigkeit, zufällt. Rhythmisierte Perioden, Klang- und Reimeffekte, Parallelismen und Antithesen machen seinen Roman zu einem Klangbild, um bei dem von Longos gewählten Bezug zur Malerei zu bleiben.

Anders als Platon, der dieser Art von Kunst jegliche pädagogische Wirkung auf den Rezipienten abspricht, weist Longos seinem Roman eine doppelte Wirkung auf den Leser zu: eine psychologische und eine pädagogische. Kann doch sein Werk den Leser entweder von Liebesleid heilen oder ihn trösten oder ihm ein Propädeutikum für zukünftige Liebeserfahrungen sein³³. Diese Wirkung kann Literatur ausüben, wenn in ihr paradigmatische Lebenssituationen dargestellt werden, so daß der Leser sich, sein Schicksal in dem Dargestellten wiedererkennen kann³⁴ und diese Anagnorisis je nach

(³²) Vgl. Schönberger (s. Anm. 2) 35-38; Hunter (s. Anm. 16) 84 ff.

(³³) Diese Passage erinnert an Ovid, *Amores* 2.1.5-10, wo Ovid über die paradigmatische Geltung seiner Liebesgedichte spricht und ebenfalls drei Lesehaltungen beschreibt: *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 / Composuit casus iste poeta meos?»* Da zudem die ἐρωτική παιδαγωγία, die Lykainion dem unerfahrenen Daphnis zuteil werden läßt (3.17-19, vor allem 19.1), in ihrem Tenor (zur *natura* kommt *cultus* hinzu) an die *Ars amandi* Ovids erinnert, könnte man erwägen, ob Longos eventuell durch Ovids Liebesdichtungen beeinflusst war; vgl. dazu auch Holzberg (s. Anm. 16) 205.

(³⁴) In der Formulierung τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει (Prooemium § 3) könnte in diesem Kontext durchaus auch die Platonische Anamnesis-Lehre anklingen. Da der Roman des Longos, wie die bisherige Analyse zeigt und wie die Einordnung in die hellenistischalexandrinische Tradition unten noch zeigen wird, als Publikum *lectores docti* voraussetzt, dürfte diese Verarbeitung platonischer Gedanken nicht weiter Erstaunen erregen, zumal diese – Dichtungskritik, Ideen- und Anamnesislehre – zu den Kernstücken der Platonischen Philosophie gehören. Über die Rezeption des Platonischen Höhlengleichnisses informiert K. Gaiser, *Il paragone della caverna. Variazioni da Platone a oggi*, Napoli 1985 (Memorie dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici 13); zur Rezeption der *Politeia* insgesamt vgl. H. Dörrie – M. Baltes, *Der Platonismus im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr.*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, 202 ff. (*Der Platonismus in der Antike* Bd. 3). Platons Schriften, insbesondere der *Phaidros*, wurden im 2. Jahrhundert n. Chr. in der Schule gelesen, so daß man die Bekanntheit der wichtigsten Gedanken Platons voraussetzen kann; zur literarischen Einordnung in die Epoche vgl. M. B. Trapp, *Plato's Phaedrus in the second-*

der Situation, in der sich der Leser befindet, heilend, tröstend oder belehrend wirken kann.

Doch neben dieser Auseinandersetzung mit Platons Dichtungskritik ist in dem Vorwort ein zweiter Bezugstext verarbeitet, das sogenannte Methodenkapitel aus dem Geschichtswerk des Thukydides (1.22). Es ist schon lange gesehen worden, daß Longos mit der Charakterisierung seines Romans als κτήμα τερπνὸν πᾶσι ἀνθρώποις, als ein Vergnügen bereitender Besitz für alle Menschen, der einen dreifachen Nutzen habe (heilen, trösten, erziehen), den berühmten Schlußsatz des Thukydideischen Methodenkapitels evoziert, in dem der Historiker sein Werk folgendermaßen beschreibt: κτήμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται, "Als Besitz auf Dauer, nicht als Prunkstück für ein einmaliges Anhören ist es (mein Werk) verfaßt".

Die Anspielung auf den Historiker kommt allerdings nicht überraschend. Gleich zu Beginn betont Longos, daß er die *Geschichte* einer Liebe (ἱστορίαν ἔρωτος) beschreiben wolle; wie Thukydides gibt er die Quellen (Ort, Lage) und Gewährsleute (den Exegeten) an³⁵. Die Anspielung auf Thukydides ist jedoch nicht bloßes Prunken eines *poeta doctus*; vielmehr muß der gesamte Kontext des Thukydideischen 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 – gemeint ist Herodot –, deren Darstellung auf dem μυθῶδες, auf dem Mythischen, also Fiktiven, beruht habe, während er dem σαφέες, der Genauigkeit den

century Greek literature. In Russel (Hrsg.) (s.o. Anm. 6) 141 ff. Im Hinblick auf Longos wäre zur erwägen, ob gerade die zahlreichen Ekphraseis der *loci amoeni* auch durch den Platonischen *Phaidros* beeinflusst sind (zu Dio, *Or.* 1 vgl. Trapp, a.a.O. 141-148). Weiterhin ist auffallend, daß Longos dem Geschriebenen dieselbe Funktion zuweist wie Platon, nämlich Erinnerungshilfe, ὑπόμνημα, zu sein, die im Leser frühere Erfahrungen bzw. früheres Wissen wieder vergegenwärtigt; vgl. dazu M. Erler, *Der Sinn der Aporien in den Dialogen Platons*, Berlin-New York 1987, 34 f. – Auf einen weiteren Punkt sei noch hingewiesen: in Philetas' Flötenkonzert wird betont, daß für jede Tierart eine bestimmte Melodie vorgesehen und passend sei. Dies könnte man als eine Transponierung der Platonischen Musikkritik ins bukolische Ambiente verstehen (*Gesetze* 700a5 ff.); zur Platonischen Musikkritik im Rahmen der musikalischen Praxis des 4. Jahrhunderts v. Chr. vgl. B. Zimmermann, *Comedy's criticism of music*, "Drama" 2, 1993, 39 ff. – Es ist auch interessant, daß im Platonismus selbst in dieser Zeit um eine Rehabilitierung der Kunst gerungen wurde; vgl. Plotin 5.8.1, besonders 30 ff.

(³⁵) Vgl. wiederum die parodische Umkehrung dieses Topos bei Lukian, *Verae Historiae* 1.4 γράφω τοῖνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ' ἄλλων ἐπυθόμην, ἔτι δὲ μήτε ὄλως ὄντων μήτε τὴν ἀρχὴν γενέσθαι δυναμένων. διὸ δεῖ τοὺς ἐντυγχάνοντας μηδαμῶς πιστεῦειν αὐτοῖς. Siehe auch oben Anm. 18.

Vorzug gegeben habe³⁶. Der wissenschaftliche, fiktionale Elemente ausschließende Charakter seines Geschichtswerks sei zwar ἀτερπέστερον, bereite also weniger Vergnügen, könne aber aufgrund seiner zuverlässigen Darstellung der historischen Ereignisse und aufgrund seines paradigmatischen Charakters für künftige Leser von Nutzen sein.

Aus der Thukydideischen Gleichsetzung von τὸ μὴ μυθῶδες = ἀτερπέστερον, also von Nichtfiktionalem mit ästhetisch Unerfreulichem, läßt sich für Longos positiv ableiten: τὸ μυθῶδες = τερπνότερον, Fiktionales = erfreulich(er). Nach dem Urteil des Thukydides verdient ein derartiges Werk keinesfalls das Prädikat nützlich (ὠφέλιμον). Doch wie Thukydides nimmt auch Longos – und deshalb können wir zu Recht von Rehabilitation der Fiktionalität sprechen – für sein fiktionales Werk einen Nutzen für zukünftige Lesergenerationen in Anspruch.

Longos entwickelt also im Vorwort zu seinem Roman 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 des ihr innewohnenden paradigmatischen Charakters Erkenntnisprozesse über die Rolle des Menschen in der Welt 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. Bruno Hillebrands Urteil³⁷ über den Romans des Longos, daß sich in ihm genausowenig theoretisches Bewußtsein nachweisen lasse wie bei den anderen antiken Romanciers, läßt sich wohl kaum aufrecht erhalten.

Doch mit dieser Rehabilitation der Kunst ist das Proömium noch nicht ausgeschöpft. Longos gibt in den wenigen Zeilen der Einleitung ebenfalls zu erkennen, in welche literarische Tradition er sich stellt und mit welchen Mitteln er das literarische Kunstwerk schaffen will, dem das Prädikat κάλλιστον zukommen soll.

Die Betonung der Kunst, der τέχνη, verweist an und für sich schon deutlich genug auf die literarische Tradition, in die Longos sich einreihet: auf die Tradition der hellenistischen, alexandrinischen Dichtung und Dichtungstheorie, deren erklärtes Ziel es war, formvollendete, ausgefeilte Werke zu schaffen³⁸ und neue Wege zu gehen, wobei sie jedoch nicht mit der Tradi-

(³⁶) Vgl. zur Stelle den Kommentar von A. W. Gomme, *A historical commentary on Thucydides I*, Oxford 1945, 148 f. Gomme paraphrasiert τὸ μὴ μυθῶδες mit "the absence of the story-telling element" (a.O. 149).

(³⁷) *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*, Stuttgart 1993³, 25.

(³⁸) Vgl. z.B. das Ende des Kallimacheischen *Apollonhymnos*, Vv. 105-113, mit dem Kommentar von F. Williams, *Callimachus. Hymn to Apollo*, Oxford 1978, 85 ff.

tion bricht, sondern sie in sich aufnimmt, im Hegelschen Sinne aufhebt. Longos liefert die Bestätigung für diese Zuordnung zur alexandrinischen Schule auf mehreren Ebenen: Zunächst ist natürlich das bukolische Ambiente, in dem Longos seinen Roman ansiedelt, eine Wiederaufnahme der bukolischen Dichtungen Theokrits in Prosa³⁹. Die Namen der handelnden Personen, aber auch wörtliche Zitate und Anspielungen verweisen auf den hellenistischen Dichter. Doch auch das Verb, mit dem Longos seine Arbeit als Dichter beschreibt, verweist auf Vorstellungen des Hellenismus. Im Proömium schreibt Longos, er habe vier Bücher 'ausgearbeitet' (ἐξεπονησάμην). Das Verb ἐκπονεῖν bezeichnet das harte Arbeiten und Feilen an einem Werk, die *litura*, die Horaz fordert (*Ep.* 2.1.167), den Versuch des Dichters, ein perfektes Kunstwerk in mühevoller Kleinarbeit (πόνος) herzustellen⁴⁰. Bezeichnenderweise findet sich dieselbe Vorstellung schon bei Thukydides in der Rede Kleons, Buch 3.38.3, und zwar in der auffälligen Verbindung von literarischem Meisterwerk und psychagogischer Intention des Autors: τὸ εὐπρεπὲς τοῦ λόγου ἐκπονήσας παράγειν πειράσεται.

Doch ihren eigentlichen Platz hat die Vorstellung des ἐκπονεῖν in der hellenistischen Theorie. So verbindet Theokrit das Verb in den *Thalysien* (7.51) mit μελύδριον, 'Liedchen', d.h. mit der Kleinform: τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.

Longos verwendet das programmatische Verb an zwei auffallenden Stellen seines Romans: im Proömium und in Buch 2.3.3, wo der Hirte Philetas erzählt, er habe seinen Garten 'ausgearbeitet' (ἐξεπονησάμην). Und 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 schlechthin⁴¹.

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 das Durchbrechen dieser Normen, die Öffnung der Gattungen und ihre Kreuzung und Mischung.

Schauen wir uns vor diesem Hintergrund, insbesondere unter dem Aspekt der Gattungsreflexion bzw. des Gattungsbewußtseins und der Gattungsmischung, den Roman und das Proömium noch einmal genauer an. Longos zählt im Vorwort die Einzelheiten des Gemäldes auf, das er auf

(³⁹) Zu den literarischen Anklängen und Anspielungen an Theokrit vgl. vor allem *Hunters Arbeit* (s. Anm. 16).

(⁴⁰) Vgl. C. O. Brink, *Horace on poetry. Epistles Book II*, Cambridge 1982, 210.

(⁴¹) Vgl. Theokrit 7.40; zu Philetas und Longos vgl. *Hunter* (s. Anm. 16) 76 ff.

Lesbos im Nymphenhain gesehen hat: Gebärende Frauen, andere, die die Kinder in Windeln legen, dann ausgesetzte Kinder, Tiere, die sie säugen, Hirten, die sie finden und an Kindes Statt annehmen, schließlich junge Leute, die sich Treue schwören, und Übergriffe von Seeräubern und Feinden. Mit dieser Liste gibt Longos dem literarisch gebildeten Leser zu erkennen, welche literarischen Modelle er für seinen Roman ausgewählt hat: Ausgesetzte Kinder aus bestem Hause, ausgestattet mit sogenannten *Gnorismata*, Wiedererkennungszeichen, gehören zum typischen Repertoire der von Euripides beeinflussten Neuen Komödie. Hirten und Tiere verweisen wie der gesamte Rahmen des Vorworts auf die Bukolik, die verliebten Jugendlichen, die Seeräuber und Feinde lassen sich als typische Elemente des Liebesromans identifizieren. Die Dominante unter diesen drei Bezugsgattungen spielt ohne Zweifel die Bukolik. Die anderen beiden 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 ganz 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 Herrschaft zu übernehmen und die Handlung zu bestimmen. In Buch 1 wird Daphnis von Seeräubern gefangen genommen, in Buch 2 Chloe von den jungen Männern aus Methymna 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 Syrinx, die Rinder stürzen sich ins Meer, das Schiff kentert, die Seeräuber ertrinken, und Daphnis kann wohlbehalten des Ufer erreichen. Im Falle von Chloes Entführung werden die bukolischen Götter selbst aktiv. Die Nymphen erscheinen Daphnis im Traum und verweisen ihn an den zuständigen Gott, den Hirten-gott Pan, der die feindlichen Scharen in panischen Schrecken versetzt, so daß sie Chloe wieder frei lassen. Das Eindringen der Komödie wird durch eine typische Gestalt der hellenistischen Komödie symbolisiert: durch den Parasiten mit dem sprechenden Namen Gnathon, 'Kinnbacke', der wie in der Komödie mit seinem jungen Herrn mit dem ebenfalls sprechenden Namen Astylos, 'Städter', auf dem Land erscheint. Seine Herkunft aus der Gattung Komödie wird von Longos hinreichend deutlich gemacht mit den Worten, mit denen er ihn in die Handlung einführt (4.11.2)⁴²:

(42) Zu Gnathon als Parasitenname vgl. A. W. Gomme – F. H. Sandbach, *Menander. A commentary*, Oxford 1973, 420 f. (zum *Kolax* des Menander und zum *Eunuchus* des Terrenz); H.-G. Nesselrath, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin–New York 1985, 38 f., 108 f.

ὁ δὲ Γνάθων, οἷα μαθὼν ἐσθίειν ἄνθρωπος καὶ πίνειν εἰς μέθην καὶ λαγνεύειν μετὰ τὴν μέθην καὶ οὐδὲν ἄλλο ὢν ἢ γνάθος καὶ γαστήρ καὶ τὰ ὑπὸ γαστέρα...

“Gnathon aber, der ein Meister war im Essen und Trinken bis zum Vollrausch und nach dem Rausch ein Meister der Wollust und nichts anderes war, als Kinnbacke und Bauch und was darunter kommt ...”.

Dieser raffinierte Städter verliebt sich in den schönen Hirten Daphnis, macht ihm eindeutige Avancen, die der Jüngling in seiner Naivität zuerst nicht versteht⁴³. Erst als Gnathon handgreiflich wird, durchschaut Daphnis seine Absicht und stößt den Angetrunkenen ohne Schwierigkeiten zurück: die Natürlichkeit des Hirten behält die Oberhand über die städtische Dekadenz des Parasiten, die Bukolik setzt sich gegen die Komödie durch.

Einen letzten Punkt, der für die Konzeption des Werks von Bedeutung ist, möchte ich noch streifen: Longos behauptet im Proömium, daß er Literatur aus einem Werk der bildenden Kunst geschaffen habe. Auf die Bedeutung des Bildbezugs vor dem Hintergrund Platonischer Vorstellungen habe ich schon hingewiesen. Doch es verbirgt sich in ihm ein weiterer, für den Roman wichtiger Aspekt. Ein Bild hat einen Rahmen, eine Begrenzung. So wird auch in den beiden Gartenbeschreibungen von Longos jeweils die begrenzende Mauer hervorgehoben⁴⁴. Und gerade in diesem Punkt unterscheidet sich der Roman des Longos von allen anderen erhaltenen Liebesromanen: Auch er hat einen Rahmen, eine Umgrenzung. Er spielt nur an *einem* Ort, auf dem Land auf der Insel Lesbos; die Liebenden müssen keine Irrfahrten durchmachen wie in den anderen Romanen. Falls solche Trennungen und Odysseen drohen, werden sie von der Bukolik verhindert.

Neben diesem produktionsästhetischen Aspekt ist in dem Bildbezug jedoch ein ebenso wichtiger rezeptionsästhetischer enthalten: Longos hat seinen Roman so angelegt, daß er seinen Leser durch den Text wie durch einen Bilderzyklus hindurchführt, ja, daß er ihn sogar teilweise in die Rolle des Voyeurs drängt wie z.B. bei der Beschreibung der ersten mißglückten Liebesversuche von Daphnis und Chloe (3.14). Dies wird unterstrichen durch

(43) Zur Rolle der Homosexualität im Roman vgl. B. Effe, *Der griechische Liebesroman und die Homoerotik*, “Philologus” 131, 1987, 95-108.

(44) Ich möchte nur am Rande darauf hinweisen, daß dieses Element der Umgrenzung eines Raumes, vor allem eines Gartens, in der Romantradition immer wieder aufgenommen wird; man vgl. z.B. E. Zolas *La Faute de l'Abbé Mouret* oder G. Bassanis *Il giardino dei Finzi-Contini*. Das Motiv selbst ist natürlich alt und geht auf Homers *Odyssee* zurück (7.112 ff.: der Garten des Alkinoos ist ein *locus amoenus*, ausgestattet mit den traditionsbildenden Requisiten des literarischen Topos); vgl. dazu auch B. Zimmermann, *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*. In W. Rösler – B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991, 59 f. (Le Rane Vol. 8).

eine Vielzahl von Ekphraseis, durch Hinweise auf Optisches, durch Ausblicke und Anblicke. Insofern ist der Anspruch des Longos, er wolle ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ, dem Bild ein literarisches Gegenstück schaffen, durchaus auch wörtlich zu nehmen als der Versuch, Bilder in einen bildhaften, plastischen Stil umzusetzen. Goethe, der sich 1831 ausführlich mit dem Roman des Longos beschäftigt hat, hat diese Intention des Dichters erkannt (*Gespräche mit Eckermann*, 20. 3. 1831)⁴⁵:

“Das Gedicht ist so schön, sagte er, daß man den Eindruck davon, bei den schlechten Zuständen, in denen man lebt, nicht in sich behalten kann, und daß man immer von neuem erstaunt, wenn man es wieder liest. Es ist darin der hellste Tag, und man glaubt lauter herkulanische Bilder zu sehen, so wie auch diese Gemälde auf das Buch zurückwirken und unserer Phantasie beim Lesen zu Hülfe kommen”. Darauf diskutieren Goethe und Eckermann kurz über die Abgeschlossenheit des Romans, in der doch “eine vollständige Welt” entwickelt sei. “Und nun die Landschaft! sagte Goethe, die mit wenigen Strichen so entschieden gezeichnet ist, daß wir in der Höhe hinter den Personen Weinberge, Äcker und Obstgärten sehen, unten die Weideplätze mit dem Fluß und ein wenig Waldung, sowie das ausgedehnte Meer in der Ferne. /.../ Das ganze Gedicht /.../ verrät die höchste Kunst und Kultur. Es ist so durchdacht, daß darin kein Motiv fehlt, und alle von der gründlichsten besten Art sind”. Goethe schließt seine rühmenden Ausführungen mit folgender Aufforderung: “Man müßte ein ganzes Buch schreiben, um alle großen Verdienste dieses Gedichts nach Würden zu schätzen. Man tut wohl, es alle Jahr einmal zu lesen, um immer wieder daran zu lernen und den Eindruck seiner großen Schönheit aufs neue zu empfinden”.

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

BERNHARD ZIMMERMANN

⁽⁴⁵⁾ Zu Goethe und Longos vgl. O. Klein, *Longus Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe im Urteile Goethes*, Bitterfeld 1912; E. Grumach, *Goethe und die Antike I*, Potsdam 1949, 316 ff. (vgl. dazu auch W. Schadewaldt, *Goestudien. Natur und Altertum*, Zürich-Stuttgart 1963, 23 ff.).