

Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher. Literatur und Religion im griechischen Roman

Der kaiserzeitliche griechische Liebesroman, der uns in der idealen Ausprägung in fünf zwischen dem ersten und dritten Jahrhundert entstandenen vollständigen Prosaschriften und zahlreichen Fragmenten erhalten ist, galt lange Zeit als Machwerk abgeschmackter sophistischer Rhetorik oder einfach als billige Unterhaltungsliteratur. Viele sahen darin nur ‘Schund- und Groschenromane’ oder banale Massenware, vergleichbar mit den Fernsehserien *Denver Clan*, *Dallas* oder *Dynasty*, die sich Anfang der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten.¹

Erinnern wir uns zunächst an die gemeinsame Struktur der Geschichten: *Boy meets girl*, also: Zwei blutjunge ‘Teenies’ wunderbaren Aussehens und von hohem sozialen Stande verlieben sich unsterblich ineinander, leiden an der Liebe, werden daraufhin entweder sofort verheiratet, oder die Hochzeit findet erst als *happy end* der folgenden Verstrickungen statt. Schnell werden nämlich beide Opfer der Umstände – oder der Götter, Dämonen und Tyche – und gehen auf Reisen. Sie schwören sich ewige Treue in Keuschheit. Plötzlich stürzen sie in einen Strudel von phantastischen Abenteuern. Wohin sie auch kommen, immer wieder werden Dritte auf ihre herausragende Schönheit aufmerksam.² In endlosen Episoden wird die Bedrohung der sexuellen Unversehrtheit in Form gewalttätiger Übergriffe durch Räuber und Piraten auf Irrfahrten über den gesamten Erdkreis durchgespielt. Das vorab rasch vereinigte Paar wird dadurch getrennt. Typische Elemente sind Schiffbruch, Scheintod, Wiederauferstehung sowie erotische Erlebnisse und Bedrängnisse. Die Klage über die aussichtslose Situation im Streben nach dem verlorengeglauten Partner und eine weitgehende pathetische Passivität zeichnen die Helden aus. Die nie enden wollende Reihe von Erlebnissen findet ihren abrupten Ausgang in der Wiederfindung und -erkennung der beiden Protagonisten. Sie kehren in ihre Heimat zurück, können nun endlich die Ehe schließen bzw.

¹ Zu den TV-Assoziationen vgl. Holzberg 1986, 11; zum negativen Bild des Romans im 19. Jahrhundert, das die Forschung lange prägte, vgl. Rohde 1876 als Ausgangspunkt.

² Vgl. Bierl 2006, 72-77.

eine bürgerliche Ehe führen und leben wie im Märchen glücklich vereint, bis daß der Tod sie scheidet.³

Innerhalb der letzten vier Jahrzehnte hat sich das oben beschriebene negative Urteil grundlegend geändert. Der Roman wird seitdem als spannendes kultur- und literaturwissenschaftliches Phänomen erkannt. Plötzlich forscht man nicht nur über den möglichen Ursprung der Gattung. Gender-Fragen, moderne Theorie und Erzählforschung finden in den Prosatexten auf exemplarische Weise Anwendung, so daß gerade auf diesem Feld die Klassische Philologie ihre Anschlußfähigkeit an die aktuelle Geisteswissenschaft unter Beweis stellen kann. Zunehmend verschafft sich die Erkenntnis Raum, daß der Roman eben nicht triviale Massenerliteratur, sondern ein ausgefeiltes Kunstprodukt darstellt, das sich in der Tendenz der Zweiten Sophistik intertextuell auf die Blüte der griechischen Literatur der Archaik, Klassik und des Hellenismus bezieht.⁴

Für die hier vorliegende Fragestellung ist dieses literarische Genre von besonderer Relevanz. Denn Religion ist im Roman omnipräsent. Überall treffen wir bei der Lektüre auf Mythen, Rituale und Glaubensvorstellungen, vor allem auf Reflexe eines lebendigen Mysterienwesens. Theologischer Synkretismus und Verweise auf das Arsenal und die Epiphanien alter olympischer sowie internationaler neuer Gottheiten, Aberglaube, Zauber, Magie, Orakel und Traumvisionen finden sich in den Romanen in besonders auffälliger Weise.⁵

Mythen und Rituale fungieren, so Stephen Greenblatt, als Zentren der 'Zirkulation sozialer Energie'.⁶ Nach Gerhard Neumann verarbeitet und diskutiert Literatur als "'hybrides', Metastasen bildendes Teilsystem" und "Wucherung gewissermaßen im Gewebe der Kultur" gerade diese potentialträchtigen Diskurse (2000, 52). Riten und Mythen werden demnach vor allem zu "Generatoren von Handlungs- und Erzählmustern in dichterischen Texten" (19). Und weiter (52):

³ Vgl. Holzberg 1986, 20-21; Bierl 2006, 72.

⁴ Vgl. z. B. Fusillo 1989; Bierl 2002.

⁵ Vgl. den guten Überblick bei Stark 1989; Doody 1996, 160-172; Edsall 2000/2001. Vgl. auch Altheim 1948. Für den byzantinischen Roman der Komnenenzeit vgl. Harder 2000, zum antiken Roman ebd. 57-62. Vgl. demnächst auch Zeitlin 2008; eine vorläufige Druckfassung dieser nützlichen Synthese erhielt ich leider erst nach Beendigung des Manuskripts.

⁶ Greenblatt 1988, 7-24 zitiert bei Neumann 2000, 19 Anm. 1.

Literatur – und im weiteren Sinne andere ästhetische Akte – erweisen sich ihrerseits als jene Rituale, die, als Elemente im Gewebe der Kultur, die Dysfunktionalität von Ritualen in Szene setzen, debattieren, unterlaufen, affirmieren oder experimentell durcharbeiten.

Exakt diese Rolle scheinen die Mythen und Riten zu übernehmen, nämlich eine Geschichte in Gang zu setzen und eine narrative Ermöglichungsstruktur zu liefern. Wenn man das Corpus der Romane daraufhin untersucht,⁷ fällt ins Auge, daß ein großer prozentualer Anteil aus Szenen besteht, die mythische Gehalte oder rituelle Handlungen fokussieren, was die These ihrer textgenerierenden und -strukturierenden Funktion bestätigt. In der literarischen Form werden zudem die den mythisch-rituellen Formen unterlegten Inhalte verhandelt und imaginär durchgespielt.

‘Literatur und Religion’

In diesem Kapitel können wir wirklich von ‘Literatur und Religion’ sprechen.⁸ Literatur ist der griechische Liebesroman vor allem dadurch, daß er in der Kaiserzeit in rein künstlerischer Absicht als fiktionale Prosa schriftlich abgefaßt ist und intertextuell auf zahlreiche kanonische literarische Texte zurückgreift. Auch wenn der griechische Roman, wie wir sehen werden, selbst auf mündliche und volkstümliche Formen rekurriert, so ist er ein ganz und gar artifizielles Produkt im Stile der Zweiten Sophistik. Im Gegensatz zur archaischen und klassischen Zeit, wo Aufführungen in einem bestimmten ‘Sitz im Leben’ oft erst nachträglich zu Literatur gemacht werden (infolge der kulturellen Wende zu einer dominanten Schriftlichkeit im Hellenismus), ist es hier zudem sehr viel legitimer, von Religion zu sprechen.⁹ Zwar gibt es auch hier noch nicht eine Aufteilung von sakraler und säkularer Sphäre, doch ist jedenfalls die lokale Begrenzung aufgehoben; religiöse Vorstellungen werden nun global im ganzen Imperium ausgelebt, zumindest im gesamten östlichen Mittelmeergebiet. Es entstehen zudem erste Formen der individuellen ‘Rückbindung’ (*religio*) an eine Gottheit. Das Individuum sucht Halt und Rettung in per-

⁷ Die benutzten Ausgaben und Übersetzungen finden sich am Ende des Beitrags in der Bibliographie.

⁸ Vgl. Bierl in Band I.

⁹ Vgl. die Einschränkungen bei Bierl in Band I, 2-7, bes. 6; Calame in Band I, 179-181. Vgl. auch mein Vorwort in Band I, ix-x.

sönlicheren Kulturen und Ausdrucksformen. Reinheit, Heilserwartung und Keuschheit als ‘Sorge um sich’ (Foucault 1989) werden in den Dienst einer Gottheit gestellt. Vor allem spielen überall gültige Synkretismen und Mysterienkulte eine große Rolle.

Im folgenden soll der Roman freilich nicht, wie bisher üblicherweise geschehen, als Quelle kaiserzeitlicher Religionsgeschichte gelesen werden. Vielmehr geht es um die Interdependenz der beiden Diskurse, erotischer Prosa fiktionen als Literatur auf der einen, religiöser Äußerungsformen auf der anderen Seite. Ziel meiner Bemühung ist nicht das Herausdestillieren eines Wissensdiskurses oder einer allgemeinen *episteme* im Foucaultschen Sinne. Im Zuge des hier verfolgten Interesses, die gegenseitige Durchdringung der beiden Ausdrucksweisen zu untersuchen, soll hier zunächst auf das Problem eingegangen werden, wie extraliterarische Realität in Literatur einfließt und wie beide Ebenen miteinander verschmelzen.¹⁰ Es genügt freilich nicht ein Verweis auf die von Hegel, Schelling, Schiller und Kant geprägte Vorstellung einer ‘Autonomie der Kunst’.¹¹ Denn Literatur liest trotz ihres Sonderstatus externes Material ein; Ritual und Mythos können solche literarische Texte sogar geradezu hervorbringen. Rainer Warning spricht hinsichtlich der Literarizität von einer “Konterdiskursivität” der Literatur. Neben der blutleeren Fiktion geht es ihm darum, “[a]ls eigentliches Movens poetischer Konterdiskursivität ... das Imaginäre zu erkennen und anzuerkennen” (1999, 318). Unter Berufung auf Theorien des radikal Imaginären von Cornelius Castoriadis formuliert er Gedanken, die an Jacques Lacan erinnern, und die hier von mir in bezug auf den Liebesdiskurs des Romans ins Zentrum gerückt werden sollen: Mangel und Begehren erzeugen symbolische Bilderketten, Formen des supplementären Kreativen.¹²

Warning (1999, 322-323) bedient sich bestimmter Ideen Jurij M. Lotmans (1972), der den literarischen Text als sekundäres modellbildendes System in räumlichen Relationen betrachtet, und verbindet die topographische Theorie mit dem von Foucault (I 1994, 101) entwickelten Begriff des “*espace onirique*”, den der französische Philosoph in seiner eher noch existentialistisch gefärbten Einleitung zu Ludwig Binswanger

¹⁰ Grethlein hat hierzu in Band I, 153-157 schon Entscheidendes gesagt.

¹¹ Vgl. mein Vorwort in Band I, xiii gegen Schlesier in Band I.

¹² Warning 1999, 320-321; vgl. Castoriadis 1975. Zum Liebesdiskurs im Roman vgl. Bierl 2002, 8-9; 2006, bes. 74-75, 82-87.

gebraucht. Literarische Gattungen definieren sich demnach räumlich, was zu der Hypothese führt, „daß der poetische Text mit seiner topographischen Konkretisierung der topologischen Achsen die räumliche Arbeit des Traums und des Imaginären gleichsam fortsetzt“ (Warning 1999, 323). Ferner setzt er das Poetische als Imaginäres – nach Castoriadis (1975, 493) definiert als dynamischer „flux représentatif/affectif/intentionel“ – mit dem Mythos in Beziehung, der im Bild und in symbolischer Sprache aufgeht und dessen Helden ihre räumlichen Grenzen zu sprengen versuchen und somit Ikonoklasmus betreiben.¹³ Selbst wenn der Roman Religion als neuen Wissensdiskurs betreiben wollte, so initiiert er im Imaginären einen Regreß zu den archaisch-grausamen Ritualen und Mythen. Mit dem Mythos teilt der Roman den Stoff von am Körper ausgeübter Gewalt, von Exzeß, Brutalität, Sexualität und Erfahrung mit dem ‘Anderen’. Die Antwort auf individuelle Heilsversprechen wird gewissermaßen in bildgesättigten, onirischen Gegenwelten von performativen Bildern, Riten und Mythen gesucht, deren Kern zudem oft in der Reaktualisierung des ‘wilden Ursprungs’ liegt.¹⁴ Denn Mythen und Riten inszenieren oft nur das, was man in ihrer Durchführung eigentlich zivilisatorisch überwinden will. Im Roman wird in ausufernden Erzählketten Liebe und die Entfesselung von Gewalt und Leidenschaften vorgeführt. Hinter der Repräsentation der patriarchalen, geordneten griechischen Welt des Ostens mitsamt ihren religiösen Erwartungen taucht ein diese Ansprüche unterminierender ‘Gegendiskurs’ der Literatur auf.¹⁵ Für eine solche onirische Kettentechnik ist das Spielerische des Rituals selbst verantwortlich, das Metaphern und Metonymien in Bewegung versetzt und ihnen Raum verschafft. Rituale sind selbst nicht Teil der Alltagsrealität, sondern eröffnen als “frames of meta-communication” wie Erzählungen Sichten auf andere Welten.¹⁶ Als Spiel und im Spiel mit der Alltagsrealität ermöglichen sie Reflexe auf die Welt und generieren selbst wiederum den Roman. Die ‘Singularität’ des Literarischen darf dabei nicht aus den Augen verloren werden. Solche Texte dienen dazu, sich mental in das ‘Andere’, in das Unbestimmte zu versetzen.

¹³ Vgl. Warning 1999, 324-325. Zum Bild und in Bewegung versetzter Bildlichkeit im Roman vgl. Bartsch 1989 und nun Morales 2004; vgl. auch Roilos in diesem Band.

¹⁴ Burkert 1990a und Most 1990.

¹⁵ Zum Foucaultschen Begriff des Gegendiskurses vgl. Warning 1999, 316-322.

¹⁶ Vgl. Grethlein in Band I, 153-155, bes. 154.

Mit ihrer Hilfe kann man zwischen dem 'Selbst' und dem 'Anderen' verhandeln und vermitteln.¹⁷

Eros als bestimmender Faktor der literarischen Gattung: Begehren und Gleiten der Signifikantenkette im onirischen Raum

Nach dem eben Dargelegten ist es notwendig, den Liebesroman aus dem Wesen des Eros zu definieren und topologisch mit dem Imaginären zu verbinden. Der Raum wird im Liebesroman als Projektionsfläche des Verlangens benötigt. Liebe als Diskurs der Abwesenheit entäußert sich in dem konstitutiven Mangel als Raum, welcher wiederum Raum freigibt für die Fiktion.¹⁸ Das assoziative Gleiten in Sprache und Ort macht den Roman zu einer Reise voller Abenteuer. Diese ist aber keine Reise, auf der man sich in der Begegnung mit dem Fremden selbst erfahren kann, sondern, wie im folgenden gezeigt werden wird, eine innere, metaphorische Irrfahrt, welche die für heranwachsende junge Menschen krisenhafte Schwellensituation der Hochzeit als *rite de passage* thematisiert, debattiert, bestätigt und unterminiert.¹⁹

Die Romanautoren bedienen sich der Grundkonstellation der Liebe, der Unvollständigkeit und der gleitenden Übertragung auf einen Dritten, und dehnen sie in der Phantasie mittels einer Kettentechnik, die von Wiederholung und mit Metaphern wie auch Metonymien arbeitender Variation bestimmt wird, zu einem längeren *syntagma* aus.²⁰ Das für den Eros charakteristische Gefühl der Lücke entäußert sich im Raum und in der Sprache. Der Liebende empfindet die Sehnsucht nach dem Partner, wobei die Bedrohung und Gewalt durch Dritte sich in räumlicher Trennung und Abenteuern manifestieren. Der Raum steht in Beziehung zur Liebe und zur Narration. Ohne räumliche Trennung kann es keine Geschichte des Verlangens und der Prüfungen durch Außenstehende geben. Die notorischen Räuber und Piraten verkörpern das Privative, durch das der Mangel sich perpetuiert.

¹⁷ Vgl. Attridge 2004.

¹⁸ Zum folgenden vgl. Bierl 2006.

¹⁹ Vgl. dazu Dowden 1999, 231-238 und nun Lalanne 2006. Vgl. auch Whitmarsh 1999.

²⁰ Vgl. Bierl 2002, 8-9 mit Verweis auf Carson 1986, 77-95. Zur 'Triangulation' vgl. auch Fusillo 1989, 219-228.

Aufgrund ihrer imaginären Qualität setze ich die Romanhandlung mit einer Traumsequenz in Beziehung.²¹ Die schreckliche Begegnung mit dem Fremden und ‘Anderen’ wird zu einer inneren Reise im Zeitlosen. Wie im Traum reiht sich assoziativ Geschehen an Geschehen. Während der Traum in der antiken Literatur vorrangig mit Lesersteuerung und Vorbereitung auf kommende Ereignisse zu tun hat,²² wird das Onirische im Roman gleichzeitig sinnstiftend und gattungskonstitutiv. Lacan, der das Subjekt-Sein im Es ansiedelt, geht von einer Spaltung und grundsätzlichen defizitären Struktur des Subjekts aus und verbindet seinen exzentrischen Zustand im Sinne des *linguistic turn* mit Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson. Das Ich konstituiert sich auf der Basis von Signifikantenreihen über die Supplementarität von Zeichen im tropologischen Spiel von Metapher und Metonymie. Es befindet sich in einem Zustand des kontinuierlichen Gleitens, eines “*glissement incessant du signifié sous le signifiant*” (Lacan 1966, 260).²³ Ebenso wie sich nach Lacan das Subjekt aufgrund eines eingeschriebenen Mangels entzieht und der Semiose Raum gibt, verliert der Liebende wegen des übermäßigen Begehrens die Kontrolle über sich selbst. Gerade das im onirischen Schwebezustand sich befindende Subjekt des Liebenden unterliegt demnach der Sprache, und erst im Verweisspiel von Zeichen entsteht Bedeutung. Jakobson assoziiert die für den Traum typische Arbeit der Verdichtung und Verschiebung mit den paradigmatischen und syntagmatischen Achsen der Sprache, die in den Formen von Metaphorik und Metonymik die sprachliche Fiktion bestimmen.²⁴ Die Romanautoren übertragen folglich die in die Liebe eingeschriebene Unvollkommenheit im tropologischen Spiel einer flottierenden Signifikantenkette auf ihre Erzählungen.

²¹ Bierl 2006, bes. 82-93 (speziell zu Xenophon von Ephesos). Zum Traum im Roman vgl. Bowersock 1994, 77-98; Doody 1996, 405-420; vgl. auch MacAlister 1996, bes. 33-43, 70-83, 84-114, die besonders die Aufdeckung des Verborgenen, der Phantastik und das Ausleben der Phantasie im Eskapistischen betont. Zum Traum bei Chariton vgl. Auger 1983.

²² Vgl. Bartsch 1989, 80-108, die das narratologische Potential der Irreführung und der Vorschau hervorhebt; vgl. auch MacAlister 1996, 70-83.

²³ Vgl. Bierl 2006, 85-86.

²⁴ Jakobson 1974, 137-138. Brooks 1984, bes. 37, 55-56, 58-59, 105, 234, 278-279 verbindet Erzählung und narrativen Plot mit Lacans Konzept des Begehrens und dessen sprachlicher Umsetzung.

Metapher, Mythos und Ritual

Metapher und Metonymie sind zugleich in besonderer Weise mit Ritual und Mythos verbunden. Traditionelle Gesellschaften definieren sich weitgehend über Mythos und Ritual, die wiederum beide von einer spezifischen Bildlichkeit geprägt sind. Gerade Metaphern stellen oft das Gefäß für Mythen und Riten dar.²⁵ Aus rituell-mythischen Szenen und Tableaus entstehen Erzählungen sowie narrative und performative Abläufe. Szenarien einer volkstümlichen Mündlichkeit werden zum Teil in literarische Formen integriert. Bild, Performanz, Lebenswelt, mentale Konzepte und Vorstellungen treten in griechischen Texten in einen Dialog.²⁶ Die Romane sind demnach als synästhetische Kunstwerke nicht ausschließlich in ihrer linguistischen Struktur zu erfassen. In der Literatur besteht zudem ein Zusammenhang zwischen literarischer Metapher, Ritual und Mythos. Eine Metapher kann ein Ritual generieren, indem es weitere Metaphern in Bewegung setzt, die durch Ähnlichkeit und/oder Kontiguität aktiviert werden.²⁷ Ritual kann man als performatives, spektakuläres, multimedial inszeniertes Verhalten verstehen, mit dem Ziel, die Außenwelt unter Kontrolle zu bringen und die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt zu überdenken.²⁸ Man verwendet es in (1) fundamentalen Alltagshandlungen, wie z. B. Essen, Trinken, Bekleiden und Waschen, (2) in Situationen der Gefahr, der Krankheit und lebensbedrohlicher Umstände, und (3) in den Begrenzungen zentraler Lebensabschnitte wie Geburt, Ehe und Tod.²⁹ Metaphern und Rituale sind handlungsbezogen. Rituale bedeuten nach James Fernandez “the acting out of metaphoric predications upon inchoate pronouns which are in need of movement” (1986, 23). Wörtlich genommene Metaphern können in ihrer ikonischen Qualität in Aktion und Erzählung umgesetzt werden. Metaphern sind *movers* und *shifters*, sie setzen durch Übertragung etwas in Bewegung. In Margaret Alexiou Worten heißt es: “Metaphor shapes ritual (conventional action), just as ritual gives body to metaphor.”³⁰

²⁵ Vgl. Alexiou 2002, bes. 317-319.

²⁶ Vgl. Ferrari 2002, bes. 61-86.

²⁷ Vgl. Fernandez 1977; 1986; 1991.

²⁸ Vgl. Alexiou 2002, 317-348.

²⁹ Alexiou 2002, 319-324.

³⁰ Alexiou 2002, 318, insgesamt 317-410.

Mythen besitzen zudem eine strukturelle Nähe zu Phantasien und Träumen. Mythos kommt vom griechischen $\mu\upsilon\theta\acute{\epsilon}\\omega$, das ein Verschweigen eines Worts durch das Auflegen eines Fingers auf den Mund bei gleichzeitigem Aussprechen eines Lautes wie 'Pst' ($\mu\upsilon$) wie auch den Beginn einer autoritativen, für die Gesellschaft relevanten Rede bedeutet.³¹ Gegen allzu starre Versuche universalistischer oder reduktionistischer Bestimmungen hebe ich mit Alexiou erneut das performative Element hervor. Mythos setzt Ritual oft in Aufführung um, begleitet diese mit Geschichten. Bevorzugt wird hier eine offene Definition, welche die binären Oppositionen von mündlich/schriftlich, primitiv/zivilisiert, abergläubisch/rational, wahr/falsch, ländlich/städtisch, volkstümlich/literarisch zu vermeiden sucht. Beide Seiten der Polaritäten spielen im Begriff eine Rolle. In mythischen Gattungen gibt es eine Bandbreite zwischen diesen Extremen. Einmal wird mehr das Historisch-Legendäre, ein anderes Mal eher das Phantastische betont.³² In offener Weise bestimmt Alexiou (2002, 153) Mythos wie folgt:

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 worlds.

Entscheidend ist der dialogische Prozeß zwischen Aufführenden und Rezipienten in der Performanz, zwischen Autor und Leser in der geschriebenen Variante. Die Bedeutung der Mythen und Geschichten liegt nach Alexiou (2002, 165) in der Lücke zwischen Wahr und Nichtwahr, zwischen Vergangenheitserfahrung und potentieller Zukunft, und ist daher ständig aufgeschoben. Nicht das Was, sondern das Wie der Bedeutung ist entscheidend. Mythos ist demnach multidimensional, dynamisch, immer in Bewegung, in Verschiebung oder Übertragung (166).

Mythisches wird häufig mit dem Onirischen in einen Bezug gesetzt. Mythos und Ritual greifen auf das Phantastische, das Unheimliche, das Wunderbare zurück, das zudem für den Traum typisch ist. Mythos und Ritual bilden unter anderem das Material des griechischen Liebes- und Abenteuerromans, den man ebenfalls mit dem Imaginären und Phantasti-

³¹ Vgl. Alexiou 2002, 153.

³² Alexiou 2002, 152-155.

schen verbinden muß.³³ Beide religiösen Äußerungssysteme generieren den Roman, der wiederum auf mündlichen Formen beruht. Mit der Literarizität sterben Mythos und Ritual nicht ab, wie man landläufig meint, sondern leben in Umformung weiter und erfüllen im Roman die nämlichen Aufgaben der Verhandlung, des Umspielens, der Affirmation, Unterminierung, des Verschiebens und Transfers von wild-bedrohlichem Material zur Lebensbewältigung. Mythos und Ritual haben mit dem Roman daher auch die Inhalte gemein, die sonst in der Literatur weniger deutlich thematisiert werden: Gewalt, Grauen, Schrecken, Wunder, Götter, Kontakt mit Göttern, Heroen und Tieren, Exzeß, Exkrememente, Nahrung, Sexualität, das Fremde, das 'Andere' im Gegensatz zum 'Selbst'. Durch das Eintauchen in diese Welt des 'Anderen' und das Auftauchen daraus teilt der Roman die rituelle Struktur des *rite de passage*. Und um es gleich vorwegzunehmen: da der griechische Liebesroman vorrangig Jugendliche in der Pubertät bei der Entdeckung der Sexualität zeigt, dient er, so meine These, der Debatte, der Verarbeitung und der Bewältigung dieses zentralen Lebenschnitts sowie der dramatischen Erfahrung der Hochzeit in einer patriarchalen Gesellschaft.

Zusammenfassend läßt sich nochmals sagen: Die griechischen Liebesromane basieren auf Mythen und Ritualen, die ihrerseits die krisenhafte Lebenszäsur der Hochzeit und der Initiation verarbeiten und verhandeln. Mit dem Traum haben sie gemeinsam: das Gleiten in Signifikantenketten, die Akzentuierung von gesellschaftlichen Figuren in wiederkehrenden Szenen, die über Selektion und Kombination, Metapher und Metonymie hergestellt sind, das Phantastische, Nichtlogische, das Schweben im Aufschub der Bedeutungen in einer Uneindeutigkeit, die Verschiebungen der Differenzen in einer *différance*, die Verhandlung in der Lücke zwischen Lüge und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Zukunft. In beiden wird das Körperliche betont, das Ausleben der Ängste am Leib. Anstelle eines Lesevergnügens, das im Sinne einer bürgerlichen Ästhetik der 'Autonomie der Kunst' eindeutig pädagogisch-ethische Impulse ins Zentrum rückt, herrschen in den griechischen Romanen das Kinästhetische und Synästhetische als Ausdrucksmodi vor. Wie im Traum werden im Roman zudem weniger psychologisch plausible Charaktere oder ausgefeilte Plots dargestellt, als vielmehr archetypische Figuren in wiederkehrenden Situationen

³³ Vgl. Alexiou 2002, 211-314; 2004. Zum Phantastischen vgl. Ackermann 1994 und Renger 2006b.

schwebender Phantastik fokussiert und in ihrem Übermaß an Leid exponiert.

Roman und Religion: Bisherige Ansätze

Die intensive Verschränkung der beiden Bereiche Literatur und Religion ist in dieser Gattung so überdeutlich, daß Reinhold Merkelbach von einem völligen Aufgehen der Literatur in der Religion ausging. Er spricht von den Romanen als "Mysterientexten",³⁴ die lediglich dem "Oberflächensinn" nach Unterhaltung bieten, nach dem "Hintersinn" (oder "Tiefsinn") jedoch nur für Eingeweihte verständlich sind.³⁵ Etwas vorsichtiger war vor ihm Karl Kerényi, der zwar immer wieder in einem Atemzug mit Merkelbach genannt wird, aber eigentlich fast die gegenteilige These vertrat, daß nämlich ein urtümlich zugrundeliegender Mythos, nämlich die Isis-Sage, im Roman nur noch in der "verbürgerlichte[n]" Form "literarische[r] Vermittlung" auffindbar sei und damit die Geschichten in einem Säkularisierungsprozeß ihrer eigentlichen Authentizität verlustig gegangen seien.³⁶

Wie Kerényi geht auch Merkelbach von der sogenannten Aretalogie aus: der Roman sei also gewissermaßen die erzählerische Verarbeitung und Ausgestaltung von epigraphisch oder anderweitig aufgezeichneten Wundertaten der Göttin Isis.³⁷ Glenn Bowersock postuliert jüngst christlich beeinflusste Mirakelgeschichten als möglichen Ursprung der Gattung, die freilich nur säkulare Inhalte verfolge.³⁸ Tomas Hägg (1983) geht von einem allgemeinen religiösen Anliegen im Roman aus. Roger Beck (1982; 1996) versucht Merkelbachs Extremthese abzuschwächen, indem er das Mysterienartige mit der Suche des sich verloren fühlenden Individuums nach Heil und Rettung identifiziert. Bryan P. Reardon (1991, 169-180)

³⁴ Merkelbach 1962, bes. Vorwort; 1988; 1995.

³⁵ Merkelbach 1962, 90, 125 Anm. 2, 295, 298; 1995, 335-339, bes. 337-338; vgl. auch 1988, 4, 138-139.

³⁶ Kerényi 1927, bes. 291 Anm. 2, in den "Nachbetrachtungen" der 2. Auflage ("Nachwort über die Methode"). Zu Kerényi vgl. Henrichs 2006a, auch mit guter Verarbeitung der Einflüsse (63-66), insbes. von Reitzenstein 1906. Vgl. auch Barchiesi 1988, 352-354.

³⁷ Kerényi 1927, Index s. v. 'Aretalogie , -isch'; Merkelbach 1994; 1995, 340-348; zu einer Zusammenfassung von religiösen Erzählungen als Ursprung des Romans vgl. Edsall 2000/2001, 115-116.

³⁸ Bowersock 1994, zum 'Säkularen' 121-143 mit Bezug auf Frye 1976.

und andere sehen eine Analogie zwischen soziopolitischen, individualpsychologischen und religiösen Motiven. Der vereinzelte Mensch, der in dem seit dem Hellenismus eröffneten Horizont von der klassischen Polis zur Ökumene nach Sinngehalten suche, drücke dieses Defizit in unterschiedlichen Bereichen des Lebens und der Kultur aus. Die Mysterien dienen nach Ken Dowden (1999; 2005) wie die Literatur, insbesondere das Epos und der Roman, oder auch zeitgenössische philosophische Strömungen in typologischer oder 'allegorischer' Weise dazu, der archetypischen Geschichte, dem 'Mythos' der Sinnsuche, Ausdruck zu verleihen. Auch in der modernen, bewußt Nothrop Frye (1976) aufgreifenden Lebens-'Mythologie' von Dowden (2005) wird schnell die Schwierigkeit deutlich, mentalitätsgeschichtliche Aussagen über den Kontext der Texte zu treffen, die eine Erklärung des religiösen Gehalts liefern sollen. Andere, z. B. Isolde Stark (1989, 139), deuten die Rastlosigkeit der Abenteuerepisoden wiederum als Kompensation für die überaus große politische und soziale Sicherheit und Stabilität der Zeit. Literarische Texte, so zeigt uns die moderne Forschung, liefern nie eine Repräsentation, also ein getreues Abbild, der Realität, sondern stehen in einer eigenartigen Spannung und Brechung zu dieser.

In der Diskussion um das Religiöse im Roman kann man im großen und ganzen zwei Extrempositionen ausmachen: (1) Für die einen ist die Religion gewissermaßen der Kern der Aussage eines Romans. Die Literatur habe demnach nur die Funktion der Einkleidung des außerliterarischen Diskurses inne,³⁹ und das Religiöse sei daher ein ernsthaftes Anliegen.⁴⁰ (2) Von anderen wird hingegen die These vertreten, das Religiöse diene ausschließlich als Material zur Konstruktion aufregender Plots. Es gehe demnach den Romanciers gar nicht wirklich um religiöse Inhalte. Die Literatur bediene sich gewissermaßen nur des Extraliterarischen, dem die Aufgabe des Stofflieferanten in der Konstruktion von phantastischen Geschichten zukomme. Zum Teil seien solche Dinge selbst nur imaginiert.⁴¹

Die Debatte entzündete sich an den Romanfragmenten des Lollianos. Der Deutung des Erstherausgebers Albert Henrichs (1972) im Fahrwasser seines Lehrers Merkelbach steht die Antwort von Jack Winkler gegen-

³⁹ So Merkelbach 1962; 1988; 1995.

⁴⁰ Bei Heliodor z. B. Dowden 1996.

⁴¹ Winkler 1980; 1982; 1985a. Vgl. auch Jones 1980 und Sandy 1982.

über,⁴² deren Titel "Lollianos and the Desperadoes" (1980) die Verfechter Merkelbachscher Thesen implizit selbst zu 'Verzweiflungstätern' stilisiert. Es geht also darum, ob eine Seite der beiden Begriffe Literatur und Religion die andere dominiere. Zudem wird immer wieder über die Ernsthaftigkeit des religiösen Anliegens gestritten, ohne dabei der Freiheit der Imagination nach generisch vorgegebenen Mustern den nötigen Platz einzuräumen. Daniel Selden (1994, bes. 48-51) hat diesbezüglich eine mittlere Position vorgetragen, die durchaus Gültigkeit beanspruchen kann. Im Sinne der Figur der *syllipsis*, die für den Roman insgesamt typisch sei, könne man solche rituellen Szenen gewissermaßen doppelt lesen und deuten. Die mehrfache Determinierung zeigt also dem Eingeweihten und in den fremdländischen Riten Erfahrenen Bekanntes an, mit dem er sich identifizieren kann, andererseits dürfte dies aber kaum für den allgemeinen Leser gelten. Dieser sieht Grusel-Szenerien wie bei Lollianos nur als skurriles Konglomerat, als Anhäufung ihm völlig fremder Riten, die das Gefühl des 'Anderen' hervorrufen. Die Syllepse macht also beide Positionen mitunter möglich; meist dürfte aber doch die Analyse von Winkler zutreffen, daß solche Beschreibungen auf einer assoziativen Ansammlung gattungstypischer Momente beruhen.

Längst ist also der Zeiger in Richtung der Literarizität ausgeschlagen, ohne daß man freilich das genaue Beziehungsgeflecht des gegenseitigen Ineinander auf der Grundlage der Gattung in Gänze erforscht hätte. Verwoben mit dieser forschungsgeschichtlichen Thematik ist die Frage, ob Literatur bloße Unterhaltung sei oder nur der Erbauung beziehungsweise einem anderen Zweck diene. Beides im Sinne einer Verbindung, also ein *prodesse et delectare* (Hor. *Ars* 333), wird wohl eher der Wahrheit entsprechen. Das *prodesse* muß freilich wie das *delectare* einer genaueren Analyse unterzogen werden. Die Mythen, Rituale und religiösen Inhalte dienen nicht unbedingt der reinen Unterweisung, sondern können in sich wieder ein Element der Verunsicherung, der Hinterfragung und Problematisierung tragen. Dies geschieht um so mehr, als wir damit in besonderer Weise in ein Reich des Imaginären aufbrechen, welches das Fiktionale mit Leben erfüllt.

⁴² Vgl. auch Sandy 1979.

Heteroglossie

Religiöse Schriften sind die griechischen Romane mit Sicherheit nicht. Daher stellt sich die Frage, wie die religiöse Durchdringung der literarischen Texte zu bewerten sei. Im folgenden geht es mir um die innerliterarische Analyse dieser evidenten Beziehung sowie um die eventuelle kulturelle Funktion.⁴³ Es wird also einerseits vor allem um die textliche Nutzbarmachung der religiösen Elemente für die Struktur der Romane auf Makro- und Mikroebene gehen, andererseits muß eine lebensweltliche Dimension herausgearbeitet werden, mit der diese Anspielungen in Beziehung zu setzen sind. Der unterlegte Sinn, so meine These, besteht im Gattungszusammenhang des Eros in der traumhaften Umspielung der traumatischen Erfahrung von Hochzeit und Reifung. Das imaginäre Durcharbeiten des krisenhaften Übergangs, das in der literarischen Struktur den *rite de passage* nachempfendet, macht den zentralen Lebenschnitt in einer patriarchalen Gesellschaft erträglicher.

Für das Rahmenthema dieses Doppelbandes ist der Roman besonders interessant, da er nach Michail Bachtin in typischer Weise eine Form von Heteroglossie darstellt, also in hybrider Form zahlreiche sprachliche, soziokulturelle, generische und literarische Formen in sich vereint.⁴⁴ Zunächst stehen volkstümliche Traditionen, gewissermaßen die Basis der Erzählung, als mündliche lebendige Überlieferung, die auf Ritualen und Mythen basiert, und Hochkultur als literarisches Kunstprodukt nebeneinander. Gerade aufgrund dieser Gemengelage von Hoch und Niedrig wird die gegenseitige enge Verknüpfung von Literatur und Religion, Mythos und Ritual verständlich. Zunächst aber bildet der Roman bereits auf der literarischen Seite ein komplexes Konglomerat. Der kaiserzeitliche Roman ist selbstverständlich von den einschneidenden Auswirkungen der bedeutsamen Epochen- und Medienschwelle am ausgehenden fünften Jahrhundert v. Chr. betroffen. Spätestens damals wurde die Mündlichkeit von der Schriftlichkeit abgelöst. Während Mythos und Ritual in einer traditionellen, eher mündlich geprägten Kultur wirklich noch den zentralen Megatext bilden, auf den sich alle Diskurse durch ihren pragmatischen 'Sitz im

⁴³ Vgl. die literarische Studie von Edsall 2000/2001; in vergleichender Perspektive vgl. Harrison 2007. Vgl. demnächst auch Zeitlin 2008.

⁴⁴ Zum dialogischen Prinzip des Romans nach Michail Bachtin vgl. Bachtin 1981, bes. 259-422. Vgl. auch Nimis 1999; Roilos 2004. Zur Heteroglossie und Amphoteroglossie vgl. auch Roilos in diesem Band.

Leben' beziehen, und ursprünglich mit der Okkasion zusammenfallende Genres aufgrund ihrer markierten und poetisch anmutenden Ausdrucksweise erst sekundär zu 'Literatur' werden, tritt mit der medialen Wende zur dominanten Schriftlichkeit eine radikale Veränderung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Texten ein.⁴⁵ Erst mit dem im Hellenismus einsetzenden Erblühen einer wirklichen Buchkultur besitzen wir automatisch *Literatur* im heutigen Sinn, also ästhetisch ausgefeilte Poesie oder Prosa. Als typisches Produkt der Zweiten Sophistik ist der Roman vor allem ein Werk so verstandener Literarizität,⁴⁶ wenn man ihn auch nicht anachronistisch in der bürgerlichen Ästhetik der sogenannten 'Autonomie der Kunst' verstehen sollte. Denn selbst in der Kaiserzeit sind Mythos und Ritual nicht einfach tote, abgestorbene Entitäten, die nur noch als poetische Motive zur Verfügung stehen, sondern sie existieren sowohl in traditioneller Form, also in lebendiger performativer Praxis, als auch vor allem in der Literatur weiter, wenngleich in kunstvoll gesuchten Formen. Auch hellenistische und kaiserzeitliche Texte sind dementsprechend von diesen Diskursen geprägt. Die Komplexität der Gattung wird dadurch gesteigert, daß der Roman sich nach den Grundsätzen der Zweiten Sophistik an archaischen und klassischen Modelltexten ausrichtet, in denen wir noch eine eher traditionelle, pragmatisch verortete Durchwirkung von Mythen, Riten und Aufführungstext vorfinden. Überall im Roman gibt es Anspielungen auf Homer, insbesondere auf die *Odyssee*, die als Modell- und Schlüsseltext *par excellence* der Romane fungiert, auf die frühgriechische Lyrik, auf die Tragödie, Alte und Neue Komödie und die Historiographie.⁴⁷ Gerade in der *Odyssee*, bei Sappho und zum Teil im griechischen Drama spielt die weibliche Initiation sowie Ehe und Treue eine große Rolle.⁴⁸ Es können hier auch Mentalitäten und Vorstellungen behandelt werden, die in der Kaiserzeit nicht mehr in derselben Weise bestehen, wobei in der Verschiebung freilich wiederum etwas anderes ausgedrückt werden kann. In dieser Heteroglossie kann man ein ausgeprägtes Spiel von Anspielungen, Austausch und Übernahmen in Form von Intertextualität,

⁴⁵ Vgl. Bierl 2001.

⁴⁶ Zur Zweiten Sophistik vgl. Borg 2004.

⁴⁷ Zur Intertextualität im Roman vgl. Fusillo 1989; zu Sappho und Chariton vgl. z. B. Bierl 2002.

⁴⁸ Zur *Odyssee* vgl. u. a. Papadopoulou-Belmehdi 1994 und unten Anm. 83; vgl. u. a. Bierl 2003 (zu Sappho); 2001 (zur Komödie); 1994 (zur Tragödie). Vgl. Bierl in Band I, 23-25.

aber auch Interdiskursivität und Interperformativität ausmachen. Denn es werden neben der Orientierung am literarischen Kanon auch lebendige, volkstümliche und auf Mythen und Riten basierende Märchen und Legenden aufgenommen und in das Textcorpus integriert. Und eine solche traditionelle Erzählung kann bei der Rezitation unter Umständen sogar eine rituelle Funktion erfüllen.

Gleichberechtigte Liebe oder der Fokus auf die Frau als vermittelndes Zeichen

Wie Margaret Alexiou (2002) gehe ich von einer von Brüchen und Überlagerungen gekennzeichneten partiellen Kontinuität der spätantiken, byzantinischen und neuzeitlichen imaginären Mentalitätsstrukturen gerade im mythisch-narrativen Volksgut der Griechen aus.⁴⁹ Mythen "als traditionelle Erzählung mit sekundärer und partieller Referenz auf etwas von kollektiver Bedeutung"⁵⁰ vermitteln zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Wahrem und Falschem, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Alltäglichem, Heiligem und Kosmischem.⁵¹ Alte, schon literarisch überlieferte Mythen, hier vor allem aus dem Epos und der Tragödie bekannte Sagen, stehen neben mündlichen Wanderlegenden, auf die man in immer neuen Varianten reagiert und repliziert. Diese Geschichten besitzen ein narratives und fiktionales Potential, das sich sprachlich in einer Kette von Metaphern und Metonymien äußert. Aus dem Alltagsbereich und Lebenszyklus gewonnene Metaphern stellen zugleich die Grundlage für rituelle Handlungen dar. Viele nachantike griechische Erzählungen und volkstümliche Lieder inszenieren in hochpathetischer und phantastischer Weise Krisen und Angstzustände, 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. Sie medi-

⁴⁹ Diese Kontinuität ist Basis des den beiden Bänden zugrundeliegenden Konzepts für das Symposium mit dem Titel "Literatur und Religion: die Griechen, vorher, nachher und heute. Mythisch-rituelle Strukturen im Text". Von den nämlichen Prämissen gehen auch Yatromanolakis/Roilos 2004 und Roilos in diesem Band aus.

⁵⁰ Übersetzt nach Burkert 1979, 23.

⁵¹ Alexiou 2002, 153.

atisiert zwischen patriarchalen Ansprüchen, neuen religiösen Formen und sexuellen Tagträumen und Machtphantasien.⁵² David Konstan (1994, bes. 14-59; 2006) geht von einer Symmetrie der Geschlechter im Liebesroman aus. Das “Erzählmuster” eignet sich seiner Meinung nach auf ideale Weise, die “Unerschütterlichkeit von *eros*, angesichts zahlreicher Bewährungsproben und Versuchungen zu illustrieren”. Denn – so fährt er fort – “Liebe wurde nunmehr als ein gegenseitiges und dauerhaftes Gefühl begriffen, das als Grundlage für eine bürgerliche Ehe dienen konnte” (Konstan 2006, 4). Trotz aller im narrativen Duktus angelegten Gleichberechtigung liegt meines Erachtens ein deutlicheres Gewicht auf der Problematik der keuschen Frau. Es wurde schon häufig gesehen, daß die Romanheldinnen stark und standhaft sind, während ihre männlichen Partner eigenartig schwach, labil und wenig heldenhaft agieren.⁵³ Die standhafte Frau ist der Hauptfokus, an ihrer Person wird das Problem hauptsächlich dargestellt. Sie ist das Mysterium der Liebe, während der Mann zwar Ähnliches durchmacht, ihr aber untergeordnet ist und weitaus weniger Charisma besitzt.

Die rituell-performative Funktion: Der Roman zwischen παραμύθι und παραμυθεῖσθαι als Mittel zur imaginären Krisenbewältigung und Formung eines kulturellen Gedächtnisses

Im Neugriechischen heißt eine phantastische Geschichte, wie sie im Roman erzählt wird, παραμύθι – der Begriff ist aus dem ‘bedeutsamen, autoritativen Wort’, dem Mythos, und der Vorsilbe παρα, ‘entgegen’, zusammengesetzt; im Altgriechischen hat das Verbum παραμυθεῖσθαι auch die Bedeutung von ‘trösten’ und ‘abmildern’. Das dazugehörige Substantiv lautet παραμυθία, ‘Trost’. Diese Erzählungen (παραμύθια) griechischer Volkstradition bestehen aus unheimlichen Wundergeschichten, die typischerweise von magischen Vorstellungen, Dämonen- und Aberglauben, Krisen- und Traumszenarien sowie Heilungen handeln. All das erinnert deutlich an die Inhalte des Romans und stellt gewissermaßen sein

⁵² Alexiou 2002; zu den Tagträumen und Machtphantasien vgl. auch Heiserman 1977, 75-93 (zu Chariton).

⁵³ Vgl. Rohde 1876, 383 (1. Aufl. 356) und nun auf neuer Grundlage Haynes 2003, 81-100. Vgl. auch Konstan 1994, 15-26, der freilich die Passivität der männlichen Helden als Zeichen der Gleichberechtigung in Sachen Liebe liest.

oral-populäres Substrat dar, das von der literarischen Hochkultur überlagert ist.⁵⁴ Je nach Ausprägung ist entweder der eine oder der andere Aspekt präsenter. Chariton ist hauptsächlich ein Autor von Mythhistorie mit Homerischen Einlagen. Die *Ephesiaka* des Xenophon von Ephesos gleichen am meisten einer traditionellen mirakulösen Volkslegende. Der Roman *Leukippe und Kleitophon* des Achilleus Tatios stellt eher ein an die Komödie angelehntes parodisches Gegenlesen gegen die idealistische Konstruktion dar; Longos' *Daphnis und Chloe* kann man als ein an der Bukolik des Theokrit orientiertes mythisches Urbild der Liebe ohne Reise auf dem festen Platz der Sappho-Insel Lesbos charakterisieren, Heliodors *Aithiopika* als eine multikulturelle, mystisch-philosophische Überhöhung einer reinen Liebe. In allen Romanen und volkstümlichen παραμύθια wird freilich ein *rite de passage* auf den Achsen des Raumes ausgebreitet. Nach dem klassischen Dreistufenmodell Arnold van Genneps (1909) setzt sich ein solcher krisenhafter Übergang, gerade auch die Initiation Jugendlicher, aus den Phasen Trennung – Übergang – Rückkehr/Reintegration zusammen. Zu Beginn wird das Individuum aus seiner bisherigen Welt gelöst, was oft mit Schmerz und Gewalt verbunden ist. Im langen Transitionszustand der Marginalität ist es mit dem 'Anderen' konfrontiert. Diese imaginären und phantastischen Episoden werden im Roman aneinandergereiht, bis die Figuren nach einer langen Irrfahrt und schrecklichen Abenteuern zum Ausgangspunkt zurückkehren, nach einer Übergangsphase schließlich heiraten, die Wiederaufnahme nach der Absonderung im wilden 'Anderen' festlich begehen und danach ein bürgerliches Leben führen. Der Roman schwelgt in dieser marginalen Mittelphase und weidet den Alptraum bis zur Unendlichkeit aus.

Bezüglich der raum-zeitlichen Erfahrung ist Bachtin der Ansicht, die primäre Dimension des Romans sei der Raum, wobei der Wert auf der zeitlichen Achse sich gleichsam gegen Null bewege. Daher habe die sich perpetuierende Abenteuerzeit überhaupt keine Auswirkungen auf historische oder alltagsbezogene Prozesse, am wenigsten auf die biologische Zeit der Helden. Nach dem russischen Formalisten machen sie keinerlei Reifung durch.⁵⁵ Diese prinzipiell richtigen Beobachtungen haben in letzter

⁵⁴ Vgl. Alexiou 2002, 151-171, bes. 162-167, 211-265; 2004, 105-109; sie spricht zu Recht von "magic realism" in diesen phantastischen Erzählungen (112-117).

⁵⁵ Bes. Bachtin 1981, 86-110 (dt. Bachtin 1989, 9-38). Vgl. nun zu Bachtin und dem Roman Branham 2005 mit meiner Rezension in *MH* 63, 2006, 227-228.

Zeit einige Kritik und manche Ergänzung erfahren.⁵⁶ Zu fragen bleibt, ob die Abenteuerzeit wirklich keine Spuren bei den Jugendlichen hinterläßt. Manche Interpreten sprechen dagegen jüngst sogar von einer *paideia* im Roman.⁵⁷ Oder ist das Ganze doch eher eine spielerische Phantasie, ein Freiraum für Gefühle, Ängste, Vorstellungen, zum Trost, um in der Imagination alles durchzuspielen, um so die traumatische Schwellenkrise erträglich zu machen und solche Erfahrungen in das kulturelle Gedächtnis zu überführen?

Das grenzüberschreitende Element, das in der Vorsilbe *παρα* steckt und sich im Gattungshybrid sowie in der Struktur der Geschichte manifestiert, wird interessanterweise just in den der performativen Volkskultur am nächsten stehenden *Ephesiaka* gleich dreimal mit dem Wort *παραμυθεῖσθαι* umgesetzt, dessen Bedeutung bisher kaum verstanden wurde. Habrokomes und Anthia treffen sich zum ersten Mal bei einer Artemisprozession (1.2.2-1.3.1). Die Liebe auf den ersten Blick (1.3.1-2) löst eine tiefe Wunde und seelische Krankheit aus (1.3.3-1.5.4). Die Eltern der Kinder können sich nicht mehr anders helfen, als Priester und Wunderheiler zu beauftragen, um die Lösung von den bösen Geistern zu bewirken (1.5.5-9). Schließlich greift man in der Verzweiflung zum letzten Mittel, nämlich der Befragung des Apollon-Orakels in Kolophon, das klar auf die Liebe Bezogenes verkündet, freilich nichts Gutes ahnen läßt (1.6). An dem Spruch rätseln die Menschen herum und verstehen die Bedeutungen von Krankheit, Flucht, Fessel und Grab (1.7.1), die sich ganz über die Symbolik auflösen lassen, nicht wirklich.⁵⁸ Da scheint es ihnen am besten, dem Orakel 'entgegendezureden', es zu 'besänftigen' und damit 'abzumildern' (*παραμυθήσασθαι τὸν χρησμόν*, 1.7.2). Bald wird direkt darauf Bezug genommen: Die Kinder wollen dies nun selbst bewirken (*τὸν τοῦ θεοῦ χρησμόν ... παραμυθήσασθαι*, 1.10.3) und gehen mit dieser Intention sowie gemäß dem Beschluß der Eltern (1.7.2) auf Reisen. Schließlich kommt nach einem überaus tränenreichen Abschied noch Angst auf

⁵⁶ Branham 1995 und 2002 bestätigt grundsätzlich Bachtins These. Vgl. aber Bierl 2006, 73. Konstan 1994, 46-47 hebt hervor, daß auch die Zeit durchaus ein notwendiges Kriterium für die charakterliche Entwicklung der gattungstypischen sexuellen Symmetrie zwischen beiden Helden darstelle. Einer Revision unterziehen die Theorie auch Whitmarsh 2005, bes. 113, 116-119 und Ballengee 2005, bes. 135-137.

⁵⁷ Winkler 1990; Laplace 1991; 1994; Kussl 1992; Morgan 1994; 1996 (wo er wiederholt von "*Bildungsroman*" spricht und exakt auf den Zusammenhang mit Bachtin eingeht, 166); 2004; Lalanne 2006; Alvares 2007.

⁵⁸ Vgl. Bierl 2006, 87-88.

(1.10.7-11.1), doch, so heißt es, ‘es besänftigte sie in allem die gemeinsame Schiffsreise’ (παρεμυθεῖτο δ’ αὐτοὺς εἰς ἅπαντα ὁ μετ’ ἀλλήλων πλοῦς, 1.11.1). Unmittelbar danach stürzen beide in den alptraumartigen Strudel der phantastischen und schrecklichen Ereignisse, die Trennung und unendliches *pathos* verursachen (1.13-5.8), bis sie zuletzt nach einer Irrfahrt über das Mittelmeer, die sie von Ephesos über Ägypten bis nach Unteritalien führt, in Rhodos wiedervereint werden. Nach der Rückkehr leben sie in Ephesos glücklich wie im Märchen bis ans Ende ihrer Tage (5.15).

Παραμυθεῖσθαι ist in diesem Zusammenhang wohl ein Verbum, das in selbstreferentieller Weise den in der Performanz oder im Vorlesen ausgespielten Inhalt der erotischen Irrfahrten und am Körper ausagierten Greuel, die παραμύθι, bezeichnet. Diese Wundererzählung bewirkt in der Grenzüberschreitung vom Realen ins Phantastische, daß das ‘Andere’ in einer spezifischen Krisensituation, nämlich an der Schwelle der jungen Menschen zum Erwachsenendasein, ausagiert wird. Im Erzählen und Hören einer solchen populären Geschichte können, so meine These, die damit verbundenen Ängste und traumatischen Vorstellungen auf fast rituelle Weise bearbeitet, ja, in einer fast magischen Form des ‘Gegenansprechens’ geheilt werden.

Von der Mysterieninitiation zur ‘Initiation’ von Jugendlichen

In den Texten wird wiederholt explizit auf Mysterien verwiesen. Lange Zeit hat man dieses religiöse Motiv so überdeutlich gesehen, daß, wie gesagt, Merkelbach die griechischen Romane (außer Chariton) als ‘Mysterientexte’ der im ausgehenden Altertum florierenden Einweihungskulte der Isis, des Mithras und des Dionysos interpretierte. Ihr eigentlicher Sinn sei nur den Eingeweihten verständlich. Denn hinter dem ‘Oberflächensinn’ einer einfachen literarischen Erzählung könne man in jeder Episode dechiffrierbare Anspielungen auf mystische Geheimnisse erkennen.⁵⁹

⁵⁹ Vgl. dazu Bierl in Band I, 26-28; Merkelbach 1962; 1988; 1995. Über die mythische Figur des Daphnis wollte Wojacek 1969 im Anschluß an Merkelbachs Longos-Interpretation (1962, 192-224) schließlich sogar die Bukolik mit der dionysischen Mysterientradition der βουκόλοι verbinden und in der Nachfolge von Reitzenstein (1893, 204-228, bes. 204-208) den dionysischen Ursprung erweisen, was methodisch ebenso fragwürdig bleibt. Zur Kritik vgl. Geyer 1977, 179-183.

Nach Merkelbach reinszenieren die Helden die Geschichte von Isis und Osiris. Ihre Hochzeit entspricht dann der Initiation, die Reise ist Sinnbild der Leiden im diesseitigen Leben, das im griechisch-ägyptischen Mysterienkult durchgespielt wird. Die stereotype Anordnung der Abenteuer wird als Beweis des religiösen Sinns gelesen. Das vom Geliebten getrennte Mädchen spielt demnach Isis auf ihrer Suche nach Horos-Osiris. Der Treueeid ist als Eid der Mysteren zu verstehen, die restlichen Abenteuer, besonders Geißelungen und Scheintode, entsprechen den Prüfungen des Initianden. Jedes $\theta\alpha\rho\rho\epsilon\iota\nu$ wird folglich als Anspielung auf die feste Mysterienformel interpretiert. Der obligatorische Schiffbruch kommt laut Merkelbach einer Taufe gleich. Kreuzigung, Nilabenteuer, Fesselung und Mumifizierung bezieht er ebenfalls auf Rituale des Osiris. Weil neben Isis andere Göttinnen wie Artemis hervortreten, greift Merkelbach auf das Mittel des Synkretismus zurück, um Isis mit Artemis gleichzusetzen. Und da Helios bei Xenophon und Heliodor eine prominente Rolle spielt, nimmt Merkelbach sogar eine spätere Überarbeitung an.⁶⁰

Die hierbei herangezogenen Textstellen mit angeblich mystischem Sinnpotential deutet man nach der heftigen Kritik an dieser Position heute meist als gattungsspezifische Versatzstücke der literarischen Komposition.⁶¹ Winkler hat, wie oben beschrieben, in heftigen Debatten mit Anhängern dieser religiösen Ursprungsthesen der innerliterarischen Richtung mit entscheidenden Arbeiten den Weg geebnet.⁶² Beck (1982; 1996) gelingt eine Vermittlung, indem er zeigt, daß sich die Ansätze von Winkler und Merkelbach eigentlich gegenseitig ergänzen. Seiner Ansicht nach teilen die Romane mit den Mysterien die Auseinandersetzung mit den Themen der Rettung sowie der $\tau\epsilon\lambda\epsilon\tau\acute{\eta}$ und der $\delta\rho\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\alpha$. Insgesamt argumentiert Merkelbach und seine Gegner in der Tat aneinander vorbei. Die Mysterien stellen für den Roman wohl kaum die sakralen "Wurzeln" dar, und noch viel weniger erfährt der Kult der Eingeweihten seine Begründung in einem literarischen Text aus spannenden und pathetischen

⁶⁰ Diese Methode erinnert in mancherlei Weise an eine esoterische Arkandisziplin. Die Verstehenslücke wird mit einem Geheimnis, von dem wir wenig wissen, aus dem Weg geräumt. Zudem werden neuzeitliche Kategorien als Erwartungshorizont an den Text gelegt; er muß angeblich in einer bestimmten Form sein, ist es aber nicht, weil er religiös ist; 'religiös' wird dementsprechend mit 'geheimnisvoll-andersartig' gleichgesetzt.

⁶¹ Zur Kritik an Merkelbach vgl. Berti 1967; Geyer 1977; Turcan 1963; 1989.

⁶² Winkler 1980; 1982; 1985a. Vgl. auch Holzberg 1986, 50, 75 und Versnel 1993, 71.

Liebes- und Abenteuergeschichten, der in verschlüsselter Form den *ἱερὸς λόγος* wiedergibt.⁶³ Trotzdem lassen sich die Mysterien als entscheidender Subtext der Plotstruktur nicht einfach wegdiskutieren. Anstatt freilich einen absoluten religiösen ‘Hintersinn’ zu postulieren, ist es wohl angemessener, die Mysterien als nur eines von vielen möglichen mythisch-rituellen Referenzmodellen zu betrachten. Die Schnittmenge ist in der Tat die Suche nach Vollendung, das Streben nach Vollkommenheit auf einem Weg mit zahlreichen Prüfungen, die zur Komposition phantastischer Handlungsketten über Verschiebungen und Kombinationen im literarischen Schaffensakt umgesetzt werden.

Der griechische Liebesroman ist, wie gesagt, auf keinen Fall ein ‘Mysterientext’, wie dies Merkelbach, Witt oder Chalk meinten.⁶⁴ Die häufigen Bezüge auf Mysterien und theologische Sinnsuche sind vielmehr nur Teil einer den Text durchweg bestimmenden Metaphorologie und Ermöglichungsstruktur. Jedes Detail eines Romans ist dem Genre unterworfen, das ganz und gar vom Erotischen geprägt ist. In einer solchen Geschichte äußern sich der Mangel, das Begehren und die Verlustangst narrativ in den Abenteuern der Trennung, den schrecklichen Erlebnissen mit Räubern und Piraten, welche das Gelübde der keuschen Treue durch sexuelle Gewalt bedrohen, sowie im pathetischen Streben zur Vereinigung mit dem abwesenden Partner. Die Mysteriensprache ist dem Text immer dann unterlegt, sobald jemand in die Geheimnisse der Liebe eingeführt wird. Damit wird auch das Gebot der Dezenz umspielt, sexuelle Dinge nicht beim Namen zu nennen.⁶⁵ Gleichzeitig gelingt es den Autoren mit solchen Anspielungen, alltäglichen Praktiken des basalen Lebensbereichs eine Aura der Sakralität zu verleihen. Aus dieser überhöhenden Perspektive entsteht auch der frivole und etwas aufreizende Ton, an dem sich beispielsweise Erwin Rohde so sehr stieß.⁶⁶ Gerade der Sexualakt, in den etwa das mannstolle ‘Wolfsweib’ Lykainion den Knaben Daphnis initiiert, wird mit solcher Mysterienterminologie ummantelt.

Gleichzeitig verkörpern die keuschen Heldinnen der Romane auch eine heilige Dimension. Die Reisen haben zudem fast den Anschein einer

⁶³ So Merkelbach 1962, 333.

⁶⁴ Merkelbach 1962; 1988; 1995; Witt 1971 (zu X.Eph.); Chalk 1960 (zu Longos).

⁶⁵ Vgl. Burkert 1987, 107-108 (dt. Burkert 1990b, 91).

⁶⁶ Z. B. zu Longos vgl. Rohde 1876, 549-554 (1. Aufl. 516-517). Zur Autorstrategie der Lust und des begehrliehen Blicks vgl. Goldhill 1995, 1-45.

Pilgerfahrt. Es erstaunt daher gar nicht, daß christliche Erlösungsgeschichten, insbesondere die Apostelakte, sich des Modells des Romans bedienen. Hier wird oft das Leiden zaghafter und doch wagemutiger Märtyrer beschrieben. Vor allem willensstarke junge Frauen ertragen die Beschwerlichkeiten für Christus nun in absoluter Ergebenheit, ja Liebe zu ihm.⁶⁷ Die unumstößliche Treue eines Paares, die uneingeschränkte Hingabe, wird konsequent umgearbeitet zu einem christlichen Erbauungstext. Für Konstan ist der Schritt nur folgerichtig; seiner Meinung nach beruht der Roman auf der neuen Vorstellung der individuellen, auch stoischer und epikureischer Tradition verpflichteten Autonomie der Person, die beiden Strängen gemein ist. Er übersieht dabei freilich die gegenstrebigem Phantasien, das sexuelle Gleiten, das Träumen selbst von der Übertretung der Treue. Viele Helden begehen diesen Treuebruch in der Tat, manch keusche, nahezu heilig-reine Heldin spielt mit dem Gedanken in einer sexuell aufgeladen Traumwelt.⁶⁸ Zumindest wird dem begehrlischen Blick der Leser ihr Körper zum Objekt und damit entheiligt. Die Romanciers pflegen das Thema der unumstößlichen Liebe noch mit Begrifflichkeiten Platons anzureichern, der die Liebe unter Beiziehung von Mysterieninhalten ebenfalls metaphorisch zur Darstellung des Aufstiegs zu den höchsten Ideen verwendet,⁶⁹ zudem mit Gedankengut neuplatonischer und -pythagoreischer Provenienz. Gerade bei Heliodor vermutet man, überall liege etwas Numinöses zugrunde, eine geheime Letztbegründung, auch wenn das Ganze nur zur leicht parodistischen Pose und Überhöhung eines viel 'menschlicheren' Themas dient.⁷⁰ Die lebensweltliche Erotik der Gattung erhält damit eine ironische Note, einen Sinnüberschuß, der die Texte so reizvoll macht. Merkelbach und andere ließen sich von dieser symbolischen Aufladung offensichtlich täuschen. Und ganz ähnlich verhält es sich mit dem byzantinischen Roman, wo man bei Eustathios Makrembolites' *Hysmine und Hysminias* in Weiterentwicklung der Merkelbachschen These eines 'verkleideten' Mysterientexts im Sinne einer Verschleierung kultischer Realitäten eine christlich-mystische Deutung an-

⁶⁷ Vgl. Konstan 2006, 11-27; Ramelli 2005.

⁶⁸ Vgl. nun Burrus 2005.

⁶⁹ Vgl. Krummen in diesem Band.

⁷⁰ Vgl. Dowden 1996. Zu Heliodor und der Religion vgl. den Überblick bei Futre Pinheiro 1991a, 359 mit Anm. 1.

nahm.⁷¹ Hier werden im Zuge einer nachträglichen allegorischen Exegese nach dem Vorbild der Deutung des Hohenlieds alle erotisch-synästhetischen Merkmale als Symbole angesehen.⁷²

Die Romane sind jedoch nicht wirklich religiös und daher auch nicht als Allegorie einer verborgenen Bedeutung zu lesen. Ebenso wenig geht es um Verrätselungen einer tatsächlichen Initiation in Geheimkulte. Vielmehr steht den Romanschriftstellern auf der narrativen Strukturebene eine ganz andere Form der Einweihung zur Verfügung: die Initiation Jugendlicher in den Status des Erwachsenendaseins. Dieses grundlegende Thema eines *rite de passage* ist so evident, daß es verwundert, daß man erst in letzter Zeit darauf gestoßen ist.⁷³ Ein solches nach van Gennep dreiteiliges Handlungsgerüst (*séparation, en marge, aggrégation* – Trennung, Liminalität, Reintegration in die Gemeinschaft im neuen Status) liegt letztlich fast allen Erzählungen zugrunde, so daß man sich davor hüten muß, ein solches *pattern* unspezifisch als *passe-partout* zu verwenden.⁷⁴ Im Liebesroman erscheint jedoch dieses Handlungsmuster nahezu selbstverständlich. Jungen und Mädchen befinden sich im zarten Alter der Pubertät – sie sind 15 und 13, 16 und 14 oder 17 und 19 Jahre alt – und das *τέλος* ihrer Geschichte ist die Hochzeit. Synchron werden beide Jugendliche in den Erwachsenenstatus von Frau und Mann eingeführt, der wie in allen traditionellen Gesellschaften durch die Heirat, den *γάμος*, besiegelt wird. Im Diskurs der Liebe finden auf der Ebene der Makrostruktur der Texte exakt eine Trennung vom bisherigen Leben, ein Übergang auf der Reise in der Welt des ‘Anderen’ und eine Rückkehr in die Gesellschaft statt. Die jugendlichen Protagonisten werden dabei einer *paideia* unterzogen, wie nun zuletzt vor allem Sophie Lalanne (2006) gezeigt hat. Am Ende steht beim Mädchen die Unterweisung in die Werte und Normen einer patriarchalen

⁷¹ Vgl. Plepelits 1989, 29-69; er verweist auf das Vorbild mystisch-allegorischer Deutungen des antiken Romans von seiten byzantinischer Gelehrter (29-30); solche Interpretationen haben seiner Meinung nach nichts mit Merkelbach zu tun (30 Anm. 78).

⁷² Vgl. dagegen Alexiou 2002, 111-127, 256, 304, 346; sie liest den Roman als Entdeckung der Sexualität.

⁷³ Vgl. u. a. Schmeling 1974, 137-138, 141; García Gual 1992; Epstein 1995, bes. 68-73; Laplace 1991, bes. 36-47; Couraud-Lalanne 1998a; 1998b; Whitmarsh 1999; Dowden 1999; 2005. Monographische Behandlung erfährt diese These erst bei Lalanne 2006; vgl. die ausführliche Rezension von D. Konstan in *BMCR* 2006.09.05. Zur Initiationsstruktur des Romans vgl. Burkert 1987, 66-67 (dt. Burkert 1990b, 56-57); Whitmarsh 1999; Dowden 1999; 2005; Alvares 2007, bes. 3.

⁷⁴ Vgl. Versnel 1993, 51-74.

aristokratischen Gesellschaft, wobei sich die Frau dem Mann im οἶκος und in der Polis ganz zu unterwerfen hat. Ziel sind Hochzeit und Ehe, die Geburt von Kindern, um die Aufrechterhaltung der männlichen Linie zu sichern. Beim männlichen Jugendlichen steht die Erziehung zu den kriegerischen Werten im Zentrum, schließlich die Hochzeit und Gründung einer Familie. Sehr gut lassen sich diese Motive bei Chariton verfolgen.⁷⁵ Lalanne hat diese Thematik des Übergangs der Altersklassen jüngst ausführlich behandelt.⁷⁶ Es ist allerdings fraglich, ob die Romane wirklich zur *paideia* und Identitätsbildung der kleinasiatischen Griechen der adeligen Oberschicht unter der Herrschaft der Römer in der Kaiserzeit dienen konnten, wie dies andere Texte der Zweiten Sophistik tun. Nach dem Vorbild der archaischen Phase versucht Lalanne, einen soziohistorischen Kontext nach einem literarischen Text zu bestimmen, und vergißt dabei eventuell den literarischen Sonderstatus, seine Alterität. Daher will ich weniger den kulturwissenschaftlich-historischen als den strukturellen Aspekt der narrativen Orientierung an Pubertätsweihen betonen. *Daphnis und Chloe* basiert ganz und gar auf dieser Makrostruktur, aber auch in der Mikrostruktur finden sich hier wie in allen Romanen zahlreiche Hinweise auf die Initiation von Jugendlichen.⁷⁷ Longos komponiert aus dieser Thematik einen archetypischen Ur-Mythos, nämlich wie zwei naive Hirtenkinder über vier Bücher hinweg heranreifen, um zum vollständigen Vollzug ihres erwachenden sexuellen Triebs zu gelangen. Den Akt der endgültigen Vereinigung als τέλος führen sie schließlich – in der Konvention eines patriarchalen adeligen Wertekodexes – erst in der Hochzeitsnacht durch. Entgegen Lalanne (2006, 183-274), die darin aus althistorischer Perspektive neben der politischen Identitätsbildung mit anderen auch einen Beitrag zur Konstruktion der Gender-Rolle der Leserinnen und Leser sieht, möchte ich den innerliterarischen und ironisch-parodischen Aspekt, kurzum den Spiel- und Imaginationscharakter dieser Texte betonen. Die Initiation ist meines Erachtens weniger in der kaiserzeitlichen Gesellschaft als vielmehr in den archaischen Bezugstexten von zentraler Bedeutung. Wir haben also auch hier wieder ein typisches Phänomen der Intertextualität, -ritualität, -performativität und -diskursivität vorliegen. In der Archaik verarbeitet gerade Lyrik, z. B. die Lieder eines Alkman oder einer Sap-

⁷⁵ Vgl. Schmeling 1974, 137-138, 141; Balot 1998; Couraud-Lalanne 1998b.

⁷⁶ Für alle fünf großen griechischen Liebesromane vgl. Lalanne 2006, 101-180.

⁷⁷ Vgl. u. a. García Gual 1992; Epstein 1995.

pho,⁷⁸ Vorstellungen dieses zentralen Paradigmas, wobei ‘Literatur’ hier freilich in einem ‘Sitz im Leben’ aufgeführt wird, noch pragmatisch und in der ursprünglich mündlichen, lebendigen Performance zum Zweck des Statuswechsels. Diese mentalen und kulturellen Muster werden nun viele Jahrhunderte später in einen ganz anderen soziokulturellen Kontext gestellt und zu einer fiktionalen Unterhaltungsliteratur umgeformt. Die in Literatur, aber auch im Volk mittels ritueller Praktiken oder traditioneller Geschichten tradierten Vorstellungen des Imaginären sind nicht abgestorbenes Kulturgut, sondern sie bleiben Mittel zur Thematisierung anthropologischer Grundproblematiken. Ich behaupte also, daß auch der literarisch und intertextuell komplexe griechische Roman, ebenso wie einfache volkstümliche Legenden und Wundergeschichten, die Krise des Übergangs vom Mädchen zur Frau, vom Jungen zum jungen Mann, als dramatische Schwellensituation der Hochzeit unter historisch völlig gewandelten Bedingungen in Form eines traumatisch-phantastischen Traums in Szene setzt, verhandelt, verarbeitet und umspielt. Zudem dient die Gattung allen Leserinnen und Lesern natürlich auch zur Freude am sonst eher tabuisierten Thema der Liebe und Sexualität sowie ein wenig zur intellektuellen Erbauung.

Spaßhaft und in deutlicher Anlehnung an Thukydides’ programmatische und methodische Vorbemerkungen sagt Longos in seinem Proöm, daß er seinen Roman im agonistischen Wettstreit mit einem Reihenbild dem Eros als Weihgeschenk darreiche, ‘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’ (... κτήμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει, *praef.* 3). Neben rhetorischem Wortgeklingel und platonischen sowie sophistischen Vorstellungen der Wiedererinnerung (*anamnesis*) und Propädeutik findet sich hinter der ironischen Distanzierung erstaunlicherweise erneut das traditionell-volks-tümliche Motiv solcher Legenden (*παραμύθια*), nämlich die Heilung und die mythische oder ‘para-mythische’ Behandlung des Besorgten und Liebesleidenden über die Performanz des Textes. Im Lesen beziehungsweise Hören eines solchen Textes, der die liminale Situation der Krise des Erwachsenwerdens umspielt und in der spezifischen Metaphorologie eine

⁷⁸ Vgl. u. a. Calame 1977; Bierl 2003.

Anhäufung von traumatischen Abenteuern aneinanderreihend, finden wir auf unsere Ängste, analog zu einem Ritual oder darauf gegründeten Mythos, Bestärkung oder gar Trost, also παραμυθία, im ewigen Antworten, 'Gegenreden' und narrativen Weiterspinnen solcher mythischer Motive.

Themen und religiöse Motive

Im folgenden sollen mythisch-rituelle Themen und religiöse Motive, welche die vom Erotischen gekennzeichnete narrative Struktur auf symbolischer Ebene bestimmen, aufgelistet, kurz skizziert und zum Teil mit Beispielen erläutert werden. Entscheidend ist, wie gesagt, das Motivcluster der Initiation. Der gesamte mythisch-rituelle Komplex von Hochzeit, Erziehung, Sexualität, *rite de passage* und Gender-Rollenkonstruktion dient gewissermaßen als Hauptreferenz und dominanter *shifter* und *mover*, der die Handlung generiert und die diesbezüglichen Inhalte, insbesondere die Ängste in Zusammenhang dieses krisenhaften Lebenschnitts, im Imaginären verhandelt. Insgesamt kann man feststellen, daß alle drei Paradigmen, die für die Analyse des Rituals von der modernen Religionswissenschaft vorrangig verwendet wurden, also Neujahr, Initiation und Fruchtbarkeit, im Roman vereinzelt oder auch in orchestrierter Kombination vorkommen.⁷⁹ Dementsprechend wird die Liminalitätsphase der beiden jugendlichen Helden bisweilen auch als verkehrte Welt im Übergang der Jahre beschrieben. Und gerade die sexuelle Reifung wird bevorzugt mit Naturvorgängen und Ackerbauvorstellungen in Beziehung gesetzt.

Initiation

Initiationen weisen als Passageriten strukturelle Ähnlichkeiten mit vielen volkstümlichen Erzählungen auf,⁸⁰ so daß eine enge Verzahnung der Romane mit diesem Paradigma zu erwarten ist. Zunächst werfe ich noch einen Blick darauf, wie die Thematik der Initiation sich äußert und wie sie

⁷⁹ Im einzelnen kann ich hier auf meinen ausführlichen Beitrag in Band I verweisen.

⁸⁰ Vgl. Ruiz-Montero 1988; Nolting-Hauff 1974a; 1974b (nach der Erzählanalyse von Propp 1928). Vgl. nun auch Renger 2006a, 180-199. Zur Initiation vgl. auch Bierl in Band I, 23-25. Zu oralen Zügen bei X.Eph. vgl. O'Sullivan 1995; Ruiz-Montero 1994, 1096-1109; 2003; König 2007.

in Kombination mit anderen Verfahren und religiösen Ausdrucksformen unterstrichen wird.

a) Die unterlegten Mythen, die zum Teil durch Bildbeschreibungen eingefügt sind, reflektieren die Burkertsche 'Mädchentragedie',⁸¹ z. B. Andromeda bei Heliodor (4.8.3-5; 10.14.7) und Achilleus Tatios (3.6.3-3.7), Europa (1.1.2-13) und ihr Raub in der einleitenden Bildbeschreibung bei Achilleus Tatios, ebenso das Bild von Philomela (5.3.4-8). Diese Geschichten verweisen deutlich auf die Mädcheninitiation.

Auch Referenzen auf das klassische Theater nehmen das initiatorische Modell bevorzugt auf. Daher bezieht man sich bei der Fokussierung der Heldin mit Vorliebe auf Euripides' *Iphigenie in Tauris*,⁸² während im Umfeld des Helden gerne *Hippolytos* ins Spiel gebracht wird. Das intertextuelle Phänomen rekurriert auf mythische Figuren, die in sich bereits vom Initiationsparadigma bestimmt sind.

Der wichtigste Prätext des Romans ist freilich die *Odysee*, die als zwischen Märchen und Roman stehendes Epos das initiatorische *pattern* ebenfalls stark reflektiert. Penelope reaktualisiert den schwebenden Zustand unmittelbar vor der Hochzeit, während Odysseus mit den Freiern in Konkurrenz tritt und in einer Schlacht mit den Epheben seine Gattin erobert, womit die Hochzeit erneuert werden kann. Auch Odysseus wird plötzlich aus der intensiven Ehe gerissen. Auf seinen Irrfahrten changiert er zwischen Treue zur geliebten Gattin, Rückkehrwunsch und amourösen Abenteuern. Penelope wird in einem Zustand unmittelbar am Anfang der Ehe 'eingefroren'. In ihrer übermäßigen Keuschheit gefährdet sie das Haus, gleichzeitig hat auch sie eventuell sexuelle Phantasien, sich mit den Freiern einzulassen. Der Sohn Telemachos wiederum steht selbst an der Schwelle zum Erwachsensein. Die Suche nach seinem Vater Odysseus ist eine wichtige Probe und der entscheidende Schritt, der die Krise im Haus beschleunigt.⁸³

b) Die Namen der Heldinnen und Helden sind entsprechend dem volkstümlichen Substrat 'sprechend' und werden zum Teil 'Programm der

⁸¹ Vgl. Burkert 1966; 1979, 6-7; 1996, 69-79 (interessanterweise anhand von Apuleius' Psyche). Im Roman vgl. u. a. Ach. Tat. 3.15-22.

⁸² Zu E. *IT* und dem Initiationsthema vgl. Wolff 1992; Bierl 1994, 94-95. Zum Mythos der Iphigenie im initiatorischen Zusammenhang vgl. u. a. Dowden 1989, 9-47.

⁸³ Vgl. Hölscher 1988, 251-258; Auffarth 1991; vgl. die Zusammenstellung bei Versnel 1993, 69-73. Vgl. auch Ingalls 2000; Toher 2001. Zur *Odysee* als *rite de passage* vgl. Segal 1994, 12-84.

Handlung':⁸⁴ Leukippe, die Heldin des Achilleus Tatios transportiert als 'weißes Pferd' einerseits die Vorstellung des Mädchens als durch das Joch der Ehe zu zähmender Stute;⁸⁵ ferner spielt der Name auf die mythischen Leukippiden der spartanischen Sage an, die glanzvoll-kosmischen Nymphen Phoibe und Hilaeira. Im mythischen Teil des berühmten Jungfrauenliedes des Alkman (fr. 1) wird vom gewaltsamen Kampf der Dioskuren, der Λευκόπῳλοι ('Weiß-Pferde'), und der Hippokoontiden um diese Mädchen berichtet. Raub, Gewalt und Kampf als traumatische Erfahrung im Zusammenhang mit der Hochzeit spielen hier eine große Rolle.⁸⁶

Leukippe ist ferner eine Spielgefährtin der Persephone-Kore (*h.Cer.* 418), des mythischen Modells einer Initiandin *par excellence*.⁸⁷ In Orchomenos ist sie eine der Minyastöchter, zusammen mit Arsippe und Alkathoe. Sich zunächst dem Gotte Dionysos widersetzend, zerreißen diese später gemeinsam Leukippes Sohn Hippasos, der dem Namen nach wieder mit dem Pferd zu tun hat. Plutarch (*Quaest. Graec. = mor.* 299e-f), verbindet den Mythos mit einem Verfolgungsritual, wobei die 'Schwarzen' (Ψολόεις), welche die trauernden Gatten der Minyaden verkörpern, die 'Mörderinnen' ('Ολεΐαι) verfolgen. Zuletzt werden sie in Nachtvögel verwandelt. Das ganze Szenario erinnert stark an die Kämpfe zwischen den ägyptischen Räuberbanden um das Mädchen bei Achilleus Tatios. Die Agrionia sind als Neujahrsfest ein Reflex dieser Verfolgungsriten zwischen verkleideten Epheben und Mädchen. Die Minyaden werden gerne mit der Mädchentragedie der Proitiden parallelisiert. Lysippe entspricht Leukippe, das 'entfesselte Pferd' tritt mit Iphinooe und Iphanassa auf, Mädchen, die sich männliche Kraft aneignen. Kurz vor der Hochzeit werden sie von Heras Zorn verfolgt. In totaler Auflösung der Ordnung begehen sie allerlei Unzucht, rasen im Wahn nackt durch die Peloponnes und halten sich in ihrer Geilheit für Kühe. Hera streut eine weiße Substanz über ihre Haut – sie bekommen einen häßlichen Ausschlag –, und läßt ihnen das Haar ausfallen. Sie werden damit weiß, lüstern und wahnsinnig

⁸⁴ Bierl 2001, 218-219, 280-282.

⁸⁵ Zum Pferd als Schlüsselsymbol der jungen Mädchen an der Schwelle zum Frausein vgl. Alkmans großes Partheneion fr. 1. Zu Agido und Hagesichora als möglichen Verkörperungen der Leukippiden ('Weiß-Pferden') vgl. u. a. Nagy 1990, 346. Ihre gleichnamigen Priesterinnen heißen 'Fohlen'. Zum Fohlen als Metapher der jungen Frau in der Initiation vgl. Calame I 1977, 340, 411-420 (engl. Calame 1997, 195, 238-244).

⁸⁶ Vgl. Bierl 2001, 45-51.

⁸⁷ Vgl. Burkert 1996, 70-71; Kledt 2004, bes. 38-57.

wie Achilleus Tatios' Leukippe, die später ebenfalls als kahlgeschorene Λάκαινα erscheint – ein Verweis auf die spartanische Heimat der Leukippiden.⁸⁸ Die schrecklichen Weibergruppen bestreuen sich im Ritual oft mit Mehl. Manches erinnert an groteske Masken im Umfeld der Artemis Orthia. In einer anderen Version steht die Sage im Zusammenhang mit Dionysos, dem die Proitiden die Ehre versagen. Der Priester Melampus, der 'Schwarzfuß', verfolgt die wild gewordenen Frauen mit Epheben unter ekstatischen Tänzen und heilt sie. Er bekommt ein Proitos-Mädchen zur Frau und wird König. Bei der Verfolgung stirbt Iphinoe, zu deren Ehren die Agrionia eingerichtet werden. Allein über den Namen Leukippe wird also das ganze Spektrum der Initiationsphantasie aufgerufen.⁸⁹ Es findet sich die Spannung zwischen dem keuschen und dem sexuell-entfesselten Mädchen, das die Ehegöttin Hera beleidigt. Auch Dionysos als Auslöser ist im Roman des Achilleus Tatios verankert. Der 'schwarze Mann' im Bereich des 'Anderen' ist zugleich gut und schlecht. Er kann das Mädchen unter das Joch holen und ist damit konträr zum Äußeren rein. Aber sogar der Geliebte ist im Roman ständig damit beschäftigt, das Mädchen sexuell zu bedrohen oder mit anderen Frauen Abenteuer einzugehen. Er selbst stellt vor allem die weitere Gefährdung der intakten Jungfräulichkeit dar. Das 'Selbst' und das 'Andere', der griechische Held Kleitophon und die männlichen Dritten, sind somit zum Teil vermengt. Der aggressive Mann, der im Roman immer weiter auf andere Figuren verschoben wird, verkörpert die Gewalt, die der Liebe ursprünglich eigentümlich ist. Doch kann er in Gestalt des zuletzt in Leukippe verliebten Sklaven des ägyptischen Drogenmischers Gorgias ihren Wahnsinn, in dem die Heldin ihre Scham entblößt (4.9.2), auch mit Gegengift lösen. Leukippe wird nämlich durch die ungemischte Dosis des Liebestranks, den Gorgias' Diener ihr für seinen Herrn eigentlich in gemischter Form über den Weingott Dionysos verabreichen soll, selbst wahnsinnig und lasziv. Gleichzeitig ist sie jedoch der Inbegriff der Keuschheit. Die letztere Haltung nimmt sie dann in Ägypten an, was durch die Signifikanten des Weißen und Kahlen symbolisiert wird. Sie ist Opfer der Gewalt und Sexualität, die sie zum Teil selbst verkörpert. Deutlich wird hier das Generieren von widersprüchlich-paradoxen Sig-

⁸⁸ Laplace 1991, 36-47 bezieht sie auch auf Helena.

⁸⁹ Das männliche Pendant Leukippos ist neben der Vaterfigur der Leukippiden in Sparta mit den Ekdysia in Kreta verbunden; vgl. Dowden 1989, 62-66. Zu den Mädchen-Mythen vgl. Burkert 1972, 189-197 (engl. Burkert 1983, 168-176); Dowden 1989, 71-95, bes. zu Melampus 97-115.

nifikantenketten, die das Thema der Sexualität und der einschneidenden Krise der Hochzeit aufschieben, umspielen, durcharbeiten und die gesellschaftlichen Normen gleichzeitig in Frage stellen und bestätigen.

Oft sind die Heldinnen nach Nymphen benannt, was die Verbindung von Sexualität und Natur betont. Vor allem sind die Nymphen die mythische Verkörperung der Bräute an der Schwelle zur Hochzeit.⁹⁰ Kallirhoe, die Nymphe und Okeanide des 'schönfließenden' Wassers, zerfließt in Schönheit und Liebe. Die Okeanide ist wiederum Spielgefährtin der Persephone (*h. Cer.* 419). In der Trauer um ihren Geliebten vergießt sie im Roman in zahllosen Klagen ihre göttliche Stimme (2.3.8). Als Tränenvergießerin fungiert sie als emotionaler Fokus des Chariton-Romans. Den nämlichen Namen trägt eine berühmte Quelle in Athen am Ilissos. In der Tyrannenzeit wird sie zu einem Brunnenhaus ausgebaut und in Enneakrunos umbenannt; aus ihr schöpft man das Wasser für das Brautbad (Hdt. 6.137.3). Ferner ist eine Kallirhoe ein Mädchen aus Kalydon, das dem Dionysos geopfert werden soll, wenn sich kein Ersatz finde. Der Priester Koresos bringt die Opferung nicht übers Herz und tötet sich selbst. Da erkennt das Mädchen seine Liebe und bringt sich ebenfalls um (Paus. 7.21.1). Zudem ist eine gleichnamige Kallirhoe eine Braut aus Ilion, die von Kimon getäuscht und verführt wird, als sie ein rituelles Bad im Skamandros nimmt (Ps.-Aeschin. *Ep.* 10).⁹¹ Man sieht, wie ein Gewebe von Bezügen die erotische Geschichte an der Schwelle zur Hochzeit vorbereitet. Anthia verkörpert bei Xenophon die Natur, die Blume und den Konsum der Sexualität. Chloe ist bei Longos die mit dem Demeterkult zusammenhängende 'Grünsprießende' (Paus. 1.22.3).

c) Gerade die Protagonisten werden häufig mit Gottheiten und Heroen verglichen, die den Übergangstatus symbolisieren bzw. für den Übergang verantwortlich sind. Die adoleszenten Mädchen werden unter anderem mit Helena, Ariadne, den Nymphen, den Nereiden, Artemis, Isis, Astarte und Aphrodite parallelisiert, die Jungen vornehmlich mit Achilleus, Neoptolemos, Daphnis und Apollon. Außerdem findet öfter ein Rückbezug auf den klassischen Epheben statt. Nach Winkler stehen die Epheben mit den $\tau\rho\alpha\gamma\omega\iota$ und $\tau\rho\alpha\gamma\omega\delta\alpha\iota$ in Verbindung.⁹² In diesem Kontext erhält das länd-

⁹⁰ Vgl. Bierl 2001, 135 Anm. 73.

⁹¹ Vgl. *Kl. Pauly* 3, 84-85 (s. v. 'Kallirhoe') mit weiteren Quellenangaben.

⁹² Winkler 1985b. Vgl. dazu Bierl 2001, 34, 283-284 und Lämmle in Band I, 360-361.

liche Leben des Daphnis unter Ziegenböcken bei Longos eine neue Konnotation (4.17), vor allem auch deren Nachahmung (3.14.5). Bei Chariton tragen Epheben den Sarg der tot geglaubten Kallirhoe (1.6.5). Zudem treten zu Beginn freunde Epheben als komastische Rivalen auf, welche die Handlung in Gang setzen (1.2-1.3.2). Epheben begleiten auch Habrokomes bei Xenophon (1.2.2-3 und 1.2.8). Waffentänze von Epheben unterstreichen bei Heliodor den Übergangszustand des Theagenes (3.10.3).

d) Durch Musik, Tanz und Mimus werden bei Longos Mythen und Rollenmodelle mimetisch-performativ eingeübt (u. a. 2.36-37). Gerade der Chortanz steht entsprechend der archaischen Situation in der Funktion der *paideia* und des *rite de passage*.⁹³

e) 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 synchronisiert. Im Laufe von eineinhalb Jahren spielt sich die Geschichte vom Frühjahr bis zum Herbst des nächsten Jahres ab. Das τέλος der Hochzeit ist mit der herbstlichen Reife und Erntezeit des Acker- und Weinbaus parallelisiert. Die Zeit des Hirtendaseins, in der Longos' ontogenetischer Entwicklungsroman spielt, ist eine phylogenetische Übergangsperiode, die zum selbständigen Bauern führt, der sich durch eigenen Anbau ernährt. Außerdem werden in der griechischen Sprache die Sexualität und das Gebären häufig mit dem Ackerbau gleichgesetzt. Auch Festanlässe stehen mit der initiatorischen Grundthematik in Verbindung, so etwa dionysische Weinfeste, besonders das Kelterfest und Winzerfest bei Longos (2.1-2; 2.31-32; 4.5; 4.33.1 und schließlich 4.38, wo die eigentliche Hochzeit beim Kelterfest beschrieben wird) sowie das Fest des Dionysos Protrygaios bei Achilleus Tatios (2.2-2.3), das durch den Aristophanischen Ausdruck *τρογᾶν* den sexuellen Verkehr assoziiert.⁹⁴ Auch die anderen Feste, die den Handlungen Kolorit geben, stehen immer mit Gottheiten in Verbindung, die mit Liebe und Initiation zu tun haben. Bei Chariton spielt das Aphroditest eine große Rolle (1.1.4). Bei Xenophon von Ephesos liefert das Artemisfest in Ephesos überhaupt erst die Gelegenheit des ersten Treffens der Liebenden

⁹³ Vgl. Pettersson 1992, 48-51; Bierl 2001, bes. 12, 34, 88, 284 Anm. 480.

⁹⁴ Vgl. den Helden Trygaios und Ar. *Pax* 1339 sowie Henderson 1975, 65, 167. Vgl. auch die häufige Verwendung bei Longos, bes. 4.33.2 sowie das Apfelpflücken 3.33.4. und 3.34.1.

(1.2); bei Heliodor finden sich zahlreiche Apollon- und Artemisfeste. Theagenes trifft als zweiter Achilleus (2.34.3-2.35.1) zu einer Prozession und zu Wettspielen in Delphi ein, die an Neoptolemos erinnern (2.34.3).

Ferner werden besonders bei Longos und Achilleus Tatios die Natur, der Garten und die Landschaft als symbolische Bilder des Körpers verwendet. Gerade die Blume verweist metaphorisch auf die zu konsumierende weibliche Körperlichkeit in der Blüte der Jugend (vgl. auch Anthia bei X.Eph.; Ach.Tat. 1.15.1-6; 2.1).⁹⁵

f) Es gibt Lehrmeister der Initiation, die erotisches Wissen vermitteln, z. B. Philetas, Lykainion, Kalasiris, Melite, die den Übergang zum vollen Erwachsensein in der Ausübung der ehelichen Sexualität als Mann und Frau in Form von Einführungen in 'Liebesmysterien' theoretisch und praktisch zu überwinden helfen.

g) Agone dienen der Prüfung in der Phase der Liminalität; bei Frauen und Männern wird die Keuschheit geprüft, etwa im Syrinx- und Styxtest bei Leukippe und Melite (Ach.Tat. 8.12-14.4)⁹⁶ oder beim Reinheitstest auf dem glühenden Eisensieb, dem sich Theagenes und Charikleia unterziehen (Hld. 10.8-9.4). Bei Männern wird zusätzlich die Tapferkeit erprobt. Körperliche Agonistik findet sich z. B. beim Stier- und Ringerwettkampf im Schlußbuch des Heliodor (10.27-32). Der Krieg, das Ziel der männlichen Initiation im Gegensatz zur Hochzeit auf der weiblichen Seite, wird bei Chariton fokussiert.⁹⁷ Im Laufe des Romans finden der schwächlich-passive Held und die sexuell phantasierende Heldin zu der von der Gesellschaft an sie herangetragenen Gender-Rollenidentität. Die im Roman beliebten Gerichtsszenen und Prozesse (ἀγῶνες) werden ebenfalls als Agon der Probe inszeniert. Zum Beweis der Schuld oder Unschuld können öffentlich durchgeführte rituelle Prüfungen (Syrinx- und Styxtest am Ende von Achilleus Tatios) dienen.

h) Das τέλος des Romans ist die Hochzeit. Dies ist schon vom Modell der *Odyssee* her vorgegeben, die selbst in mehrfacher Brechung auf das Modell des *rite de passage* recurriert.⁹⁸ Ein zentrales Ziel stellt in einer patriarchalen Gesellschaft die Nachfolge der Eltern dar. Der dramatische

⁹⁵ Zu Ach.Tat. vgl. Morales 1995; 2004, 156-226; Mignogna 1995.

⁹⁶ Vgl. dazu nun Castelletti 2006, 270-280, bes. 270-274.

⁹⁷ Vgl. Schmeling 1974, 130-141; Balot 1998. Vgl. insgesamt zum Roman Lalanne 2006, 154-204.

⁹⁸ Vgl. Papadopoulou-Belmehdi 1994 und oben Anm. 83.

und krisenhafte Lebenschnitt wird als Todeserfahrung durchgespielt, wobei die rituelle Inszenierung der Hochzeit als Tod in Handlung überführt wird.

i) Entscheidend ist die Jungfräulichkeit des Mädchens. Der junge Mann kann das Gebot durchaus durchbrechen. Zur Sicherstellung werden detailliert geschilderte rituelle Keuschheitstests bei Achilleus Tatios (Styx- und Syrinxtest, 8.12-14.4) und Heliodor (Feuerprobe, 10.8-9.4) in die Handlung integriert. In diesem Zusammenhang ist auch die explizite Beschäftigung mit dem weiblichen Körper von Relevanz. Achilleus Tatios thematisiert eine Art *anasyrma*, ein Zeigen der weiblichen Scham im Wahn (4.9.2), bei Longos erzeugt Lykainion bei Daphnis Angst vor dem bevorstehenden Akt der Entjungferung, indem sie das weibliche Blutvergießen drastisch vor Augen führt (3.19.2-3; vgl. 3.24.3). Damit wird in der Gender-Formung die potentielle Gewalt unterstrichen. Opferung, Aufschlitzen des Unterleibs (Ach.Tat. 2.23-24) und Entnahme der Gedärme (Ach.Tat. 3.15-16) werden mit dem Sexualakt häufig in einer Signifikantenkette assoziiert.⁹⁹ Die Angstzustände im krisenhaften Prozeß äußern sich beim Mädchen in echten oder vorgetäuschten Zuständen des Wahnsinns, der Hysterie und Epilepsie als Heiliger Krankheit (X.Eph. 5.7.4; Ach.Tat. 4.9-10), was die Grundthematik des Eros als Krankheit aufnimmt. Die Keuschheit des jungen Mannes ist im Roman häufig durch die Schwiegermutter bedroht; so figuriert das 'Hippolytosmotiv' etwa im Falle des Knemon (Hld. 1.9-17, bes. 1.9-12, v. a. 1.10.2). Hüter der Keuschheit sind Vater und Mutter, die als Garanten der Gender-Ordnung auftreten (vgl. z. B. Pantheia bei Achilleus Tatios 2.23.4-2.29). In der Hochzeit trennt man sich freilich von Vater und Mutter und gründet ein neues Haus. Um den Fortbestand der patriarchalen Ordnung zu gewährleisten, müssen die jungen Leute die Werte der Eltern verinnerlicht haben.

j) Die männliche Homoerotik gilt als Zeichen der Transitionsphase, in der die männliche Gender-Rollenidentität noch nicht vollständig ausgebildet ist.¹⁰⁰ Habrokomes geht beispielsweise mit Hippothoos eine enge Freundschaft ein, der in der eingefügten Geschichte im dritten Buch des Xenophon von Ephesos (3.2) über seine päderastische Liebe zu Hyperanthes berichtet. In den ersten beiden Büchern des Achilleus Tatios

⁹⁹ Vgl. Morales 1995; 2004, 156-220 für Ach.Tat.

¹⁰⁰ Zur homosexuellen Liebe im Roman aus Foucaultscher Perspektive vgl. Goldhill 1995, 46-111.

spielt die homosexuelle Liebe des mit dem Helden Kleitophon freundschaftlich verbundenen Kleinias eine große Rolle. Sein Geliebter stirbt bei einem Reitunfall (1.12-14). Später hält Kleinias auf der Überfahrt ein Plädoyer für die Päderastie (2.35-36 und 2.38). Mythische Vorbilder liefern Orestes und Pylades, Achilleus und Patroklos. Wie die schönen Frauen von männlichen Dritten bedroht werden, so geschieht dies auch auf der männlichen Seite durch lüsterne Päderasten, z. B. Korymbos bei Xenophon von Ephesos (1.13.3-14.7) und Gnathon bei Longos (4.11.2-4.12; 4.16.1-4.19.2). Kleiderwechsel – beispielsweise tritt Kleitophon bei Achilleus Tatios als Achilleus verkleidet die Flucht an, nachdem er mit Melite geschlafen hat (6.1.2-3) – und uneindeutiges Gender-Verhalten verwischen die sexuelle Identität in der Transitionsphase. Daher sind die Frauen im Roman notorisch stark und resolut, die Männer unentschlossen und larvoyant.

k) Tod und Wiedergeburt sind die herausragenden Charakteristika von Initiationen. Die Initianden müssen symbolisch sterben, was gleichbedeutend mit dem Ende ihres bis dato geführten gesellschaftlichen Lebens ist, um den neuen Status zu erlangen, was als Wiederaufleben bezeichnet wird. Der Roman umkreist immer wieder dieses Thema, indem der Tod der Heldinnen und Helden angeblich eintritt oder vorgetäuscht wird. In zahlreichen Episoden werden die Figuren Todesgefahren ausgesetzt, was die existentielle Angst vor dem Lebenschnitt ausdrückt. Bei Longos (3.4.2) wird die Thematik mit dem Absterben und dem Wiederaufleben der Natur (ἐκ θανάτου παλιγγενεσίαν) parallelisiert. Achilleus Tatios gelingt es, bei der Beschreibung eines Opferspektakels durch die Einengung der Perspektive auf einen Ich-Erzähler den Zuschauern in der Erzählung zu suggerieren, daß Leukippe bei den gewaltsamen Übergriffen auf ihren Leib den Tod erlitten habe (Ach.Tat. 3.15-16). Durch nachgeordnete Informationen von seiten anderer wird dieser Eindruck als Täuschung aufgedeckt (Ach.Tat. 3.17.4-3.22), so daß die Heldin dann wieder ins Geschehen eintritt, also gewissermaßen wiederaufersteht (ἀναβιώσεται, Ach.Tat. 3.17.4). Xenophon inszeniert hingegen Wunder: der Held Habrokomes wird gekreuzigt und dann auf den Scheiterhaufen geführt, doch überlebt er aufgrund übernatürlicher Eingriffe (X.Eph. 4.2). Kallirhoe ist bei Chariton nach einem heftigen Fußtritt ihres eifersüchtigen Gatten scheinot (1.4.12), beim Aufbrechen des Grabes durch Räuber erwacht sie und kehrt auf fatale Weise ins Geschehen zurück (ἄλλην ἐλάμβανε παλιγγενεσίαν, 1.8.1).

l) Der Mythos fungiert als *mover* und *shifter*, wobei die Figuren häufig einem Veränderungsprozeß ausgesetzt sind. Alle Romane inszenieren Jugendliche auf dem Weg zu mündigen Erwachsenen. Das Mädchen erlangt über einen steinigen und unsicheren Weg ihren Status als Frau, der Junge erreicht nach tiefsten Verunsicherungen und Unklarheiten in der Gender-Rolle zuletzt seine Mannbarkeit. Eingefügte Mythen von Metamorphosen können im Falle des Longos die Transformation und Überschreitung der krisenhaften Schwelle, die im Liminalen des Romans debattiert wird, untermalen. Am Ende der Bücher eins bis drei werden die Sagen von Phatta (1.27), Syrinx (2.34) und Echo (3.23) berichtet, so daß in der zunehmenden Gewaltsamkeit der Statusveränderung schließlich Chloes Schritt von der *παρθένος* zur *γυνή* vollzogen wird (vgl. das Ende 4.40.3; vgl. 3.24.3).¹⁰¹

m) Zeichen und Symbole der Initiation (Zusammenfassung)¹⁰²

Folgende Symbole und Themen sind im Roman besonders charakteristisch für die liminale Phase:

- verkehrte Welt und *rite de passage*
- Tod, Wiedergeburt
- Haaropfer, Haarscheren, Kleiderwechsel: Leukippe tritt als Lakaina kahl auf, Anthia hat ein Haaropfer dargebracht. Ein neuer Haarschnitt und Kleiderwechsel können ebenso die Marginalität bezeichnen.
- Pädagogik und Unterweisung
- rituelle Kämpfe mit Totengeistern, Tieren, Monstern und Gruppen des ‘Anderen’; Angriffe von Geistern und Wilden
- Obszönität, sexuelle Anomalien und Orgien; Homosexualität
- Raubehe und Raub
- Reise, Abenteuer und Irrfahrten
- Prüfungen
- das ‘Draußen’ in den Wäldern, in den Sümpfen des Nildeltas und in der freien Natur
- *βουκόλοι* als ägyptische Räuberbande und Hirten:¹⁰³ Hierbei ist zu bemerken, daß das Hirtendasein als phylogenetisches Übergangsstadium

¹⁰¹ Vgl. MacQueen 1990, 31-97.

¹⁰² Zur Initiationsmorphologie vgl. Brelich 1969, 25-44 und 60-112 (Anmerkungen).

¹⁰³ Vgl. Bertrand 1988; vgl. auch Henrichs 1972, 48-51.

dium zum Ackerbau gedeutet wird.¹⁰⁴ Gruppen von Einzuweihenden zwischen sieben und zwanzig Jahren werden in Sparta in einer Herde (ἀγέλη) zusammengefaßt.¹⁰⁵ Die Bukolik,¹⁰⁶ auf die Longos in *Daphnis und Chloe* zurückgreift, ist damit auch funktional sinnvoll. Die Gattung des Theokrit ist neben anderen Verbindungen der Diskurs der βουκόλοι, die dadurch gewissermaßen vom ägyptischen Außen nach Innen, nach Lesbos, transponiert werden, um damit ebenfalls den *rite de passage* in der Marginalität auszudrücken.

Folgende Zeichen und Motive können ebenfalls in diesem Kontext eingesetzt werden:

- Nacktheit
- Jagd
- Narbe am Oberschenkel
- Transvestismus
- Torturen, Hunger, Durst, Schlaflosigkeit, Peitschen, am Körper ausgeübte Gewalt
- Wahnsinn, Epilepsie, Krankheit
- Versklavung
- Verkauf in die Prostitution
- Tanz
- Sexuelsymbolik, erster Kontakt mit Sexualität
- Maske, Bemalungen
- Angst und Gefahr
- Krieg
- Verschlingen, Opfer, Menschenopfer, Omophagie, Sparagmos, Bluttrinken
- Mädchentragedie
- Labyrinth, Höhlen, Gruben, Orte und Zeiten der Marginalität
- Anarchie
- Pharmakos
- Neujahr

Prozesse (ἀγῶνες) bilden in den Romanen häufig die Überleitung zur Wiederaufnahme in die Gesellschaft und Normalordnung. Die Jugendli-

¹⁰⁴ Vgl. Baudy 1986, 44.

¹⁰⁵ Plu. *Lyc.* 16.4; vgl. Pettersson 1992, 80.

¹⁰⁶ Der jugendliche Führer einer ἀγέλη wurde Rinderführer (βουαγός) genannt (Hsch. s. v. βοῦα, βοαγόρ).

chen werden als Ausgesetzte und Fremde bisweilen von den Eltern durch Erkennungszeichen wiedererkannt (*anagnorisis*). Ein Schlußbankett und Fest bekräftigt meist die Reintegration. Ziel ist die Hochzeit bzw. ihre Bestätigung nach der Rückkehr in die Heimat. Die ganze Bewegung ist manchmal mit Abläufen in der Natur und im Kosmos synchronisiert. Am Ende wird die bestehende Ordnung hinsichtlich der sozialen Klassenzugehörigkeit und der Gender-Hierarchie gefestigt.

Aus allen genannten Signifikanten wird im Roman eine Handlungskette konstruiert, die sich über gleitende Metaphern und Metonymien konstituiert.

Weitere Themen und Motive

Mythen und Rituale orientieren sich am Körper und an der Körperlichkeit und sind daher für das Erotische besonders bestimmend. Sie haben Anteil an einer mimetisierten Theatralität und Performativität. Der Rückbezug auf das attische Theater unterstreicht dieses Merkmal. Riten und Mythen fungieren als Energiezentren und Katalysatoren der Narration. Folgende religiöse Themenkomplexe, die auch bereits allgemein in meinem einführenden Überblicksartikel benannt sind,¹⁰⁷ spielen in Verbindung mit der im Roman dominanten Initiation eine Rolle.

1. Allgemeine Riten

Festanstalten, Prozessionen, Wettkämpfe, Tänze, Aufführungen, Opferszenen, Magie, Zauber, Heilungen, Reinigungen, Beschwörungen, Eide, Supplikationen, Orakel, Prophetie, Gebete und Tänze bilden ein wichtiges Arsenal für die Romanhandlungen. Solche Riten stellen eine zentrale Materialbasis dar, aus der sich der Plot über Signifikantenketten weiterentwickelt.

Im Roman stehen vor allem Rituale des Lebenszyklus, also Hochzeit, Bestattungsbräuche und Klage, im Zentrum. Die Hochzeit des liebenden Paares ist τέλος, End- und zum Teil auch Ausgangspunkt der fiktionalen Prosaerzählung. Ferner wird die Handlung durch zahlreiche Verehelichungsversuche von dritter Seite verkompliziert. Tod und Hochzeit sind schon im rituellen Symbolschema miteinander verbunden.¹⁰⁸ Der krisen-

¹⁰⁷ Vgl. Bierl in Band I.

¹⁰⁸ Vgl. Alexiou 1974; Seaford 1987.

hafte Einschnitt der Hochzeit manifestiert sich in Angstphantasien. Die Trennung vom Haus der Eltern und die körperliche Bedrohung entladen sich in pathetischen Klageszenen. Da man im Roman um sich selbst und den verloren geglaubten Partner fürchtet, entsprechen diese Formen von *pathos* regelrechten Totenklagen. Der Threnos äußert sich aber auch im übermäßigen Liebesleid, im Begehren, kurzum in dem als Krankheit und Schmerz empfundenen Eros. Die Klage stellt ein hochwirksames performatives Ausdrucksmittel dar, das den Grundton der Gattung bestimmt. In dem lamentierenden Schmerzausbruch kann die pathetische Grundbefindlichkeit des Romans kontinuierlich eingeblendet und verstärkt werden. Dem Liebesleid des Begehrens, des Sehns nach dem vermißten Geliebten, kann damit Ausdruck verliehen werden, und die Einzelabenteuer können rückblickend immer wieder wachgerufen werden. Die Wehklage gibt der Prosa eine nahezu lyrische Grundstimmung, die das Schweben im Imaginären unterstreicht. Es geht im Roman daher grundsätzlich weniger um Entwicklungen psychologisch und glaubhaft dargestellter Charaktere oder um naturalistische Plots als vorrangig um traumartige textliche Verknüpfung und Ethopoie,¹⁰⁹ das heißt pathetische Zeichnung der Emotionalität von Jugendlichen im Zustand der Liebe.

2. Opferthematik

Gerade das griechische Opfer besitzt ein großes erzählerisches und theatrales Potential, Gewalt und Gewaltphantasien wirksam in mitreißende Handlung umzusetzen. Im Roman ist das Opfer oft über die griechische Tragödie intertextuell vermittelt, in der mit Vorliebe Perversionen des rituellen Ablaufs, vor allem in Hinsicht auf das Menschenopfer, thematisiert werden.¹¹⁰ Insbesondere im Bereich des totalen ‘Anderen’ werden solche abstrus-phantastischen Menschenopfer im Roman nun ausführlich inszeniert und in ihrer ganzen Grausamkeit ästhetisch ausgeschöpft. Ähnlich wie in der Tragödie des Aischylos “das ‘Schreckliche’ ... ‘schön’ gesagt” wird,¹¹¹ wird im Roman das Entsetzliche in seiner Spektakularität gleichsam als lebendiges, durch Sprache erzeugtes Bild im Detail vorgeführt.

¹⁰⁹ Vgl. Alexiou 2002, 313 (“*ēthopoieía* and *plokē*”).

¹¹⁰ Vgl. nun Henrichs 2006b.

¹¹¹ Vgl. Bohrer 2006, 179 nach den Worten des Chors gegenüber Cassandra (A. A. 1152-1153). Vgl. ebd. 178-181.

Die entsprechenden Szenen bei Achilleus Tatios (u. a. 3.15-22) und Xenophon von Ephesos (2.13.1-3) sind bisher noch kaum unter dem Aspekt der Ästhetisierung der Gewalt, des imaginären Schwebezustands zwischen Abstoßung und Anziehung, behandelt worden. Entscheidend ist, daß sich im erotischen Zustand die Angst vor dem traumatischen Einschnitt des sexuellen Verkehrs auf Phantasien einer Opferung verschiebt, das heißt auf rituell-mythische Bilder. Bei Achilleus Tatios wird diese sexuelle Konnotation ganz offen in parodischer Form behandelt. Aus der beschränkten Ich-Perspektive des Kleitophon wird die Geliebte brutal abgeschlachtet, wobei er zum inneren Zuschauer des grausamen Spektakels wird (Ach.Tat. 3.15-16). Hinterher stellt sich der Akt als theatrale Inszenierung und Täuschung heraus (Ach.Tat. 3.17.4-3.22). Da im Vorfeld die gesamte Erzählung sexualisiert war, reiht sich die Szene in diese Blickrichtung ein.¹¹² Erst danach wird das Mädchen wirklich keusch und enthaltsam. Bei Xenophon von Ephesos (2.13.1-3) wird Anthia in Kilikien von der Räuberbande um Hippothoos als Menschenopfer für Ares bestimmt: An einem Baum aufgehängt soll sie von den Kämpfern mit Pfeilen beschossen werden. Wer trifft, dessen Opfer wird von Ares angenommen. Doch bleibt es bei Xenophon bei einer Beinahe-Opferung, da die Protagonistin von Perilaos gerade noch gerettet wird. Die schreckliche Tat dient auf seiten der Täter zudem der Herstellung einer Gruppenkohäsion im Entsetzlichen.

Die narrative Strategie beruht auf der theatralen Ausstellung des erotischen Körpers, vorrangig des jungen Mädchens, als Objekt der Lust in der Extremsituation des Leidens. Die drohende Gewalt an der Unversehrtheit des jungen, schönen Körpers kann imaginär auf die Opferung des sakralen Leibs verschoben werden. Das Menschenopfer ist der offenste Eingriff, das Sichtbarmachen des Eindringens in das Fleisch der bisher Unberührten. Der spektakuläre Akt lenkt zudem die Perspektive des Lesers auf den Körper des Opfers, das in der Schuldlosigkeit in seiner vollen Blüte erstrahlt. Der erotische Blick fokussiert den im Akt freigelegten, entblößten Körper, wodurch die Ausstrahlung der Schönheit verstärkt wird. Nicht der Schrecken an sich, sondern der Anblick des unschuldigen Opfers wird in der Drastik der Gewalt im erotischen Kontext ästhetisiert. Der besondere Reiz liegt in der Kontrastwirkung von keuscher Unberührtheit des Opfers und draufgängerischer Brutalität des Täters. Die Gewalt vollzieht sich am

¹¹² Vgl. Morales 1995; 2004, 156-177.

offenen Fleisch: Das rote Blut vermengt sich mit der weißen Haut zu einem schrecklich-attraktiven Schauspiel der *crudelté*. Furcht und Schrecken, Ekel und Abscheu paaren sich mit Mitleid, Liebreiz und Lust, zumal das Eindringen, Aufschlitzen, Ausweiden und Bewerfen mit Geschossen deutlich auf den Sexualakt verweisen. Das geopferte Mädchen ist wie Iphigenie Sinnbild der Mädchentragödie, das heißt auch des Mädchens in der Initiation. Deshalb bezieht man sich im Roman so oft auf die Euripideischen *Iphigenien*.

Grausame Opferriten können zudem einfach als ethopoietische Kontrastierung des 'Selbst' mit dem 'Anderen' fungieren. In der traumatischen Welt des 'L'Autre' werden sämtliche Codes der Zivilisation gebrochen. Zur frei montierten Konstruktion einer Handlung kann man in der Literarisierung auf Verkehrsrituale und fremde, wörtlich genommene Mythen zurückgreifen. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang zwei Fragmente des Lollianos.¹¹³

Zunächst zur Szene auf B 1 *recto*, die am Ende eines Buches steht: Der Protagonist des Romans, Androtimos, befindet sich in der Hand von Räubern, die momentan einen brutalen Mord an einem Knaben vorbereiten. Androtimos scheint Einspruch zu erheben, doch kann er den Gang der Ereignisse nicht verhindern. Ein bis auf einen purpurnen Gürtel unbekleideter Mann bringt das jugendliche Opfer herein. Der Gehilfe schleudert den Knaben auf den Rücken, öffnet die Brust, schneidet das Herz heraus und legt es auf das Feuer. Das gebratene Organ zerteilt er, eine Hälfte bestäubt er mit Mehl, die andere übergießt er mit Öl. Davon gibt er dann den anwesenden Banditen. Mit dem Fleisch in der Hand nimmt er der Bande beim Blute des Herzens einen Eid ab: sie schwören, den nackten Gruselpriester, der wahrscheinlich ihr Anführer ist, weder im Stich zu lassen noch zu verraten, nicht einmal, wenn sie ins Gefängnis geworfen und gefoltert würden. Das Buch endet mit einer erneuten Erwähnung des Androtimos. Wahrscheinlich soll auch er davon kosten.

Auf B 1 *verso*, am Anfang des nächsten Buches, kann man folgendes erkennen: Ein wildes Gelage schließt an die Opferszene an. Erneut geht es um das Herz, auch wird vom Verschlucken und von Erbrochenem gesprochen. Während die sogenannten Eingeweihten ihre Portion kochen, um das Fleisch genießbar zu machen – manche kauen es nur, um es weicher zu bekommen –, beklagt sich jemand, wahrscheinlich Androtimos, über

¹¹³ Die folgenden Paraphrasen sind von Henrichs 1972, 6-7 übernommen.

den rohen Zustand seines Mahls. Ein Mädchen, wohl Persis, wird verflucht. Die Zechgenossen urinieren auf den Boden, so daß sich jemand über den Gestank beklagt. Es folgt eine Aufforderung zum Trinken. In einem stark beschädigten Abschnitt scheint sich Androtimos über etwas zu ärgern. Die übrigen Räuber treten ein. Vor seinen Augen haben sie wilden Verkehr mit den Frauen, und davon ermattet schlafen sie ein. Die elf Wächter, welche die Toten bewachen sollen, trinken nicht so viel. Um Mitternacht ziehen sie die Toten aus und entfernen selbst die Busenbänder. Die Kleider werfen sie aus dem Fenster. Dann ziehen sich die einen weiße, die anderen schwarze Gewänder an. Sie maskieren sich und färben ihre Gesichter, die Schwarzen mit Asche, die Weißen mit Bleiweiß. Dann schwärmen sie im Freien, die Weißen im grellen Licht, die Schwarzen im Mondschein. Androtimos wird immer noch bewacht; beim Fluchtplan scheint die Werkstatt eines Goldschmieds eine Rolle zu spielen; danach kann man nichts mehr entschlüsseln.

Albert Henrichs, der Erstherausgeber, hielt den Teil B (vom Mord am Knaben bis zur Vermummung der Räuber) für einen getreuen Bericht über den Verlauf eines Rituals, der Einweihungszeremonie in den Dionysos-Zagreus-Kult (1972, 28-79). Dabei sah er die Thesen seines Lehrers Merkelbach aufs trefflichste bestätigt (78). Im Gegensatz dazu läßt sich auf der Grundlage von ähnlich gelagerten Szenen bei Achilleus Tatios und Apuleius die Passage ebensogut als typische Szene eines Romans lesen, in dem eine verkehrte Räuberwelt gezeigt wird.¹¹⁴ Der spektakuläre Ritualmord dient der Gruppenstabilisierung der Außenstehenden, der das totale 'Andere' symbolisierenden Banditenbande. Die anschließende Maskierung ist eine typische Gruselszene, in der Geistergeschichten und Aberglaube in Handlung umgesetzt werden. Vielleicht eilen die Halunken in Verkleidung auf ihren nächsten Raubzug. Lollianos spielt also den ganzen stereotypen Formenschatz aus, wobei er zur Zurschaustellung und Unterhaltung einzelne Züge drastisch dramatisiert. Henrichs scheint sich täuschen zu lassen, weil der Romanautor die Verbrecher in typisch sakralisierend-ästhetisierender Manier gleichzeitig als Mysterien und Eingeweihte bezeichnet. Zur Stilisierung der Räuber als des 'Anderen' werden natürlich auch rituelle Formen und Diskurse fremdländischer und geheimer Zeremonien interdiskursiv und -performativ eingewoben. Alles dient der Steigerung des *pathos*, der Involvierung des Lesers, der Überhöhung nie-

¹¹⁴ Vgl. Sandy 1979; Winkler 1980; Jones 1980; Holzberg 1986, 75.

derer Inhalte, gerade hier aus parodisch-komischer Perspektive. Eine detailgetreue Beschreibung eines bestimmten Rituals ist nie beabsichtigt. Das meiste ist neu und fiktiv montiert. Zieht man die Möglichkeit in Betracht, der Knabe sei Androtimos' Geliebter, und dieser habe sich von dem Mädchen, seiner Geliebten, getrennt, so enthält die Szene eine zusätzliche Bedeutungsebene: Androtimos wird Zeuge eines grausamen Spektakels an seinem Lustknaben, mit dem er päderastische Abenteuer erlebt, aber auch hier in den typischen erotischen Schwebezustand verfällt. Er nimmt an dem Übergriff der anderen unfreiwillig teil, wird in die schreckliche Zeremonie mittels einer Kommunion der Anthropophagie selbst einbezogen. Die Räuber haben sich symbolisch am weichen Fleisch vergangen, während Androtimos noch nicht in den vollen sexuellen Genuß an dem Jüngling kam – sein Fleisch blieb daher noch weitgehend zäh und ungenießbar. Eventuell stellt sich heraus, daß auch dieses Opfer nur inszeniert ist. Oder ist der Knabe doch ein Unbekannter? Die Bande überschreitet alle denkbaren Kategorien des Zivilisationscodes und übertritt sämtliche Grenzen. Für den Zuschauer stellt die Szene eine typische Episode der Marginalität im *rite de passage* der Initiation des Helden dar. Das Menschenopfer mitsamt der Omophagie, der verkehrten Eßpraxis und dem Bluttrunk ist die vollkommene Perversion des Normalopfers und verwendet in der Tat Elemente von marginalen Sekten. Die Szene inszeniert also in freier Montage ein phantastisches Ritual nach der Vorgabe des Dionysos-Zagreus-Mythos. Ist der Knabe damit die Verkörperung des kleinen Dionysos? Und wird er aufgrund der Aufdeckung einer theatralen Täuschung etwa 'wiederauferstehen', nachdem man seinen Leib zusammengesetzt hat?

Die restlichen Räuber, die später in den Raum kommen, schlafen vor Androtimos mit den Frauen. Der erotische Blick wird auch hier auf Sex und Gewalt gelenkt. In der Orgie und im abnormen Verhalten festigen sie untereinander erneut den Zusammenhalt. Die Wächter begehen eine Transgression weiterer Grenzen, indem sie sich sogar an den Toten vergreifen. Androtimos' Blick fällt auch hier auf die nackten weiblichen Körper. Schließlich werden die Akteure in der Verkleidung und Vermummung mimetisch selbst zu Totengeistern, von deren nächtlichen rituellen Kämpfen und Spuk der Held Zeuge wird. Aus dem als Ritual theatral inszenierten Mythos entsteht im Imaginären der permanente Aufschub der Zeichen, das aufgrund des erotischen Verlangens entstehende Gleiten der Signifikantenketten im Raum des 'Anderen'.

Die Menschenopferproblematik wird hingegen von Heliodor in seiner typisch ethisierenden Art auf eine neue Stufe gestellt. Die edlen 'Anderen', die Äthiopier, die sich mit dem 'Selbst', den Griechen, auf so eigentümliche Weise in vielerlei Hinsicht decken, schaffen am Ende des Romans, im zehnten Buch, die Praxis des Menschenopfers ab. Der Autor stellt also die Geschichte um das Mädchen Charikleia, die ähnlichen Bedrohungen im Raum des Eros ausgesetzt ist, in eine überhöhende Rahmung, in der das überholte Ritual überwunden und ein Zivilisierungsprozeß dargestellt wird.

Daneben bilden Opferfeste bisweilen den festlichen Rahmen von Romanhandlungen. Das normale Tieropfer kann auch als Vorbereitung auf die bevorstehende Gewalt eingesetzt sein. Im zweiten Buch des Achilleus Tatios wird eine Kette von Opfern in dieser Hinsicht verwendet: Beim Voropfer für die vom Vater Hippias geplante Hochzeit des Helden Kleitophon mit der Stiefschwester Kalligone kommt es zu einem Vorfall. Ein Adler entreißt das Fleisch vom Altar (Ach.Tat. 2.12.2). Das schlechte Vorzeichen ermöglicht einen Aufschub der Vermählung. Der Wahrsager teilt dem Vater mit, man müsse Zeus Xenios um Mitternacht am Meeresstrand mit günstigen Zeichen opfern (2.12.3). Nach einem Orakel in Byzanz, wo Sostratos, der Halbbruder des Hippias, sich als Stratege in einem Krieg mit Thrakien befindet, soll man ferner in Tyros dem Herakles ein Opfer darbringen (2.14). Dem verwegenen Kallisthenes, der vom Hörensagen der Leukippe verfallen ist, ohne sie je gesehen zu haben, und sie von dort entführen will (2.13), gelingt es, als Gesandter zu dieser Zeremonie mitgeschickt zu werden. Er will dort den Frauen auflauern und Leukippe entführen. Ein riesiges Opfer wird am Strand veranstaltet, ein synästhetisches Spektakel; das Räucherwerk von Düften und Blumen ist für die Frauen ebenso anziehend wie der Anblick der zahlreichen, besonders kräftigen und schönen ägyptischen Stiere (2.15). Zuletzt kommt der Erzähler auf das Eingangsbild der Entführung der Europa zurück (1.1.2-13). Wenn der Mythos wahr sei, habe sich Zeus dabei in einen solchen Stier verwandelt (2.15.4). Kleitophons Mutter fühlt sich unpäßlich, und auch Leukippe bleibt bei Kleitophon im Haus unter dem Vorwand, krank zu sein. Daher finden sich nur Kalligone mit Leukippes Mutter ein. Der lüsterne Räuber entführt somit die falsche Leukippe, Kalligone (2.18), womit die drohende Hochzeit für Kleitophon aus dem Wege geräumt ist und er sich seiner Liebe zu Leukippe hingeben kann. Anhand dieses Beispiels sieht man deutlich, wie Opfer und Vorzeichen symbolisch die Handlung generieren

und weiterspinnen. Im Raub der Opfergaben durch den Adler, den männlich-königlichen Vogel, ist die Entführung der unschuldigen Kalligone von der Opferhandlung vorweggenommen, die den Anlaß für die Intrige liefert. Zugleich sieht man, wie die keusche und unberührte Jungfrau im Roman immer wieder mitverantwortlich ist, sich in Eros' Spirale zu begeben. Die Schönheit des Entführers, die Ästhetik des Anblicks des Opfertieres, der für die Jungfrau stirbt und das Ende der Goldenen Zeit der Unschuld symbolisiert, zieht sie in den folgenden Variationen in die Nähe der Gefahr. Der Gewalt an ihrem Körper von seiten des Täters, der ebenfalls nur aus erotischer Attraktion und aus Instinkt handelt, steht ein mysteriöses Hingezogensein ihrerseits zu diesem Täter gegenüber.

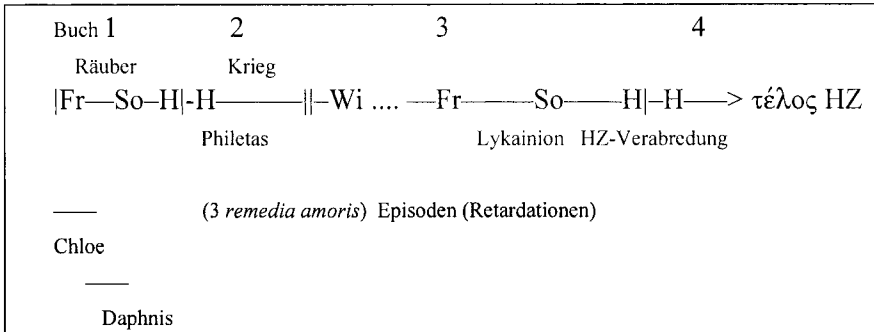
3. Fruchtbarkeit

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 werden,¹¹⁵ besitzt das wichtige religionswissenschaftliche Paradigma der Fruchtbarkeit herausragende Bedeutung. Die ganze Handlung von Longos' Roman ist mit dem Ablauf der Jahreszeiten synchronisiert und kulminiert zum Herbst im Erntefest. Das erste Jahr gipfelt im dionysischen Weinfest, wo sich die Geschlechter bei Tanz und Musik näherkommen (2.1-2.2.2). Im Rausch necken umstehende Frauen Daphnis und mitfeiernde Männer Chloe. Die sexuellen Übergriffe verletzen das Gefühl der einander heimlich und noch unbewußt Liebenden, und sie wünschen sich, bald wieder auf ihre einsamen Weiden zurückzukehren. Dort spielen sie dann um so ausgelassener. Da tritt ein greiser Rinderhirte namens Philetas zu ihnen und führt sie durch seine Erzählungen 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 (2.31-32). Zu Anfang des dritten Buchs ist Winter. Alles erstarbt und man wartet auf die 'Wiedergeburt der Natur vom Tode' (3.4.2). Im Hause des Dryas feiert man die Ländlichen Dionysien (3.9.2; 3.10.1; 3.11.1-2), im Frühjahr erwacht die Liebe erneut zwischen den Hirtenkindern, im Sommer wird Daphnis durch Lykainions Initiation zum Manne. Inzwischen haben

¹¹⁵ Vgl. u. a. Henderson 1975, 166-169.

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 selbst mit Demeter Chloe in Verbindung steht. Am Ende des dritten Buchs pflückt Daphnis im Herbst nach der Ernte einen ganz oben im Wipfel übriggelassenen Apfel (3.33.4-3.34). Beim Weinlesefest im vierten Buch (4.1.1; 4.33.1; 4.38) kommt es schließlich auf dem Gut des Dionysophanes zum *happy end*, zur Hochzeit und zum Ehevollzug.

Schema von *Daphnis und Chloe*:



Fr = Frühling

So = Sommer

H = Herbst

Wi = Winter

HZ = Hochzeit

| = Buchgrenze

|| = Jahresgrenze (mit Buchgrenze)

... = Trennung der Liebenden

— = *nosos*

Die Hochzeitsnacht bildet also den Schlußpunkt des Romans (4.40.2-3):

... καὶ ἐπεὶ πλησίον ἦσαν τῶν θυρῶν ἦδον σκληρᾶ καὶ ἀπηνεὶ τῇ φωνῇ καθάπερ τριαίναις γῆν ἀναρρηγνύντες, οὐχ ὑμέναιον ἔδοντες. Δάφνις δὲ καὶ Χλόη γυμνοὶ συγκατακλιθέντες περιέβαλλον ἀλλήλους καὶ κατεφίλουν, ἀγρυπνήσαντες τῆς νυκτὸς ὅσον οὐδὲ γλαῦκες, καὶ ἔδρασέ τι Δάφνις ὧν αὐτὸν ἐπαίδευσε

Λυκαίνιον, καὶ τότε Χλόη πρῶτον ἔμαθεν ὅτι τὰ ἐπὶ τῆς ὕλης
γενόμενα ἦν ποιμένων παίγνια.

Und als sie näher an der Tür waren, sangen sie mit rauher und kreischender Stimme, als ob sie die Erde mit Dreizacken aufrissen, nicht aber ein Brautlied sängen. Daphnis und Chloe aber lagen entkleidet zusammen, umarmten einander und küßten sich und schliefen in dieser Nacht nicht mehr als Nachtenten tun. Daphnis übte jetzt Lykainions Unterricht aus; und Chloe erfuhr nun zuerst, daß ihre Kurzweil am Wald nur Hirtenspiel gewesen war.

Der Brautgesang ist mit der Erdarbeit assoziiert, die umgekehrt den Geschlechtsakt umschreibt. Es ist durchaus auch ein gewaltsamer, krisenhafter Akt, auf den sich das Mädchen einläßt. Doch die gemeinsame 'Arbeit' bringt Früchte, Kinder und Anerkennung. Ironisch wird auf den Unterricht der Lykainion verwiesen und damit der Treuebruch des Helden angesprochen, der aber nun der Gattin zum Genuß verhilft. Und Chloe lernt zum ersten Mal, daß alles Vorherige eine Spielerei war – παίγνια ('Tändelei, Tanz, Vorspiel') hat die pointierte Schlußposition inne. Auch hier ist die Sprache wieder sexuell konnotiert. Alles war Spielerei am Wald, in der Welt der Marginalität des Hirtenlebens, vorher war sie παιδίον, nun ist sie γυνή. Sexualität ist zuletzt eine sozial definierte, ernsthafte Angelegenheit. Auch für den Romanautor war alles zuvor, das heißt der ganze Roman, eine spielerische Beschäftigung mit dem Noch-Nicht des Sexualakts, eine fast 'pornographische' Tändelei, wie sich Rohde ausdrücken würde, aber zugleich ein durch kunstvolle Retardationen erzeugtes wundersames Spiel mit Musik, Poesie und Natur, das selbst Goethe verzauberte.¹¹⁶

In anderen Romanen spielen die Fruchtbarkeit bringende Nilüberschwemmung (X.Eph. 4.2.5-10; Hld. 2.28) und Nilfeste in Ägypten (Hld. 9.9.2-5; 9.10.2; 9.22.2) eine wichtige Rolle. Das Fest in Syene ist bei Heliodor kunstvoll kombiniert mit der Belagerung durch Hydaspes, den König der Äthiopier. Durch eine Nilumleitung und das Durchbrechen der Mauern erobert er beinahe die Stadt, in der Oroondates, der persische Statthalter des Großkönigs in Ägypten, Zuflucht gesucht hat. Die Unaufmerksamkeit der Bevölkerung aufgrund der Festlichkeiten wird genutzt und der jährliche Anstieg des Nils mit der strategischen Schwemme assoziiert. Der persische Kommandant Oroondates kann sich noch entziehen. Nach dem endgültigen Sieg über Oroondates bei Elephantine zieht Hydas-

¹¹⁶ Vgl. Rohde 1876, 549-554 (1. Aufl. 516-517) und Goethe, bes. Gespräch mit Eckermann 20. März 1831.

pes dann siegreich in die Stadt Syene ein und läßt sich zum Ende der Episode von den einheimischen Priestern das Nilfest und die Aitiologie dieses Jahresfestes erklären (9.22.2-6), womit die Ringkomposition vervollständigt ist. Hydaspes bekräftigt zuletzt, daß Äthiopien diese heiligen Zusammenhänge um den das Jahr und seine Fruchtbarkeit symbolisierenden Nil beanspruche, da der Fluß dort entspringe (9.22.7).¹¹⁷

4. Neujahr

Der Aspekt des Neujahrs ist mit dem dominanten Paradigma der Initiation eng verknüpft, so daß manche Zeichen beiden Bereichen zuzuordnen sind.¹¹⁸ Bei Heliodor ist im neunten Buch (9.9.2; 9.10.2) von dem eben angesprochenen Nilfest die Rede, das während einer Waffenruhe zwischen dem persischen Ägypten und Äthiopien in Syene gefeiert wird. Es sind die höchsten ägyptischen Feiertage zur Sommersonnenwende, die mit dem Anstieg des Nils einhergehen. Die religiösen Pflichten der Syener, die nach einer von den Äthiopiern künstlich erzeugten Überschwemmung zusammen mit den angreifenden Persern eingeschlossen sind, lassen die belagernden Äthiopier etwas unaufmerksam werden. Während die Äthiopier schlafen, können die Perser, nachdem sie Bretter über die Morastgebiete gelegt haben, nach Elephantine entkommen (9.10.2-9.11.2; 9.12.2). Wieder erkennt man, wie eben gezeigt, wie in einer gleitenden Signifikantenkette die strategische Überflutung mit dem jährlichen Ansteigen des Nils verwoben wird. Der Nil, so erklären die Priester Syenes dem Hydaspes, versinnbildlicht überhaupt das Jahr in seinem Ablauf, da nämlich die Buchstaben, in Zahlen ausgedrückt, 365 ergeben, 'also so viele Tage, wie das Jahr hat' (9.22.6).

Während in vielen Städten der Einschnitt im Hochsommer um den Siriusaufgang angesetzt wird,¹¹⁹ wird selbstverständlich auch die Zäsur im Winter als Grenze der Jahre empfunden, wie eben bei Longos gezeigt wurde. Die Natur erstarrt, die Liebenden sind getrennt, hier ist die Ordnung

¹¹⁷ Hydaspes opfert dann in 10.1.2 dem Nilgott. Zum Nil als religiösem und selbstreferentiellem Element bei Hld. vgl. Whitmarsh 1999, 24-29.

¹¹⁸ Vgl. die Kombination bei Auffarth 1991; Versnel 1993, 57, 59, 80-83 (mit Verweis auf Walter Burkert).

¹¹⁹ Beim alexandrinischen Serapisfest (Ach. Tat. 5.2.1), das wohl mit dem Neujahrsfest zusammenfällt, wird Kleitophon von Räubern am Schenkel verletzt (5.7.2); vgl. dazu Baudy 1986, 51, der die Verwundung mit der päderastischen Initiation und der Figur des Adonis verbindet.

des Hirtenlebens außer Kraft gesetzt (3.3). Daphnis besucht Chloes Familie in dieser Zeit des Übergangs. Nicht zufällig liebkost er bei dieser Gelegenheit Chloes Vater und geht damit eine päderastische Beziehung ein (3.9.5).

4.1. Verkehrte Welt

Die gesamte Episodenreihe der Abenteuer im Raum des 'Anderen', das zum Teil mit der Traumlogik verbunden ist, kommt aufgrund ihres Charakters der Marginalität einer verkehrten Welt gleich. Gerade die Räuber *βουκόλοι* im ägyptischen Nildelta und an anderen Orten muß man im Roman mit einem Zustand des *upside-down* gleichsetzen.¹²⁰ Alle zivilisatorischen Normen und Kategorien sind hier temporär aufgehoben, die Ordnung ist in sämtlichen Diskursen pervertiert. Kunstvoll assoziiert Longos diese Welt der *βουκόλοι* mit der Bukolik Theokrits, wobei die Hirtenwelt ebenfalls ein zivilisatorisches Übergangsstadium auf dem Weg zum Ackerbau bedeutet.¹²¹

Die Zeichen und Motive der verkehrten Welt stimmen mit denen der Liminalitätsphase in der Initiation überein.

5. Heortologie

Feste zu Ehren von Gottheiten, die insbesondere mit der Initiation junger Menschen zu tun haben, bilden entsprechend den lokalen Handlungsgegebenheiten ein wichtiges Ambiente für die Romane. Zu nennen sind hier Feiern für Artemis, Apollon, Isis, Hera, Aphrodite und Serapis. Auch Osiris- und Dionysosfeste spielen als Anstoß zu Handlungsketten eine größere Rolle. Ferner haben, wie gesehen, gerade Jahres- und Erntefeste eine handlungsstrukturierende Funktion. Auch können Festabläufe, die das Kalenderjahr bestimmen, das Fortschreiten der Romanzeit andeuten, wie dies etwa bei Longos der Fall ist, z. B. von den Ländlichen Dionysien (3.9.2; 3.10.1; 3.11.1-2) im Winter bis zum Drusch des Getreides auf den Tennen (3.29.1) und zum Weinlesefest im Herbst (4.38).¹²²

¹²⁰ Vgl. Bertrand 1988.

¹²¹ Vgl. Baudy 1986, 44; 1993, zu Longos bes. 302 Anm. 63.

¹²² Vgl. auch oben 283-284.

6. Götter und Heroen

Die Götter gehören wie selbstverständlich zum Personal der mythisch-märchenhaften und imaginären Geschichten. Verantwortlich sind zum einen die Prätexte, vor allem das Homerische Epos und das Drama. Zum anderen ist die Präsenz des Göttlichen auch Teil der onirischen Welt voller Wunder und Rätsel. Vornehmlich stehen Gottheiten im Vordergrund, die wiederum mit der erotisch-initiatorischen Grundfabel zu tun haben, also Artemis, Isis, Aphrodite, Eros, Apollon, Dionysos, Pan und die Nymphen.¹²³ Aber auch Helios und Schicksalsmächte, wie der Daimon, die Moiren oder die Tyche, werden als göttliche Wesen vorgestellt, die in den Ablauf der Handlung eingreifen. Die Charakterisierung der Götter geschieht nicht nach archaischen und klassischen Gesichtspunkten, sondern entspricht der Entstehungszeit der Romane. Die auftretenden Gottheiten sind also nicht mehr anthropomorphe Entitäten, die sich in ihrer Übermacht den Menschen gegenüber ambivalent und unberechenbar zeigen. Man kann mit Sicherheit nicht von einem Homerischen Götterapparat sprechen, in dem sich die Aktionen der Menschen spiegeln und das Geschehen nach dem Willen des Zeus geleitet wird. Noch weniger bestimmen Götter diese Texte, die für den pragmatischen Rahmen verantwortlich sind, wie etwa Dionysos im Falle des attischen Dramas, selbst wenn Merkelbach dies postuliert. Vielmehr erfolgt die Einblendung des Göttlichen oder das Auftauchen von Heroen nach den leichten, spielerischen Regeln des Hellenismus. Es handelt sich hier folglich um einen literarischen Zug, der durch die mündliche und volkstümliche Verankerung dieser Geschichten im Märchen und in Wundererzählungen Anklänge an das Onirische zeitigt.¹²⁴ Vor allem ist das Göttlich-Heroische immer funktional zur erotischen Handlung eingesetzt. Von Zeus und seiner Hierarchie ist demnach kaum etwas zu spüren. Untergeordnete Gottheiten haben aus der entsprechenden erotischen Perspektive plötzlich einen großen Handlungsspielraum. Je nach Kontext und Situation werden die Gottheiten nahezu als Topoi, als Ermöglichungskatalysatoren von Wundern und Rettungen verwendet. Tyche bekommt nach dem Vorbild der Neuen Komödie häufig die Rolle eines 'Jokers', um Unwahrscheinlichkeiten wahr werden zu las-

¹²³ Vgl. Alperowitz 1992; Doody 1996, 62-68, 432-464; zu Chariton vgl. Weisenberger 1997; Baier 1999; zu Longos vgl. Hunter 1983, 31-38; zu Heliodors zum Teil nichtanthropomorphen Göttern vgl. Chew 2007.

¹²⁴ Vgl. Alexiou 2002 und Renger 2006a.

sen und Brüche in den Motivierungsketten zu überspringen. Götter und Heroen werden zum Bildungsgut, das in der Kunst je nach Funktionsbereich für Handlungsentwicklungen verantwortlich gemacht werden kann.

6.1. Angleichung der Protagonisten an Götter und Heroen

Die Romanhelden werden bevorzugt mit Göttern und Heroen verglichen und ihnen häufig sogar angeglichen.¹²⁵ Dies erfolgt häufig aus einem eingeschränkten Blickwinkel, der eine Täuschung auslöst. Die Verbindung wird über die Schönheit, den Glanz, die Ausstrahlung, die Stimme, die Bewegung, kurzum über die ganze erotische Erscheinungsform hergestellt.¹²⁶ Die Folge ist eine Aufhebung der kategorialen Grenzen zwischen Gott und Mensch. In der Atmosphäre des Mirakulösen ist die Schwelle zum Göttlichen hin offen. Durch dieses Verfahren werden die Figuren sakral überhöht und in einer idealisierten Art und Weise in Szene gesetzt. Die Mädchen sind vornehmlich so schön wie Artemis, Aphrodite, Isis, die Nymphen oder Helena, die Jungen gleichen oft Apollon, Hippolytos, Achilleus oder Neoptolemos. Die Götter und Heroen stehen grundsätzlich in einem Zusammenhang mit den unterlegten Konnotationen der Initiation, Fruchtbarkeit und sexuellen Reifung.

6.2. Epiphanie

Götter greifen bisweilen sogar aktiv in die Handlung ein. Sie können wie Eros (2.4-6.2) und Pan (2.25.3-2.29) bei Longos direkt erscheinen, was einem Wunder gleichkommt. In diesen Fällen nutzt der Autor sämtliche erzählerischen Potentiale der Epiphanie.¹²⁷ Sie ist im Roman erneut häufig intertextuell vermittelt. Die Ambivalenz der göttlichen Erscheinung wird als theatrales Ereignis inszeniert, das den Leser emotional aufrüttelt, stark involviert und berührt. In hochdramatischen Augenblicken ist es herausragenden Figuren erlaubt, die Gottheit in lebendiger Erscheinung, meist jedoch in menschlicher Verkleidung, zu erfahren. Durch die Parousie wird den Menschen die Existenz der Götter deutlich. Eine typische Situation ist

¹²⁵ Vgl. dazu Cueva 2004.

¹²⁶ Vgl. Schmeling 2005 für Kallirhoe.

¹²⁷ Vgl. allgemein u. a. Versnel 1987; Lane Fox 1986, 102-167, 700-708; Bierl 2004, bes. 43-45 (mit Literatur). Zum Beispiel der Epiphanie Pans bei Longos vgl. Meillier 1975.

die Rettung in der Not und im Krieg. Sehr viel häufiger erscheinen die Götter freilich im Traum, wie die Nymphen im Fall des Daphnis bei Longos (2.23). Auf der Überfahrt des Paares von Delphi nach Ägypten tritt im Roman des Heliodor dem ägyptischen Priester und homerischen Gelehrten Kalasiris Odysseus selbst im Traume vor Augen, als seine Reisegesellschaft auf Zakyntos, also in Odysseus' Gefilden um Ithaka, Halt macht (5.22.1-3). Odysseus beklagt sich als abgemagerter Greis mit Helm und hinkendem Schritt, daß Kalasiris, die Verkörperung der odysseischen Erzählkunst, ihm keinen Höflichkeitsbesuch abstatte, und droht ihm dafür Rache an. Der sich einer verrätselnden Diktion bedienende Führer der beiden jungen Leute vergeht sich also in seiner Funktion als interner Deuter der komplexen und symbolisch aufgeladenen Geschichte selbst am Ausgangspunkt des Romans, das heißt am Homerischen Odysseus. Anstelle des üblichen Gottes, der in Nachfolge des zornigen Poseidon aus der *Odyssee* das Schicksal des Paares in anderen Romanen bestimmt, tritt hier der Held des literarischen Mustertexts auf, womit Odysseus und nicht zuletzt Homer gewissermaßen selbst zu Göttern stilisiert werden. Gleichzeitig läßt Odysseus dem keuschen Mädchen Charikleia von seiner Frau Penelope, dem Inbegriff der Keuschheit, Grüße bestellen und sagt der jugendlichen Heldin ein gutes Ende voraus. Mit der Vision geschieht also auch Leserlenkung, das heißt Auflösung des narrativen Rätsels, mittels des Blicks auf die Katastrophe, die vom Ende her erzählt worden ist, sowie durch die Vorschau auf das *happy end* der Geschichte, die nach den Verstrickungen wie die *Odyssee* mit der Hochzeit ihren Abschluß findet.

Das größte erzählerische Potential liegt darin, daß in den griechischen Romanen die Heldinnen Außenstehenden so erscheinen, als seien sie beispielsweise Artemis oder Aphrodite selbst. Solche Verwechslungen in Form einer Scheinepiphany, wie etwa im Chariton-Roman diejenige von Kallirhoe mit Aphrodite, sind Ausdruck der übermenschlichen Schönheit, die sonst kaum in Worte gefaßt werden kann.¹²⁸ Die Grenzen zum Göttlichen sind durchlässig, die kategorialen Ebenen tendieren dazu, miteinander zu verschwimmen. Durch solche Verfahren taucht die Welt des Romans in eine heroisch-sakrale Atmosphäre ein. Die aristokratische Diva wird nahezu übermenschlich, wodurch die Verwicklungen, die solcher Schönheit geschuldet sind, erst glaubhaft werden.

¹²⁸ Vgl. Hägg 2002; Schmeling 2005. Vgl. auch Zeitlin 2003.

6.3. Götter als Auslöser der Geschichte

In diesem Zusammenhang ist insbesondere das Zornmotiv entscheidend. Eros ist beispielsweise bei Xenophon von Ephesos erzürnt über den Stolz und die Hybris des Helden Habrokomes, der sich der Liebe zunächst verweigert. Die Geschichte wird von göttlicher Ebene aus spielerisch-literarisch motiviert durch die Rache des verletzten Gottes, der nun den Jüngling mit übergroßem Verliebtsein bestraft. Ganz ähnlich geht Petron vor, wo der Zorn des verletzten Priap die Geschichte in Gang setzt. Poseidons Zorn aus der *Odyssee* wird also auf eine sexuell-erotische Ebene übertragen. Auf höherer Stufe sorgen sich Eros, Pan und die Nymphen bei Longos um das Paar. Eros führt bei Chariton Chaireas und Kallirhoe zusammen. Ein höherer, göttlicher Plan, der mit dem Plan des Autors zusammenfällt, bestimmt letztlich Heliadors Roman über die komplexe Rückkehr der Charikleia ins Land der Äthiopier.

Als Theatergott bestimmt Dionysos das Ambiente von einigen Romanen stark mit. Bei Longos spielt er eine so große Rolle, daß Merkelbach (1988) hier von einem Text sprach, dessen 'Hintersinn' in Dionysosmysterien aufgehe. Dionysophanes ist im Roman der 'Dionysos-Zeigende' bzw. derjenige, 'in dem Dionysos zur Erscheinung kommt'. Er ist die Figur, welche die *anagnorisis* bewirkt, die in ihrer Theatralität an die Neue Komödie erinnert. Auch bei Achilleus Tatios wirkt Dionysos in seiner grundsätzlichen Ambivalenz der Gegensätzlichkeiten als Gott der lieblichen Idylle wie auch der Grausamkeit (vgl. E. Ba. 861). Im Zeichen der Gottheit des Weines entläßt sich zunächst die Liebe; danach schlägt die Idylle um in Gewalt, Opfer und Wahnsinn, die mit Dionysos und seinem Kult insbesondere aufgrund der besonderen Performativität und der Energiefreisetzung verbunden sind. Metaphernketten entwickeln sich bei Achilleus Tatios über Satyros, das Fest des Dionysos Protrygaios (2.2), bedrohliche Sexualität, Opfer, *μανία* und theatralisch wirksame Szenen.

6.4. Alte, neue und fremde Götter

Das griechische Göttersystem ist um viele ausländische Gottheiten erweitert, die je nach Ort und Kontext eingesetzt sind und der jeweiligen Stelle somit das entsprechende Kolorit verleihen. Neben Apollon, Dionysos, Artemis, Athene und Hera finden sich Isis, Osiris und Apis, Serapis, Helios, Selene, Astarte, Mithras und viele andere. Meist herrscht ein für die Kaiserzeit typischer Synkretismus vor. So sind Astarte, Isis und Aphrodite

miteinander häufig verbunden, Apollon geht mit Helios eine Synthese ein, Osiris traditionell mit Dionysos.

6.5. Statuen und Romanhelden am Beispiel der Kallirhoe des Chariton-Romans

In Statuen und Götterbildern ist die Gottheit nach griechischer Vorstellung stets als gegenwärtig gedacht.¹²⁹ Die Gleichsetzung einer Protagonistin mit solchen Statuen ist daher eine Variante der Angleichung an eine Göttin und der scheinbaren Epiphanie in Person einer Romanheldin.

Am Beispiel der Kallirhoe möchte ich die hier angesprochenen Themen der Assimilation an die Gottheit und deren Darstellung als Statue erläutern.¹³⁰ Kallirhoes unbeschreibliche Schönheit ist ein Schlüsselthema des Chariton-Romans. Wo auch immer das Mädchen auf der Schwelle zum Erwachsenendasein und zur Hochzeit erscheint, zieht es den Blick anderer auf sich und wird schnell zum Objekt der männlichen Begierde.¹³¹ Vor allem wird sie laufend mit Aphrodite gleichgesetzt (1.1.2; 1.14.1; 2.2.6; 2.3.6; 2.5.7; 3.2.14; 3.2.17; 3.6.3-4; 3.9.1; 4.7.5; 5.9.1; 8.6.11), die als theologische Instanz der Handlung erst eine späte Begründung der dramatischen Ereignisse darstellt. Der Zorn der Göttin wird erst am Ende, im achten Buch, als traditionelles Motiv nachgeschoben (8.1.3). Zusätzlich wird die Protagonistin mit Artemis (1.1.16; 4.7.5; 6.4.6), Thetis (1.1.16; 6.3.4), Ariadne (1.6.2; 3.3.5; 4.1.8; 8.1.2), Leda (4.1.8), mit einer Nereide (1.1.2; 2.4.8; 3.2.15) und einer Nymphe (1.1.2; 2.4.8) verglichen.¹³² Schließlich wird Kallirhoes strahlendes Erscheinungsbild durch Helena exemplifiziert (2.6.1; 5.2.8; 8.1.3).¹³³ Durch diese mythische Figur voller Ambiguität erhalten der Roman und seine Heldin den Reiz paradoxer Zweideutigkeit.¹³⁴ Die Gattung fordert die absolute Treue in der Ehe. Durch das Überschreiben der Kallirhoe-Figur mit Helena wird gleichzeitig

¹²⁹ Vgl. Versnel 1987, 46-47; Gladigow 1985/1986; 1990, 104.

¹³⁰ Zu Kallirhoes idealer Statuenhaftigkeit vgl. Hunter 1994, 1074-1076. Vgl. auch Zeitlin 2003.

¹³¹ Vgl. Elsom 1992. Vgl. zum Textabschnitt Bierl 2002, bes. 11-16.

¹³² Zu den Nymphen als Bräuten, die sich am Übergang von παρθένου zu γυναίκες befinden, vgl. Bierl 2001, 135 mit Anm. 73. Zur Analogie mit Ariadne vgl. Cueva 2004, 16-24.

¹³³ Zum Vergleich Helena/Kallirhoe vor dem Hintergrund Homers vgl. Fusillo 1989, 28.

¹³⁴ Vgl. Austin 1994.

auf die Transgression der Norm hingewiesen – Kallirhoe heiratet ja sogar Dionysios (3.2.15-17). Wir haben gesehen, wie der Roman wie eine Art Traum das Mädchen in seinen Ängsten und heimlichen Wünschen an der für dieses traumatischen Schwelle der Hochzeit zeigt. Diese Konstellation ist exakt in der Figur der Helena mythologisch verdichtet.

Arthur Heiserman (1977, 75-93) hat Kallirhoes paradoxe Geschichte ebenfalls als Tagtraum gedeutet. Sie träumt davon, daß alle Männer ihr hinterherlaufen, sie selbst den Großkönig für sich interessieren kann und gleichzeitig doch auch wieder zurück zu ihrem Gatten will, der sie schlägt und eigentlich nicht verdient. Nach Heiserman ist die Geschichte “a fantasy of erotic power (I am beautiful as Aphrodite! Even the King would adore me!) ... in conflict with, and therefore sanctioned by, a fantasy of moral power (I am one who would be faithful to husband and child unto death!)” (77). Und er faßt in psychologisierender Weise die Geschichte zusammen (91):

The reader's feelings are therefore balanced between a sense of what the heroine deserves and what she wants. What she deserves is the admiring love of the most attractive men in the world; what she wants is a return to a man who hardly deserves her. What she gets is both. The plot reconciles the discrepancies between what the reader feels the heroine deserves, what he knows she desires, and what in fact she gets. In this sense, the plot is like a daydream. That is, a plot that depicts a rise in fortune that is castigated as a decline, and a decline that leads marvelously to a rise, is not unlike an ordinary daydream that seems to reconcile reality, just deserts, and contrary desires.

Im Traum versucht sie also nach Heiserman, gegensätzliche Wünsche zu versöhnen. Sie gesteht sich ihr Verlangen nach weiblicher Erfüllung nicht ein und kompensiert es mit Klagen über den Verlust des Gatten.

Interessanterweise wird ihre Schönheit außerhalb der zahlreichen mythologischen Vergleiche nie genauer spezifiziert. Da sie freilich keine Gottheit auf Erden ist, greift der Autor zu dem Verfahren, sie mit einer Statue oder einem Götterbild (ἄγαλμα, z. B. 1.1.1) der Aphrodite gleichzusetzen. Ἀγάλματα werden nie als reine Monumente betrachtet, sondern nach griechischer Auffassung ist in ihnen zum Teil die Gottheit präsent. Aus dieser Gleichsetzung entsteht ein Spiel zwischen Präsenz und Absenz im künstlerischen Abbild. Auf das harmonisch-wunderschöne, aber tote Bild kann man allerlei Wünsche und Vorstellungen projizieren, so daß es durch Ekphrasis ebenso wie ein gemaltes Bild Handlung in Bewegung setzt.

Die mimetische Kunst hat als Abbild und *simulacrum* jedoch auch Anteil am Göttlichen. Kallirhoe ist ein ästhetisches Produkt der absoluten Schönheit, das, platonisch gedacht, an das Urbild heranreicht. Als relativ undefiniertes, leeres Zeichen bezieht Kallirhoe ihr Leben und ihre Bestimmung aus dem Verlangen des männlichen Gegenübers und des Lesers. Das Statuenhafte der Erscheinung des wunderschönen Mädchens wird permanent hervorgehoben. Die Heldin ist einer dem damaligen Schönheitsideal entsprechenden figürlichen Darstellung der Aphrodite aus Marmor angeglichen, an deren Ekphrasis und Verlebendigung sich der Autor versucht, und die dabei auf einer Achse von West nach Ost und wieder zurück bewegt wird. Gleich zu Beginn des Romans wird Kallirhoe als ἄγαλμα bezeichnet: θαυμαστὸν χρῆμα παρθένου καὶ ἄγαλμα τῆς ὅλης Σικελίας (1.1.1). Sie ist ein ‘Wunderobjekt von einer Jungfrau und Standbild ganz Siziliens’, die Verkörperung der Aphrodite Parthenos (1.1.2). Das entspricht exakt ihrem Status als Mädchen, das im Laufe der Handlung den Schritt zur erwachsenen Frau vollzieht.¹³⁵

Bereits auf dem Gut des Dionysios angekommen, wird sie beim Bade detailliert wie Praxiteles’ berühmte Aphrodite auf Knidos beschrieben:¹³⁶

εἰσελθοῦσαν δὲ ἡλειψάν τε καὶ ἀπέσμηξαν ἐπιμελῶς ὥστε, ἐνδεδυμένης αὐτῆς θαυμάζουσαι τὸ πρόσωπον ὡς θεῖον, καὶ μᾶλλον ἀποδυσάμενης κατεπλάγησαν ἑπρόσωπον ἔδοξαν ἰδοῦσαι†· ὁ χρῶς γὰρ λευκὸς ἔστιλψεν εὐθὺς μαρμαρυγῇ τινὶ ὅμοιον ἀπολάμπων· τρυφερὰ δὲ σάρξ, ὥστε δεδοικέναι μὴ καὶ ἡ τῶν δακτύλων ἐπαφὴ μέγα τραῦμα ποιήσῃ. (2.2.2)

Sie kam herein und sie salbten sie zunächst sorgfältig und wischten sie ab, und gerieten in noch größeres Staunen, als sie sich da entkleidete, wie sie schon, während sie noch bekleidet war, ihr Gesicht bewunderten und ein geradezu göttliches Gesicht zu bewundern glaubten. Ihre Haut schimmerte weiß und leuchtete wie Marmor, ihr Fleisch war so zart, daß man befürchten mußte, sogar eine leichte Berührung mit den Fingern könnte eine ernsthafte Verletzung verursachen.

Diese Passage hat etwas vom voyeuristischen Blick durch das Schlüsselloch ins Badehaus, wie Helen Elsom (1992, 221-222) betont. Entscheidend ist, daß erneut Kallirhoes Statuenhaftigkeit bekräftigt wird. Ihr Kör-

¹³⁵ Vgl. auch Hunter 1994, 1072.

¹³⁶ Zur Praxiteles-Identifizierung vgl. Hunter 1994, 1075.

per wird in der bloßen Materialität beschrieben, ihre Haut ist gewissermaßen der glänzend weiße Marmor eines Standbildes, das zum Leben erweckt wurde. In der Romanforschung wird seit geraumer Zeit die Bedeutung der Malerei und der Ekphrasis hervorgehoben.¹³⁷ Die durch Mimesis erzeugte und zu einem *tableau* gefrorene Staffage einer meist mythischen Handlung wird mittels Sprache und kreativer Phantasie in bewegten Bildabläufen vor Augen geführt. Chariton und Heliodor, der Charikleia zusammen mit Theagenes in der anfänglichen “Pietà-Szene”¹³⁸ (Hld. 1.2) fast wie in einer filmischen Nahaufnahme fokussiert (Hld. 1.1-4),¹³⁹ übertragen diese Technik auf die Skulptur. Das ideal-schöne Standbild wird durch die Sprache lebendig. Das Übermaß an weiblicher Schönheit zieht die Blicke auf sich, wechselseitig verliebt man sich. Die als Krankheit empfundene Liebe überführt das Paar in die onirische Gleitbewegung eines sich über Dreiecksverhältnisse fortpflanzenden und sich verkomplizierenden Plots, der mittels Signifikantenketten auf der Basis von Metaphern und Metonymien weitergesponnen wird. Der Chariton-Roman kann somit gewissermaßen als verlebendige Ekphrasis einer durch die Welt weitergereichten Aphroditestatue gelesen werden. Dies ist exakt, was Erwin Rohde an den Romanfiguren anprangert. Seiner Meinung nach sind sie, beispielsweise bei Xenophon, nur “blosse Marionetten” ohne “klar erkennbare Individualität” (1876, 428, 1. Aufl. 400), ohne Fleisch und Blut. Und den “seelenlosen Gestalten” und “Gliederpuppen” (476, 1. Aufl. 447) fehle sogar bei Heliodor ein psychologisch nachvollziehbarer Charakter. Rohde beklagt ferner, daß die Schönheit in der griechischen Kultur allgemein wenig detailliert beschrieben werde. Dieser Mangel an Konkretheit werde dann mit dem Griff zur idealen Statue ausgeglichen (164-165, 1. Aufl. 154-155). Rohdes Kritik am “Ausdruck kalter Musterhaftigkeit” (477, 1. Aufl. 448) atmet den Geist eines zeitbedingten Affekts gegenüber der rhetorischen Kunst der Zweiten Sophistik. Heute hingegen hat man im Zuge einer grundsätzlichen Neubewertung der Rhetorik und der Zweiten Sophistik die Visualität der Kunst als narrative Strategie des Romans erkannt.¹⁴⁰

¹³⁷ Vgl. Bartsch 1989; Nimis 1998; Morales 2004, Index s. v. ‘*ekphrasis*’; vgl. Roilos in diesem Band; für den antiken Roman vgl. weitere Literatur ebd. Anm. 4-5.

¹³⁸ Kerényi 1927, 26.

¹³⁹ Vgl. u. a. Bühler 1976; Winkler 2000/2001.

¹⁴⁰ Vgl. Bartsch 1989; Nimis 1998; Morales 2004.

Rohde hat hinsichtlich der defizitären Charakterisierung der Figuren grundsätzlich recht. In der Tat geht es den Romanautoren nicht um die Darstellung naturalistischer und psychologisch glaubhafter Charaktere, sondern um Ethopoiie, um die ausmalende und phantastische Schilderung eines idealen Mädchens in der traumatischen Situation des Statuswechsels. Es ist exakt die Absicht des Autors, Kallirhoe als unbestimmtes weibliches Zeichen in einer imaginären Welt zu veranschaulichen. Sie ist eine Statue, eine Schönheit ohne Eigenschaften, auf die sich alle Blicke richten und auf die der Leser Wünsche und Erwartungen projizieren kann.

Es gibt zahllose Stellen, an denen diese wunderbare Bild-Erscheinung thematisiert wird:¹⁴¹ Ein Landmädchen, das Kallirhoe badet, sagt verwundert zu ihr: “Wenn du Aphrodite anschaust, meine Liebe, wirst du glauben, du siehst ein Bild von dir selber!” (“δόξεις, ὃ γύναι, θεασαμένη τὴν Ἀφροδίτην εἰκόνα βλέπειν σεαυτῆς”, 2.2.6). Die Bilder von Gott und Menschen, konkrete Ansicht oder Abbild, werden austauschbar. Durch solche Charakterisierungen wird die Grenze zur Gottheit hin geöffnet. Kallirhoe wird somit mit Aphrodite nahezu identisch. Als Kallirhoe sich wegen des Kindes, mit dem sie von Chaireas schwanger ist, entschließt, Dionysios’ Drängen doch nachzugeben und ihn zu heiraten, besucht sie auf ihrer Fahrt vom Lande in die Stadt Milet noch ein Heiligtum der Aphrodite, um sich bei ihr zu beklagen und zu rechtfertigen. Als sie wieder herausgeht, wird sie von einfachen Menschen auf dem Lande erblickt.

βαδίζουσαν δὲ αὐτὴν ἀπὸ τοῦ τεμένουσ ἐπὶ τὴν θάλασσαν
ιδόντες οἱ ναῦται δείματι κατεσχέθησαν, ὡς τῆς Ἀφροδίτης
αὐτῆς ἐρχομένης ἵνα ἐμβῆ, καὶ ὥρμησαν ἀθρόοι προσκυνῆσαι.
(3.2.14)

Als sie, auf dem Wege vom Tempel zum Strand, von den Schiffsleuten erblickt wurde, überkam diese heilige Schrecken – es schien ihnen, als käme Aphrodite selbst, um an Bord ihres Schiffes zu gehen –, und sie hatten das Gefühl, sie müßten sich alle zusammen ihr zu Füßen werfen.

In dieser Szene arbeitet Chariton mit den typischen Elementen einer Epiphanie. Auf ihren ersten öffentlichen Auftritt mit dem Brautkleid reagiert die Menge spontan mit dem Aufschrei “Aphrodite ist die Braut!” (“ἡ Ἀφροδίτη γαμεῖ”, 3.2.17).

¹⁴¹ Zum Bildstatus von Kallirhoe vgl. auch Zeitlin 2003.

Chaireas folgt nach der Aufdeckung der tatsächlichen Begebenheiten in Sizilien nun Kallirhoe nach Kleinasien. Paradoxerweise trifft er neben dem Aphroditetempel in den Besitzungen des Dionysios bei Milet auf eine wirkliche Statue der Kallirhoe aus Gold, die Dionysios weihte (εἰκόνα Καλλιρόης χρυσῆν, ἀνάθημα Διονυσίου) – ‘Und auf der Stelle erbeben die Knie und erbebt das Herz ihm’ (τοῦ δ’ αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, 3.6.3). Er zeigt die typische Reaktion auf den Schrecken im Homerischen Vers, die andere aufgrund der Überraschung bei leibhaftigen Erscheinungen von Göttern haben. Er wird fast ohnmächtig, eine Tempeldienerin hilft ihm auf die Beine und sagt:

“θάρρει, τέκνον· καὶ ἄλλους πολλοὺς ἢ θεὸς ἐξέπληξεν· ἐπιφανῆς γάρ ἐστι καὶ δείκνυσιν ἑαυτὴν ἐναργῶς. ἀλλ’ ἀγαθοῦ μεγάλου τοῦτ’ ἔστι σημεῖον. ὄρᾳς εἰκόνα τὴν χρυσῆν; αὐτὴ δούλη μὲν ἦν, ἡ δὲ Ἀφροδίτη πάντων ἡμῶν κυρίαν πεποίηκεν αὐτήν.” (3.6.4)

“Nur Mut, mein Kind! Bist ja bei weitem nicht der erste, dem die Göttin einen plötzlichen Schrecken eingejagt hätte! Weißt du, hin und wieder erscheint sie hier leibhaftig, und dann kann man sie ganz deutlich sehen! Aber das ist immer ein Zeichen für großes Glück! Siehst du die goldene Statue hier? Das ist eine Sklavin gewesen, und Aphrodite hat sie zur Herrin über uns alle gemacht!”

Deutlich wird hier das ganze Potential der Epiphanie ausgespielt. Das Oscillieren zwischen Kallirhoe und Aphrodite ist erkennbarer Motor der Handlung. Kallirhoe war den einfachen Leuten am nämlichen Ort gerade als wirkliche Epiphanie erschienen. Selbst als Statue löst sie denselben thaumatischen Effekt aus, den Schrecken und das Verzücken, als vermeintlich reale Erscheinung der Göttin.

Nach der Hochzeit hält es ihr neuer Gatte Dionysios für richtig, daß sie sich in einem offiziellen Trauerritual von ihrem totgeglaubten und immer noch heißgeliebten ersten Gatten Chaireas verabschiedet. Im Leichenzug führt sie nach römischem Brauch eine sehr schöne Statue des Chaireas mit, die nach einem Siegelringbild gefertigt ist. ‘Obwohl es ein sehr schönes Bild (καλλίστην δὲ οὖσαν τὴν εἰκόνα) war, blickte keiner darauf, so lange Kallirhoe präsent war.’ Denn alle blickten auf sie, das Schönheitsbild der Superlative, ‘so sehr zog sie allein aller Augen in ihren Bann’ (ἀλλ’ ἐκείνη μόνη τοὺς ἀπάντων ἐδημαγώγησεν ὀφθαλμούς, 4.1.10). Ihre Wirkung auf die Menge wird, wie gesehen, unmittelbar davor als Reflex einer Epiphanie beschrieben. Der plötzliche Glanz löst Staunen, spon-

tane Proskynese und ohnmachtähnliche Zustände aus. Auf dem Grabmal umschlingt die statuenartige Kallirhoe das schöne Abbild des Geliebten inniglich, küßt es und klagt (4.1.11-12). Immer wieder wird die Nähe von Hochzeit und Tod in Handlung umgesetzt. Der Liebesakt mit dem Bild (εἰκών) des Geliebten erinnert an Isis und Osiris und nimmt im Todesritual die Wiederauferstehung des vermeintlichen Toten und die glückliche Wiedervermählung vorweg.

Anhand dieser Beispiele ist das ‘poietische’ Spiel mit der Ikonizität der göttlichen Schönheit und ihrer epiphaniegleichen Wirkung im erotischen Kontext deutlich geworden. Die heftige emotionale Wirkung der Gottesparousie wird vom Romanautor eingesetzt, um die pathologische Erschütterung, die Verwirrung der Gefühle zwischen Schrecken und Verzauberung, sowohl plotintern als auch beim Leser zu verstärken. In der Gleitbewegung zwischen Kunst und Wirklichkeit, Schein und Sein, öffnet sich der Raum der imaginierten Signifikantenkette einer Erzählung.

7. Mythos

Neben den oben skizzierten Charakteristika dient vor allem der Mythos als Projektionsfläche und strukturelle Parallelhandlung, womit sich nach einer Formulierung von Claude Lévi-Strauss “gut denken läßt”.¹⁴² Mythen werden in künstlerischen Medien, im Bild, in der Skulptur und in der Literatur, ästhetisiert und zum festen Kulturgut, aus dem man Exempla, Orientierung und Vergleiche für neue Werke bezieht. Mythen sind immer traditionelle, autoritative Erzählungen, die einen Bezug zu gesellschaftlichen Fragen und existentiellen Problemen besitzen. Die Geschichten als Gesagtes (λεγόμενα) werden häufig durch im Tun vollzogene Rituale (δρώμενα) komplementiert. In beiden Ausdrucksformen will man über die Außenwelt Kontrolle gewinnen, auch das Sprechen ist letztlich performativ. Während das Tun aus einem basalen, vielleicht sogar biologischen Handlungskonzept abgeleitet werden kann, ist die Erzählung meist symbolisch aufgeladen und verarbeitet Ängste und Gefahren, d. h. im Mythos be-

¹⁴² Ursprünglich ist dieses Diktum in der Anthropologie auf Tiere bezogen; vgl. Lévi-Strauss 1962, 89 und den klassischen Aufsatz von Tambiah 1969 mit der englischen Formulierung (“good to think with”). Zum Mythos im Roman vgl. nun Cueva 2004. Mit dieser Monographie, die sich weitgehend auf den Götter- und Heroenvergleich beschränkt, ist zu dem breiten Thema noch nicht das letzte Wort gesprochen: vgl. die Rezension von T. Whitmarsh, *Ancient Narrative* 5, 2005, 117-124. Zu Longos vgl. u. a. MacQueen 1990; zu Ach.Tat. vgl. u. a. Laplace 1983.

gegnet man häufig detaillierten alptraumartigen Szenarien des Schreckens und Grauens. Mythen können als Vorlagen struktureller Erzählbläufe und als symbolisches Material dienen, aus dem sich neue Erzählung spinnt. Oft ist der Mythos zudem begründend und *in illo tempore* situiert, als der Kosmos und die soziale Ordnung entstanden sind. Aus Mythos kann Literatur erwachsen. Auf der Grundlage der Interdependenz von Mythos und Literatur sind zum Teil ganze Romane im Sinne einer Remythisierung angelegt.¹⁴³

Bei Longos geht es um die aitiologische Dimension der Liebe.¹⁴⁴ In mythologisierender Weise versetzt uns der Autor in die Zeit zurück, als die Hirtenkinder Daphnis und Chloe individuell für sich und gleichsam phylogenetisch für die ganze Menschheit zum ersten Mal Liebe und Sexualität entdecken. Liebende, das heißt auch alle Leser, können sich an einem solchen modellhaften Mythos *qua* Mimesis ausrichten, sich an die Idee der Liebe erinnern und damit Heilung für die Qualen ihres eigenen verwirrten Liebeszustands erfahren (Longos, *praef.* 3). In einer eingefügten Rede des Pan, der dem Methymnäerführer Bryaxis erscheint und ihn zur Rückgabe der geraubten Chloe ermahnt, wird das mythologisierende Unterfangen 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).¹⁴⁵ Gemeint sind die Altäre der Nymphen, der mythischen Verkörperungen der Bräute, die sich wie Chloe an der Schwelle vom Mädchen zur Frau befinden. Der Raub der Methymnäer stellt die bedrohliche Phantasie des Mädchens dar, von zahlreichen Männern der näheren Umgebung geraubt und sexuell gefügig gemacht zu werden. Daphnis beklagt sich bei den Nymphen (2.22), die ihm daraufhin im Schlaf erscheinen. Sie helfen, weil ihnen Chloe besonders am Herzen liegt. Vor allem haben sie Pan schon gebeten einzugreifen (2.23.4). Daphnis und Chloe haben Pan bisher nicht kultisch geehrt und somit das phallisch-männliche Element sträflich vernachlässigt. Der kriegerische Gott hilft durch ein Wunder und den eben zitierten Appell an Bryaxis im Traum (2.27). Chloe wird gerettet, Daphnis

¹⁴³ Vgl. Alexiou 2002 und oben das Kapitel “Metapher, Mythos und Ritual” (246-249).

¹⁴⁴ Allgemein zu Longos vgl. Hunter 1983.

¹⁴⁵ Vgl. dazu Morgan 1994, 75-77.

kommt von da an der Dimension Pans näher,¹⁴⁶ unter anderem indem er im Tanze mit Chloe mimetisch die sexuelle Verfolgung der Syrinx ausagiert (2.37).

Pan erinnert daran, wie wir gesehen haben, daß Eros aus Chloe ‘einen Mythos machen’ wolle (2.27.2). Der Gott ist Schutzpatron und Regisseur der modellhaften Geschichte, die der Erzähler aus einem Reihenbild in Sprache umsetzt. Der Autor ist die letzte Instanz, die aus Chloe genau einen solchen Mythos ‘macht/dichtet’ (ποιῆσαι).

Diese nahezu absurde Tatsache, daß nämlich über vier Bücher geschildert wird, wie lange zwei Jugendliche brauchen, bis sie schließlich das mächtige Gefühl der Liebe, die Krankheit, durch drei Heilmittel, den Kuß, die Umarmung und das Nackt-Beieinander-Liegen (2.8.5), in den gemeinsamen und beide befriedigenden Sexualakt überführen können,¹⁴⁷ wird plausibel durch die Versetzung in einen 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, sie wachsen isoliert und vollkommen unbedarft auf. 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 ist.¹⁴⁸

Hier wird zudem das Konzept der Mimesis virulent: Mimesis ist die Reaktualisierung, das *reenactment*, eines göttlichen Modells im Lied und Tanz.¹⁴⁹ Longos recurriert auf den Mythos und die Natur, um den Ursprung des Modells zum Leben zu erwecken. Das τέλος dieses ausführlich ausgemalten mythischen Prozesses der Entdeckung der Sexualität ist die Hochzeit. Die Remythologisierung und Renaturalisierung erzeugen einen scheinbaren Archetypus für die alltägliche Praxis der menschlichen Liebe.¹⁵⁰

Jeder Mensch macht diese Entwicklungsphase durch, und für jeden gibt es ein ‘erstes Mal’. Longos versetzt uns dabei in die mythische Welt.

¹⁴⁶ Das Paar verehrt ihn nun (2.38.1 und 2.38.3) und Daphnis schwört bei ihm den Liebeseid (2.39.1), später auf die Proteste der Chloe hin bei Ziegen und Böcken (2.39.5-6).

¹⁴⁷ Vgl. u. a. Bretzigheimer 1988.

¹⁴⁸ Vgl. u. a. Rohde 1937; Effe 1982.

¹⁴⁹ Vgl. Koller 1954; Nagy 1990, 42-45, 339-413, bes. 346, 349, 373-375; Bierl 2001, 35 Anm. 60, 58 mit Anm. 109 und Index s. v. ‘Mimesis’.

¹⁵⁰ Zur Natur vgl. u. a. Billault 1996.

Muse und Lied sind die Medien dieses mythischen Modus, zumal der archaische Dichter sich als der inspirierte Vermittler der Musen sieht. Longos geht über Theokrit und den Ausgang der bukolischen Gattung bei Philetas zurück zum mythischen Daphnis,¹⁵¹ der in einer Ur-Welt zusammen mit den Göttern, Eros, Dionysos und Pan lebt. Und als der nicht zufällig Philetas genannte Greis sie durch die Erzählung von seiner Begegnung mit Eros in das Geheimnis der Liebe einweiht (2.3-6), sagt der Autor, daß sie mit Ergötzen zuhören, 'so als ob sie einen Mythos, nicht einen Logos hörten' (ὥσπερ μῦθον οὐ λόγον ἀκούοντες, 2.7.1). In witziger Verkehrung des einen Fortschritts '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 ganzen Romans verwiesen.¹⁵² Im symbolisch aufgeladenen Mythos kann die Geschichte von der traumatischen Schwellenerfahrung, welche die pubertierenden Jugendlichen auf dem Weg zum Erwachsenendasein durchleben, ähnlich einer Traumsequenz besonders eindrücklich erzählt werden.

8. Kult

Neben dem Mythos ist in der religiösen Welt des Romans der Kult von großer Relevanz. Zahlreiche Szenen spielen in Tempeln und Heiligtümern, die insbesondere als Flucht- und Asylort für die Helden von Bedeutung sein können. Beispielsweise flüchtet sich Anthia im Roman des Xenophon ins memphitische Heiligtum der Isis. Am Apisschrein wird ihr das die Handlung antizipierende Orakel erteilt, daß die Wiedervereinigung mit dem Gatten bald bevorstehe (X.Eph. 5.4.6-11). Auch Leukippe kann sich bei Achilleus Tatios ins Artemisheiligtum retten (Ach.Tat. 7.13.2-4). Hier spielen sich dann dramatische Szenen ab. Kultische Regeln können drohende Gefahren in letzter Sekunde abwenden und unerwartete Handlungs-umschwünge einleiten. Kleitophon ist von der Todesstrafe bedroht und soll gerade gefoltert werden. Da kommt der Artemispriester herein, der die Zeichen einer Festgesandtschaft meldet. Daraufhin muß das Verfahren un-

¹⁵¹ Zu Philetas vgl. Bowie 1985; Hunter 1983, 76-83. Zu Daphnis vgl. auch Wojaczek 1969; Hunter 1983, 22-31.

¹⁵² Heute weiß man nur zu gut, daß beide Modi sich gegenseitig bedingen; vgl. Most 1999.

terbrochen werden (7.12.2-4). An der Spitze der Gesandtschaft der siegreichen Byzantier steht Leukippes Vater Sostratos (7.12.4), der Kleitophon erkennt und wütend seine Tochter einfordert (7.14.1-3). Just in diesem Augenblick kommt ein Tempeldiener zum Priester gelaufen und meldet, daß Leukippe gefunden worden sei (7.15.1-2). Daraufhin läuft jedermann ins Heiligtum. Der Priester bürgt für Kleitophon, der somit vorübergehend entlassen werden muß (7.16.2). Sostratos stürmt dann mit Kleitophon zum Tempel, um Leukippe zu begrüßen (7.16.2-4).

Schließlich wollen Thersander und seine Gefolgsleute den Angeklagten Kleitophon wider die kultischen Regeln mit Gewalt wegzerren, doch die Leute im Tempel drängen sie ab. Frustriert droht Thersander Kleitophon nochmals die Todesstrafe an (8.1-3). Es folgt ein feierliches Abendessen im Heiligtum. Der Priester lädt alle Beteiligten zum Dankesfest ein und fordert sie auf, ihre Geschichte zu erzählen. Dadurch erfolgt eine Rückblende, die Aufklärung über vergangene Ereignisse gibt (8.4.1-5.8). Am übernächsten Tag wird die Gerichtsverhandlung fortgesetzt (8.7.6). Der Priester wird nun Hauptziel der Angriffe des Thersander (8.8, bes. 8.8.6-12). Der Diener der Gottheit verteidigt sich in einer aristophanisch-sarkastischen Rede (8.9). Anhand dieses Beispiels sieht man deutlich, wie der Kult am Auf und Ab spannender Handlung beteiligt ist und in theatralischer Manier zu erwartende Ereignisse umkehrt. Die sakrale Welt stellt sich gegen eine völlig verdorbene und ungerechte politische Clique, die ihre Macht nur zum sexuellen Eigeninteresse mißbraucht.

Auch Götteranrufe, Gebete, Zeremonien, Prozessionen, Feste und Opferungen gehören zum selbstverständlichen Material der Romane. Selbst diese Elemente sind nie Selbstzweck, sondern Teil des Szenarios und des erotischen Plots, Ermöglichungsstruktur und Quelle der Emotionalisierung. In Heiligtümern veranstaltet man unter anderem Weihungen; beispielsweise weiht Anthia ihr Haar am Ende des Romans im Heliostempel für ihren Gatten (X.Eph. 5.11.5-6),¹⁵³ was zum Erkennungszeichen für Leukon und Rhode wird (5.12), die vorher bereits Habrokomes, den 'Eleganthaar', wiedererkannt haben und schließlich die endgültige Wiedervereinigung des Paares vermitteln. Schon bei der Ausfahrt macht man in Rhodos Station und stiftet Helios eine Rüstung (1.12.1-2). Diesen Ort steuern Habrokomes und Anthia aus Erinnerungsgründen automatisch an

¹⁵³ Zum Haaropfer als Zeichen der Initiation und zur Wiedererkennung mit einem Haaropfer vgl. A. Ch. 168-169, 226; vgl. auch Bierl 1994, 152 Anm. 27.

(5.10.6-8 und 5.11.3-4), und in zeitlicher Versetzung treffen die treuen Sklaven hier auf sie (5.10.9-11 und 5.12, bes. 3-5). Bei Achilleus Tatios feiert Kleitophon mit Melite im Isistempel Hochzeit (Ach.Tat. 5.14.2-4), die lange nicht vollzogen wird. Die Überfahrt von Alexandria nach Ephesos am Tag darauf wird als ein mit Symbolen der Isis aufgeladenes erotisches Ereignis geschildert, ohne daß Kleitophon den Avancen von Melite willfährig ist (5.15-16). Vorgetäuschte Weihungen können als Tricks und Ausflüchte gegen sexuelle Bedrohungen verwendet werden, etwa Anthias Ausrede bei Xenophon von Ephesos, sie sei unter dem Namen Memphitis Isis verpflichtet (X.Eph. 3.11.4-5).

Bei Heliodor besteht in noch viel auffälligerer Weise als in den anderen Romanen eigentlich die gesamte Handlung aus Versatzstücken, die der Religion, dem Mythos, Kult und Ritual entnommen sind. Das Personal ist zu weiten Teilen aus Priestern und Pristerinnen sowie heiligen Männern und Frauen zusammengestellt (Thyamis, Petosiris, Kalasiris, Hydaspes, Sisimithres, Charikles, Charikleia, Theagenes, etc.). Tempel, Tempeldienst und Orakel dienen häufig als Ambiente und Motivierung; über den Einsatz von Statuen war bereits oben die Rede. Auch heilige Gesandtschaften (θεωρία) werden zu ähnlichem Zwecke eingesetzt. Als Beispiele sind die von dem achilleusgleichen Theagenes aus der Ebene Thessaliens nach Delphi geführte *θεωρία* bei Heliodor (2.34-3.3) zu nennen, oder diejenige des Sostratos nach Ephesos bei Achilleus Tatios (7.12.2-4).

Auf der Handlungsebene dienen die Orakel ebenso wie Träume der erzählerischen Prolepse, der Vorschau auf den weiteren Verlauf der Ereignisse. Zudem können sie als Teil der *dissémination*, der von Eros bewirkten Sinnstreuung, verwendet werden, die in symbolisch-assoziativer Form in eine Geschichte übertragen wird. Es gehört zum Wesen von Orakeln, daß sie nicht klar verständlich sind, weil sie mehrere Sinnmöglichkeiten in sich tragen.¹⁵⁴ Bisher wird in der Forschung noch kaum erkannt, daß sich im Liebesroman fast alle Inhalte von Prophezeiungen metaphorisch auf die Liebe, die damit verbundenen Wirrungen oder in verschlüsselter Form auf die Sexualität beschränken. So geht beispielsweise der aus plotmotivierender Hinsicht vielkritisierte Götterspruch bei Xenophon (1.6.2) in seiner Bildhaftigkeit ganz im Diskurs des Erotischen und des *rite de passage* auf, der die romantypische Struktur der ganzen Geschichte bestimmt. Das Apollonorakel in Kolophon gibt den Eltern folgenden Spruch:

¹⁵⁴ Vgl. Bartsch 1989, 80-108.

τίπτε ποθεῖτε μαθεῖν νόσου τέλος ἡδὲ καὶ ἀρχήν;
 ἀμφοτέρους μία νοῦσος ἔχει· λύσις ἔνθεν ἔνεστι.
 δεινὰ δ' ὀρῶ τοῖσδεσσι πάθη καὶ ἀνήνυτα ἔργα·
 ἀμφότεροι φεύζονται ὑπεῖρ ἄλλα λυσσοδίωκτοι,
 δεσμὰ δὲ μοχθήσουσι παρ' ἀνδράσι μιξοθαλάσσοις,
 καὶ τάφος ἀμφοτέροις θάλαμος καὶ πῦρ ἀίδηλον.
 καὶ ποταμοῦ Νείλου παρὰ ρεύμασιν Ἴσιδι σεμνῆ
 σωτείρῃ μετόπισθε παραστῆς ὄλβια δῶρα.
 ἄλλ' ἔτι που μετὰ πῆματ' ἀρείονα πότμον ἔχουσι.

Warum ersehnt ihr denn, zu erfahren der Krankheit Ende oder Anfang?
 Beide hält eine einzige Krankheit im Griff, die Lösung davon liegt auch darin.
 Gewaltige Leiden sehe ich für diese und endlose Werke;
 beide werden fliehen über das Meer, vom Wahnsinn getrieben,
 sie werden Fesseln erleiden von Männern, die sich mit dem Meere vermischen,
 und ein Grab wird für beide die Hochzeitskammer sein, und vernichtendes
 Feuer,
 und bei den Wassern des Flusses Nil möge man der geheiligten Isis,
 der Retterin, später reiche Geschenke darbringen.
 Aber nach den Leiden haben sie dann irgendwo ein besseres Los.¹⁵⁵

Es gibt für die beiden Protagonisten Anthia und Habrokomes, die sich eben unsterblich ineinander verliebt haben, in der Empfindung der als Leiden erfahrenen Liebe eine Krankheit (νοῦσος) sowie eine Lösung davon (λύσις), die natürlich die Hochzeit, das angestrebte τέλος, darstellt. Davor muß jedoch ein qualvoller *rite de passage* von δεινὰ πάθη durchlaufen werden. Die ἔργα können rituelle Handlungen sein, aber auch die Werke der Liebe selbst, die Durchführung, wie gleich darauf in der Schilderung der Hochzeitsnacht beschrieben wird (τῶν Ἀφροδίτης ἔργων ἀπῆλαυον, 1.9.9). Die Flucht über das Meer kann man wörtlich nehmen, wie es die Väter tun. Es geht freilich ebenso um den Kampf gegen Eros. Dieser erzeugt μανία und λύσσα (vgl. λυσσοδίωκτοι), man wird vom Wahnsinn verfolgt, strebt und verlangt nach dem anderen. Dabei überschreitet man sämtliche Grenzen, selbst das Meer (φεύζονται ὑπεῖρ ἄλλα). Die Reise in den unbekanntenen Raum des 'Anderen' ist gleichzeitig eine Absonderung vom eigenen οἶκος, der Ritus der *séparation*. Liebe bedeutet zugleich Fes-

¹⁵⁵ Ich folge hier der einzigen Handschrift F, während O'Sullivan den Vorschlag von Passow und Merkelbach akzeptiert, den letzten Vers vor den drittletzten zu stellen; auch im vorletzten Vers folge ich der Überlieferung und setze παραστῆς statt παραστᾶσ'. Übersetzung A. B. Zum Orakel vgl. u. a. Rohde 1876, 424-425 (1. Aufl. 396-397); Ruiz-Montero 1994, 1098-1101.

seln (δεσμά), eine magische Kraft, die einen bindet (καταδεσμός). Das Meer steht als eine Metapher für die emotionale Weite, auf die man sich einläßt.¹⁵⁶ Das Wasser wird unter anderem mit den Tränen (δάκρυα) assoziiert, die gleich in der nächsten Szene reichlich fließen (1.9.2-5). Die Hochzeit (vgl. θάλαμος) wird in griechischer Vorstellung häufig mit dem Begräbnis (τάφος) verbunden.¹⁵⁷ Es gehört dazu, sich leidvoll vom vorherigen Zustand der Kindheit abzulösen. Gerade für die Jungfrau ist der Prozeß besonders schmerzhaft, weil sie in das Haus des Mannes geht und alle sozialen Bande hinter sich läßt. Das Feuer (πῦρ) bezieht sich ebenfalls auf die Macht der Liebe. Man brennt vor Eros (καίόμενοι, 1.9.1). Es ist αἶδηλον, das heißt es vermag, auszulöschen und zu vernichten, wörtlich: 'unsichtbar' zu machen. Liebe aber 'geht über die Augen', 'vor Liebe wird man blind'. Zugleich deutet das Wort auf Hades, 'Αἶδης, den 'Unsichtbaren', hin. Und in der Tat nimmt das Orakel die typischen Ereignisse vorweg, die den Zustand der erotischen Marginalität metaphorisch umkreisen: Banditen und Piraten tauchen unmittelbar danach auf, das Motiv des τάφος – θάλαμος und des πῦρ αἶδηλον ist mehrmals präsent. Die Schiffe brennen sehr bald, und beide Helden erleiden mehrere Fast- und Scheintode (Gift, Grube, Aresopfer, Habrokomes' Todesstrafe am Nilufer). Zuletzt, nämlich in der endgültigen Vereinigung, empfindet man die reichen Gaben der Aphrodite als glückseligmachend (ἄλβια δῶρα). Isis als Göttin der Ehe vermag dies zu gewähren. Anthia und Habrokomes können der Göttin zuletzt den entsprechenden Dank abstatten. Nach dem erfolgreichen Bestehen des Übergangsrituals steht ihnen ein besseres Los bevor (ἀρείονα πότμον ἔχουσιν). Anhand dieser Deutung wird deutlich, in welchem Verhältnis die Abenteuerepisoden in Funktion zur gattungskonstitutiven Vorstellung der Liebe stehen.¹⁵⁸

9. Magie, Zauber, Wunder und Heilung

Wenngleich die Gattung grundsätzlich vom Mirakulös-Märchenhaften und Phantastischen bestimmt ist, sind solche Züge bei Heliodor besonders prominent.¹⁵⁹ Der ägyptische Priester Kalasiris fungiert als nahezu goetischer Zauberer, Heiler und Magier. Gleichzeitig verwendet Heliodor diese

¹⁵⁶ Zu Meer und Sturm als Metaphern der Liebe vgl. Laplace 1983, 317.

¹⁵⁷ Vgl. Alexiou 1974.

¹⁵⁸ Vgl. zum ganzen Abschnitt Bierl 2006, 87 Anm. 67.

¹⁵⁹ Vgl. nun Ruiz-Montero 2007.

Figur in seiner ausgefeilten narratologischen Kunst als Mittel der Sinnstreuung. Durch den ägyptischen Weisen, gleichsam einen internen zweiten Autor, vermag Heliodor Fährten zu legen, die den Hörer zum Narren halten, eine doppelte und verzögerte Motivierung liefern, bisweilen aber auch den Gang der Ereignisse auf dem vorbestimmten Pfade vorantreiben. Kalasiris ist ambivalent, unergründbar und mysteriös. Er verkörpert als Trickster, Scharlatan, weiser und heiliger Mann, Mystiker, Asket und Philosoph in ein und derselben Person¹⁶⁰ den heteroglossen, sylleptischen Roman in seiner Spannung zwischen religiös-überhöhendem Anspruch und erotischer Basishandlung. Als ‘Disseminator’ verwirrt Kalasiris den Leser.¹⁶¹ Im ägyptischen Kleid des Weihepriesters involviert er ihn durch fremdartige und theatrale Verfahren in das Labyrinth der Erzählung. Indem er die Signifikanten vervielfacht und den Modus der Narration erweitert, wird der Sinn, das Signifikat, aufgeschoben.

Als Magier verzaubert er den Rezipienten und die Figuren im Roman. Mittels performativer Praktiken und magischer Prozeduren der medizinischen Therapie – er gibt vor, vom bösen Blick zu heilen (3.7.2-3.8; 3.18.3; 3.19.2; 4.5.4; 4.5.6),¹⁶² der auf der Ebene des Eros tatsächlich Auslöser der als Krankheit empfundenen Liebe ist, – kann er die der Liebe keusch widerstehenden Protagonisten zum einen dazu führen, sich ihres Gefühls bewußt zu werden, zum anderen überhaupt zu beiden Kontakt aufbauen, um sie dann nach Ägypten mitzunehmen. Der Plan ist längst gefaßt, als Figur implementiert Kalasiris lediglich eine Vorhersehung der Gottheit bzw. des Autors Heliodor. In der Liebe der beiden zueinander sieht er die Chance, Charikleia ihrem Ziehvater zu entreißen, während die Verheiratung mit ihrem Cousin Alkamenes für sie die endgültige Installation in Delphi bedeutet hätte. In seiner Funktion als Trickster ist er in der Lage, vor Charikles ‘Theater zu spielen’ (4.5.3) und eine komplexe Intrige in Handlung umzusetzen.

Wie ein Exorzist versucht er das leidende Mädchen von seiner Besessenheit zu befreien. In einer künstlichen Versuchsanordnung zu dem Zwecke, herauszufinden, wen sie denn liebt, gibt er vor, er benötige dazu die Binde des Mädchens (4.5.1; 4.7.13). Damit entfaltet er die in Hiero-

¹⁶⁰ Vgl. die Charakterisierung von Sandy 1982, 142-154, bes. 154.

¹⁶¹ Vgl. Winkler 1982; Futre Pinheiro 1991b.

¹⁶² Vgl. Yatromanolakis 1988 und Rakoczy 1996, 205-213; zum Medizinischen vgl. Robiano 2003.

glyphen eingestickte Botschaft vor Charikleia und dem Leser (4.8.1-8). Er tut so, als sei ihm nun erst alles klar, in Wahrheit vollzieht er damit die Sinnkonstituierung im Nacherzählen. Im 'Roman im Roman' des Haarbandes erhält der Leser nun im nachhinein Aufklärung über die Hintergründe. Als innerer Autor weiß Kalasiris natürlich selbst längst Bescheid. Nach dem Geständnis der Liebe und dem Beweis der Herkunft kann er nun dazu übergehen, die keuschen jungen Leute durch den Plan, sie heimlich in die Ehe zu führen, dazu zu bewegen, mit ihm nach Äthiopien aufzubrechen. Mittels der sogenannten Meroe-Episode (4.12) wird eine weitere Motivierung nachgereicht. Er sei bereits einmal in Äthiopien gewesen, um sich in der Weisheit des Landes unterweisen zu lassen. Dabei habe er auch Persinna getroffen, die ihm den Auftrag erteilt habe, die Götter zu befragen, wo Charikleia lebe, um sie zurückzuführen. In der Forschung diskutiert man, ob der Autor hier in einem Lapsus 'schlampig' motiviere,¹⁶³ ob Kalasiris nachträglich eine Lüge erfinde¹⁶⁴ oder ob er die Umstände wirklich nicht verstehe und somit alles als Autor-Strategie eines absichtlichen Verwirrspiels gelesen werden müsse.¹⁶⁵ Selbst bin ich der Meinung, daß er die Zusammenhänge längst verstanden hat oder zumindest erahnt. In ihm spiegelt sich auch der hermeneutische Prozeß des Lesers, der das Puzzle der Ereignisse nur allmählich zu einem geschlossenen Bild zusammensetzen vermag. Die Integration einer solchen zusätzlichen Motivierung im nachhinein ist ein gezieltes Mittel der Sinnstreuung, das dem Leser angesichts der Widersprüchlichkeit des Kalasiris gar nicht mehr weiter auffällt.¹⁶⁶ Kalasiris pflegt sich zu inszenieren. Er will nun analeptisch im Sinne einer Platonischen 'nützlichen und edlen Lüge' (*R.* 382d; 389b, 414bc) seine Motive nachliefern, da es sonst den Anschein erwecken würde, als wäre er rein zufällig nach Delphi gekommen. Der Autor will den Eindruck erzeugen, daß alles unter einem höheren Walten steht. Der Scharlatan stellt sich also systematisch unter eine göttliche Weisung, um selbst bedeutender zu werden sowie das Paar zur Reise und zu ihrem Rollenspiel in einer 'fiktionalen Geschichte' (πλάσμα, 4.13.4) zu bewegen.

¹⁶³ Vgl. Hefti 1950, 72-78.

¹⁶⁴ Vgl. Baumbach 1997.

¹⁶⁵ Vgl. Winkler 1982, bes. 93, 148.

¹⁶⁶ Ähnlich Futre Pinheiro 1991b, 78-82.

Im sylleptischen Heliodor-Roman herrscht zudem eine Spannung zwischen höherer und niederer Magie (vgl. 3.16.3-4), vergleichbar mit der ‘Himmlichen’ (Οὐρανία) und der ‘Gewöhnlichen’ (Πάνδημος) Aphrodite bei Platon (*Smp.* 180d6-9).¹⁶⁷ Ein Beispiel für die volkstümlich-phantastische Form des Hexenwesens findet sich im sechsten Buch. Kalasiris und Charikleia, als Bettler verkleidet (6.10; 6.11.3-4; 6.12.1), stoßen nachts vor Bessa auf ein altes Weib (6.12.2). Die Bessaer haben am nämlichen Tage Mitranes in einer Schlacht besiegt, um nun gegen Memphis zu ziehen, mit der Absicht, ihren Führer Thyamis dort wieder als Priester einzusetzen. Auf dem schrecklichen Kampffeld beklagt die Frau ihren toten Sohn. In der Verborgenheit der Nacht werden Charikleia und Kalasiris nun Zeugen eines grausigen Rituals, das sich wie eine theatrale Performance abspielt (6.14.2). Zum Zwecke einer Nekromantie ruft die Alte den toten Sohn wieder ins Leben zurück, um über den Verbleib und das weitere Schicksal ihres überlebenden Kindes etwas zu erfahren (6.14.3-15.3). Charikleia schleicht sich an dieses schreckliche Spektakel näher heran, auch um über sich selbst Auskunft aus dem chthonischen Bereich zu erhalten.¹⁶⁸ Der Geist ist sich der fremden Zeugen bewußt und wechselt so am Ende der negativen Prophetie an die Mutter indirekt die Adressatin, indem er der Mutter den Romanplot weissagt und Charikleia ein *happy end* am Rande der Welt voraussagt (6.15.4). Die Hexe will daraufhin die Lauscher attackieren. Bei ihrer wahnsinnigen und ungestümen Verfolgung findet sie durch einen Speer ihr Ende (6.15.5). Hier wird wiederum deutlich, daß das Ritual nie Accessoire ist, sondern die Handlung mitsamt ihrer dramatischen Wirkabsicht kunstvoll vorantreibt. Die Inszenierung einer Nekromantie kreierte die Spannung¹⁶⁹ und involviert den Leser mit all seinen Gefühlen angesichts des phantastischen Grauens. Im chthonischen Ritual wird Unmögliches möglich: die Leiche kommt wie ein Geist aus einer anderen Welt und wird zur Sprache gezwungen. Die für das Leben der Hexe erwünschte Prophetie wird zum Fortgang der höheren Geschichte aufgeschoben und umgepolt. Intertextuell verweist das Spektakel auf das dramatische Modell der Aischyleischen *Perser*, wo Dareios’ Leiche durch Beschwörungsrituale (598-680) für eine Prophetie

¹⁶⁷ Vgl. Jones 2004.

¹⁶⁸ Vgl. nun Slater 2007, 58-61.

¹⁶⁹ Allgemein zur Nekromantie vgl. Ogden 2001, im Roman nun Slater 2007.

(681-842) aus der Totenwelt zurückgeholt wird.¹⁷⁰ Ferner bezieht sich die Szene auf den 'erotischen' Prätext der *Odyssee*, speziell auf die *Nekyia* (11.51-627), wo Odysseus vor seiner Rückkehr als Bettler bei den Unterweltsseelen unter anderem über die Vorgänge in seinem Hause Erkundungen einholt.

Mit ägyptischen Beschwörungs- und Heilritualen hantiert auch Achilleus Tatios in der berühmten Bienenstichgeschichte (2.7). Durch den vorgetauschten Stich in die Lippe kann Kleitophon Leukippe zur Behandlung bewegen, wodurch es zum ersten Kuß der beiden kommt.

10. Weihbild, Votivinschrift und Aretalogie

Bekanntlich gehört es zur Konvention des Romans, die Geschichte mit dem Beglaubigungsapparat einer Weihung zu umrahmen, sei es mittels einer Inschrift, eines Buches oder Bildes.¹⁷¹ Besonders deutlich tritt dieses Motiv bei Xenophon von Ephesos zum Vorschein. Bis vor kurzem hat man immer wieder versucht, Xenophons angebliche erzählerische Mängel, den gehetzten Staccato-Stil, die häufig kaum erkennbare Motivierung von Handlungen, das Fehlen einer kunstvollen Gestaltung, die abrupten Übergänge sowie das plötzliche Auftreten von vorher nicht 'vorbereiteten' Figuren als Kennzeichen einer später angefertigten Epitome zu erklären.¹⁷² Dagegen bin ich davon überzeugt, daß die summarische Erzählweise der Massierung von Ereignissen in einer Kette mechanischer Wiederholungen und Variationen ein bewußtes Stilmittel Xenophons ist. In der extra- und heterodiegetischen Nullfokalisierung mit leichter interner Fokalisierung erweist er sich als allwissender Autor.¹⁷³ Die auffällige Flächenhaftigkeit der Darstellung ahmt die traumatische Wirkung eines Tableaus nach, eines Reihenbilds zahlloser schrecklicher Momentaufnahmen. Die Struktur der Erzählung rührt meines Erachtens von der stilistischen Umsetzung einer 'autobiographischen' Inschrift her.¹⁷⁴ Ganz am Ende weihen die beiden Helden ihre Leidensgeschichte tatsächlich als eine Votivautobiographie

¹⁷⁰ Vgl. Bierl 2007, 61.

¹⁷¹ Vgl. Hansen 2003; Sironen 2003.

¹⁷² Vgl. Bürger 1892; vgl. ausführlicher Bierl 2006, 78-82.

¹⁷³ Vgl. Bierl 2006.

¹⁷⁴ Ganz am Rande haben Schmelting 1980, 81, 107 und Laplace 1994, 441 mit Anm. 3 und 4 schon darauf aufmerksam gemacht. Vgl. nun auch Hansen 2003, 308-309 ("*light pseudo-documentarism*", 309). Zur Inschrift bei Xenophon vgl. Sironen 2003, 290-292.

der Göttin Artemis im Tempel von Ephesos (θύσαντες ἄλλα ἀνέθεσαν ἀναθήματα καὶ δὴ καὶ τὴν γραφὴν τῇ θεῷ ἀνέθεσαν πάντων ὅσα τε ἔπαθον καὶ ὅσα ἔδρασαν, 5.15.2).¹⁷⁵ Der Roman stellt also aus dieser Perspektive ein extrem langes Epigramm zum Preis der Götter dar, gewissermaßen eine persönliche Aretalogie.¹⁷⁶ Γραφή kann natürlich zugleich auf ein Buch verweisen, das im Heiligtum hinterlegt wird.¹⁷⁷ Es ist mit dem vorliegenden Roman identisch, der in seiner summarischen Monumentalisierung stilistisch eine Inschrift auf Stein imitiert.¹⁷⁸

Das Motiv der Weihung im Zusammenhang einer Beglaubigung findet sich auch in anderen Romanen. Daphnis und Chloe weihen nach ihrer Hochzeit ein Reihenbild mit Szenen (Longos 4.39.2), das Longos nach den Worten seines Proöms in Schrift umsetzt (*praef.*; vgl. εἰκόνοσ γραφήν, *praef.* 1). *Die Abenteuer jenseits von Thule* des Antonios Diogenes geben die Erzählung des Deinias wieder, die er auf Tafeln schreiben ließ, die neben seinem Grab in Tyros deponiert waren und von einem Getreuen Alexanders des Großen nach der Eroberung der Stadt gefunden werden. Heliodors Erzählung basiert zumindest auf der Beischrift (4.8), die dem Stirnband als σύμβολον (10.41.2) der Charikleia mitgegeben ist. Und der Ich-Erzähler in Achilleus Tatios' Roman findet seine Anregung wenigstens noch in dem Motivbild mit dem Raub der Europa, das er zusammen mit dem Rahmenerzähler im sidonischen Astarte-Tempel betrachtet (1.1.2-13).

Merkelbach hat den Ursprung des Romans in solchen Wunderberichten gesehen, wie sie im Roman geweiht werden.¹⁷⁹ Jedoch sollte man nicht der Fiktion einer Beglaubigung vertrauen. Auch hier geht es darum, die imaginäre Geschichte zu erhöhen, ihr religiöse Würde zu verleihen und

¹⁷⁵ Mehrmals wird auf Weihungen zusammen mit Inschriften hingewiesen, deren Wortlaut als Epigramm in den Text eingelesen wird. Das Paar weiht in Rhodos eine Panoplie mitsamt einer Inschrift für Helios (1.12.2; mit späterem Bezug 5.10.6; vgl. auch 5.10.7-10; 5.11.3-4; 5.12.3). Hippothoos verfaßt ein Grabepigramm für seinen ertrunkenen Geliebten (3.2.13) und Anthia hinterläßt eine Motivinschrift im Zusammenhang mit der Darbringung einer Locke (5.11.6).

¹⁷⁶ Merkelbach 1995, 347-348 betrachtet die *Ephesiaka* als "noch fast eine Aretalogie".

¹⁷⁷ Vgl. Hansen 2003, 308 Anm. 15. Merkelbach 1962, 113 weist auf die Deponierung solcher Bücher hin, die als Aretalogien der Götter dienten.

¹⁷⁸ Vgl. Bierl 2006.

¹⁷⁹ Merkelbach 1962, 113; 1994; 1995, 340-348. Vgl. schon Kerényi 1927, Index s. v. 'Aretalogie, -isch'.

vor allem Authentizität zu beanspruchen. Wunder erleben die Jugendlichen in der Tat auf ihrer Reise eines *rite de passage*. Diese Wunder sind freilich nicht real erfahrbare Ereignisse, die in ihrer Unmöglichkeit nur als von einer Gottheit bewirkt gedacht werden können. Vielmehr sind die Geschichten Ausdruck der traumatischen Krisensituation, die in onirischen Phantasien ausgelebt wird. Die Irrealität wird nachträglich religiös erklärt, was die frei flottierende Signifikantenkette *post festum* in einen göttlichen Sinnzusammenhang stellt. In Wirklichkeit steht hinter der erfundenen Geschichte immer nur der Autor, der sich mit dem sakralen Anstrich einen nahezu olympischen Status der Allwissenheit zuschreibt.

11. Reiseroute, religiöse Sinnsuche und Sonnenlauf

Die Reise wird insbesondere im Bezug auf Götter wie Helios und Isis mit höherem Sinn aufgeladen. Im Roman ist Isis in ihrer Funktion als Retterin (σωτῆρα) aus der Not häufig die göttliche Schutzherrin der Liebenden. Damit wird auch Ägypten oft zum Schauplatz der Ereignisse in der Marginalität. Bei Xenophon von Ephesos, Achilleus Tatios und Heliodor dient Ägypten als besonderer, sakral und symbolisch reicher Ort. Im Ablaufen einer Route durch heilige Orte vom Nildelta über Memphis bis zu den Katarakten wird das Paar mit Signifikanten angereichert, die ihren Stoff aus einer antiken Ägyptomanie beziehen. Ägypten fungiert als Ort der Fülle, des Luxus, der Reinheit und Weisheit einer uralten Kultur, die mit Isis, Osiris und Helios in Verbindung steht. Geheime Hieroglyphen stehen für ein Übermaß der Signifikation,¹⁸⁰ die auf den Sinn selbst verweist. Das Land am Nil dient ferner als exotischer Sinnträger, als Ort der Wunder und Magie, der Zauberer, Weisen und Hexen. Vor allem ist Ägypten mit dem Mysterium, dem Tod und der Mumifizierung verbunden. Zuletzt ist es als das 'Andere' schlechthin Refugium der Räuber, Banditen und βουκόλοι.¹⁸¹

Die bei Xenophon verfolgte Route durch die Mittelmeerwelt von Ost nach West findet in Ägypten und im Grenzland zu Äthiopien ihr Zentrum.¹⁸² Isis ist allgegenwärtig. Die Todeserlebnisse des Habrokomes am Nilufer werden mit einer Mysterienerfahrung von Tod und Wiedergeburt in Verbindung gebracht. Die fiktive Weihung der Anthia als Ausflucht vor

¹⁸⁰ Vgl. etwa Hld. 4.8.

¹⁸¹ Vgl. Bertrand 1988.

¹⁸² Zu diesem und dem folgenden Abschnitt vgl. Bierl 2006, 81.

Psammis (3.11.4-5), ihre Identifikation als Memphitis vor Hippothoos (4.3.6), die Todeskonfrontation mit den ägyptischen Hunden in der Grube (4.6.3-7), die Flucht ins Heiligtum der Isis in Memphis (5.4.6-7) und das Orakel im dortigen Apistempel (5.4.8-11) unterfüttern die Geschichte mit einem religiösen Sinn, den ihr Ägypten als heilige Landschaft verleiht.¹⁸³ Von dort geht es weiter nach Unteritalien, einem Raum mysterienhafter Erlebnisse, wenngleich die Wahl des Schauplatzes zum Teil wohl auch aufgrund von Assoziationen mit Reichtum und erotischer Käuflichkeit getroffen worden ist. Durch die Anbindung an den Sonnengott Helios, beispielsweise in der Rahmenhandlung auf Rhodos, ferner in Ägypten und Äthiopien, wird der Route zudem der kosmische Sinn des Sonnenlaufs zugewiesen. In Äthiopien, dem Grenzland, dessen Einwohner 'zwiefach geteilt sind, die äußersten Menschen, / gegen den Untergang der Sonnen und gegen den Aufgang' (τοὶ διχθὰ δεδαίαται, ἔσχατοι ἀνδρῶν, / οἱ μὲν δυσομένου Ὑπερίου, οἱ δ' ἀνιόντος, Hom. *Od.* 1.23-24),¹⁸⁴ und wo die Sonne unter- und wieder aufgeht, entwickelt sich die Peripetie, die zur Rettung führen wird. Auch die Heldin geht hier beinahe unter und lebt wieder auf (4.6.4-7). Man könnte den Verlauf der Stationen zudem mit einer kosmischen Reise der Sonne von Ost nach West, von Phönizien über die Achse Ägyptens und Äthopiens bis nach Unteritalien in Verbindung bringen, wobei der per Schiff rasch überwundene Weg von dort bis zur zentralen Heliosinsel Rhodos eventuell auf die unterirdische Fahrt der Sonne in der Barke vom Okzident zum Orient anspielt.¹⁸⁵

Während die Route bei Chariton ebenfalls auf der West-Ost-Achse mit Rückkehr über Ägypten verläuft, gibt es bei Achilleus Tatios eine Bewegung an der kleinasiatischen Küste ins Nildelta und zurück. Zuletzt reist man nach Byzanz. Heliodor ist auch hier am komplexesten. Sämtliche totalisierenden Sinnzusammenhänge, die sylleptische Verbindung von Griechen und Barbaren, Innen und Außen, Athen und Delphi, Weiß und Schwarz, Religion und Eros, Philosophie und Abenteuer, Realität und Utopie, werden in der Reise auf der Süd-Nord-Achse zwischen den heiligen Orten Meroe und Delphi aufgehoben.¹⁸⁶ Der Kurs von Äthiopien über

¹⁸³ Vgl. Griffiths 1978.

¹⁸⁴ Übersetzung von J. H. Voß. Zur Rolle Äthopiens im Roman des Heliodor vgl. Whitmarsh 1998.

¹⁸⁵ Vgl. Marinatos 2001, bes. 382-387 (zum ägyptischen Kontext).

¹⁸⁶ Vgl. u. a. Whitmarsh 1998; 1999. Zu Delphi bei Heliodor vgl. Feuillâtre 1966, 45-67; Rougemont 1992.

Ägypten nach Delphi und von dort wieder zurück besitzt eine besondere sakrale Bedeutung. Durch das schon beschriebene narrative Verfahren wird dieser Ablauf verwirrt und zerstreut. Das traumartige Gleiten erhält durch die *in-medias-res*-Technik – Heliodor erzählt die komplexen Ereignisse nicht chronologisch vom Anfang her, sondern setzt in der Mitte mit den Geschehnissen im Nildelta ein – eine deutliche Fokussierung auf Ägypten, auf das heilige Land des Übergangs. Hier konzentriert man sich zuvorderst auf das sumpfige Nil-Mündungsgebiet, den Ort des ‘Anderen’. Indem der Ausgangs- und Endpunkt nur ana- und proleptisch auftauchen, wird man in der schlangenförmigen Anordnung zunächst einer zirkulären Wirkung ausgesetzt,¹⁸⁷ bis dann im zweiten Teil linear auf das eigentliche τέλος, auf den Ursprungsort Meroe, die dortige Vereinigung der Geliebten mit den Eltern und ihre Hochzeit zugesteuert wird. In der zivilisatorischen Überwindung des Menschenopfers wird diese Bewegung vom Nildelta nach Memphis und dann über die Grenzen Ägyptens hinaus zum Schritt in die Utopie einer geheiligten Ordnung.

Hier ist erneut die Aufladung mit höherem Sinn durch die Sonne festzustellen. Man kann also die Reisedecke wiederum mit dem Sonnenlauf verbinden. In Äthiopien stellt man sich das Land des Auf- und Untergangs des Himmelskörpers vor – das Licht wandert dann nach Norden, bis es wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Die Sonne und Helios als Gottheit spielen auch sonst bei Heliodor eine zentrale Rolle. In der *sphragis* am Ende (10.41.4) nennt sich der Autor wie folgt, wobei er seine Verbindung mit Helios betont: ... ἀνήρ Φοῖνιξ Ἐμισσηνός, τῶν ἀφ’ Ἡλίου γένος, Θεοδοσίου παῖς Ἡλιόδωρος. Er bezeichnet sich also als einen Phönizier, gebürtig aus Emesa, Hauptstadt der neugegründeten Provinz Phoinike Libanesia und Zentrum des neuen Sonnenkults, der von Kaiser Elegabal, der selbst aus Emesa stammt, nach Rom importiert wird. Heliodor pocht zudem auf seine Abkunft von einer Linie, die sich auf Helios zurückführt.

Es stellt sich die Frage, ob dem Sonnenkult bei Heliodor größere Bedeutung zukommt. Hier gehen die Meinungen erneut auseinander. Merkelbach (1962, 234) glaubt, *Charikleia* sei ein “Heliosroman”, der alle anderen heidnischen Mysterienkulte synkretistisch integriere. Er interpre-

¹⁸⁷ Vgl. Michael Psellos, *De Heliodoro et Achille Tatio iudicium*, 24-25 (Dyck): ‘Und der Anfang selbst des Romans gleicht gewundenen Schlangen’ (καὶ αὐτὴ δὲ ἡ ἀρχὴ τοῦ συγγράμματος ἔοικε τοῖς ἐλικτοῖς ὄφεσι).

tiert folglich diesen Roman in sehr weiten Kategorien als kodierte Allegorie des Falls der menschlichen Seele in die Niederungen der Materie, wodurch sie ihre göttlich-himmliche Abstammung vergessen habe, und ihrer Rückkehr ins Sonnenland. Dies entspricht einer Deutung, die bereits von den Neuplatonikern vorweggenommen wird. Charikleia stehe symbolisch für die Seele und mache in der komplexen Erzählung die Erfahrung einer Initiandin durch (1962, 234-298, bes. 246, 292-294). Otto Weinreich (1962, 48-53) und Franz Altheim (1948, bes. 120) plädieren dafür, daß der Helioskult zwar präsent und wichtig sei, aber nicht den entscheidenden Subtext darstelle. Andere sprechen davon, daß der Roman im allgemeinen Sinn religiös, die göttliche Vorsehung aber als Ausdruck des Plots zu lesen sei.¹⁸⁸ Somit würde auch das Göttliche nur Mittel der Narration. Der Autor entspräche dann dem Gott, der die Geschichte zum glücklichen Ende lenkt.

12. Die Sonne und der 'religiöse' Sinn bei Heliodor

Die Sonne ist bei Heliodor die alles überragende Instanz.¹⁸⁹ Dies kann man eigentlich erst vom Ende her ableiten. Charikles sagt deutlich, daß Apollon in Delphi Helios gleichzusetzen sei (10.36.3). In diesem synkretistischen Zusammenhang wird Griechenland zu einem nördlichen Außenposten, während das Zentrum im äthiopischen Meroe liegt.

Mit der Sonne und ihrem Aufgang, den ersten Strahlen über der Heraklesmündung des Nils, beginnt der Roman. Ähnlich der Einstellungstechnik im Film wird zunächst die Szenerie in der Totalen gezeigt (1.1.1), dann das verwirrende Bild in der Ebene fokussiert.¹⁹⁰ Dazwischen dehnt sich das Geschehen im Zeichen des Lichts aus, bis hin zur *sphragis* (10.41.4), in der Helios erneut prominent vorkommt. In Delphi spricht Pythia im Beisein des Kalasiris das Orakel, das in typischer Weise eine Antizipation der Ereignisse darstellt (2.35.5):

τὴν χάριν ἐν πρώτοις αὐτὰρ κλέος ὕστατ' ἔχουσαν
φράζεσθ', ὦ Δελφοί, τὸν τε θεᾶς γενέτην·
οἱ νηὸν προλιπόντες ἐμὸν καὶ κῦμα τεμόντες
ἴξοντ' ἡελίου πρὸς χθόνα κυανέην,

¹⁸⁸ Vgl. Heiserman 1977, 183-202, bes. 202.

¹⁸⁹ Zu Helios bei Heliodor vgl. Altheim 1948.

¹⁹⁰ Vgl. Bühler 1976; Winkler 2000/2001.

τῆ περ ἀριστοβίων μέγ' ἀέθλιον ἐξάψονται
 λευκὸν ἐπὶ κροτάφων στέμμα μελαινομένων.

Achtet auf sie, die erstens die Anmut und dann auch den Ruhm hat,
 (= 'Chari-kleia')
 Delphier, und dann auf ihn, der einer Göttin entstammt. (= 'Thea-genes')
 Meinen Tempel verlassen sie, teilen die Wogen des Meeres,
 erreichen das dunkle Land, das die Sonne durchglüht.
 Dort dann finden sie reichlichen Lohn für ihr rechtliches Leben,
 ein weißleuchtendes Band um die schwärzliche Stirn.

In Aufnahme von Xenophons Technik wird gewissermaßen das Handlungsprogramm vorgegeben, weswegen der Spruch zuletzt wieder anzitiert wird (10.41.2). Trotz Sinnstreuung ist das Orakel ziemlich deutlich. Das Paar reist zusammen ins dunkle Land der Sonne, wo sie Lohn für ihren keuschen Lebenswandel vorfinden. Unklar bleibt lediglich, ob dieses Land das Reich der Toten sei, aus dem sich die Sonne neu erhebt. Der Tod ist wie immer mit der Hochzeit verbunden.

Bereits Merkelbach (1962, 298) hat den Roman zu Recht als "symbolischen Irrgarten" betrachtet. Das Religiöse, das Mysterium, könne sprachlich nicht anders ausgedrückt werden als durch das Labyrinth, das den Eindruck erwecke, hinter dem offenkundigen Sinn des Romans verberge sich noch ein höherer Sinn der Religion. Fraglich ist nur, ob der Merkelbachsche 'Tiefsinn' der eigentliche Gegenstand des Romans ist, oder ob der Autor mit Andeutungen auf Höheres sein Werk nur mit dem Anschein des Bedeutsamen versieht.¹⁹¹ Die Gleitbewegung der Signifikantenkette ist in der permanenten Supplementierung des Signifikats in eine Rahmung gesetzt, deren wirklicher Sinn erneut aufgeschoben erscheint.

Heliodor versucht die Bemühungen seiner Vorgänger zu übertrumpfen. Götter stellen im Roman nur noch den Hintergrund dar. Ihre Mythen und Kulte werden nicht mehr direkt erlebt, sondern sind lediglich Produkte einer langen Tradition. Man bedient sich ihrer, zitiert sie als Fassade, die ihre Verankerung unter anderem in der literarischen Überlieferung hat. Bei Heliodor ist hierbei vor allem die Verwendung von Homer und der attischen Bühnendichtung zu beachten.¹⁹² Der Romancier konstruiert einen hochkomplexen Plot. Alles fügt sich und gipfelt in einer höheren Ordnung, hinter der aber letztlich nur der Autor selbst steht. Er ist als

¹⁹¹ Dowden 1996 nimmt Heliodors Anspruch ernst.

¹⁹² Zum Drama bei Heliodor vgl. u. a. Paulsen 1992.

Dichter und ‘Hersteller’ (ποιητής) gewissermaßen der Gott der Handlung, der alles beherrscht, die Fäden des Romans zusammenführt und nach den vielen Irrfahrten das glückliche Ende herbeiführt. Die religiösen Durchblicke mittels Traum, Orakel und Prophetie dienen nur der Gliederung und Orientierung für den verwirrten Leser. Und nicht zuletzt endet der Roman mit einer *sphragis* (10.41.4), die im angehenden Zeitalter der Codices eigentlich nicht mehr notwendig ist. Damit gibt der Autor sein Siegel und zeigt aus der Retrospektive, daß er für diesen großartigen Roman verantwortlich zeichnet. Er fingiert zudem eine göttliche Herkunft, stellt sich in eine Stammeslinie mit Helios, der als Sonnengott alles durchleuchtet und den imaginierten Götterhimmel überstrahlt. In gleicher Weise intendiert der Romancier, seine Vorgänger in den Schatten zu stellen. Er erzeugt den Anschein einer priesterlichen Weihe und knüpft an die Tradition des göttlichen Sängers Homer an. Heliodor erhebt den Anspruch, Homers Rolle tausend Jahre später in der Prosadichtung zu übernehmen. Er schafft ein das damalige Weltsystem überspannendes Gesamtkunstwerk, die ‘bürgerliche Epopöe’, von der Hegel spricht. Heliodor liest sämtliche Diskurse, Traditionen und literarischen Gattungen ein und reichert alles mit dem religiösen Flair seiner Zeit an. Kunst gibt sich einen religiösen Anstrich, obwohl sie in der Produktion und Rezeption nur noch wenig damit zu tun hat. Alles gerät zur Selbstinszenierung eines sein Material souverän beherrschenden Autors, der den Leser wie ein γόης und Magier beeindruckt, der sich in der Figur des Kalasiris spiegelt. Durch die Performance einer simulierten Performance, einer religiös-rätselhaften Schau, deren Inhalte zu einem klar definierten Ziel führen, verschafft sich der Autor eine übermenschliche Aura der Transzendenz.

Das Tasten nach Sinn, das freie Spiel der Signifikanten, kommt aufgrund der souveränen Planung des Romanschriftstellers zu einem Ende. Durch den betonten Kontrast zur Sinnstreuung, dem lange andauernden Zustand des Suchens nach einem Signifikat, wirkt die Herstellung einer Ordnung am Schluß besonders beeindruckend. Der Autor hat sich als Führer durch ein Labyrinth erwiesen, das, einfach und linear erzählt, relativ banal wäre. Doch der Leser erkennt diese Zusammenhänge nicht. Denn er läßt sich gerne täuschen. Aus dem dunklen Tunnel, wo das Prinzip der chaotischen Sinnentleerung vorherrscht, werden wir schließlich in das helle Licht der Sonne geführt. Helios ist letztlich mit ‘Helio-doros’ (Ἡλιόδωρος), dem ‘Sonnen-Geschenk’, verbunden: Als Abgesandter des Sonnengottes schenkt Heliodor uns das Licht der Erleuchtung. Nach dem Hin-

eingeworfensein in die schrecklichen Ereignisse bekommt man wieder Halt. Die Ordnung ist noch gewaltiger, als man bisher ausmalen konnte. Sie transzendiert den realen Raum, selbst die traditionellen Götterwelten, und integriert die gesamte Welt, den Kosmos, der von einer neuartigen Gottheit überstrahlt wird.

Dies entspricht dem Bedürfnis des Lesers, der zur Zeit Heliodors in einer hoffnungslos chaotischen Welt lebt. Die Auflösung des römischen Reiches und die Parzellierung können in der Lektüre rückgängig gemacht werden. Chaos und Gewalt werden in einer Art Zivilisierungsprozeß überwunden. Ähnlich wie bei Longos wird in einer Art Mythos eine Aitiologie der Weltordnung entworfen. In der exemplarischen Geschichte zweier Menschen wird der Sieg über alle negativen Triebe, sämtliche Machtinstinkte und Grausamkeiten zelebriert. Zuletzt wird die Erde durch die Abschaffung des Menschenopfers humanisiert. Im utopischen Sonnenstaat findet schließlich ein Ausgleich der Gegensätze statt.

Natürlich ist all dies Fiktion, die freilich den Entmutigten Rettung verspricht. Der ganze Roman dreht sich nicht mehr um bloßes Liebesgeplänkel, sondern die Liebe ist einem höheren Ziel untergeordnet. Die übliche Ehe ist mit einem umfassenden Sinn verbunden. Das immer keusche Paar gelangt zuletzt zur Hochzeit, die zugleich die Einsetzung in das Amt eines Priesters kosmischer Gottheiten, Sonne und Mond, bedeutet.

Es finden sich fast sämtliche Elemente des traditionellen idealen Liebesromans; alle stehen jedoch in einer funktionalen Beziehung zum Gesamtkonstrukt der neuen Weltordnung. Griechenland ist nur Teil dieses Kosmos, das Höhere liegt im barbarischen Niemandsland, in der Utopie, jenseits von Ägypten. Die Rassen leben miteinander versöhnt, die unterschiedlichen Kulturen treten in Beziehung. Die zentrale Geschichte, die noch erzählt werden will, ist die Geburt des Mädchens Charikleia. Sie ist von weißer Hautfarbe, obwohl sie schwarzen Eltern entstammt. In gewisser Weise ist sie die Reinkarnation von Andromeda, deren Sage ebenfalls in Äthiopien lokalisiert ist. Hydaspes war lange kinderlos, bis ihm ein Traum befiehlt, mit seiner Frau Persinna zu schlafen. Beim mittäglichen Verkehr blickt sie im Schlafzimmer auf das Bild der Andromeda. Dabei empfängt sie ein Mädchen, das der Heroin vollkommen gleicht (4.8.1-5). Das Mirakulöse umspielt erneut die gewaltsamen Erfahrungen des Sexual-

verkehrs. Andromeda bildet die Mädchentragedie ab,¹⁹³ die sich in die nächste Generation fortpflanzt. Als das Baby geboren ist, lassen das Gebot der Keuschheit und die Scham – die weiße Hautfarbe, so ihre Sorge, läßt auf einen sexuellen Fehltritt schließen – es Persinna geraten erscheinen, das Mädchen auszusetzen (4.8.6). Es gelangt so von Äthiopien nach Delphi. Über Sisimithres wird es an Charikles weitergereicht. Dieser adoptiert das Kind und nennt es Charikleia (vgl. 2.29.2-2.33.5). Sie hat insgesamt drei oder gar vier heilige Väter. In Delphi ist das Mädchen aufgrund seiner weißen Haut ganz und gar gesellschaftlich integriert. Wiewohl Barbarin, gilt Charikleia selbstverständlich als Griechin und ist völlig assimiliert. Am sakralen Ort Delphi lebt sie in Keuschheit und Frömmigkeit wie eine zweite Artemis als deren Priesterin (2.33.4-5; 3.4.1-6). Plötzlich verliebt sie sich in den griechischen Jüngling Theagenes, der Achilleus (2.34.3-2.35.1; 3.1.3-3.3) und Apollon verkörpert.

Die Götter sind untereinander austauschbar: Artemis gleicht der ägyptischen Isis, die wiederum in Selene aufgeht. Ebenso wird Apollon als Osiris zu Helios. Die Götter haben schließlich bestimmt, daß das göttliche Kind nun zu seinem Ursprung zurückkehren soll. Die Liebe ist dazu lediglich das Mittel, um Delphi in männlicher Begleitung zu verlassen. Als Personifikation von Andromeda ist Charikleia zudem das Symbol des Mädchens an der Schwelle zur Frau, die Perseus-Theagenes den monströsen Gefahren entreißt und zur Ehe führt. Die Hochzeit als Initiation ins Erwachsenenendasein ist immer zugleich ein Schritt zur wahren Identität.

Der ägyptische θεῖος ἀνήρ, der Wundermann und Magier Kalasiris, fungiert als göttlicher Mittler, der dem keuschen Paar die gegenseitige Liebe bewußtmacht und es nach Süden führt. Die Abenteuer auf der Reise zurück an den Ursprung sind der Gesamtbewegung untergeordnet. Über das Nildelta, wo Piraten und Räuber ihr Unwesen treiben, die von einem edlen Priester angeführt werden, geht es schließlich nach Memphis, von dort über den Nilkatarakt nach Syene und schließlich zum Ziel nach Meroe. Ihre Reinheit verleiht den Liebenden fast den Status der Heiligkeit. Sie sind nahezu Gotteskinder und damit in besonderer Weise würdig, nach äthiopischem Brauch geopfert zu werden. Die Praxis des Menschenopfers kann jedoch überwunden werden. Aufgrund ihrer Keuschheit haben sie eine Ehe verdient, die gleichzeitig unter das Priesteramt gestellt wird. Die

¹⁹³ Zu Andromeda als Exempel der Mädchentragedie vgl. Bierl 2001, 262 Anm. 430. Zu Andromeda bei Heliodor vgl. Anderson 1997, 312-322; Whitmarsh 1999, 20-21.

Liebe ist zwar in vielen Bereichen das *Movens*, aber alles ist im Höheren aufgehoben. Vor allem wird der reine Sexus auf negative Folienfiguren übertragen.

Charikleias und Theagenes' Hochzeit ist die Verbindung der delphischen Welt des Euripideischen *Ion* mit den fernen, utopischen Zügen der Gymnosophisten und Brahmanen, die sonst in Indien verortet werden. Alle Traditionen werden versöhnt und gehen in einer fiktionalen Religion des Allerhöchsten auf, die ein genialer Autor zum Zweck der totalen Illusionierung erfindet.

Heliodors *Charikleia* kann man den ersten wirklich großen Roman der Weltliteratur nennen. Als Abschluß der Gattung des antiken idealen Liebesromans umfaßt er alle Tendenzen seiner Vorgänger, übertrifft sie und bündelt sie zu einem nahezu enzyklopädischen und ideologisch-religiösen Gesamtentwurf.

Religion, Mythos, Kult und Ritual als erzähltechnische Zentren

Alle genannten Elemente dienen als generative und *pathos*steigernde Zentren der Narration. Sie erhöhen die Involvierung des Lesers und erzeugen die Emotionen Furcht, Mitleid und Grauen sowie Freude und Verzückung. Das Mythische ist nicht nur thetisch-sinnstiftend und deutend, sondern auch ein Katalysator der Tropologie der Handlung, die der Autor quasi-proteisch in immer neuen Faltungen und Ausstülpungen komponiert. Es überlappt sich zudem mit dem Imaginären hinsichtlich der Symbolik, der Uneindeutigkeit und Ambivalenz. Der Roman bezieht aus den besprochenen Erscheinungen Potentiale zum Phantastischen und Mirakulösen, Themen und Motive der Gewalt, der existentiellen Bedrohung und des Schreckens, welche die traumatische Erfahrung des krisenhaften Übergangs der Jugendlichen unterstreichen, begleiten, thematisieren, in Frage stellen und unterminieren. Religiöse Motive vermitteln die im Eros charakteristische Sinnstreuung, die Verrätselung und die Welt der Wunder und Phantasmen. Ferner können sie eine Atmosphäre der Mystifizierung erzeugen, die einen höheren Sinn, ein transzendentes 'Dahinter' erahnen läßt, das freilich am Ende mit dem allwissenden Autor, dem Meister des Plots, zusammenfällt. Mythen und Rituale helfen, Figuren genauer zu fokussieren, sie in ihrer ganzen visuellen und performativen Präsenz zu inszenieren. Ständige Klagen über das Leid, über das Auf und Ab der Ge-

fühle, stellen einen Sprechakt dar, der sich auf den Zustand des Lesers überträgt. Im Sprechen tun die Figuren etwas, sie machen die Sprache zum Ausdruck ihres unendlichen *pathos*. Aus der permanenten Trennung vom ersehnten Geliebten entsteht eine gleitende Signifikantenkette von Formen starker Expressivität. Tropen, vor allem Metaphern und Metonymien, bilden das Reservoir der Semiose, mit deren Hilfe man das Leid einzudämmen versucht. Kulte und Feste stellen für ein keusches Mädchen oft nur die Gelegenheit dar, in der Öffentlichkeit überhaupt auf einen schönen jungen Mann zu stoßen. Denn gerade der Kult gibt der Frau in einer patriarchalen Welt der weitgehenden Geschlechtertrennung die Möglichkeit, vor die Augen der Stadt zu treten. Dies gilt insbesondere für priesterliche Tätigkeiten, Opferungen, Feste und Prozessionen, aber auch für Supplikationen und Bestattungen. In der phantastischen Stimmung einer traumartigen, gleitenden Motivkette können Ritualbestandteile nach dem Prinzip der Selektion und Kombination fiktionalisiert werden. In solchen Sequenzen wird das Grauerregende des Mythos in performative Handlungssteile umgesetzt. Neben der Grundkonstellation des *rite de passage*, der Initiation von Jugendlichen, die in einer Massierung des Schreckens die Phase der Marginalität durchleben, können sich andere Elemente des Rituals als Konstituenten der Handlung gruppieren. Vor allem vermögen mythische Bilder, Szenarien und Erzählungen die traumatische Krisensituation zu begleiten, zu untermalen und zu schärfen. Im Ausagieren, Besprechen und Beklagen der existentiellen Bedrohungen können die Ängste gebannt werden. Die typische Unentschiedenheit zwischen Aversion und Attraktion hinsichtlich des 'Anderen' liegt im Wesen des Erotischen, insbesondere im Pubertätsstadium eines 'Betwixt and Between' der aufkeimenden Sexualität.

Zusammenfassung

In diesem Beitrag ist deutlich geworden, wie der griechische Roman sämtliche Formen der Religion, des Mythos, Kults und Rituals intertextuell, -diskursiv und -performativ integriert und verarbeitet. Diese Elemente stellen das generative Energiereservoir und den kreativen Katalysator dar, aus dem die freie Fiktionalität der neuen Gattung in einer diesen Bestandteilen unterliegenden Metaphorologie ihr Material sowie das emotionale Potential der Leser- bzw. Hörerinvolvierung bezieht. Letztlich

ist alles dem Erotischen, dem Kern der Gattung, und der Erzählstrategie unterworfen. Entscheidend ist das Modell des *rite de passage*, der Initiation von Jungen und Mädchen, die den alptraumartigen Zustand des Dazwischenseins durchlaufen. Im Imaginären werden die Ängste und Emotionen bezüglich einer heftig erwachenden Sexualität in einer phantastischen Welt ausgelebt, bearbeitet und gebannt. Gleichzeitig wird dieses Muster zunehmend manipuliert, unterminiert und neu zusammengesetzt, um, wie im Falle des Heliodor, für umfassende Weltsinnstiftung religiösen Anstrichs verwendet zu werden. Die Heteroglossie und totale Vermengung aller Diskurse hoher und volkstümlicher Kultur ermöglichen eine außerordentlich fruchtbare Interdependenz von Literatur und Religion. Makro- und Mikrostruktur der Texte sind nicht nur davon durchwoben, sondern die ganze Erzählung wird selbst wiederum zu einem literarisch höchst komplexen $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$, der neben der kulturellen, situationsabstrakten Unterhaltung auch durchaus lebensnahe Funktionen übernimmt, die in einer traditionellen Gesellschaft ganz und gar dem Mythos und Ritual vorbehalten waren.

Anton Bierl

Seminar für Klassische Philologie, Universität Basel

Bibliographie

Editionen, Übersetzungen

Die fünf 'großen' Liebesromane

- Reardon 2004, B. P. (Hrsg.): *Chariton Aphrodisiensis. De Callirhoe narrationes amatoriae*, München/Leipzig 2004.
- O'Sullivan 2005, J. N. (Hrsg.): *Xenophon Ephesius. De Anthia et Habrocome Ephesiaco- rum libri V*, München/Leipzig 2005.
- Vilborg 1955, E. (Hrsg.): *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Stockholm/Göteborg 1955.
- Reeve 1982, M. D. (Hrsg.): *Longus. Daphnis et Chloe*, Leipzig 1986² (1982¹, 1994³).
- Rattenbury/Lumb 1935-1943, R. M./T. W. (Hrsg.): *Héliodore. Les Éthiopiennes (Théa- gène et Chariclée)*, I-III, griech. und franz., übersetzt von J. Maillon, Paris 1960² (1935-1943¹).

Fragmente

- Stephens/Winkler 1995, S. A./J. J. (Hrsg.): *Ancient Greek Novels. The Fragments*, Princeton 1995.

Lollianos

- Henrichs 1972, A. (Hrsg.): *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechi- schen Romans*, Bonn 1972.

Michael Psellos, De Heliodoro et Achille Tatio iudicium

- Dyck 1986, A. R. (Hrsg.): *Michael Psellus: The Essays on Euripides and George of Pisi- dia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, Wien 1986, 90-98.

Die deutschen Übersetzungen sind mit kleinen eigenen Ergänzungen übernommen nach:

- Plepelits 1976, K. (Hrsg.): *Chariton von Aphrodisias. Kallirhoe*, Stuttgart 1976.
- Kytzler 1968, B. (Hrsg.): *Xenophon von Ephesos. Die Waffen des Eros*, Frankfurt a. M./Berlin 1968; hier zitiert nach Kytzler 2001, 101-163.
- Plepelits 1980, K. (Hrsg.): *Achilleus Tatio*. Leukippe und Kleitophon, Stuttgart 1980.
- Jacobs 1823, F. (Hrsg.): *Longos. Daphnis und Chloe*, Stuttgart 1823; hier zitiert nach Kytzler 2001, 23-99.

Reymer 1950, R. (Hrsg.): *Heliodor. Die Abenteuer der schönen Charikleä*, Zürich 1950; hier zitiert nach Kytzler 2001, 226-512.

Kytzler 2001, B. (Hrsg.): *Im Reich des Eros. Sämtliche Liebes- und Abenteuerromane der Antike*, I, Düsseldorf 2001.

Forschungsliteratur

Ackermann 1994, E.: "Von mythischen Figuren und Zauberdingen. Die Wurzeln der Phantastik in der Antike", in: T. Le Blanc und W. Solms (Hrsg.), *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*, Regensburg 1994, 59-84.

Alexiou 1974, M.: *The Ritual Lament in Greek Tradition*, zweite durchgesehene Aufl. von D. Yatromanolakis und P. Roilos, Lanham, MD 2002² (Cambridge 1974¹).

Alexiou 2002, M.: *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*, Ithaca, NY/London 2002.

Alexiou 2004, M.: "Not by Words Alone: Ritual Approaches to Greek Literature", in: Yatromanolakis/Roilos 2004, 94-120.

Alperowitz 1992, M.: *Das Wirken und Walten der Götter im griechischen Roman*, Heidelberg 1992.

Altheim 1948, F.: "Helios und Heliodoros von Emesa", in: F. Altheim, *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum*, I, Halle 1948, 93-124 (ursprüngl. als eigene Publikation: Amsterdam/Leipzig 1942).

Alvares 2007, J.: "The Coming of Age and Political Accomodation in the Greco-Roman Novels", in: Paschalis/Frangoulidis/Harrison/Zimmerman 2007, 3-22.

Anderson 1997, M. J.: "The Σωφροσύνη of Persinna and the Romantic Strategy of Heliodorus' *Aethiopica*", *CPh* 92, 1997, 303-322.

Attridge 2004, D.: *The Singularity of Literature*, London/New York 2004.

Auffarth 1991, C.: *Der drohende Untergang. 'Schöpfung' in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches*, Berlin/New York 1991.

Auger 1983, D.: "Rêve, image et récit dans le roman de Chariton", *Ktèma* 8, 1983, 39-52.

Austin 1994, N.: *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca, NY/London 1994.

Bachtin [= Bakhtin] 1981, M. M.: *The Dialogic Imagination*, übersetzt von C. Emerson und M. Holquist, Austin 1981.

Bachtin 1989, M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hrsg. von E. Kowalski und M. Wegner, übersetzt von M. Dewey, Frankfurt a. M. 1989².

Baier 1999, T.: "Die Funktion der Götter bei Chariton", *WJA* 23, 1999, 101-113.

Ballengée 2005, J. R.: "Below the Belt: Looking into the Matter of Adventure-Time", in: Branham 2005, 130-163.

Balot 1998, R. K.: "Foucault, Chariton, and the Masculine Self", *Helios* 25, 1998, 139-162.

- Barchiesi 1988, A.: "Il romanzo", in: F. Montanari (Hrsg.), *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura Greca*, Rom 1988, 341-362.
- Bartsch 1989, S.: *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989.
- Baudy 1986, G. J.: *Adonisgärten. Studien zur antiken Samensymbolik*, Frankfurt a. M. 1986.
- Baudy 1993, G. J.: "Hirtenmythos und Hirtenlied. Zu den rituellen Aspekten der bukolischen Dichtung", *Poetica* 25, 1993, 282-318.
- Baumbach 1997, M.: "Die Meroe-Episode in Heliodors *Aithiopika*", *RhM* 140, 1997, 333-341.
- Beck 1982, R.: "Soteriology, the Mysteries, and the Ancient Novel: Iamblichus *Babylonica* as a Test-Case", in: U. Bianchi und M. J. Vermaseren (Hrsg.), *La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano*, Leiden 1982, 527-537.
- Beck 1996, R.: "Mystery Religions, Aretalogy and the Ancient Novel", in: G. Schmeling (Hrsg.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden et al. 1996, 131-150.
- Berti 1967, M.: "Sulla interpretazione mistica del romanzo di Longo", *SCO* 16, 1967, 343-358.
- Bertrand 1988, J.-M.: "Les *boucôloi* ou le monde à l'envers", *REA* 90, 1988, 139-149.
- Bierl 1994, A.: "Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation", in: J. Solomon (Hrsg.), *Apollo. Origins and Influences*, Tucson/London 1994, 81-96 und 149-159.
- Bierl 2001, A.: *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 2002, A.: "Charitons *Kallirhoe* im Lichte von Sapphos Priamelgedicht (Fr. 16 Voigt). Liebe und Intertextualität im griechischen Roman", *Poetica* 34, 2002, 1-27.
- Bierl 2003, A.: "'Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!'" Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V", *QUCC* n. s. 74 (103), 2003, 91-124.
- Bierl 2004, A.: "'Turn on the Light!'" Epiphany, the God-Like Hero Odysseus, and the Golden Lamp of Athena in Homer's *Odyssey* (Especially 19.1-43)", *ICS* 29, 2004, 43-61.
- Bierl 2006, A.: "Räume im Anderen und der griechische Liebesroman des Xenophon von Ephesos. Träume?", in: A. Loprieno (Hrsg.), *Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart*, München/Leipzig 2006, 71-103 (mit zwei weiteren Anhängen am Ende des Bandes).
- Bierl 2007, A.: "Zwischen dem Selbst und dem Anderen. Aischylos' *Perser* und das Politische in der antiken Tragödie", in: E. Fischer-Lichte und M. Dreyer (Hrsg.), *Antike Tragödie heute. Vorträge und Materialien zum Antike-Projekt des Deutschen Theaters*, Berlin 2007, 49-64.
- Billault 1981, A.: "Le mythe de Persée et les *Éthiopiennes* d'Héliodore: Légendes, représentations et fiction littéraire", *REG* 94, 1981, 63-75.

- Billault 1996, A.: "La nature dans *Daphnis et Chloé*", *REG* 109, 1996, 506-526.
- Bohrer 2006, K. H.: "Zur ästhetischen Funktion von Gewalt-Darstellung in der Griechischen Tragödie", in: Seidensticker/Vöhler 2006, 169-184.
- Borg 2004, B. (Hrsg.): *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin/New York 2004.
- Bowersock 1994, G. W.: *Fiction as History. Nero to Julian*, Berkeley 1994.
- Bowie 1985, E. L.: "Theocritus' Seventh *Idyll*, Philetas and Longus", *CQ* 35, 1985, 67-91.
- Branham 1995, R. B.: "Inventing the Novel", in: A. Mandelker (Hrsg.), *Bakhtin in Contexts. Across the Disciplines*, Evanston, IL 1995, 79-87 und 200.
- Branham 2002, R. B.: "A Truer Story of the Novel?", in: R. B. Branham (Hrsg.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, IL 2002, 161-186.
- Branham 2005, R. B. (Hrsg.): *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative* (Ancient Narrative, Suppl. 3), Groningen 2005.
- Brelich 1969, A.: *Paides e Parthenoi*, I, Rom 1969.
- Bremmer 1998, J.: "The Novel and the Apocryphal Acts: Place, Time and Readership", *Groningen Colloquia on the Novel* 9, 1998, 157-180.
- Bretzigheimer 1988, G.: "Die Komik in Longos' Hirtenroman *Daphnis und Chloe*", *Gymnasium* 95, 1988, 515-555.
- Brooks 1984, P.: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford 1984.
- Bühler 1976, W.: "Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors *Aithiopika*", *WS N. F.* 10 (89), 1976, 177-185.
- Bürger 1892, K.: "Zu Xenophon von Ephesus", *Hermes* 27, 1892, 36-67.
- Burkert 1966, W.: "Kekropidensage und Arrhephoria. Vom Initiationsritus zum Panathenäenfest", *Hermes* 94, 1966, 1-25 (Nachdruck in: Burkert 1990a, 40-59).
- Burkert 1972, W.: *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin/New York 1997² (1972¹) (engl. Fassung Burkert 1983).
- Burkert 1979, W.: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley et al. 1979.
- Burkert 1983, W.: *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, übersetzt von P. Bing, Berkeley et al. 1983 (dt. Originalfassung: Burkert 1972).
- Burkert 1987, W.: *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, MA/London 1987 (dt. Fassung: Burkert 1990b).
- Burkert 1990a, W.: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1990.
- Burkert 1990b, W.: *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, München 1990 (engl. Originalfassung: Burkert 1987).
- Burkert 1996, W.: *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, MA/London 1996.

- Burrus 2005, V.: "Mimicking Virgins: Colonial Ambivalence and the Ancient Romance", *Arethusa* 38, 2005, 49-88.
- Calame 1977, C.: *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I-II; I: *Morphologie, fonction religieuse et sociale*; II: *Alcman*, Rom 1977 (Bd. 1 in engl. aktualisierter Fassung als Calame 1997).
- Calame 1997, C.: *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function*, übersetzt von D. Collins und J. Orion, Lanham, MD et al. 1997.
- Carson 1986, A.: *Eros. The Bittersweet. An Essay*, Princeton 1986.
- Castelletti 2006, C. (Hrsg.): *Porfirio. Sullo Stige*, Mailand 2006.
- Castoriadis 1975, C.: *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975.
- Chalk 1960, H. H. O.: "Eros and the Lesbian Pastorals of Longos", *JHS* 80, 1960, 32-51; hier zitiert nach H. Gärtner (Hrsg.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*, Hildesheim et al. 1984, 388-407.
- Chew 2007, K.: "Divine Epistemology: The Relationship Between Speech and Writing in the *Aithiopika*", in: Rimell 2007, 279-298.
- Couraud-Lalanne 1998a, S.: "Théâtralité et dramatisation rituelle dans le roman grec", *Groningen Colloquia on the Novel* 9, 1998, 1-16.
- Couraud-Lalanne 1998b, S.: "Récit d'un τέλος ἐρωτικόν: Réflexions sur le statut des jeunes dans le roman de Chariton d'Aphrodisias", *REG* 111, 1998, 518-550.
- Cueva 2004, E. P.: *The Myths of Fiction. Studies in the Canonical Greek Novels*, Ann Arbor 2004.
- Doody 1996, M. A.: *The True Story of the Novel*, New Brunswick 1996.
- Dowden 1989, K.: *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, London/New York 1989.
- Dowden 1996, K.: "Heliodoros: Serious Intentions", *CQ* 46, 1996, 267-285.
- Dowden 1999, K.: "Fluctuating Meanings: 'Passage Rites' in Ritual, Myth, *Odyssey*, and the Greek Romance", in: M. W. Padilla (Hrsg.), *Rites of Passage in Ancient Greece. Literature, Religion, Society*, Lewisburg 1999, 221-243.
- Dowden 2005, K.: "Greek Novel and the Ritual of Life: An Exercise in Taxonomy", in: Harrison/Paschalis/Frangoulidis 2005, 23-35.
- Edsall 2000/2001, M.: "Religious Narratives and Religious Themes in the Novels of Achilles Tatius and Heliodorus", *Ancient Narrative* 1, 2000/2001, 114-133.
- Effe 1982, B.: "Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit", *Hermes* 110, 1982, 65-84.
- Elsom 1992, H. E.: "Callirhoe: Displaying the Phallic Woman", in: A. Richlin (Hrsg.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York/Oxford 1992, 212-230.
- Epstein 1995, S. J.: "Longus' Werewolves", *CPh* 90, 1995, 58-73.

- Fernandez 1977, J. W.: "The Performance of Ritual Metaphors", in: J. D. Sapir und J. C. Crocker (Hrsg.), *The Social Use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric*, Philadelphia 1977, 100-131.
- Fernandez 1986, J. W. (Hrsg.): *Persuasions and Performances. The Play of Tropes in Culture*, Bloomington 1986.
- Fernandez 1991, J. W. (Hrsg.): *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*, Stanford 1991.
- Ferrari 2002, G.: *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago/London 2002.
- Feuillâtre 1966, E.: *Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore. Contribution à la connaissance du roman grec*, Paris 1966.
- Foucault 1989, M.: *Sexualität und Wahrheit*, III: *Die Sorge um sich*, Frankfurt a. M. 1989 (franz. Originalfassung: *Histoire de la sexualité*, III: *Le souci de soi*, Paris 1984).
- Foucault 1994, M.: *Dits et écrits 1954-1988*, I-IV, Paris 1994.
- Frye 1976, N.: *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, MA 1976.
- Fusillo 1989, M.: *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venedig 1989.
- Futre Pinheiro 1991a, M.: "Fonctions du surnaturel dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore", *BAGB* 1991, 359-381.
- Futre Pinheiro 1991b, M.: "Calasiris' Story and Its Narrative Significance in Heliodorus' *Aethiopica*", *Groningen Colloquia on the Novel* 4, 1991, 69-83.
- García Gual 1992, C.: "L'initiation de *Daphnis et Chloë*", in: A. Moreau (Hrsg.), *L'initiation*, II: *L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodies et perspectives*, Montpellier 1992, 157-166.
- Geyer 1977, A.: "Roman und Mysterienritual. Zum Problem eines Bezugs zum dionysischen Mysterienritual im Roman des Longos", *WJA N. F.* 3, 1977, 179-196.
- Gladigow 1985/1986, B.: "Präsenz der Bilder – Präsenz der Götter. Kultbilder und Bilder der Götter in der griechischen Religion", in: *Approaches to Iconology* (Visible Religion 4-5), Leiden 1985/1986, 114-133.
- Gladigow 1990, B.: "Epiphanie, Statuette, Kultbild. Griechische Gottesvorstellungen im Wechsel von Kontext und Medium", in: *Genres in Visual Representations* (Visible Religion 7), Leiden et al. 1990, 98-121.
- Goldhill 1995, S.: *Foucault's Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge 1995.
- Greenblatt 1988, S.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1988.
- Griffiths 1978, J. G.: "Xenophon of Ephesus on Isis and Alexandria", in: M. B. de Boer und T. A. Edridge (Hrsg.), *Hommages à M. J. Vermaseren*, I, Leiden 1978, 409-437.
- Hägg 1983, T.: *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983.
- Hägg 2002, T.: "Epiphany in the Greek Novels: The Emplotment of a Metaphor", *Eranos* 100, 2002, 51-61.

- Hansen 2003, W.: "Strategies of Authentication in Ancient Popular Literature", in: Panayotakis/Zimmerman/Keulen 2003, 301-314.
- Harder 2000, R. E.: "Religion und Glaube in den Romanen der Komnenenzeit", in: P. A. Agapitos und D. R. Reinsch (Hrsg.), *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit*, Frankfurt a. M. 2000, 55-80.
- Harrison 2007, S.: "Parallel Cults? Religion and Narrative in Apuleius' *Metamorphoses* and Some Greek Novels", in: Paschalis/Frangoulidis/Harrison/Zimmerman 2007, 204-218.
- Harrison/Paschalis/Frangoulidis 2005, S./M./S. (Hrsg.): *Metaphor and the Ancient Novel* (Ancient Narrative, Suppl. 4), Groningen 2005.
- Haynes 2003, K.: *Fashioning the Feminine in the Greek Novel*, London/New York 2003.
- Hefti 1950, V.: *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopica*, Wien 1950.
- Heiserman 1977, A.: *The Novel Before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West*, Chicago/London 1977.
- Henderson 1975, J.: *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York/Oxford 1991² (New Haven/London 1975¹).
- Henrichs 1972, A.: *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, Bonn 1972.
- Henrichs 2006a, A.: "Der antike Roman: Kerényi und die Folgen", in: R. Schlesier und R. Sanchiño Martínez (Hrsg.), *Neuhumanismus und Anthropologie des griechischen Mythos. Karl Kerényi im europäischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Locarno 2006, 57-70.
- Henrichs 2006b, A.: "Blutvergießen am Altar: Zur Ritualisierung der Gewalt im griechischen Opferkult", in: Seidensticker/Vöhler 2006, 59-87.
- Hölscher 1988, U.: *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1989² (1988¹).
- Holzberg 1986, N.: *Der antike Roman. Eine Einführung*, München/Zürich 2006³ (2001², 1986¹).
- Hunter 1983, R. L.: *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge 1983.
- Hunter 1994, R.: "History and Historicity in the Romance of Chariton", *ANRW* 2.34.2, 1994, 1055-1086.
- Ingalls 2000, W. B.: "Nausikaa, Penelope, and Initiation", *EMC* n. s. 19, 2000, 1-18.
- Jakobson 1974, R.: "Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen", in: R. Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hrsg. und eingeleitet von W. Raible, München 1974, 117-141.
- Jones 1980, C. P.: "Apuleius' *Metamorphoses* and Lollianus' *Phoinikika*", *Phoenix* 34, 1980, 243-254.
- Jones 2004, M.: "The Wisdom of Egypt: Base and Heavenly Magic in Heliodoros' *Aithiopia*", *Ancient Narrative* 4, 2004, 79-98.
- Kerényi 1927, K.: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Darmstadt 1973³ (1962², Tübingen 1927¹).

- Kledt 2004, A.: *Die Entführung Kores. Studien zur athenisch-eleusinischen Demeterreligion*, Stuttgart 2004.
- Koller 1954, H.: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.
- König 2007, J.: "Orality and Authority in Xenophon of Ephesus", in: Rimell 2007, 1-22.
- Konstan 1994, D.: *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton 1994.
- Konstan 2006, D.: "Wiedervereinigung und Wiederherstellung: Erzählmuster in antiken Romanen und apokryphen Apostelakten", unveröff. Vortrag gehalten am 19.7.2006 im Rahmen des SFB 644 "Transformationen der Antike", Humboldt-Universität Berlin.
- Kussl 1992, R.: "Longos' *Daphnis und Chloe* als Griechischlektüre in der 11. Jahrgangsstufe", in: N. Holzberg et al., *Amor ludens. Liebeslegie und Liebesroman im Lektüreunterricht*, Bamberg 1992, 76-127.
- Lacan 1966, J.: *Ecrits*, I, Paris 1966.
- Lalanne 2006, S.: *Une éducation grecque. Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris 2006.
- Lane Fox 1986, R.: *Pagans and Christians*, Harmondsworth 1986.
- Laplace 1983, M.: "Légende et fiction chez Achille Tatiüs: les personnages de Leucippé et de Iô", *BAGB* 1983, 311-318.
- Laplace 1991, M.: "Achille Tatiüs, *Leucippé et Clitophon*: des fables au roman de formation", *Groningen Colloquia on the Novel* 4, 1991, 35-56.
- Laplace 1994, M.: "Récit d'une éducation amoureuse et discours panégyrique dans les *Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse: le romanesque antitragique et l'art de l'amour", *REG* 107, 1994, 440-479.
- Lévi-Strauss 1962, C.: *Totemism*, engl. Übersetzung von R. Needham, London 1962 (franz. Originalfassung: *Le totémisme aujourd'hui*, Paris 1962).
- Lotman 1972, J. M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- MacAlister 1996, S.: *Dreams and Suicides. The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, London/New York 1996.
- MacQueen 1990, B. D.: *Myth, Rhetoric, and Fiction. A Reading of Longus's Daphnis and Chloe*, Lincoln, NE/London 1990.
- Marinatos 2001, N.: "The Cosmic Journey of Odysseus", *Numen* 48, 2001, 381-416.
- Meillier 1975, C.: "L'épiphanie du dieu Pan au livre II de *Daphnis et Chloé*", *REG* 88, 1975, 121-132.
- Merkelbach 1962, R.: *Roman und Mysterium in der Antike*, München/Berlin 1962.
- Merkelbach 1988, R.: *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988.

- Merkelbach 1994, R.: "Novel and Aretalogy", in: Tatum 1994, 283-295 (Nachdruck in: R. Merkelbach, *Philologica*, hrsg. von W. Blümel, H. Engelmann, B. Kramer, J. Kramer, C. E. Römer, Stuttgart/Leipzig 1997, 130-142).
- Merkelbach 1995, R.: *Isis Regina – Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Stuttgart/Leipzig 1995 (2001²).
- Mignogna 1995, E.: "Roman und *Paradoxon*. Die Metamorphosen der Metapher in Achilleus Tatios' *Leukippe und Kleitophon*", *Groningen Colloquia on the Novel* 6, 1995, 21-37.
- Morales 1995, H. L.: "The Taming of the View: Natural Curiosities in *Leukippe and Kleitophon*", *Groningen Colloquia on the Novel* 6, 1995, 39-50.
- Morales 2004, H.: *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leukippe and Clitophon*, Cambridge 2004.
- Morgan 1994, J. R.: "*Daphnis and Chloe*. Love's Own Sweet Story", in: J. R. Morgan und R. Stoneman (Hrsg.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London/New York 1994, 64-79.
- Morgan 1996, J. R.: "*Erotika Mathemata*: Greek Romance as Sentimental Education", in: A. H. Sommerstein und C. Atherton (Hrsg.), *Education in Greek Fiction*, Bari 1996, 163-189.
- Morgan 2004, J. R. (Hrsg.): *Longus. Daphnis and Chloe*, Warminster 2004.
- Most 1990, G.: "Strenge Erforschung wilder Ursprünge. Walter Burkert über Mythos und Ritus", Vorwort zu Burkert 1990a, 7-12.
- Most 1999, G. W.: "From Logos to Mythos", in: R. Buxton (Hrsg.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford 1999, 25-47.
- Nagy 1990, G.: *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore/London 1990.
- Neumann 2000, G.: "Begriff und Funktion des Rituals im Feld der Literaturwissenschaft", in: G. Neumann und S. Weigel (Hrsg.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000, 19-52.
- Nimis 1998, S.: "Memory and Description in the Ancient Novel", *Arethusa* 31, 1998, 99-122.
- Nimis 1999, S.: "The Sense of Open-Endedness in the Ancient Novel", *Arethusa* 32, 1999, 215-238.
- Nolting-Hauff 1974a, I.: "Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur", *Poetica* 6, 1974, 129-178.
- Nolting-Hauff 1974b, I.: "Märchenromane mit leidenden Helden. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur (zweite Untersuchung)", *Poetica* 6, 1974, 417-456.
- Ogden 2001, D.: *Greek and Roman Necromancy*, Princeton 2001.
- O'Sullivan 1995, J. N.: *Xenophon of Ephesus. His Compositional Technique and the Birth of the Novel*, Berlin/New York 1995.

- Panayotakis/Zimmerman/Keulen 2003, S./M./W. (Hrsg.): *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden/Boston 2003.
- Papadopoulou-Belmehdi 1994, I.: *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris 1994.
- Paschalis/Frangoulidis/Harrison/Zimmerman 2007, M./S./S./M. (Hrsg.): *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings* (Ancient Narrative, Suppl. 8), Groningen 2007.
- Paulsen 1992, T.: *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Trier 1992.
- Pettersson 1992, M.: *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaïdai and the Karneia*, Stockholm 1992.
- Plepelits 1989, K. (Hrsg.): *Eustathios Makrembolites. Hysmine und Hysminias*, Stuttgart 1989.
- Propp 1928, V.: *Morphologie des Märchens*, herausgegeben von K. Eimermacher, übers. von C. Wendt, München 1972 (russ. Originalfassung: Leningrad 1928¹).
- Rakoczy 1996, T.: *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur*, Tübingen 1996.
- Ramelli 2005, I.: "The Ancient Novels and the New Testament: Possible Contacts", *Ancient Narrative* 5, 2005, 41-68.
- Reardon 1991, B. P.: *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991.
- Reitzenstein 1893, R.: *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, Gießen 1893 (Nachdruck Hildesheim 1970).
- Reitzenstein 1906, R.: *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig 1906 (Nachdruck Darmstadt 1963).
- Renger 2006a, A.-B.: *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*, Stuttgart/Weimar 2006.
- Renger 2006b, A.-B.: "Fremde Wirklichkeiten und phantastische Erzählungen als 'Urtendenz der Dichtung selber' (Benjamin): Homers *Odysee* und moderne (bzw. zeitgenössische) Fantasy", in: N. Hömke und M. Baumbach (Hrsg.), *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg 2006, 109-142.
- Rimell 2007, V. (Hrsg.): *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel* (Ancient Narrative, Suppl. 7), Groningen 2007.
- Robiano 2003, P.: "Maladie d'amour et diagnostic médical: Érasistrate, Galien et Héliodore d'Emèse, ou du récit au roman", *Ancient Narrative* 3, 2003, 129-149.
- Rohde 1876, E.: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1900² (1876¹, 1914³, Darmstadt 1974⁵).
- Rohde 1937, G.: "Longus und die Bukolik", *RhM* 86, 1937, 23-49; hier zitiert nach H. Gärtner (Hrsg.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*, Hildesheim et al. 1984, 361-387.
- Roilos 2004, P.: "The Sacred and the Profane: Reenacting Ritual in the Medieval Greek Novel", in: Yatromanolakis/Roilos 2004, 210-226.

- Rougemon 1992, G.: "Delphes chez Héliodore", in: M.-F. Baslez, P. Hoffmann, M. Trédé (Hrsg.), *Le monde du roman grec*, Paris 1992, 93-99.
- Ruiz-Montero 1988, C.: *La estructura del la novela griega. Análisis funcional*, Salamanca 1988.
- Ruiz-Montero 1994, C.: "Xenophon von Ephesos: Ein Überblick", *ANRW* 2.34.2, 1994, 1088-1138.
- Ruiz-Montero 2003, C.: "Xenophon of Ephesus and Orality in the Roman Empire", *Ancient Narrative* 3, 2003, 43-62.
- Ruiz-Montero 2007, C.: "Magic in the Ancient Novel", in: Paschalis/Frangoulidis/Harrison/Zimmerman 2007, 38-56.
- Sandy 1979, G. N.: "Notes on Lollianus' *Phoenicica*", *AJPh* 100, 1979, 367-376.
- Sandy 1982, G. N.: "Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus' *Aethiopia*", *TAPhA* 112, 1982, 141-167.
- Schmeling 1974, G. L.: *Chariton*, New York 1974.
- Schmeling 1980, G. L.: *Xenophon of Ephesus*, Boston 1980.
- Schmeling 2005, G.: "Callirhoe: God-like Beauty and the Making of a Celebrity", in: Harrison/Paschalis/Frangoulidis 2005, 36-49.
- Seaford 1987, R.: "The Tragic Wedding", *JHS* 107, 1987, 106-130.
- Segal 1994, C.: *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca, NY/London 1994.
- Seidensticker/Vöhler 2006, B./M. (Hrsg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin/New York 2006.
- Selden 1994, D. L.: "Genre of Genre", in: Tatum 1994, 39-64.
- Sironen 2003, E.: "The Role of Inscriptions in Greco-Roman Novels", in: Panayotakis/Zimmerman/Keulen 2003, 289-300.
- Slater 2007, N. W.: "Posthumous Parleys: Chatting Up the Dead in the Ancient Novels", in: Paschalis/Frangoulidis/Harrison/Zimmerman 2007, 57-69.
- Stark 1989, I.: "Religiöse Elemente im antiken Roman", in: H. Kuch (Hrsg.), *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, Berlin 1989, 135-149.
- Tambiah 1969, S. J.: "Animals are Good to Think and Good to Prohibit", *Ethnology* 8, 1969, 423-459; hier zitiert nach S. J. Tambiah, *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge, MA/London 1985, 169-211, 389-391.
- Tatum 1994, J. (Hrsg.): *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore/London 1994.
- Toher 2001, M.: "Telemachus' Rite of Passage", *PP* 56 (318), 2001, 149-168.
- Turcan 1963, R.: "Le roman 'initiatique': A propos d'un livre récent", *RHR* 163, 1963, 149-199 (Rezension von Merkelbach 1962).
- Turcan 1989, R.: "ΒΙΟΣ ΒΟΥΚΟΛΙΚΟΣ ou les mystères de Lesbos", *GGA* 241, 1989, 169-192 (Rezension von Merkelbach 1988).

- van Gennep 1909, A.: *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris 1909 (dt. *Übergangsriten*, übersetzt von K. Schomburg und S. M. Schomburg-Scherff, mit einem Nachwort von S. M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. 1986).
- Versnel 1987, H. S.: "What Did Ancient Man See When He Saw a God? Some Reflections on Greco-Roman Epiphany", in: D. van der Plas (Hrsg.), *Effigies Dei. Essays on the History of Religions*, Leiden et al. 1987, 42-55.
- Versnel 1993, H. S.: *Inconsistencies in Greek and Roman Religion, II: Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden et al. 1993.
- Warning 1999, R.: "Poetische Konterdiskursivität. Vom literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault", in: R. Warning, *Die Phantasie des Realisten*, München 1999, 313-345.
- Weinreich 1962, O.: *Der griechische Liebesroman*, Zürich 1962.
- Weißberger 1997, M.: "Der 'Götterapparat' im Roman des Chariton", in: M. Picone und B. Zimmermann (Hrsg.), *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*, Basel et al. 1997, 49-71.
- Whitmarsh 1998, T.: "The Birth of a Prodigy: Heliodorus and the Genealogy of Hellenism", in: R. Hunter (Hrsg.), *Studies in Heliodorus*, Cambridge 1998, 93-124.
- Whitmarsh 1999, T.: "The Writes of Passage. Cultural Initiation in Heliodorus' *Aethiopia*", in: R. Miles (Hrsg.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, London/New York 1999, 16-40.
- Whitmarsh 2005, T.: "Dialogues in Love: Bakhtin and His Critics on the Greek Novel", in: Branham 2005, 107-129.
- Winkler 1980, J.: "Lollianos and the Desperadoes", *JHS* 100, 1980, 155-181 (Nachdruck in: R. Hexter und D. Selden (Hrsg.), *Innovations of Antiquity*, New York/London 1992, 5-50).
- Winkler 1982, J. J.: "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodorus' *Aithiopia*", *YCIS* 27, 1982, 93-158.
- Winkler 1985a, J. J.: *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley et al. 1985.
- Winkler 1985b, J. J.: "The Ephebes' Song: *Tragôidia* and *Polis*", *Representations* 11, 1985, 26-62 (Nachdruck in: J. J. Winkler und F. I. Zeitlin (Hrsg.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990, 20-62).
- Winkler 1990, J. J.: "The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex", in: J. J. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York/London 1990, 101-126.
- Winkler 2000/2001, M. M.: "The Cinematic Nature of the Opening Scene of Heliodorus' *Aithiopia*", *Ancient Narrative* 1, 2000/2001, 161-184.
- Witt 1971, R. E.: "Xenophon's Isiac Romance", in: R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, London 1971, 243-254.
- Wojaczek 1969, G.: *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik*, Meisenheim am Glan 1969.

- Wolff 1992, C.: "Euripides' *Iphigenia Among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth", *ClAnt* 11, 1992, 308-334.
- Yatromanolakis 1988, Y.: "*Baskanos Eros*: Love and the Evil-Eye in Heliodorus' *Aethiopica*", in: R. Beaton (Hrsg.), *The Greek Novel, A.D. 1-1985*, London et al. 1988, 194-204.
- Yatromanolakis/Roilos 2004, D./P. (Hrsg.): *Greek Ritual Poetics*, Cambridge, MA 2004.
- Zeitlin 2003, F. I.: "Living Portraits and Sculpted Bodies in Chariton's Theater of Romance", in: Panayotakis/Zimmerman/Keulen 2003, 71-83.
- Zeitlin 2008, F. I.: "Religion", in: T. Whitmarsh (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge (voraussichtlich 2008, noch im Druck).