

Der griechische Roman – ein Mythos? Gedanken zur mythischen Dimension von Longos' *Daphnis und Chloe*

ANTON BIERL

Im Rahmen von ICAN IV leitete ich letzten Sommer in Lissabon einen *Roundtable* zum Thema „Myth and the Ancient Novel“, an dem auch Fritz Graf beteiligt war¹. Nach einem langen ersten Konferenztag schaffte es die kleine Gruppe, zu abendlicher Stunde das Publikum nochmals mit allerlei Gedanken anzuregen². Jeder versuchte seine Erkenntnisse zusammenzufassen: Mythos spielt im Roman eine besondere Rolle im Plot, löst an entscheidenden Punkten, oft durch Ekphrasis eines Bildes, Handlung aus, stellt Analogien her und vertieft Inhalte durch Exempla³. Zuweilen kann man den Roman als Reaktion auf mythische Erzählung auffassen⁴. Ausgefallene Mythen können ferner als Ausweis sophistischer Bildung dienen⁵. Lokalen Mythen kommt dabei eine große Bedeutung zu, auch auf der Folie einer

-
- 1 Seit meiner Dissertation zu Dionysos (Bierl 1991) kreuzten sich immer wieder meine Wege mit Fritz Graf. Wirklich nah wurden wir uns dann erst durch Basel. Fritz hatte wenige Jahre vor meinem Amtsantritt die altherwürdige Universität in Richtung USA verlassen – Eros hatte ein gehöriges Wort mitzureden. In Basel hatte er sich unter anderem für die Religionswissenschaft engagiert; anfangs konnte ich ihn noch ab und zu für einen Lehrauftrag gewinnen. Zudem besuchte er auch sonst öfters seine ehemalige Wirkungsstätte, so dass wir uns immer häufiger trafen. Bei Wein am Rhein oder nur im Café tauschten wir manchen humorvollen Gedanken zur alten und neuen Heimat aus und schmiedeten gemeinsame Ideen und Projekte. Allmählich entwickelte sich eine durch gemeinsame Interessen geförderte Freundschaft, so dass es mir eine besondere Freude ist, zu Ehren von Fritz etwas auf seinem Gebiet beizutragen.
 - 2 Weitere Teilnehmer: Jan Bremmer, Edmund Cueva, Marília Futre Pinheiro, Tim Whitmarsh und Maaïke Zimmerman.
 - 3 Cueva und Graf in mündlichen, bisher unpublizierten Beiträgen, *Roundtable* „Myth and the Ancient Novel“ (Vorsitz und Organisation: Anton Bierl), ICAN IV, Lissabon 21. Juli 2008.
 - 4 Graf (ebd.).
 - 5 Bremmer (ebd.).

modernen „glocalization“⁶. Zudem ist es möglich, dadurch der Hoffnung auf Vereinigung mit dem Göttlichen Ausdruck zu verleihen⁷. Nicht vergessen werden dürfen in diesem Kontext Sichtweisen auf Fragen von *gender*, Gewalt und Macht⁸. Nach einer bewegten Podiumsdiskussion äußerte Fritz Graf zuletzt die Ansicht, die Romane seien eigentlich die neuen Mythen der Griechen gewesen. Mir leuchtete dies sofort ein, hatte ich doch kurz davor einen langen Beitrag zur Interdependenz von Mythos, Ritual und dem griechischen Roman mit ähnlicher Stoßrichtung verfasst⁹. Obwohl wir damit eigentlich am Höhepunkt angelangt waren, war es doch Zeit geworden, die Veranstaltung abzubrechen. Die anderen Teilnehmer und das Publikum zeigten der Behauptung gegenüber teils gespannte Neugier, teils vorsichtige Reserviertheit. Da wir beide diese These nicht mehr wirklich darlegen konnten, versuche ich dies im Folgenden für den Jubilar nachzuholen. Vielleicht meinte er dies ja ganz anders, dann besitzen wir Stoff zum weiteren intensiven Gespräch. Ich will die Zusammenhänge in der deutlichsten Ausprägung am sophistischen Hirtenroman *Daphnis und Chloë* des Longos exemplifizieren und zugleich relativieren.

Roman und Mythos

Auch für die anderen idealen Liebesromane ist diese These bedenkenswert. Die beiden Protagonisten sind ins Ideale erhobene Stars, vielleicht am ehesten vergleichbar mit einigen Kinohelden von Hollywood – oder noch besser von Bollywood. Ihr Auftreten gleicht sie der Sphäre des Heroischen, oft sogar des Göttlichen an. Häufig werden sie mit glamourösen Figuren des Mythos, mit sagenumwobenen jungen Heroen und Heroinnen oder sogar mit Göttern oder ihren Statuen verglichen. Sie erscheinen anderen als Götter, das heißt sie werden wegen ihres strahlenden Äußeren einfach mit ihnen verwechselt und gleichgesetzt¹⁰. Durch Exempla oder Analogien wird so der einfachen menschlichen Liebesgeschichte ein Flair des Erhabenen verliehen¹¹. Das bildhübsche Paar steht aufgrund der überragenden Schönheit weit über dem menschlichen Normalmaß. Gerade dadurch werden alle Episoden glaubhaft, in denen sich beim ersten Anblick Dritte in sie verlieben. Zugleich sind diese heroischen und göttlichen Figuren allesamt mit Vorliebe Gestalten, die das Mädchen oder den jungen Mann

6 Whitmarsh (ebd.).

7 Zimmerman (ebd.).

8 Futre Pinheiro (ebd.).

9 Bierl (2007).

10 Bierl (2007) 288–298.

11 Cueva (2004).

an der Schwelle zum Erwachsensein verkörpern oder als Gottheiten für den entscheidenden *rite de passage* von der Jugend zum Erwachsenenstatus verantwortlich sind. Zu nennen sind auf männlicher Seite unter anderen Hippolytos, Achilleus, Orestes und Apollon, auf weiblicher etwa Iphigenie, Andromeda, Philomela, Artemis und Aphrodite, wobei die unterlegten Mythen häufig die Burkert'sche „Mädchentragedie“¹² reflektieren. Wie ich an anderer Stelle ausführte, umkreist der Liebesroman nämlich die fundamentale Krise dieses Übergangs¹³. Bekanntlich sind beide Protagonisten blutjung. Sie stehen in der Pubertät und die plötzliche Erfahrung der Liebe geht mit der Entdeckung der Sexualität einher. Für den mythosähnlichen Plot wird zugleich häufig das Traumartige entscheidend. Denn Mythos und Traum sind eng miteinander verbunden. Synesios (*De insomniis* 19,45–53) meint, dass Mythen und phantastische Geschichten auf Träumen basieren. Daher könnten Sophisten ihre rhetorischen *Progymnasmata*, die auf mythologischen Beispielen beruhen, durch Traumerzählungen ergänzen. Bekanntlich üben solche mythologischen Übungen aus den Rednerschulen einen nicht unerheblichen Einfluss auf Erzählmuster und Techniken des Romans aus. Romane werden häufig mit Mythen in Verbindung gebracht, die vorgeben, *logoi* zu sein (vgl. Ach. Tat. 1,2,1 f.; Chariton 4,2,13; 5,8,2; 6,3,6; Long. 2,7,1; 2,27,2; 4,20,1)¹⁴.

Wegen ihrer phantastischen Märchenqualität besitzen die Romane eine erstaunliche Nähe zum Mythos. Das Wunderbare, das in der freien plasmatischen Fiktionalität mit dem Alptraumartigen einhergeht, thematisiert die Ängste in der zentralen Krise vor der Hochzeit. Damit entsteht eine ambigüe Grenzbefindlichkeit zwischen Wahrem und Falschem, *mythos* und *logos*, Fiktion und Wirklichkeit, Märchen und Faktizität. Obgleich miraculöse Szenen gerne im Nachhinein als Täuschungen aufgeklärt werden, wirkt die Erzählung doch durch den ersten Eindruck. Die Götter sind freilich eher in den Hintergrund gedrängt, im Vordergrund wirkt meist nur eine Schicksalsmacht wie Tyche. Götter und mythisches Arsenal wirken häufig als Folie, als gelehrtes Beiwerk zur Illustration, das die Ereignisse ins mythische Licht rückt, aber nicht damit identisch sein muss. Und nichtsdestotrotz wird der herkömmliche Mythos mit dem fiktionalen Plot verwoben, wodurch der Roman zu einer Art neuen Mythos verwandelt wird.

Die Bewertung der mythischen Qualität des Romans hängt freilich von der Definition des schwierigen Begriffs Mythos ab. Bekanntlich ist *der*

12 Vgl. Burkert (1979) 6 f.; Burkert (1996) 69–79. Im Roman vgl. u. a. Ach. Tat. 3,15–22.

13 Bierl (2007) bes. 262–276.

14 Vgl. Aglae Pizzone, „The Tale of a Dream: Oneiros and Mythos in the Greek Novel“, mündlicher Vortrag, ICAN IV, Lissabon 23. Juli 2008 (ich danke der Autorin für die spätere Zusendung des Manuskripts); zum Traumartigen in Xen. Eph. vgl. Bierl (2006).

Mythos ein neuzeitliches Konstrukt der Geisteswissenschaften. Den Mythos schlechthin gibt es ebensowenig wie das Ritual. Gegen die übliche Tendenz universalistischer oder reduktionistischer Bestimmungen hebe ich mit Margaret Alexiou das performative Element und das Schwanken zwischen Polaritäten hervor. Mythos setzt häufig Ritual in Aufführung um und begleitet diese mit Geschichten. Ich schließe mich im Folgenden Alexiouis offener Definition an, welche die binären Oppositionen von mündlich/schriftlich, primitiv/zivilisiert, abergläubisch/rational, wahr/falsch, ländlich/städtisch, volkstümlich/literarisch zu vermeiden sucht¹⁵. Ihre Bestimmung lautet:

Myth is a story, often involving supernatural or nonnatural elements, which may be told, sung, or implicit, whether by word of mouth or in writing (or a combination of both). It draws on a shared yet not undisputed fund of beliefs, experiences, and memories, rather than on an officially or scientifically determined consensus imposed from outside. It serves to link the past with the present, the known with the unknown worlds¹⁶.

Die Bedeutung der Mythen und Geschichten liegt nach Alexiou in der Lücke zwischen Wahrem und Nichtwahrem, zwischen Vergangenheitserfahrung und potentieller Zukunft, und ist daher ständig aufgeschoben. Nicht das Was, das Wesen, ist entscheidend, das kultisch-religiös als heilige Wahrheit, historisch-soziologisch als Begründung einer gesellschaftlichen Institution, politisch als kollektive Selbstdarstellung, pädagogisch als Exempel oder rein ästhetisch als poetisches Phänomen ausgemacht wird. Dabei werden meist anthropologisch-ethnologische, philosophische, religionswissenschaftliche oder literaturwissenschaftliche Fragestellungen verfolgt. Funktionale, symbolische oder strukturelle Methoden werden angewandt und dabei formalistische, marxistische oder *gender*-relevante Perspektiven verfolgt¹⁷. Kaum dürfte wohl eine Fokussierung auf einen einzigen Aspekt und nur eine Methode allein richtig sein. Angemessener erscheint ein eklektisches Verfahren gegenüber dem schillernden Phänomen. Daher will ich im Folgenden vielmehr das Wie der Bedeutung in den Blick nehmen, die Funktion. Es geht also darum, wie mythische Symbole und Elemente immanent in einem erzählerischen Gewebe ästhetisch-poietisch wirken und auf welche Weise sie dadurch bestimmte anthropologische Aussagen befördern. Mythen „als traditionelle Erzählung mit sekundärer und partieller Referenz auf etwas von kollektiver Bedeutung“¹⁸ besitzen ein narratives und fiktionales Potential, das sich sprachlich in einer Kette von Metaphern und Metonymien äußert. Viele nachantike griechische Erzählungen und volkstümliche Lieder inszenieren in hochpathetischer und phantastischer Weise Krisen und Angstzustände,

15 Zum Folgenden vgl. Alexiou (2002) 152–167, bes. 152–155.

16 Alexiou (2002) 153.

17 Vgl. dazu u. a. Graf (1985) 7–14; Jamme (1999).

18 Übersetzt nach Burkert (1979) 23.

wodurch sie selbst nahezu rituelle Funktion haben können. Ein wichtiges Thema stellt gerade auch die Welt des jungen Mädchens in der Pubertät und die dramatische Schwellensituation der Hochzeit dar. Die Frau, die in den Romanen der Liebe entsagt und doch mit der Sexualität konfrontiert wird, ist eine ideale Vermittlerin zwischen patriarchalen Ansprüchen, neuen religiösen Formen und sexuellen Tagträumen und Machtphantasien¹⁹. Mythos ist also multidimensional, dynamisch, immer in Bewegung oder Übertragung²⁰. Der ständige Aufschub zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Wahrem und Falschem, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Alltäglichem, Heiligem und Kosmischem erinnert an den gleichzeitigen Aufschub der Liebe, der für den Liebesroman konstitutiv ist.

Wie ich an anderer Stelle zeigte, ist es möglich, die Romanhandlung aufgrund ihrer imaginären Qualität mit einer Traumsequenz in Beziehung zu setzen²¹. Das übermäßige erotische Begehren kann man wiederum mit Jacques Lacans Theorie der oszillierenden Sinnverschiebung verbinden, der von einer Spaltung und grundsätzlich defizitären Struktur des Subjekts ausgeht. Das Ich konstituiert sich demnach auf der Basis von Signifikantenketten nach dem auf Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson beruhenden *linguistic turn* über die Supplementarität von Zeichen im tropologischen Spiel von Metapher und Metonymie. Das Subjekt und noch mehr der Liebende befinden sich in einem Zustand des kontinuierlichen Gleitens, eines „glissement incessant du signifié sous le signifiant“²², um die sich auftuende Lücke nach dem Anderem zu schließen. Insbesondere die Liebenden unterliegen demnach der Sprache, und im Verweisspiel von Zeichen entsteht Sinn generierende Narration. Jakobson assoziiert die für den Traum typische Arbeit der Verdichtung und Verschiebung mit den paradigmatischen und syntagmatischen Achsen der Sprache, welche die textliche Fiktion bestimmen²³. Die Romanautoren übertragen also die in den Eros eingeschriebene Unvollkommenheit im tropologischen Spiel einer flottierenden Signifikantenkette auf ihre Erzählungen. Mythos, Traum und spezifischer Liebesdiskurs gehören demnach im Roman zusammen und spiegeln sich in seiner textlichen Verfasstheit wider.

Mit der Schriftlichkeit sterben Mythos und das ihn begleitende Ritual nicht ab, sondern leben in Umformung weiter und erfüllen im sophistischen Roman die nämlichen Aufgaben der Verhandlung, des Umspielens,

19 Dazu allgemein Alexiou (2002); zum Roman vgl. Bierl (2007).

20 Alexiou (2002) 166.

21 Vgl. Bierl (2006) bes. 82–93 (zu Xen. Eph.) und nun Pizzone (Anm. 14). Zum Traum im Roman vgl. Bowersock (1994) und MacAlister (1996) bes. 33–43, 70–83, 84–114.

22 Lacan (1966) 260. Zu den folgenden Zusammenhängen vgl. Bierl (2006) 85 f.

23 Jakobson (1974) 137 f.

der Affirmation, Unterminierung und des Transfers von wild-bedrohlichem Material zur Lebensbewältigung wie in einfachen mündlichen Erzählungen. Mythos und Roman sind daher eng miteinander verflochten. Beide fokussieren ebenso wie Rituale und Träume die nämlichen Themen: Gewalt, Grauen, Schrecken, Wunder, Kontakt mit Göttern, Heroen und Tieren, Natur, Sexualität, das Fremde sowie das ‚Andere‘ im Gegensatz zum ‚Selbst‘.

Der Mythos ist also nicht, wie Karl Kerényi glaubte, Ursprung oder „Urbild“ der Gattung, woraus sich der Roman im Zuge eines literarischen Säkularisierungsvorgangs zu „verbürgerlichter“ und vermenschlichter Form entwickelt habe²⁴. Das Leiden und der Eros haben kaum im ägyptischen Isis-Osiris-Mythos ihren eigentlichen Sitz, sondern vielmehr geht es um den bewussten Einsatz von Mythos als ästhetisches Verfahren. Der künstlerische Rekurs auf den Mythos geschieht also mit Sicherheit nicht aus einem genetischen Abhängigkeitsverhältnis, sondern zum Zweck, durch das bekannte kommunikative Medium Tiefenschärfe für ein brisantes, alle Menschen angehendes anthropologisches Problem zu erhalten. Der romanhafte Text ist folglich kein Derivat des Mythos, sondern er steht in Interdependenz damit als Mittel des ästhetisch-poietischen Ausdrucks. Im mythischen Diskurs können Vorstellungen verhandelt und krisenhafte Zustände wie der Statusübergang in der Pubertät wirkungsvoll inszeniert werden. Mythos ist ein autoritatives Wort, das in markierter Sprache modellhafte Gültigkeit besitzt und zugleich durch Übertretungsszenarien angestrebtes regelhaftes Verhalten *ex negativo* beleuchtet. Wie in vielen mythischen Geschichten und Bildern vermag auch der Roman, Rollen und Einstellungen zu normieren und zu legitimieren, Geschlechterrollen zu konstruieren und Konflikte bewusst zu machen. Der Mythos überhöht, nobilitiert und stellt Dinge in einen idealen und zeitlosen Rahmen. Zugleich schlägt die inhärente Spannung durch Übersteigerungstendenzen in Richtung Gewalt, Chaos und Transgression der Norm um. Außerdem kann man im Mythos offene imaginäre Welten entwerfen, Wünsche und Ängste verarbeiten und durchspielen sowie die Macht des Eros aufzeigen. All dies tun auch die uns erhaltenen Romantexte.

Mythos und Longos

Kerényi hatte zu Recht mit Longos ein gewisses Problem, da das Leid hier weitgehend in den Hintergrund gestellt ist. *Daphnis und Chloe* unterscheidet sich von den anderen Romanen fundamental, da sein Autor die Gattung mit der hellenistischen Bukolik, insbesondere mit den *Eidyllia* des Theokrit,

24 „Urbild“: Kerényi (1927) 43; vgl. „Hellenisierung – Humanisierung“ ebd. 263 und die „Nachbetrachtungen“ der 2. Auflage („Nachwort über die Methode“), bes. 291 Anm. 2; vgl. auch Henrichs (2006).

verbindet²⁵. Longos übernimmt dabei eine für ihn typische Spannung zwischen Oppositionen, die der diachronen Entwicklung der Bukolik geschuldet ist. Am Anfang wirft Theokrit aus städtisch-gebildeter Perspektive ein ironisches Bild auf das einfache Landleben und einen im Gesang sein Liebesleid zum Ausdruck bringenden mythischen Hirten. Einige Jahrhunderte später bilden sich idyllisierende poetische Vorstellungen einer eskapistischen Sehnsucht nach einer einfachen Existenz in der Natur heraus. Schon in der direkten Nachfolge Theokrits von den Gedichten des *Corpus Theocriteum* über Moschos und Bion bis Vergil kann man ferner eine zunehmende Idealisierung und Mythisierung des Hirtenlebens feststellen. Zudem wird eine deutliche Erotisierung sichtbar, die so weit geht, dass im unechten Gedicht [Theokrit.] 27 der bis dato notorisch liebeskranke Daphnis eine Liebesbeziehung wechselseitiger Erfüllung findet, die das romanhafte Szenario bei Longos vorwegnimmt²⁶. Longos umfasst also die alte wie die neuere Bukolik und integriert alle Stränge der pastoralen Vorstellungswelt in sein hochartifizielles literarisches Werk, gerade auch die seiner Zeit. Daher rührt auch die immer wieder festgestellte Doppelbödigkeit von *Daphnis und Chloë*²⁷. Je nach Perspektive schwankt das Urteil in der Forschung zwischen einem ironischen, übel-zynischen Machwerk von Pornographie und Rhetorik²⁸ und einem idealen Kunstwerk ‚edler Einfalt und stiller Größe‘ (Winckelmann), das einer hingebungsvollen Verehrung der heiter-religiösen Naturwelt Ausdruck verleiht²⁹.

Alles, was die Gattung des Romans bisher hervorhob – Abenteuer, Gewalt, Bedrohung der Keuschheit und Reinheit, das Ausgreifen im weiten Raum als Ausdruck des erotischen Mangels und Gleitens in der sich auftuenden Lücke des leidenden Begehrens sowie das Weiterreichen an Dritte bis zum Happy End in der Hochzeit –, bleibt im Hintergrund präsent, wird jedoch vordergründig radikal umgewandelt. Das Paar agiert auf der klei-

25 Vgl. u. a. Di Marco (2006) 479–481. Zu Longos vgl. nun die beiden Kommentare von Morgan (2004) mit Bibliographie 9–15 und Pattoni (2005) mit ausführlicher Einleitung und Bibliographie 7–217 und den zentralen Artikel von Zeitlin (1990). Aus Platzgründen zitiere ich nur das Wichtigste. Zum Mythos bei Longos vgl. neben Rohde, G. (1937) und Chalk (1960) die Bemerkungen von Zeitlin (1990) 452–455.

26 Vgl. Bernsdorff (2006) bes. 180–207; speziell zum Mythos 186–188.

27 Vgl. Reardon (1994).

28 Vgl. bes. Rohde, E. (1876) 531–554, bes. das vernichtende Urteil 549 f.; Rohde ist damit der Ahnherr der unernst-negativen, ironischen, dekonstruierenden und sexuell-voyeuristischen Longoskritik; vgl. u. a. Bretzigheimer (1988); Winkler (1990); Goldhill (1995) 1–45.

29 Vgl. bes. Goethe; seine Urteile sind gesammelt von Grumach (1949) 316–320; vgl. auch Zimmermann (1999a); Goethe begründet damit die ernst-positive Longosinterpretation; vgl. u. a. Rohde, G. (1937); Chalk (1960); Morgan (2004) 9 f.

nen Insel Lesbos und dort in der ländlichen Umgebung von Mytilene, dem idealen und poetischen Ort der Liebe, wo Sappho und Alkaios dichteten und Dionysos, Hera und Zeus (Alk. fr. 129 und Sappho fr. 17) zu Hause sind. Abenteuer geschehen nur sporadisch als Einfälle von außen durch attackierende Räuber oder aufgrund von Verwicklungen mit reichen, auf Jagdausflüge ziehenden Nachbarn aus Methymna. Das unendliche Begehren, das Leiden in der Sehnsucht nach dem abwesenden Anderen ist verschoben auf eine über viele Episoden retardierte Geschichte der Erfüllung der Liebe im sexuellen Akt. Dieser muss mühsam in einem Prozess von eineinhalb Jahren erlernt werden. Zuletzt stehen gesellschaftliche Komplikationen, die Daphnis' und Chloes eigentliche Abkunft als ausgesetzte Kinder reicher Eltern aus der Stadt bedingen. Somit dient die Erzählung auch der Umschreibung des krisenhaften Erwachens der pubertären Sexualität sowie der Normierung und Legitimierung des richtigen *gender*-Verhaltens. Liebe als Krankheit verursacht zwar wie bei Theokrit Leid. Durch beständiges Voranschreiten in einem *cursus amoris* wird es aber in der heiteren Ideallandschaft und mithilfe der Götter überwunden. Ernst steht neben Ironie, Realismus neben Idealität, *Techne* neben *Physis*³⁰ und Land neben Stadt³¹, ferner Religion neben einfacher Sexualität, mythische Authentizität neben hergestellter Künstlichkeit, Leid neben Freude, Trauer neben Heiterkeit, niedriges Leben mit stinkendem Getier neben idealisierter Naturidylle und Einheit mit den Göttern.

Der neue Mythos dient hier weniger der Hervorhebung von Pathos, Ängsten und Alpträumen, wenngleich Longos noch deutlicher als andere Romanschriftsteller die krisenhafte Schwelle des Übergangs der jungen Menschen zum Erwachsenenstatus umschreibt. Die Grenzbefindlichkeit zum Logos ist hier radikal zurückgenommen und alles erscheint zumindest aus der oberflächlichen Perspektive fast nur noch als ein reiner Mythos harmloser Positivität.

Lassen wir uns zunächst auf diese idyllische Sichtweise ein, wenn auch der Autor mit seinen eingestreuten Kommentaren diese bisweilen ironisch verzerrend aufbricht. Dies ist ein Mythos, der alles idealisiert und in einen heiteren Urzustand der Natur verklärt. Die Götter sind überall präsent und nicht in den Hintergrund gedrängt. Tyche ist hingegen nicht als Handlungsmotivation anwesend. Die göttlichen Wesen wirken zudem ganz selbstverständlich und sind eins mit der Natur. Entsprechend der Thematik und der Verortung stehen Eros, die Nymphen, Pan und Dionysos im Zentrum. Die Helden sind ferner wirkliche Heroen einer Vorzeit. Daphnis ist eine allbekannte mythische Figur, die Verkörperung des bukolischen Liebhabers. Sein Name ist zugleich mit dem Lorbeerbaum verbunden, unter dem er ebenfalls ausgesetzt wurde. Seine Biographie ist ansonsten schwer rekonstruierbar. Er

30 Dazu Teske (1991).

31 Dazu Effe (1982).

ist unsterblich in eine Nymphe verliebt und schwört ihr ewige Treue, wird freilich doch untreu, verliert sie und leidet unendlich³². Einzelne Versatzstücke des Daphnismythos verwendet Longos außerdem zur Konstruktion seiner Geschichte. Der Seitensprung wird in der Lykainionepisode reflektiert. Sein Tod ist ein Dahinschmelzen, das den modellhaft schmachtenden ‚Dyserotiker‘ (vgl. Theokr. 1,85 δύσερωσ) in einem Zustand der Liebe als Krankheit zeigt. Im Roman findet das Schmelzen (τήκεσθαι 1,18,1; 1,24,1; 3,10,3) in einer nach ihm genannten Quelle im Garten des Dionysophanes seine Konkretisierung (4,1; 4,4,1). Das Trauma der Liebe, das heißt des Mangels, das weibliche Gegenüber trotz fast ständiger Präsenz als abwesend zu empfinden, wird in einige threnodische Szenen der Verzweiflung (z. B. 1,14; 1,18; 2,22; 3,10,3 f.; 4,27; 4,28,3) und in eine Signifikantenkette einer lange aufgeschobenen sexuellen Vereinigung übersetzt. Der ebenfalls für ihn belegte Sturz vom Fels, der im Sprung Sapphos von der Leukadischen Klippe (Men. fr. 258) seinen Gegenpart hat und symbolisch das Liebesleid als Eintauchen in das Meer, den Tod und den Tagtraum ausdrückt³³, findet im Plot Eingang in die Szene der verwirrten Gefühle nach der Entdeckung seiner wahren Identität (4,22). Sein neuer Bruder Astylos eilt zuletzt in großer Freude auf ihn zu, um ihn heftig zu umarmen; aus Unverständnis über die Zusammenhänge reagiert Daphnis mit Angst. Um sich dem Ansturm zu entziehen, hätte er sich in Panik beinahe vom Felsen herabgestürzt (4,22,3). Chloe ist hingegen als weibliches Pendant eher fiktiver Gestalt. Als typische Nymphe mit sprechendem Namen ‚Grünprießende‘ verweist sie auf die keimende Natur im Reifungsprozess. Die Bezeichnung wird zudem mit Demeter in Verbindung gebracht (Paus. 1,22,3), zu deren Ehre in Eleusis auch ein Fest der Chloia belegt ist. Ansonsten hat Chloe außer der Nähe zum natürlichen Wachstum keine eigene mythische Biographie.

Der Umgang der beiden Protagonisten mit den Göttern ist ganz selbstverständlich. Entsprechend der für den Roman zentralen Liebesthematik ist Eros die entscheidende Gottheit, welche die Fäden der mythischen Handlung in Händen hält. In einer eingefügten Rede des Pan, der dem Methymnäerführer Bryaxis erscheint und ihn zur Rückgabe der geraubten Chloe mahnt, wird die mythisch-religiöse Dimension direkt angesprochen: „Ihr habt von den Altären ein Mädchen weggerissen, aus welchem Eros einen Mythos machen will“ (ἀπεσπάσατε δὲ βωμῶν παρθένον ἐξ ἧς Ἔρωσ μῦθον ποιῆσαι θέλει 2,27,2)³⁴. Pan erinnert also daran, dass Eros aus Chloe „einen Mythos machen“ wolle. Der Gott ist Schutzpatron und Regisseur der modellhaften Geschichte, die der Erzähler aus einem Reihenbild in Sprache umsetzt. Der

32 Vgl. u. a. Wojacek (1969) 5–21; Hunter (1983) 22–31; Schmidt (1987) 57–70.

33 Vgl. Nagy (1990a). Bei Theokrit (3,25; 5,15 f.) drohen auch zwei liebeskranke Hirten, sich ins Meer zu stürzen.

34 Vgl. Morgan (1994) 75–77.

Autor ist somit die letzte Instanz, die aus Chloe genau einen solchen Mythos ‚macht/dichtet‘ (ποιῆσαι).

Die Geschichte ist also in den Augen des Longos von Anfang bis Ende mit einem Mythos gleichzusetzen. Eros steht über allen Verwicklungen. Er ist demnach für die mythische Aussetzungsgeschichte der Kinder, für das aufbrechende Liebesleid wie für die schließliche Lösung durch eine bürgerliche Hochzeit verantwortlich. Während er sonst aus Rache wegen ihm gegenüber gezeigter Hochmut handelt, will er hier lediglich eine modellhafte, gewissermaßen aitiologische Geschichte initiieren, nämlich wie zwei junge Menschen die Liebe kennenlernen, um zuletzt in den Wogen der pubertären Verwirrung der Gefühle zu einer sexuellen Erfüllung im Geschlechtsakt zu kommen. Dieser mühevollen Weg ist mit gesellschaftlicher Normierung und der Aneignung angemessener Geschlechterrollen verbunden. Damit wird der Mythos als exemplarische Erziehung in dem anthropologisch, soziologisch und psychologisch brisanten Sujet des Erlernens sexuellen Verhaltens allen anderen Menschen als pädagogische Leitlinie, Propädeutik und Material für eine reflektierende Wiedererinnerung mitgegeben (praef. 4).

Die bukolische Natur liefert den Ermöglichungsrahmen für das Aufeinandertreffen beider Geschlechter und stellt ein mythisches Ursprungsszenario dar. Eros ist zudem die kosmische Urkraft des gesamten entstehenden natürlichen Lebens, womit der Roman insgesamt zu einer umfassenden Allegorie und zu einer Art Hohelied der Liebe wird. Das Mysterium des Eros und der Liebe wird bei Longos damit überhöht und zugleich durch die Handlungsführung auf den Vollzug des Geschlechtsverkehrs reduziert.

Mythos ist Göttergeschichte. Eros wirkt dabei im Roman eher im Verborgenen und er manifestiert sich nur durch die erzählte Epiphanie vor Philetas, deutlicher jedoch in den konkreten seelischen und körperlichen Symptomen. Wie Eros zeigen sich auch die Nymphen und Pan, die anderen für den ländlichen und erotischen Kontext adäquaten Gottheiten mit zentraler Funktion in der Handlung, den Menschen meist mit direkten Botschaften im Traum. Wie in anderen Liebesromanen ist der Traum zugleich eine entscheidende Ebene, da alles seiner Logik folgt. Zu Pan und den Nymphen befindet man sich in einem selbstverständlichen Schutzverhältnis. Sie helfen, retten und bringen durch konkrete Wunder Lösung, wo immer es nötig ist. Die Nymphen stellen die mythischen Verkörperungen der Bräute dar, die sich wie Chloe an der Schwelle vom Mädchen zur Frau befinden. Die gewaltsame Entfernung von ihren Altären durch die Methymnäer (2,27,2) verarbeitet die bedrohliche Phantasie des Mädchens, von zahlreichen Männern der näheren Umgebung geraubt und sexuell gefügig gemacht zu werden. Pan symbolisiert hingegen die ländliche ithyphallische Aggression, die der junge Mann entwickeln muss, um zum Sexualakt vorzudringen. Daphnis beklagt sich bei

den Nymphen (2,22) über die angeblich fehlende Unterstützung, die ihm daraufhin im Schlaf erscheinen. Sie bringen Hilfe, weil ihnen Chloe als ihr Pendant besonders am Herzen liegt. Vor allem haben sie Pan schon gebeten einzugreifen (2,23,4). Daphnis und Chloe haben Pan bisher nicht geehrt und somit das phallisch-männliche Element sträflich vernachlässigt. Der kriegerische Gott führt nun ein Wunder herbei und wendet sich, wie gesehen, im Traum eindringlich an Bryaxis (2,27), vom Mädchen zu lassen, worauf der Anführer sofort eingeht. Chloe wird gerettet und Daphnis nähert sich von da an der Dimension Pans³⁵, unter anderem indem er im Tanze mit Chloe mimetisch die sexuelle Verfolgung der Syrinx ausagiert (2,37).

Überall wird jegliche Gefahr und alles Negative schnell wie im Märchen gebannt. Die selbstverständliche Nähe zu den genannten Gottheiten, insbesondere zu den Nymphen und Pan, findet in einem nahezu absurden kultischen Verhältnis ihren Ausdruck. Die ursprüngliche Vertrautheit wird durch eine tiefe Verehrung und religiöse Weihungen komplementiert, wie wir dies aus den frühen Epigrammen einer Anyte kennen. Man weihet den Göttern sich und immer wieder symbolische Gegenstände, so dass der Roman nach Meinung von Georg Rohde fast zur „Auffaltung und Erweiterung eines bukolischen Weihepigrammes“ wird³⁶. Kult und Ritual, Feste und Tänze greifen auf den Mythos über und sind zum Teil seine direkte Inszenierung. Dionysos überspannt das konkret Geschlechtliche der erotischen Dreierkonstellation (Eros, Nymphen, Pan). Er gehört zum *genius loci* von Lesbos. Bekanntlich oszilliert Bakchos zwischen zahlreichen Oppositionen, namentlich zwischen Gewalt und Frieden, Krieg und Frieden, Lüge und Wahrheit, Mann und Frau, zwischen Ares und Eros/Aphrodite, archaischem Chaos und bukolischer Idylle³⁷. In Dionysophanes erscheint Dionysos gewissermaßen selbst und wird für das letzte Buch bestimmend. Dieses beginnt mit einer eindrücklichen Beschreibung eines von der Natur abgezünten Gartens, den Daphnis für den anstehenden Besuch seines Herrn zu pflegen hat. In der Mitte des Paradeisos steht ein Tempel des Gottes mit Bildszenen aus seiner Mythologie (4,3), die auf das Reihenbild der Praefatio zurückverweisen. Der Roman spiegelt sich zugleich in dionysischem Mythos und Ritual. So bildet die gebärende Semele einen Rückbezug auf die ausgesetzten Kinder, wodurch Dionysos zu einer Präfiguration des Daphnis wird. Die schlafende Ariadne, Reflex der eingenickten Chloe (1,25,1), fokussiert die sexuelle Vereinigung und Hochzeit mit einer Frau. Der gefesselte Lykurg

35 Das Paar verehrt Pan nun (2,38,1 und 2,38,3). Daphnis schwört daraufhin bei ihm den Liebeseid (2,39,1), später freilich, auf die Proteste der Chloe hin, bei den Ziegen und Böcken (2,39,5 f.).

36 Rohde, G. (1937) 43. Zur Einbettung der Epigrammtradition in die Dichtung Theokrits vgl. nun Sens (2006).

37 Bierl (1991) 13–20.

und der zerrissene Pentheus verweisen auf die Gewalt der Sexualität (vgl. Dorkon, Echo) und die Aggression gegen Gegner. Danach erinnern die besiegten Inder und verwandelten Tyrrener an die Einfälle der Räuber und die kriegerischen Auseinandersetzungen, die schnell zu einem wundersamen und friedlichen Ende kommen. Die Metamorphose zielt außerdem auf den Umschlag und die entscheidende Verwandlung von Chloe selbst. Zuletzt bilden die stampfenden Satyrn und tanzenden Bakchen Dionysos' sexuell konnotiertes Gefolge, bei dem auch Pan nicht fehlen darf. Der Garten, dessen Pflege Mühe (πρόνος) kostet, ist Symbol sowohl für den ganzen Roman, dessen Kunstfertigkeit des Ausfeilens (ἐκπονεῖν, vgl. praef. 3) bedarf, als auch für die keusche Schamgegend des Mädchens. Letzteres zeigen zwei nachfolgende Aktionen des Lampis, nämlich die Verwüstung des Gartens aus Frustration darüber, Chloe nicht zu erhalten (4,7,1–3), und die in der Signifikantenkette weiterentwickelte räuberische Attacke auf Chloe selbst (4,28,1). Longos überblendet dabei die Bukolik Theokrits mit einer anderen ‚pastoral‘ gezeichneten Welt Ägyptens, die in anderen Romanen häufig ein typisches Szenario des Anderen bildet. In den Sümpfen des Nildeltas treiben grausame *boukoloi*-Räuber ihr Unwesen und verkörpern dabei in der Interaktion mit dem Paar die symbolische Bedrohung der reinen Jungfrau³⁸. Zugleich bedeutet die Hirtenwelt ein zivilisatorisches Übergangsstadium auf dem Weg zum Ackerbau³⁹. Die Bukolik, auf die Longos zurückgreift, wird dadurch auch funktional sinnvoll. Die Gattung des Theokrit, der erotische Diskurs der *boukoloi*, wird von Longos also gewissermaßen vom ägyptischen Außen nach Innen, nach Lesbos, transponiert, um damit ebenfalls, aber hier völlig geschönt, den *rite de passage* in der Marginalität auszudrücken. Lampis ist ein solcher *boukolos* wie auch Dorkon, deren Übergriffe im harmlosen Mythos kaum erkannt und schnell verziehen werden.

Neben Dionysos spielt Demeter eine gewisse Rolle, aber eher auf der symbolischen Ebene. Beiden Göttern, die auch mit bedeutenden Mysterienkulten verbunden sind, kommt es zu, den sexuellen Reifeprozess als natürliches Wachstum von Pflanzen durch Wein- und Ackerbau auszudrücken und den Geschlechtsakt mit dem Mysterium der Liebe thematisch zu verknüpfen. Das liebende Paar spiegelt sich zugleich in mancher Hinsicht in diesen Gottheiten.

Entsprechend der Tendenz des Rituals, Gegebenheiten des Lebenszyklus und der Natur in den Vordergrund zu rücken, wird im Ur-Mythos der Liebe bei Longos die Initiation von Daphnis und Chloe sehr kunstvoll mit dem Natur- und Fruchtbarkeitszyklus parallelisiert. Im Laufe von ein- einhalb Jahren spielt sich die Geschichte vom Frühjahr bis zum Herbst des nächsten Jahres ab. Das *telos* der Hochzeit ist mit der herbstlichen Reife und

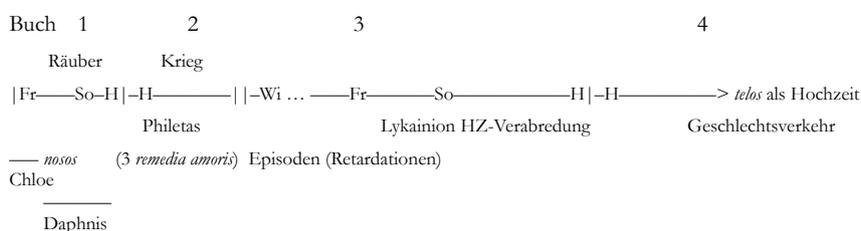
38 Bertrand (1988).

39 Vgl. Baudy (1986) 44; Baudy (1993), zu Longos bes. 302 Anm. 63.

Erntezeit des Acker- und Weinbaus zur Deckung gebracht. Die Zeit des Hirtendaseins, in der Longos' ontogenetischer Entwicklungsroman spielt, stellt eine phylogenetische Übergangsperiode dar, die zum selbstständigen Bauern führt, der sich durch eigenen Anbau ernährt.

Da Sexualität und Erotik im Griechischen in besonderer Weise mit der Welt der Natur, mit der Vegetation, mit Blumen, Bäumen, Düften, mit dem Ackerbau, dem Pflügen, der Ernte und dem Drusch, mit dem Weinbau, dem Reifen, Pflücken und Keltern, metaphorisiert werden⁴⁰, besitzt das für den Mythos zentrale Deutungsparadigma der Fruchtbarkeit große Bedeutung. Die ganze Handlung von Longos' Roman ist mit dem Ablauf der Jahreszeiten und mit agrarischen Festen synchronisiert und kulminiert zum Herbst in einer Erntefeier. Das erste Jahr gipfelt im dionysischen Weinfest, wo sich die Geschlechter bei Tanz und Musik näher kommen (2,1–2,2,2). Im Rausche necken umstehende Frauen Daphnis und mitfeiernde Männer Chloe. Die verbalen Anzüglichkeiten verletzen das Gefühl der einander heimlich und noch unbewusst Liebenden. Daher wünschen sie sich, bald wieder auf ihre einsamen Weiden zurückzukehren. Dort spielen sie dann umso ausgelassener. Da tritt ein greiser Rinderhirte namens Philetas zu ihnen und führt sie durch seine Erzählungen theoretisch in die Geheimnisse des Eros ein. Gegen Ende des zweiten Buches bringen die Bauern die Zeit mit Herbstfesten zu (2,31–37). Man tanzt den Winzertanz (2,36,1) und feiert die Oschophorien (2,31 f.). Zu Anfang des dritten Buchs ist Winter, der auch den nahen Kontakt der Liebenden unterbricht. Die ganze Natur erstarrt und man wartet auf die „Wiedergeburt vom Tode“ (3,4,2). Im Hause des Dryas feiert man die Ländlichen Dionysien, die Διονύσια ἐν ἀγροῖς (3,9,2; 3,10,1; 3,11,1–2). Im Frühjahr, als Daphnis und Chloe wieder die Tiere auf die Wiesen treiben können, erwacht die Liebe erneut zwischen den Hirtenkindern. Im Sommer wird Daphnis dann durch Lykainions sexuelle Unterweisung zum Manne. Inzwischen haben Chloes Eltern ihre Hochzeit für die Weinlese angesetzt (3,25,4); derjenige Freier, der am meisten bietet, soll Chloe zur Frau bekommen. Beim Weizendrusch auf der Tenne (3,29,1) kommt es zur Entscheidung. Mit dem gefundenen Geld kann Daphnis bei Dryas um Chloes Hand anhalten, die durch ihren Namen mit Demeter in Verbindung steht. Am Ende des dritten Buchs pflückt Daphnis im Herbst nach der Ernte einen ganz oben im Wipfel übrig gelassenen Apfel (3,33,4–3,34). Beim Weinlesefest im vierten Buch (4,1,1; 4,33,1; 4,38) kommt die Geschichte schließlich auf dem Gut des Dionysophanes zu ihrem glücklichen *telos*, das in der Hochzeit und im Ehevollzug besteht. Folgendermaßen kann man sich den synchronen Verlauf von Handlung und Jahreszeiten schematisch vor Augen führen:

40 Vgl. u. a. Henderson (1975) 166–169.



Fr = Frühling; So = Sommer; H = Herbst; Wi = Winter

| = Buchgrenze; || = Jahresgrenze (mit Buchgrenze); ... = Trennung der Liebenden

Die absurde Konstellation, dass über vier Bücher hinweg geschildert wird, wie lange zwei Jugendliche benötigen, bis sie schließlich das überwältigende Gefühl der Liebe, die als Krankheit beschrieben wird, durch drei Heilmittel, den Kuss, die Umarmung und das Nackt-beieinander-Liegen (2,8,5), in den gemeinsamen und beide befriedigenden Sexualakt überführen können⁴¹, wird plausibel durch die Versetzung in einen kindlichen Urzustand des ‚allerersten Mals‘ in mythischer Vorzeit, wobei die Figuren dennoch in eine bürgerliche soziale Umwelt eingebettet sind. Als Findelkinder sind sie dieser zunächst entzogen, weswegen sie in einer pastoralen Landschaft von sonstigen Einflüssen ziemlich isoliert und vollkommen unbedarft aufwachsen. Trotz der Kenntnis der Schrift sind sie in *eroticis* völlig naiv. Dies wird glaubhaft durch die spezifische mythische Verankerung, die auch den *Eidyllia* des Theokrit eigen ist⁴². Während bei Theokrit gleichzeitig eine starke „de-mythologisierende“ Tendenz festzustellen ist und dabei deutlich die Exemplarität von Mythen gebrochen und angezweifelt wird⁴³, versucht Longos diesen Trend im Zuge der Weiterentwicklung der Bukolik umzukehren. Er gibt dem ganzen Roman einen mythischen Anstrich, obschon Theokrits Haltung gleichzeitig präsent bleibt⁴⁴. Longos zeichnet alles als mythisierte Natur, wobei Eros auch im Sinne des orphischen Protogonos sämtliche Züge einer kosmischen Macht der wohltätigen Harmonie erhält (2,7,1–4). Der Preis des Eros geschieht vonseiten des Philetas in hymnischen Tönen. Kultisch wird ebenso der Bezug zur „bukolischen Symbolsprache der Mysterien“, im Sinne eines Mysteriums der Liebe, eingesetzt⁴⁵. Reinhold Merkelbach hat sich verleiten lassen, diese literarischen Strategien mit eindeutigen

41 Vgl. u. a. Bretzigheimer (1988).

42 Vgl. u. a. Rohde, G. (1937).

43 Fantuzzi (2000).

44 Vgl. Chalk (1960) und Rohde, G. (1937). Zur Behandlung des Mythos in der Bukolik nach Theokrit vgl. Bernsdorff (2006) 186–188.

45 Rohde, G. (1937) 46 f. Zu den Mysterien der Liebe vgl. nun Zeitlin (2008) 101–103.

Indizien zu verwechseln, aus denen er seine viel bestrittene These ableitete, der Roman sei ein „Mysterientext“⁴⁶.

Im mythischen Anstrich wird zugleich das Konzept der Mimesis virulent: Mimesis ist bekanntlich die Reaktualisierung, das *reenactment*, eines göttlichen Modells im Lied und Tanz⁴⁷. Longos rekurriert auf den Mythos und die Natur, um den Anschein des Ursprungs zu erwecken. Die Remythologisierung und Renaturalisierung stellen auf artifiziellem Wege einen mythischen Archetypus für die alltägliche Praxis der menschlichen Liebe her⁴⁸. Jeder Mensch macht diese Entwicklungsphase durch, und für jeden gibt es ein ‚erstes Mal‘. Die literarische Suche nach dem eigentlichen Ursprung weist gleichzeitig Zeichen der eigenen Dekonstruktion auf. Denn beide mythischen Protagonisten sind nicht wirklich die ersten Menschen, welche die Sexualität entdecken. Es stellt sich heraus, dass ihre Naturexistenz – schon die Aussetzung und Säugung durch Tiere, hier charakteristischerweise Ziegen und nicht reißende Wölfe, sind typische Motive des Mythos (man denke etwa an die Sage von Romulus und Remus) – doch auf real-bürgerliche Eltern und normale Zeugung zurückgehen. Um sie herum wissen alle um die Geheimnisse der Liebe. Nur sie leben in kindlicher Naivität, die der Aufklärung bedarf.

Muse und Lied sind die Medien des mythischen Ausdrucksmodus, zumal der archaische Dichter sich einst noch als der inspirierte Vermittler der Musen sieht. Longos geht über Theokrit und Philetas, den Begründer der bukolischen Gattung, zurück zum mythischen Sänger Daphnis⁴⁹. In Sachen Liebe findet man die Letztbegründung in Eros selbst. Nachdem der nicht zufällig Philetas („Küsser“⁵⁰) bezeichnete Greis die Nichtwissenden durch die Erzählung von seiner Begegnung mit Eros theoretisch in das Geheimnis der Liebe eingeweiht hat (2,3–6), sagt der Autor, dass sie sich an seinen Worten ergötzen, „so als ob sie einen Mythos, nicht einen Logos hörten“ (ὥσπερ μῦθον οὐ λόγον ἀκούοντες 2,7,1). In witziger Verkehrung des einen Fortschritt ‚vom Mythos zum Logos‘ suggerierenden Satzes – diese Vorstellung war durchaus nicht nur im 19. und 20. Jahrhundert, sondern auch bei den Griechen im Zeitalter der sogenannten griechischen Aufklärung verbreitet – wird erneut auf die Remythisierung des gesamten Romans verwiesen⁵¹.

46 Merkelbach (1988). Zu einer Zurückweisung der Mysterienthese mit weiteren Belegen vgl. Bierl (2007) bes. 250, 258–265.

47 Vgl. Nagy (1990b) 42–45, 339–413, bes. 346, 349, 373–375; Bierl (2001) 35 Anm. 60, 58 mit Anm. 109.

48 Zur Natur vgl. u. a. Billault (1996).

49 Zu Philetas als gelehrtem Gattungsbegründer vgl. Bowie (1985); Hunter (1983) 76–83; Whitmarsh (2005). Dagegen nun Di Marco (2006) 490–492.

50 Zum sprechenden Namen vgl. Di Marco (2006) 491 f. Philetas hat bekanntlich als erstes Heilmittel den Kuss genannt.

51 Zur gegenseitigen Abhängigkeit der Konzepte vgl. Most (1999).

Er ist zwar konkret prosaischer Logos, das heißt Realität, zumindest in der fiktionalen Prosa, zugleich aber eigentlich ganz und gar Mythos, das heißt ein ins Gewand des Mythos gehüllter Roman. In der symbolisch aufgeladenen Form des Mythos kann die Geschichte von der traumatischen Schwelenerfahrung, welche die pubertierenden Jugendlichen auf dem Weg zum Erwachsenendasein durchleben, ähnlich einer Traumsequenz besonders eindrücklich erzählt werden. Der Regress über literarische zu mythischen Ahnherren ahmt die aitiologische Tendenz des Mythos nach. Man begründet, indem man zu den ἀρχαί, zu den literarisch-kanonischen Modellen im Sinne der Intertextualität und zuletzt zu einem mimetisierten Mythos zurückkehrt. Die letzte Quelle in der mythisierten Darstellung ist Eros selbst, der als geflügelter Knabe Philetas, dem πρῶτος εὐρετής der bukolischen Gattung, real erscheint.

Das Mythische spielt bereits in der metaliterarischen Vorrede eine deutliche Rolle. Spaßhaft und in deutlicher Anlehnung an Thukydides' programmatische und methodische Vorbemerkungen (1,22,4) sagt Longos, dass er seinen Roman im agonistischen Wettstreit mit einem Reihensbild (εἰκόνας γραφήν, praef. 1) dem Eros als Weihgeschenk darreiche. Dies ist identisch mit dem Bild, das Daphnis und Chloe nach ihrer Hochzeit kultisch widmen (4,39,2) und das Longos nach den Worten der Vorrede in Schrift umsetzt (praef. 3). Somit ergibt sich eine wirkungsvolle kultische Ringkomposition, die gleichzeitig Beglaubigung schafft. Sein Roman sei „allen Menschen aber ein erfreuliches Besitztum, das dem Kranken zur Heilung, dem Trauernden zum Trost, dem Liebeskundigen zur Erinnerung, dem Unkundigen als lehrende Vorbereitung dienen wird“ (κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἔρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἔρασθέντα προπαιδεύσει, praef. 3). Mit dem κτῆμα τερπνόν spielt Longos deutlich auf die berühmte Äußerung des Thukydides an (1,22,4). Der Historiker setzt sich damit deutlich vom mythenhaften Stil seines Vorgängers Herodot ab, der nur auf das Hörervergnügen in der Performance abzielt. Mit seinem Werk, das als pragmatische, am Faktischen orientierte Geschichtsschreibung nicht auf der Grundlage des Mythos (μὴ μυθῶδες) operiert und in seiner Sprödigkeit beim Rezipienten kaum ein angenehmes Gefühl der Lust (ἀτερπνέστερον) auszulösen vermag, hat er vielmehr ausschließlich den Nutzen als κτῆμα ἐς αἰεὶ im Auge. Dialogisch arbeitet Longos dieser Aussage witzig entgegen: mit der Junktur κτῆμα τερπνόν verteidigt Longos seine Fiktionalität als nützlichen Wert, der noch dazu Freude bereitet⁵². Implizit wird damit natürlich auch das Mythenhafte rehabilitiert. Denn sein Roman ist nicht nur

52 Der Roman ist *dulce et utile*, er nützt und erfreut (vgl. *prodesse et delectare*, Hor. *ars* 333).

plasmatisch-fiktional, sondern basiert auch wie Herodot auf dem Mythos als Ermöglichungsstruktur⁵³.

Im rhetorischen Wortgeklingel findet sich bezüglich der Wirkung neben platonischen sowie sophistischen Vorstellungen der Wiedererinnerung (ἀνάμνησις) und Propädeutik erstaunlicherweise eine Anspielung auf phantastische volkstümliche Wundererzählungen (im Neugriechischen παραμύθια)⁵⁴. Wie die typischerweise von Magie, Dämonen- und Aberglauben, Krisen- und Traumszenarien sowie Heilungen handelnden Geschichten soll der Roman die Gesundung sowie die mythische oder ‚para-mythische‘ Wiederherstellung des Besorgten und an der Liebe Leidenden über die Performanz des Textes bewirken. Im Lesen beziehungsweise Hören eines solchen Texts, der die liminale Situation der Krise des Erwachsenwerdens umspielt und in der spezifischen Metaphorologie eine Anhäufung von traumatischen Abenteuern aneinanderreicht, finden wir auf unsere Ängste analog zu einem Ritual oder dem darauf gegründeten Mythos Bestärkung oder sogar Trost, also παραμύθια (vgl. praef. 4), im ewigen Antworten, ‚Gegenreden‘ und narrativen Weiterspinnen solcher mythischer Motive.

Die metadiegetischen und jeweils gegen Ende der ersten drei Bücher eingelegten Mythen, die deutlich als solche gekennzeichnet werden⁵⁵, vertiefen die aitiologische Aussage des Romans, nämlich den krisenhaften Übergang des Mädchens zur erwachsenen Frau zu thematisieren und zu problematisieren. Mythos wird freilich bisweilen auch mit entlegener und gelehrsamere Mythologie gleichgesetzt, womit der Anspruch des Authentischen in Konflikt gerät. Die Sagen von der Holztaube/Phatta (1,27), Syrinx (2,34) und Echo (3,23) stellen drei Metamorphosengeschichten dar, welche die Verwandlung einer Jungfrau schildern. Jedes Mal misslingt die Liebesvereinigung, bzw. sind die Mädchen gar nicht am männlichen Gegenüber interessiert. Zudem stehen die Sagen in Verbindung mit der Musik. Das erste Mädchen ist eine ideale Rinderhirtin wie Chloe und leitet mit Gesang, hier auf Pans Liebe mit Pitys, die ihr anvertrauten Tiere. Ein Knabe wetteifert mit ihr und lockt acht Rinder in seine Herde, worauf das Mädchen die Götter bittet, in die Gestalt eines Vogels, nämlich der Holztaube, umgeformt zu werden. Diese singt noch heute von ihrem Missgeschick, indem sie verirrte Rinder sucht. Die Jungfrauen Syrinx und Echo wehren sich gegen die sexuellen Nachstellungen des Pan und werden daraufhin in musikalische Phänomene verwandelt.

53 Zu Herodot vgl. Wesselmann (2007) und die von mir in Basel betreute und in Entstehung begriffene Dissertation von Katharina Wesselmann, *Mythische Erzählstrukturen in Herodots Historien*.

54 Vgl. Alexiou (2002) 151–171, bes. 162–167, 211–265; Alexiou (2004) 105–109. Vgl. Bierl (2007) 255–258.

55 Vgl. μῦθος 2,33,3; 2,35,3; 2,37,1; 3,22,4. Daphnis vollzieht den Vorgang des μυθολογεῖν: μυθολογῶν 1,27,1. Vgl. auch 3,23,5 und 3,22,4 μυθολογεῖν τὸν μῦθον.

In der Forschung wurde die Steigerung der Brutalität gegenüber den Mädchen hervorgehoben. Syrinx flieht in den Sumpf und wird vom zornigen Pan als Schilf geschnitten. Die Halme fügt er zur Flöte zusammen, deren Klang auf der unterschiedlichen Länge der Rohre beruht und somit emblematisch die Ungleichheit der Geschlechter verkörpert. Echo singt und tanzt mit den Nymphen, den jungen Bräuten, im Reigen und flieht vor Pan. Aus Eifersucht über ihren Gesang und darüber erbost, nicht zum sexuellen Ziel zu gelangen, verursacht er bei den Hirten dionysischen Wahnsinn, aufgrund dessen sie das Mädchen zerreißen. Die Erde, also Demeter, bedeckt die zerstreuten Glieder und sendet nach dem Willen der Musen nachahmende Stimmen hervor. Gleichzeitig sind die Geschichten kunstvoll mit dem Gang der Handlung, mit dem *mythos* des Longos verwoben, indem die zunehmende Spannung und das wachsende Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern sowie die sich steigernde männliche Aggressivität fokussiert werden. Und als vierter Mythos erweist sich nach Bruce MacQueen die Metamorphose der Chloe im vierten Buch, das Grundthema des ganzen Romans. Sie verwandelt sich von einer Sklavin zur Freien und vom Findelkind zur Tochter reicher Eltern. Vor allem wird in der Hochzeitsnacht der entscheidende Schritt von der Jungfrau (παρθένος) zur Frau (γυνή) vollzogen (vgl. das Ende 4,40,3; vgl. 3,24,3)⁵⁶. Durch die eingelegten musikalischen Mythen entsteht der Effekt einer *mise en abyme*, wodurch erneut der ganze Roman den Anstrich eines Mythos erhält.

Inwiefern Mythos entsprechend der Romangattung plasmatische Fiktionalität oder gar freie Erfindung bedeutet, zeigt die folgende Stelle gegen Ende. Lamon ist in großer Not, die Auslieferung seines Ziehsohns Daphnis als Liebessklaven des Gnathon zu verhindern, und wendet sich deshalb mit den Erkennungszeichen direkt an seinen Herrn Dionysophanes. Mit strenger Miene gemahnt er Lamon, „die Wahrheit zu sagen und nicht etwas zu erdichten, was Mythen gleichkäme“ (τᾶληθῆ λέγειν μηδὲ ὁμοία πλάττειν μύθοις 4,20,1). Wie kunstvoll er mythisch erzählen kann, hat er schon in der Präsentation der Sage von Pan und Syrinx (2,24–2,35,1) bewiesen. Aus der städtisch-aufgeklärten Perspektive erscheint alles nur als fiktional-plasmatische Märchenerfindung. Μῦθοι dienen neben πλάσματα als Terminus technicus für den Romaninhalt⁵⁷. Hier verhält sich jedoch die Sache entsprechend der Autorstrategie anders. Die μῦθοι stehen in der Lücke zwischen freier romanhafter Erfindung und authentischem Mythos, zwischen Lüge und Wahrheit. Mit der Aussage wird der Roman erneut zum Mythos, da wir ja Zeuge geworden sind, dass die Aussetzungsgeschichte wirklich geschehen ist. Die Erkennungszeichen verbürgen die Faktizität. Und wie gesehen, ist die Aussetzung das Musterbeispiel eines griechischen Mythos, der den

56 Vgl. MacQueen (1990) 31–97.

57 Zur antiken Romantheorie vgl. Kerényi (1927) 1–23, zu μῦθοι ebd. 13.

Plot – Aristoteles nennt ihn ausdrücklich μῦθος (z. B. Aristot. *poet.* 1450a4 f.) – von einigen Euripideischen Tragödien und zahlreichen Stücken der Neuen Komödie bestimmt. Unter anderem deshalb wird die Romanhandlung in der Theorie oder in metapoetischen Aussagen bisweilen auch als δράμα, τραγωδία oder κωμωδία bezeichnet⁵⁸. Wie gezeigt, ist die Authentizität in der Tat gebrochen, was man auf die allgemein demythologisierende Tendenz Theokrits zurückführen könnte. Trotz der Versetzung in die kindliche Naivität einer nicht erreichbaren Ursprünglichkeit, die sich bekanntlich entzieht, sind die Kinder in der Schrift ausgebildet und bewandert in der Mythologie, selbst wenn sie von Eros noch nicht einmal den Namen kennen. Dementsprechend weiß Daphnis im Wettgesang mit Dorkon von der Exemplarität des Zeus, Pan und Dionysos (1,16,3–5). Auch sonst versteht er sich wie die anderen Hirten darauf, entlegene Mythologie zu rezitieren. So unterlegen in der Feier zu Ehren des Dionysos auf dem Lande bei Dryas alle Anwesenden das Fest mit Mythologie und Gesang (3,9,4), das heißt man behandelt das Ritual als Gelegenheit performativer Inszenierung von ausgefeilten dionysischen Mythen. Zudem verwendet der Autor zur Beschreibung des mythisierten Daphnis Exempla aus der Mythologie, wie Apollons Hirtendienst bei Laomedon (4,14,2), wodurch auch sein Ephebenwesen fokussiert wird⁵⁹. Wirklich in gebildeter Mythologie versiert sind die pervertierten Städter wie Gnathon, der auf die Frage des Astylos, ob er sich nicht vor dem Bocksgestank des von ihm angehimmelten Daphnis ekele, eine ganze Reihe mythologischer Exempla liefert, in denen Götter ebenfalls Hirten liebten. Denn als Parasit wurde er bei den Gelagen zum sophistischen Connaisseur oder πεπαιδευμένος in der ganzen erotischen Mythologie (πᾶσαν ἔρωτικὴν μυθολογίαν [...] πεπαιδευμένος 4,17,3). Somit fällt es ihm leicht, aus Geschichten zu zitieren, in denen mancher Gott sich sogar in einen Baum, in einen Fluss oder in ein Tier verliebt hat. Wenn er sich nun in einen Hirten verschaut hat, folgt er nach seiner Diktion nur dem mimetischen Modell der Götter (θεοὺς ἐμιμησάμην 4,17,6). Denn Aphrodite liebte Anchises, und auf päderastischem Terrain hat er in der Beziehung des Apollon mit Branchos und in der des Zeus mit Ganymed ein Vorbild (4,17,6). Asytylos bemerkt darauf süffisant, dass Eros große Sophisten hervorbringe (ὡς μεγάλους ὁ Ἔρως ποιεῖ σοφιστὰς 4,18,1).

Die Hirten selbst beziehen sich freilich auf eine unschuldige und erhöhende Hirtenmythologie. Selbst nachdem Daphnis und Chloe im städtischen und reichen Haus angekommen sind, gehen sie bald wieder auf das Land zurück. Das Stadtleben ist ihnen trotz aller Annehmlichkeiten unerträglich und nach der städtischen feiern sie eine ländliche Hochzeit. Ringkompositorisch kehren sie zur bukolischen Existenz zurück und werden zum mythi-

58 Kerényi (1927) 12–17.

59 Zu Apollon als Gott der Epheben vgl. u. a. Bierl (1994).

schen Modell, indem sie auch ihre aus der Ehe hervorgegangenen Kinder einer Ziege und einem Schaf zum Trinken anlegen. Ihr Tun ist weiterhin ganz auf die Frömmigkeit und die kultische Verehrung der mit ihnen so eng verbundenen ländlichen Götter gerichtet.

Longos' Mythos in der symbolischen und synästhetischen Gestaltung

Die mythische Dimension wird, wie schon mehrmals betont, durch rituelle Inszenierungen unterstrichen, die auf synästhetischer Performativität beruhen. Mimetisches Rollenspiel mithilfe von Musik, Gesang, Tanz und Chorea findet sich laufend. Das Anlegen von Accessoires wie dem bakchischen Kranz und Rehkalfell macht Chloe zur Mänade und Nymphe. Im tänzerischen Mimos der Sage von Pan und Syrinx werden Daphnis und Chloe zu ihren mythischen Modellen und übernehmen damit Entscheidendes für die Ausbildung ihrer Geschlechterrolle, was die Handlung vorantreibt. Das Mythische des Romans wirkt vor allem auch mittels der symbolischen und synästhetischen Gestaltung.

Daphnis und Chloe ist ein idealer mythischer Liebesroman, da er auf die für die Liebe und erotische Schönheit zentrale Bildmetaphorik der Natur zurückgreift. Blumen, Pflanzen, Knospen, Früchte, Bäume und Lebensbäume, Vögel, Gänse und Adler, Weidetiere, Bocksprünge, Jagd und Vogelfang, das Weiden, das Blasen auf Flöten, die äußere Aufmachung, das Haar, der Liebesgarten, Quellen, Bad, Wasser, Blühen und Verwelken, das Brennen der Sonne, Tränen, Blut, Nahrung, kurzum nahezu jedes Detail sowie jegliche im Text vorkommende Bewegung und Aktivität sind Teil der symbolischen Bildsprache der Liebe. Die Metaphorik gehört zum festen kulturellen Bestand der frühen Mittelmeerwelt. In der griechischen Archaik stabilisiert sich das metaphorische Feld dann durch die Poesie, sodass es in der gesamten griechischen und später westlichen Kunst und Kultur bis heute fortlebt⁶⁰. Dieses Material wird bei Longos in einer Signifikantenkette über Metaphern und Metonymien ausgebreitet, die das Gleiten in dem heftigen gegenseitigen Begehren ausdrückt.

Der Held und die Heldin sind also zwei ‚Grünschnäbel‘ (vgl. ἡ χλόη, ‚junges Grün‘), die mühsam den sexuellen Akt erlernen müssen. Die natürliche, triebgesteuerte Handlung wird zur schwierigen Techne hochstilisiert. Auf eine solche Paideia *in eroticis* blicken der Autor und der Leser mit Schmunzeln⁶¹. Das erotische Mitwirken einer mythischen Welt an diesem Plot, in der alles auf der Ebene des Mikro- und Makrokosmos miteinander

60 Vgl. Alexiou (2002) 349–410. Zur Metaphorik bei Longos vgl. Bowie (2005).

61 Zum Aspekt der Paideia vgl. Morgan (1996).

verbunden ist und in einer Art orphischen Harmonie des Eros steht, wird von Longos durch eine besondere Technik hinsichtlich der Natur unterstrichen. Während nämlich bei Theokrit die Natur mit dem im Liebesleid sich verzehrenden Helden mitleidet (die sogenannte ‚pathetic fallacy‘), ist es hier umgekehrt. Von der Natur gehen die eigentlichen Impulse aus, welche die Helden auf ihrem mühsamen Weg zur sexuellen Vereinigung weiterbringen. Wiederholt werden die Unkundigen oder später nur theoretisch Aufgeklärten von den gerade im Frühling geil springenden Tieren und der üppigen Pflanzenwelt sowohl visuell als auch akustisch zur Sexualität stimuliert. Man vergleiche das Szenenbild des anbrechenden zweiten Frühjahrs (3,13,1–3):

Es blökte jetzt die Herde; es hüpfen jetzt die Lämmer, und unter die Mutter sich beugend sogten sie an ihren Eutern; die Widder aber verfolgten die, so noch nicht geworfen hatten, stellten sie unter sich und besprangen sie, einer diese, ein anderer jene. So trieben es auch die Böcke und verfolgten die Ziegen mit brünstigen Sprüngen und kämpften um sie untereinander, und jeder hatte die seinigen und hütete sie, damit kein anderer mit ihnen heimlich buhlte. Auch Greise hätte wohl ein Anblick solcher Art zur Liebeslust gereizt. Sie aber, jung und in lebendiger Fülle und schon seit langer Zeit die Liebe suchend, erglühten bei dem, was sie hörten, und schmolzen dahin bei dem, was sie sahen, und strebten ebenfalls nach etwas mehr als nach Umarmung und Kuss; am meisten Daphnis. (Übers. Jacobs 1823)

Danach versucht er sich in der Nachahmung dieser Böcke: „Er richtet sie [i. e. Chloe] auf und umarmt sie von hinten, wobei er die Böcke nachahmt“ (3,14,5). Dies ist der „Bocksfuß“, von dem Erwin Rohde so entsetzt sprach⁶², die Schlüpfrigkeit, über die sich prüdere Geister mokierten. Während Daphnis bei Theokrit als Rinderhirt auftritt, ist er bei Longos zum Ziegenhirten mutiert, dessen Geilheit in den *Eidyllia* notorisch ist und der selbstverständlich durch das Gebaren seiner Böcke erregt wird (Theokr. 1,86–88). Ansonsten richten sich die Tiere durchaus auch umgekehrt nach den Protagonisten; sprichwörtlich tanzen sie bisweilen nach ihrer Pfeife. Die Verzweiflung über eine fehlgeschlagene Liebe in der Theokriteischen Dichtung wird hier zur Frustration über die nicht erreichte Triebbefriedigung trivialisiert. Die Lücken der Geschichte im Rahmen eines lyrischen ‚Bildchens‘ (*Eidyllion*) werden aufgefüllt mit der Entwicklungshandlung einer ewig retardierten Liebe.

Das Gefühl mythischer Harmonie mit der Natur wird nicht nur thematisch, sondern auch medial hergestellt. Der Roman ist ein synästhetisches Gesamtkunstwerk. Longos arbeitet mit sämtlichen poetischen *technai* und Mitteln, welche die ästhetische Mythenforschung seit Giambattista Vico und Johann Gottfried Herder und die stilistische Longosforschung herausge-

62 Vgl. Rohde, E. (1876) 550: „und wie der Sophist in jenen widerlich lüsternen Liebeszenen plötzlich unter dem Gewande der Unschuld den Bocksfuß herausfahren läßt, so verfällt er andererseits häufig genug, vor lauter Bestreben, recht kindlich und sinnig zu sein, in eine kalt zierliche Spielerei oder in völlig läppische Affektation.“

arbeitet haben⁶³. Die rhythmisch gestaltete Prosa ist Mimesis von Lyrik. Das Musikalische der Hirtenwelt paart sich mit der Poesie. Zudem fließen alle weiteren Künste ein, Tanz, Mimus, Literatur und vor allem Malerei. Bildhafte Zyklen im Dreischritt⁶⁴, die parallel den Zustand von Daphnis und dann Chloe beleuchten und in einer gemeinsamen Szene enden, geben den Eindruck von Trennung, Liebe und Vereinigung wieder. Ringkomposition, Sperrungen, Symmetrien, Analogien und Parallelismen tun dies im sprachlichen Mikrobereich. Longos' Kunst liegt darin, Dichtung in Prosa zu verfassen und dabei alle gorgianischen Stilfiguren wie Parallelismus, Anapher, Homoioteleuton, Isokolon, Parison, Dikolon, Trikolon, Alliteration, Asyndeton, Hyperbaton und Chiasmus sowie den Prosarythmus mit Klauseltechnik zu verwenden⁶⁵. Im Austausch mit den Göttern und der Natur entsteht überall ein rituell-mythisches Gefühl des Wiederhalls (vgl. Echo und ihr Mythos) und der Reziprozität, die wiederum auf das Liebespaar übertragen wird. Das Mythische ist gewissermaßen der Oberbegriff, der all diese sich komplementierenden Effekte von Inhalt und Form umfasst. Lamon bietet den „Mythos“ von Pan und Syrinx, „den ihm ein sizilischer Ziegenhirte“ – also wohl Theokrit – „sang“ (μῦθον, ὃν αὐτῷ Σικελικὸς αἰπόλος ᾄσεν 2,33,3) in vollkommener Musikalität dar. Philetas, der Begründer der Bukolik, lobt ihn nach Beendigung des μυθολόγημα, „da er einen Mythos erzählte, der süßer als Gesang sei“ (μῦθον εἰπόντα ᾧδῆς γλυκύτερον 2,35,1). Letztlich steht dahinter Longos, und sein Stil der γλυκύτης verfolgt exakt das Ziel, einen Mythos in Prosa zu komponieren und dabei die Lyrik seiner bukolischen Vorgänger hinsichtlich der Musikalität zu übertreffen.

Das für die mythische Dimension wichtigste Element ist Longos' spezifische Bildlichkeit⁶⁶. In der Praefatio spricht er ja davon, ein in einem Nymphenhain gefundenes Reihenbild erotischen Inhalts (εἰκόνας γραφῆν, ἱστορίων ἔρωτος) in das Medium eines Textes, also in unseren Roman zu übertragen. Auch hier ist schon alles erotisch aufgeladen. Die Schaffenskraft kommt aus dem begehrliehen Blick auf das Bild, das identisch mit dem in 4,39,2 von den Protagonisten geweihten ist. Die Vorrede gibt eine Aitiologie des Romans, der ein ἀντιγράψαι einer Bilderserie darstellt. Er ist ein Bild, das mittels Mimesis in Sprache umgesetzt ist, also eine μίμησις μιμήσεως, oder eine Mimesis im Quadrat. Alles ist schön, noch schöner aber das Bild, es zeugt von außergewöhnlicher Kunstfertigkeit und zeigt ein Liebesgeschick. Aufgrund des hohen Ansehens entsteht ein Tourismus,

63 Zu Vico und Herder vgl. Graf (1985) 17 f., 23.

64 Vgl. Schissel von Fleschenberg (1913) 81–94 und Anhang 105–109 (12 Bilder in Triptychon-Struktur, die in einen Ablauf gebracht werden); vgl. auch Chalk (1960) 39–43.

65 Vgl. Hunter (1983) 84–92 (zur γλυκύτης 92–98) und Pattoni (2005) 139–144.

66 Vgl. Zeitlin (1990) 430–444 und Zimmermann (1999b) 72–79.

wobei die zahlreichen Fremden als „Nymphenanbeter“ und „Bildbetrachter“ gekennzeichnet werden (praef. 1). Kunst steht über der Natur; Kunst ist nach einem Postulat der zeitgenössischen Poetik vor allem dann großartig, wenn sie gar nicht bemerkt wird. Im Folgenden wird die Szenenfolge nur angedeutet: γυναῖκες ἐπ’ αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδία ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή, πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἔρωτικά (praef. 2). Damit wird die spezifische Verbindung von Bukolik und Abenteuer als Übergriffe auf die erotische Idylle anskizziert. Alle Details sind erotisch. Inwiefern dies der Fall ist, wird nicht klarer ausgeführt. Nun kommt das Entscheidende. Im begehlichen Betrachten und Bewundern überfällt den Autor als Reaktion ein Verlangen (πόθος), das ebenfalls erotisch konnotiert ist, nämlich einen Mediumwechsel vorzunehmen (ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ, praef. 3). Den Sophisten ereilt nicht ein Begehren nach einem Mädchen, sondern nach einer literarischen Aufgabe, ein Zeichensystem mit einem anderen zu ersetzen, das heißt die Transposition einer bildlichen γραφή in eine textliche vorzunehmen (ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ), dabei noch gegen das Bild anzuschreiben und mit ihm in einen Wettstreit zu treten. Zugleich ist die Stelle eine Anspielung darauf, dass der Autor mit den Theokriteischen *Eidyllia*, den Vignetten oder lyrischen Momentaufnahmen des musikalischen Ausdrucks eines Liebesleids, konkurriert. Ferner will er die ἱστορία ἔρωτος, die im geweihten aretalogischen Reihenbild angelegt ist, in eine wirkliche prozessuale Handlung überführen und Eros zum aufgrund von Unwissen permanent aufgeschobenen Geschlechtsakt trivialisieren.

Mythische Bilder vermitteln grundsätzlich Ähnliches wie literarische Texte. Doch wegen ihrer ungleichen medialen Verfasstheit, die andere Potentiale freisetzt, und wegen der unterschiedlichen pragmatischen Verortung haben solche Bilder oft einen im Vergleich zu literarischen Texten verschiedenen Rezeptionssammenhang. Bilder sind in sich kaum narrativ. In einer kondensierten Zusammenstellung können mythenfunktionale Zusammenhänge oder erotische Gefühle eindrücklich gezeigt werden. Zugleich herrscht eine gewisse Uneindeutigkeit und Offenheit der Aussage vor. Selbst bei einem Reihenbild kann man nur einige wenige Ausschnitte einer Geschichte auswählen. In der Auflistung von praef. 2 wird deutlich, dass man sich nur auf die mythische Ausgangssituation konzentriert, Kindsaussetzung, Säugen durch Tiere, Liebesschwüre, dann Räuber und kriegerische Einfälle. Dies ist ein sehr dürftiges Korsett eines erotischen Liebesromans. Worin das Erotische besteht, bleibt ebenso diffus. Vielleicht ist die eine oder andere Geste für den Betrachter aufreizend, wie die Beschreibung der Nymphen in 1,4,1–3 ausmalend andeutet. Die Liebesthematik löst die bekannte Lust des Betrachters aus. Und der πόθος stellt ebenfalls ein erotisches Verlangen dar, das nun in diese Lücke des erotischen Aufschubs stößt. Mithilfe von

einer der Natur zu Grunde liegenden Metaphorik und über metonymisch gleitende Bedeutungsstränge wird die im Bild noch unpräzise Spannung zwischen den kindlichen Liebenden in Handlung überführt. Liebe ist nach Roland Barthes der Diskurs der „Abwesenheit“⁶⁷. Der Mangel, also die Lücke zum Gegenüber, wird in aufschiebende Narration umgesetzt. Die nämliche Lücke, der ewige Aufschub zwischen Gegensätzen, ist, wie gezeigt, zugleich für den Mythos charakteristisch, so dass sich Eros und Mythos, vor allem erotischer Mythos, darin gegenseitig ergänzen. Der Transfer von Bildern in textliche Erzählung ist bekanntlich mit einem Löschungsvorgang des Bildes verbunden⁶⁸. Vom eigentlichen Reihenbild bleibt letztlich außer dem genannten Gerüst nichts übrig. Freilich schaffen das Verlangen des ἀντιγράφου und die Lust des erotischen Blicks nun eine ganz neue Projektionsfläche, auf der man in der flottierenden Kette von Metaphern und Metonymien einen erotischen Roman entwerfen kann, der frei nach mythisch-plasmatischen Gesetzmäßigkeiten erfunden ist. Der Ausgang von Bildern wird auf die an die ‚Bildchen‘ (*Eidyllia*) des Theokrit erinnernden sprachlich erzeugten Bilder übertragen. Das erotische Leid, also der in sie eingeschriebene Mangel, äußert sich im Verweisspiel der Sprache und gleicht einem onirischen Schwebezustand. Die Abwesenheit wird ferner auf den Nichtvollzug der geschlechtlichen Vereinigung verschoben. Liebe ist ein ganzheitliches Gefühl. Der Geschlechtsakt ist zudem durch instinktives Verhalten vorbestimmt und muss kaum in Schritten erlernt werden. Der Aufschub in aufeinander folgende Phasen von totaler Unwissenheit des Begriffs der Liebe bis zum Vollzug ist vor allem auch durch eine linear gedeutete Interpretation der drei φάρμακκα des Philetas vorgegeben, Kuss, Umarmung und das Nackt-beieinander-Liegen (2,8,5). Es könnte sich, wie im Traum schon vorweggenommen (2,10 f.), eine Abkürzung auf diesem Weg ereignen, was nur natürlich wäre. Hier jedoch kommen jeweils die Unterbrechungen dazwischen, die durch äußere Gegebenheiten, durch den eisigen Winter oder zuletzt durch das aufgebaute Gefälle zwischen den vorher gleichberechtigten Figuren bedingt sind. Schließlich verhindern vor allem Angst, Scham und gesellschaftliche Normen die glückliche sexuelle Vereinigung. Der Ausgang vom schönsten Anblick (θέαμα [...] κάλλιστον) – und das Schönste ist laut Sappho eben das, „was einer liebt“ (fr. 16,4) – macht den künstlerischen Akt im Verlangen (πόθος) zu einer Art Platonischem „Zeugen im Schönen“ (*symp.* 206b–207a4, Zitat u. a. 206b7, 206e4). In der Schöpfung des alle Medien synästhetisch verbindenden Werks wird das eigentliche mythische Bild ausgelöscht und auf der Grundlage von Theokriteischen ‚Bildchen‘ ein in viele Szenen unterteilter neuer Mythos der erwachenden Geschlechtlichkeit zweier pubertierender Jünglicher kreiert. In einem an Platon gemahnenden Verfahren

67 Barthes (1996) 27–32.

68 Vgl. Brandstetter (2001).

der Stufenleiter der Annäherung an das Höchste (*symp.* 210a5–211c) gelangt man in der Hochzeitsnacht schließlich zum Mysterium der Liebe.

Der Roman endet mit den Sätzen (4,40,3):

Daphnis und Chloe aber lagen entkleidet zusammen, umarmten einander und küssten sich und schliefen in dieser Nacht nicht mehr als die Nachteulen tun. Daphnis übte jetzt Lykänions Unterricht aus; und Chloe erfuhr nun zuerst, dass ihre Kurzweil am Wald nur Hirtenspiel gewesen war. (Übers. Jacobs 1823)

Durch die Umkehrung der Reihenfolge der drei Pharmaka wird ausgedrückt, dass man nun die falsch verstandene lineare Prozessualität als Simultaneität und ganzheitliche Praxis erfährt. Damit steht der Vereinigung nichts mehr im Wege. Ironisch wird auf den Unterricht der Lykainion geblickt und damit der Treubruch des Helden angesprochen, der aber jetzt der Gattin zum Genuss verhilft. Chloe lernt zum ersten Mal, nämlich dass alles Vorherige eine Spielerei war – *παίγνια* hat die pointierte Schlussposition inne. Auch hier ist die Sprache wieder sexuell doppeldeutig konnotiert. Alles war Spielerei am Wald – man denke an Archilochos in der Kölner Epode – vorher war sie *παίδιον*, nun ist sie *γυνή*, und selbst Sexualität ist nun eine sozial definierte, ernsthafte Angelegenheit. Und für den Romanautor war alles vorher, das heißt der ganze Roman, eine Spielerei mit dem Noch-nicht des Sexuellen, eine ‚pornographische Tändelei‘, wie sich Erwin Rohde ausdrücken würde, aber auch ein wundersames Spiel mit Musik, Poesie und Natur, und voller kunstvoller Retardationen, die auch Goethe verzauberten.

Longos' Mythos als Simulation

Angesichts der sylleptischen Verfasstheit des Romans⁶⁹ zwischen solchen Polen will ich zum Abschluss noch kurz den der mythischen Dimension entgegenwirkenden Faktor ansprechen. Longos zeigt in weiten Teilen ironische Distanzierungsstrategien, die den Mythos nach Jean Baudrillards Terminologie gleichzeitig als „Simulation“ entlarven. Damit versteht er die Aufhebung der Repräsentation und aller üblichen Referentialitäten, also den Bezug von Symbol, Spiegel, Bild, Duplikat auf ein wirkliches Phänomen, was einer „Präzession“, also Vorlagerung, der Simulakra gleichkommt. „Es geht um die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen, d.h. um eine disuative Operation, um die Dissuasion realer Prozesse durch ihre operative Verdoppelung, eine programmatische, fehlerlose Signalmaschinerie, die sämtliche Zeichen des Realen und Peripetien (durch Kurzschließen) erzeugt.“⁷⁰

69 Selden (1994).

70 Baudrillard (1978) 7–10, Zitat 9.

Dahinter steht die „göttliche Referenzlosigkeit der Bilder“⁷¹ oder besser die Referenzlosigkeit von Simulakra als Götterbilder. Von der Emergenz, der performativen Umsetzung eines Götterbilds, geht der Roman ja aus. Das Simulakrum deutet darauf hin, dass alle vorgegaukelte Faktizität der mythischen Welt Phantomcharakter haben könnte. In der Transposition des mythischen Simulakrum wird der Gegenstand gelöscht und mit der Möglichkeit der totalen Phantomisierung ergibt sich eine leere Fläche, die imaginär gefüllt werden kann. Gleichzeitig verbindet sich mit der Bestrebung, die Lücke mit freier Vorstellung zu füllen, der dem Eros inhärente Diskurs der Abwesenheit, die ebenfalls der freien Semiose des ewig variablen Aufschubs unterliegt⁷².

In gewisser Weise stellt Longos' Roman einen Metatext zur Mimesis und Simulation dar. Er zeigt, dass eine solche infantile und mythische Welt nur dazu da ist, die reale Welt zu kaschieren. In *Daphnis und Chloe* wird eine Versuchsanordnung der Liebe konstruiert, ein nosologisches System, das nicht mit der Realität übereinstimmt. Die Symptome und Heilungsanweisungen werden in ein künstliches zeitliches Kontinuum gestellt, während Liebe tatsächlich ganzheitlich und umfassend ist. Der Roman wählt diese Strategie der Simulation, um damit zu verbergen, wie töricht die bürgerliche Liebe und mythische Vorstellungen einer bukolischen Ursprünglichkeit in der Natur sind. Dazu notwendig ist die Verkleinerung des Dispositivs auf die beschaulich-niedliche Inselszenarie von Lesbos. Dort wird auch die Natur *en miniature* dargestellt. Physis bedarf der Techne, wodurch einerseits der Simulationscharakter des Als-ob durchscheint. Andererseits tut Longos alles, die natürliche Welt als Ermöglichungsstruktur des Romans völlig real erscheinen zu lassen. Hierbei steht er ganz auf der Grundlage zeitgenössischer Literatur- und Dichtungstheorie. Pseudo-Longin in der Schrift *Vom Erhabenen* äußert sich in Kapitel 22,1 ganz ähnlich, nämlich „dass Techne dann vollkommen sei, wenn sie den Anschein von Natur erzeuge, Natur wiederum ihr Ziel erfüllt, wenn sie die sich verbergende Techne umfasse“ (τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἥνικ' ἂν φύσις εἶναι δοκῆι, ἢ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχῆς, ὅταν λαμβάνουσαν περιέχη τὴν τέχνην).

Schluss

Longos stellt also bei genauerem Hinsehen eine Simulation eines Mythos her. Oder anders ausgedrückt: Longos fährt zweiseitig – einerseits verwendet er alle Strategien, die gezeigte mythische Dimension aufzubauen. Andererseits finden sich Signale dafür, dass er diese gleichzeitig als Simulation kennzeich-

71 Baudrillard (1978) 10.

72 Vgl. Iser (1998) 676 f.

net. Er benötigt die Mittel der Renaturalisierung und Remythisierung, um dem Roman den Anstrich des Idealen zu verleihen. Die Rückkehr zur kindlichen Mimesis bereitet immer Freude⁷³. Diese überträgt sich auch auf den Leser. Mythos wird im Übrigen in der frühen neuzeitlichen Forschung oft mit der Kindheitsgeschichte der Menschheit identifiziert⁷⁴. Der Leser wird somit eingelullt in diese Welt, die aber nur durch künstliche Mimetisierung hergestellt ist. Die Götter, die hier direkt eingreifen und zum Inventar dieser natürlichen Topographie gehören, sind freilich für Sophisten wie Longos nicht mehr unbedingt religiöse Wesen, an die man, wie es die Rezipienten vielleicht noch tun, wirklich glaubt, sondern eher säkularisierte Götter der Literatur. Sie gehören zu den verarbeiteten Prätexten und natürlich zu jeglichem Mythos sowie zur literarischen Mythologie. Der Leser darf sich nicht völlig täuschen lassen: Die Götter erscheinen zwar real, aber sie sind doch nur Kunstprodukte der Invention des Autors. Ihr Vorkommen und ihre Aktionen in der Mythologie werden vollumfänglich als Modelle in den plasmatischen ‚Mythos‘ des Romans eingelesen. Longos macht Ernst mit dem Begriff des Mythos, der bekanntlich als theoretischer und metaliterarischer Terminus für die Handlung der fiktionalen Prosaerzählung verwandt wurde. Die Götter sind in diesem Ur-Mythos die ersten Bewegter und damit die wirklichen Verursacher. Wie betont, schwankt Longos zwischen Mythos und Mythologie. Den Mythos benötigt er zur Schaffung einer natürlichen Dimension der Ursprünglichkeit, welche sich als Ermöglichungsstruktur und Voraussetzung seiner Geschichte herausstellt. Gleichzeitig verweist der Autor durch gezielte Brüche und ironisierende Kommentare auf die technische Gemachtheit dieses ästhetischen Gestaltungsmittels. Während die naiven Kinder Daphnis und Chloe sich in einer mythischen Welt der Authentizität in einem natürlichen Verkehr mit den Göttern bewegen, sind sie zugleich Kinder der gesellschaftlichen Welt eines Städters zur Zeit der Zweiten Sophistik. Vertraut gemacht mit der Schriftkunst sind sie, und noch mehr ihre Gesprächspartner, versiert in der literarischen Mythologie, die dem Ausweis der Bildung dient. Obwohl man nicht einmal den Ursprungsgott Eros kennt, weil man gewissermaßen als erster Mensch sich in den Wirkweisen der Natur zurechtfinden muss, hat man kein Problem damit, auch die ausgefallensten Sagen der späteren Göttergenerationen in allen Versionen je nach Bedarf als Exempel zum Besten zu geben. Die artifizielle Konstruiertheit der mythischen Welt ist freilich so vollkommen, dass sie den Anschein der Authentizität erweckt. Gerade aufgrund der poetischen Gemachtheit konnte allgemein ein Licht auf die Polyfunktionalität des Mythos, insbesondere auf seine ästhetisch-dichterische Dimension geworfen werden.

73 Nach Aristoteles gehört das Nachahmen zum Menschen seit der Kindheit an und ist mit Freude verbunden (Aristot. *poet.* 1448b4–12).

74 Graf (1985) u. a. 15, 20, 32.

Nach Schiller könnte man Longos als sentimentale Dichtung verstehen, welche die naive mimetisierend zu überwinden versucht und zugleich ihr eigenes Scheitern zur Schau stellt. Und um in den Worten Goethes in Bezug auf Longos' Werk zu sprechen, müsste man wohl „ein ganzes Buch schreiben, um alle großen Verdienste dieses Gedichts nach Würden zu schätzen“⁷⁵. Daher können diese Gedanken als Geschenk nur ein erster bescheidener Versuch sein.

Literaturverzeichnis

- Alexiou (2002). – Margaret Alexiou, *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor* (Ithaca/London 2002).
- Barthes (1996). – Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* (Frankfurt a. M. 1996).
- Baudrillard (1978). – Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, aus dem Französischen übersetzt von Lothar Kurzawa und Volker Schaefer (Berlin 1978).
- Baudy (1986). – Gerhard J. Baudy, *Adonisgärten. Studien zur antiken Samensymbolik* (Frankfurt a. M. 1986).
- Baudy (1993). – Gerhard J. Baudy, „Hirtenmythos und Hirtenlied. Zu den rituellen Aspekten der bukolischen Dichtung“, *Poetica* 25 (1993) 282–318.
- Bernsdorff (2006). – Hans Bernsdorff, „The Idea of Bucolic in the Imitators of Theocritus, 3rd–1st Century BC“, in: Fantuzzi/Papangelis (2006) 167–207.
- Bertrand (1988). – Jean-Marie Bertrand, „Les *boucôloi* ou le monde à l'envers“, *REA* 90 (1988) 139–149.
- Bierl (1991). – Anton F. H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text*, *Classica Monacensia* 1 (Tübingen 1991).
- Bierl (1994). – Anton Bierl, „Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation“, in: Jon Solomon (ed.), *Apollo. Origins and Influences* (Tucson/London 1994) 81–96 und 149–159.
- Bierl (2001). – Anton Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität* (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' *Thesmophoriazusen* und der Phalloslieder fr. 851 *PMG*) (München/Leipzig 2001).
- Bierl (2006). – Anton Bierl, „Räume im Anderen und der griechische Liebesroman des Xenophon von Ephesos. Träume?“, in: Antonio Loprieno (ed.), *Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart*, *Colloquium Rauricum* 9 (München/Leipzig 2006) 71–103.
- Bierl (2007). – Anton Bierl, „Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher. Literatur und Religion im griechischen Roman“, in: Bierl/Lämmle/Wesselmann (2007) 239–334.
- Bierl/Lämmle/Wesselmann (2007). – Anton Bierl/Rebecca Lämmle/Katharina Wesselmann (edd.), *Literatur und Religion, II: Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, *MythosEikonPoiesis* 1,2 (Berlin/New York 2007).
- Billault (1996). – Alain Billault, „La nature dans *Daphnis et Chloé*“, *REG* 109 (1996) 506–526.

75 Gespräche 4,347, mit Eckermann 20. März 1831, zitiert nach Grumach (1949) 320.

- Bowersock (1994). – Glen W. Bowersock, *Fiction as History. Nero to Julian* (Berkeley 1994).
- Bowie (1985). – Ewen L. Bowie, „Theocritus’ Seventh *Idyll*, Philetas and Longus“, *CQ* 35 (1985) 67–91.
- Bowie (2005). – Ewen Bowie, „Metaphor in *Daphnis and Chloe*“, in: Stephen Harrison/Michael Paschalis/Stavros Frangoulidis (edd.), *Metaphor and the Ancient Novel*, Ancient Narrative, Suppl. 4 (Groningen 2005) 68–86.
- Brandstetter (2001). – Gabriele Brandstetter, „Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal“, in: Gottfried Boehm (ed.), *Homo Pictor*, Colloquium Rauricum 7 (München/Leipzig 2001) 353–372.
- Bretzigheimer (1988). – Gerlinde Bretzigheimer, „Die Komik in Longos’ Hirtenroman *Daphnis und Chloe*“, *Gymnasium* 95 (1988) 515–555.
- Burkert (1979). – Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley 1979).
- Burkert (1996). – Walter Burkert, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions* (Cambridge, Mass./London 1996).
- Chalk (1960). – H. H. O. Chalk, „Eros and the Lesbian Pastorals of Longos“, *JHS* 80 (1960) 32–51; abgedruckt in: Hans Gärtner (ed.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman* (Hildesheim 1984) 388–407.
- Cueva (2004). – Edmund P. Cueva, *The Myths of Fiction. Studies in the Canonical Greek Novels* (Ann Arbor 2004).
- Di Marco (2006). – Massimo Di Marco, „The Pastoral Novel and the Bucolic Tradition“, in: Fantuzzi/Papanghelis (2006) 479–497.
- Effe (1982). – Bernd Effe, „Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit“, *Hermes* 110 (1982) 65–84.
- Fantuzzi (2000). – Marco Fantuzzi, „Theocritus and the ‚Demythologizing‘ of Poetry“, in: Mary Depew/Dirk Obbink (edd.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society* (Cambridge, Mass. 2000) 135–151 und 276–284.
- Fantuzzi/Papanghelis (2006). – Marco Fantuzzi/Theodore Papanghelis (edd.), *Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral* (Leiden/Boston 2006).
- Goldhill (1995). – Simon Goldhill, *Foucault’s Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality* (Cambridge 1995).
- Graf (1985). – Fritz Graf, *Griechische Mythologie. Eine Einführung* (München/Zürich 31991) [1985].
- Grumach (1949). – Ernst Grumach, *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*, Bd. 1 (Potsdam 1949).
- Henderson (1975). – Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (New York/Oxford 21991) [New Haven/London 1975].
- Henrichs (2006). – Albert Henrichs, „Der antike Roman: Kerényi und die Folgen“, in: Renate Schlesier/Roberto Sanchiño Martínez (edd.), *Neubumanismus und Anthropologie des griechischen Mythos. Karl Kerényi im europäischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (Locarno 2006) 57–70.
- Hunter (1983). – Richard L. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe* (Cambridge 1983).
- Iser (1998). – Wolfgang Iser, „Mimesis – Emergenz“, in: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (edd.), *Mimesis und Simulation* (Freiburg i. Br. 1998) 669–684.
- Jacobs (1823). – Friedrich Jacobs, *Longos. Daphnis und Chloe* (Stuttgart 1823); abgedruckt in: Bernhard Kytzler (ed.), *Im Reich des Eros. Sämtliche Liebes- und Abenteuerromane der Antike*, Bd. 1 (Düsseldorf 2001) 23–99.

- Jakobson (1974). – Roland Jakobson, „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“, in: Roland Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Raible (München 1974) 117–141.
- Jamme (1999). – Christoph Jamme, „Mythos“, in: Christoph Auffarth/Jutta Bernard/Hubert Mohr (edd.), *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien* (Stuttgart/Weimar 1999) 515–521.
- Kerényi (1927). – Karl Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* (Darmstadt ²1962) [Tübingen ¹1927; ³1973].
- Lacan (1966). – Jacques Lacan. *Ecrits*, Bd. 1 (Paris 1966).
- MacAlister (1996). – Suzanne MacAlister, *Dreams and Suicides. The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire* (London/New York 1996).
- MacQueen (1990). – Bruce D. MacQueen, *Myth, Rhetoric, and Fiction. A Reading of Longus's Daphnis and Chloe* (Lincoln, Nebr./London 1990).
- Merkelbach (1988). – Reinhold Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus* (Stuttgart 1988).
- Morgan (1994). – John R. Morgan, „Daphnis and Chloe. Love's Own Sweet Story“, in: John R. Morgan/Richard Stoneman (edd.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context* (London/New York 1994) 64–79.
- Morgan (1996). – John R. Morgan, „*Erotika Mathemata*: Greek Romance as Sentimental Education“, in: Alan H. Sommerstein/Catherine Atherton (edd.), *Education in Greek Fiction* (Bari 1996) 163–189.
- Morgan (2004). – John R. Morgan, *Longus. Daphnis and Chloe*. Translation with an introduction and commentary (Warminster 2004).
- Most (1999). – Glenn W. Most, „From Logos to Mythos“, in: Richard Buxton (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought* (Oxford 1999) 25–47.
- Nagy (1990a). – Gregory Nagy, „Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: Reading the Symbols of Greek Lyric“, in: Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics* (Ithaca/London 1990) 223–262.
- Nagy (1990b). – Gregory Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore/London 1990).
- Pattoni (2005). – Maria Pia Pattoni, *Longo Sofista. Dafni e Cloe*. Introduzione, traduzione e note (Milano 2005).
- Reardon (1994). – Bryan P. Reardon, „Μῦθος οὐ λόγος: Longus's Lesbian Pastorals“, in: Tatum (1994) 135–147.
- Rohde, E. (1876). – Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig ²1900) [Leipzig ¹1876, ³1914; Darmstadt ⁵1974].
- Rohde, G. (1937). – Georg Rohde, „Longus und die Bukolik“, *RhM* 86 (1937) 23–49; abgedruckt in: Hans Gärtner (ed.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman* (Hildesheim 1984) 361–387.
- Schissel von Fleschenberg (1913). – Otmar Schissel von Fleschenberg, *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romanes im Altertum* (Halle a. S. 1913).
- Schmidt (1987). – Ernst A. Schmidt, *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie* (Frankfurt a. M. 1987).
- Selden (1994). – Daniel L. Selden, „Genre of Genre“, in: Tatum (1994) 39–64.
- Sens (2006). – Alexander Sens, „Epigram at the Margins of Pastoral“, in: Fantuzzi/Papanghelis (2006) 147–165.
- Tatum (1994). – James Tatum, *The Search for the Ancient Novel* (Baltimore/London 1994).
- Teske (1991). – Dörte Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Techné in ‚Daphnis und Chloe‘* (Münster 1991).

- Wesselmann (2007). – Katharina Wesselmann, „Xerxes und die Frau des Masistes (Hdt. 9.108–113). Mythische Erzählstruktur in Herodots *Historien*“, in: Bierl/Lämmle/Wesselmann (2007) 1–39.
- Whitmarsh (2005). – Tim Whitmarsh, „The Lexicon of Love: Longus and Philetas *Grammatikos*“, *JHS* 125 (2005) 145–148.
- Winkler (1990). – John J. Winkler, „The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex“, in: id., *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece* (New York 1990) 101–126.
- Wojaczek (1969). – Günter Wojaczek, *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik* (Meisenheim a. G. 1969).
- Zimmermann (1999a). – Bernhard Zimmermann, „Goethes *Novelle* und der Hirtenroman des Longos“, in: Bernd Witte/Mauro Ponzi (edd.), *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998* (Berlin 1999) 101–112.
- Zimmermann (1999b). – Bernhard Zimmermann, „Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman“, *Poetica* 31 (1999) 61–79.
- Zeitlin (1990). – Froma I. Zeitlin, „The Poetics of Erôs: Nature, Art, and Imitation in Longus’ *Daphnis and Chloe*“, in: David M. Halperin/John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (edd.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton, NJ 1990) 417–464.
- Zeitlin (2008). – Froma Zeitlin, „Religion“, in: Tim Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel* (Cambridge 2008) 91–108.