

Ästhetik des Opfers

Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel

Herausgegeben von

Alexander Honold, Anton Bierl und Valentina Luppi
unter Mitarbeit von Simon Aeberhard und Stefan Kleie

Wilhelm Fink

Publiziert im Kontext des ProDoc „Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz“,
mit freundlicher Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Umschlaggestaltung: Nina Stössinger
(Abb.: Wikingergrab in Dänemark, © iStock Photo)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn
Printed in Germany

ISBN 978-3-7705-5418-8

Inhalt

Zur Einleitung: Ritualfundierung und Zeichendynamik des Opfers	7
HENK VERSNEL Komische Verwertung von Opferbräuchen – Hermes zum Beispiel	15
ANDREJ PETROVIC Tieropferrituale in den griechischen Zauberpapyri aus ästhetischer Sicht . .	35
LUCJA ZIEBA Frevelhaftes Opfer und seine Ästhetik (<i>Odyssee</i> 12, 260-419)	63
ALMUT-BARBARA RENGER Götter–Menschen, Männer–Frauen, Opfer und Betrug. Zur paradoxalen Dynamik von Trennung und Verbindung in Hesiods Prometheus-Pandora-Narrativ	77
VALENTINA LUPPI Das polyvalente Opferritual am Ende der euripideischen <i>Helena</i>	97
IVANA PETROVIC Dichtung, Reinheit, Opferritual	107
ANTON BIERL Ästhetik, Sex und Opfer. Der Blick auf die hingeschlachtete Jungfrau im Liebesroman des Achilleus Tatios	131
ANDREAS KRASS Bluthochzeit. Sodomasochistische Konstellationen im <i>Armen Heinrich</i> Hartmanns von Aue	163
VIRGINIA RICHTER Geopferte Nachkommen. Transferfigurationen zwischen Krieg und Frieden in Shakespeares <i>Titus Andronicus</i> und <i>Much Ado</i> <i>About Nothing</i>	183

RÜDIGER GÖRNER Kunst als Altar oder: Musikalisch opfern. Überlegungen zu Bachs Umgang mit einem ‚königlichen Thema‘ in seiner Dichtung <i>Das musikalische Opfer</i> (BWV 1079)	203
ALEXANDER HONOLD Zweifache Iphigenie, fortwährendes Opferspiel. Zur dramatischen Ökonomie von Aufschub und Stellvertretung	213
SIMON AEBERHARD Kontaminationen des Gewaltaufschubs. Zur Logik des Übersprungs im Sprachhandeln von Kleists <i>Penthesilea</i>	237
MARTINA KLEMM „Bete an und dulde.“ Die Rolle des Opfers in August von Kotzebues Südamerikaschauspielen	253
HANS RICHARD BRITTNACHER „Das ist die Wurzel aller Poesie“. Das Blutopfer bei Hugo von Hofmannsthal und Joseph De Maistre	263
STEFAN KLEIE Das Opfer der Operette. Von der Offenbachiade zu <i>Arabella</i>	281
BIRGIT DAHLKE Selbstopfer der Naturburschen. Der Wandervogel zwischen Jugendkult und Männerbund	297

Zur Einleitung: Ritualfundierung und Zeichendynamik des Opfers

Im Opfer sind Tiere, Menschen und Götter miteinander durch Handlungen des realen wie des symbolischen Gebens und Nehmens verbunden. Als Tateinheit von Gewalt und Gabe stiftet das Opfer diachrone Handlungsketten, in denen die nämlichen Objekte bei gleichbleibenden Interaktionsmustern von variierenden, aber analogen Konfigurationen immer wieder aufs Neue durchgespielt werden.

Eine vielfach variierte Urszene stellt das im Zeichenhandeln sich verwirklichende Sohnesopfer durch den biblischen Stammvater dar. Auf Geheiß seines Gottes rüstet Abraham Isaak, seinen einzigen Sohn, zum Brandopfer auf dem Berge. „Und Abraham nahm das Holz zum Brandopfer und legte es auf seinen Sohn Isaak. Er aber nahm das Feuer und das Messer in seine Hand; und gingen die beiden miteinander. Da sprach Isaak zu seinem Vater Abraham: Mein Vater! Abraham antwortete: Hier bin ich, mein Sohn. Und er sprach: Siehe, hier ist Feuer und Holz, wo ist aber das Schaf zum Brandopfer? Abraham antwortete: Mein Sohn, Gott wird sich ersehen ein Schaf zum Brandopfer. Und gingen die beiden miteinander. Und als sie an die Stätte kamen, die ihm Gott gesagt hatte, baute Abraham dort einen Altar und legte das Holz darauf und band seinen Sohn Isaak, legte ihn auf den Altar oben auf das Holz und reckte seine Hand aus und fasst das Messer, dass er seinen Sohn schlachtete. Da rief ihn der Engel des Herrn vom Himmel und sprach: Abraham! Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. Er sprach: Lege deine Hand nicht an den Knaben und tu ihm nichts; denn nun weiß ich, dass du Gott fürchtest und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont um meiner willen. Da hob Abraham seine Augen auf und sah einen Widder hinter sich in der Hecke mit seinen Hörnern hängen und ging hin und nahm den Widder und opferte ihn zum Brandopfer an seines Sohnes Statt.“ (1. Mo 22, 6 -13)

Die Geschichte der im letzten Moment noch verhinderten Sohnesopferung ist schlicht und ergreifend. Die Wortwechsel sind von einfacher Art. Gott ruft, Abraham antwortet. Der Vater ruft seinen Sohn, und Isaak antwortet. Die Parallelen sind offensichtlich. Dem Sohn bleiben die Vorbereitungen zum Brandopfer nicht verborgen. Er und sein Vater bilden ein unzertrennliches Paar. Zweimal heißt es lapidar: Und gingen die beiden miteinander. Auch Gott der Herr weicht seinem Schützling Abraham nicht von der Seite. Isaak setzt ein schier grenzenloses Vertrauen in den Vater, das selbst dann nicht wankt, als ihm das Fehlen eines Opfertieres zu denken gibt. Abraham verweist zur Antwort auf das Vermögen Gottes, seinen Gläubigen im rechten Moment ein Opfertier zu weisen. Abraham setzt ein geprüftermaßen tatsächlich grenzenloses Vertrauen in seinen Gott, der ihn „versuchte“, wie es eingangs der Szene heißt, will sagen: mit dem Befehl zur

- Ivana Petrovic, „Greek Hymns – the True Never-Ending Stories“, in: *Proceedings of the Vienna Conference on False Closure held in 2009*, hg. v. Farouk Grewing und Benjamin Acosta-Hughes, Stuttgart: Steiner Verlag (im Druck).
- Ivana Petrovic, „Callimachus and Contemporary Religion: Hymn to Apollo“, in: *Brill's Companion to Callimachus*, hg. v. Benjamin Acosta-Hughes, Susan Stephens und Luigi Lehnus, Leiden: Brill, 2011, S. 264-285.
- Rudolf Pfeiffer, *Callimachus*, 2 Bde., Oxford: Oxford University Press, 1949-1953.
- Simon Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- William Race, „Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns“, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 23, 1982, S. 5-14.
- Peter J. Rhodes und Robin Osborne, *Greek Historical Inscriptions 404-323BC. Edited with Introduction, Translations, and Commentary*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2003.
- SGO = *Steinepigramme aus dem Griechischen Osten*. 5 Bde., hg. v. Reinhold Merkelbach und Josef Stauber, Stuttgart/Leipzig: Teubner Verlag, 1998-2004.
- Erika Simon, *Opfernde Götter*, Berlin: Mann, 1953.
- F. T. Van Straten, HIERA KALA. *Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden/New York/Köln: Brill, 1995.
- Frederick Williams, *Callimachus, Hymn to Apollo. A Commentary*, Oxford: Oxford University Press, 1978.

ANTON BIERL

Ästhetik, Sex und Opfer

Der Blick auf die hingeschlachtete Jungfrau
im Liebesroman des Achilleus Tatios

1. Einführende Gedanken

Gerade das griechische Opfer besitzt aufgrund seiner Spektakularität und Zeichendichte ein großes ästhetisches Potential, auf das man auch in der Literatur im Sinne einer mythisch-rituellen Poetik mit Vorliebe zurückgreift.¹ Im Rahmen eines Fests wird häufig ein Opfer für die Götter dargebracht, das zugleich das Fleisch für den Festschmaus der Menge liefert.² Das Opfer bedient sich sämtlicher Medien und Sinne. Akustisches, Olfaktorisches und Kinetisches verbinden sich mit dem Visuellen zu einem umfassend multimedialen Ereignis.³ Außerdem begleiten schrille Flöten (*auloi*) die Opferhandlung und später treten in einem Fest meist Chöre hinzu, wodurch die Aufführung von Musik, Sprache, Gesang und Tanz in synästhetischer Weise gewissermaßen zum Opfer zweiter Ordnung wird, mit dem man die Götter erfreut.⁴ Ein antikes Fest bedeutet überhaupt hochartifizielle und

- 1 Vgl. Anton Bierl, „Literatur und Religion als Rito- und Mythopoetik. Überblicksartikel zu einem neuen Ansatz in der Klassischen Philologie“, in: *Literatur und Religion I. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, hg. v. Anton Bierl, Rebecca Lämmle und Katharina Wesselmann, Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 1-76, zum Opfer S. 33-37; speziell für den Roman, ders., „Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher. Literatur und Religion im griechischen Roman“, in: *Literatur und Religion II, Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, hg. v. Anton Bierl, Rebecca Lämmle und Katharina Wesselmann, Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 239-334, zum Opfer S. 277-283.
- 2 Zum Opfer allgemein vgl. u. a. Paul Stengel, *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig/Berlin: Teubner 1910; Karl Meuli, „Griechische Opferbräuche“, in: *Phyllobolia*, hg. v. Karl Meuli, Willy Theiler, Fritz Wehrli und Bernhard Wyss, Olof Gigon (FS Peter Von der Mühl), Basel: Schwabe, 1946, S. 185-288 (= Karl Meuli, *Gesammelte Schriften*, hg. von Thomas Gelzer, II, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1975, S. 907-1021); Walter Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin/New York: de Gruyter, 1972 (1997²), bes. S. 8-20; ders., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart: Kohlhammer, 1977, S. 101-125; Folkert T. Van Straten, Hiera Kala. *Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden: Brill, 1995; Antoine Hermay und Martine Leguilloux, „Les sacrifices dans le monde grec“, in: *Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum (ThesCRA) I*, Los Angeles: Getty Publications, 2004, S. 59-134.
- 3 Vgl. Walter Burkert, *Griechische Religion ...* (Anm. 2), S. 109-110; zur Ästhetik des Fests vgl. Anton Bierl, „Fest und Spiele in der griechischen Literatur“, in: *ThesCRA VII* Kap. 3.4, Los Angeles: Getty Publications, 2011, S. 125-160, bes. S. 130-132.
- 4 Zur multimedialen Präsenz des Chors vgl. Anton Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität* (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' *Thesmo-*

multimedial hergestellte Ästhetik. Im Opferfest überwindet man die alltägliche Kontingenz, die Routine und den Mangel. Dementsprechend herrschen gerade auch im Opfer Fülle, Sinnlichkeit, Effervescenz, affektive Lust, hohe Aufmerksamkeit und Reizflut als ästhetischer Exzess. In markierter, besonderer Weise kehrt man in jene Zeit der Ursprünglichkeit und Sinneslust zurück. Ein Fest sowie das darin stattfindende Opfer bedeuten zudem Hingabe und totale Selbstentäußerung.⁵

Zugleich stellt das Opfer, in dem ein Lebewesen öffentlich als Gabe für die Götter abgeschlachtet wird, nicht nur eine unproblematische Kultinszenierung, sondern auch ein Drama des Tötens dar, das durchaus gemischte Gefühle beim Betrachter hervorrufen kann. Neben der Freude löst es nämlich Schrecken, Grauen und heilige Furcht aus.⁶ Das unheimliche und gewaltsame Geschehen am Altar ist also aufgrund seiner Zeichenfülle und ambivalenten Stimmung ein sehr geeignetes Szenario und Mittel, womit man in ästhetisch und emotional aufgeladener Atmosphäre Gewaltphantasien wirksam in mitreißende literarische Handlung umsetzen kann. Im griechischen Roman ist das Opfer oft über die griechische Tragödie intertextuell vermittelt, die mit dem Opferkult in Verbindung steht und in der der Mord an heroischen Menschen mit Vorliebe mit dem Tieropfer metaphorisch ausgedrückt wird. Mit anderen Worten, die Verkehrungstendenz der dionysischen Gattung wird als Perversion des rituellen Ablaufs eines Normalopfers kulturell umgesetzt, das dadurch zu einem Menschenopfer entartet.⁷ Nach der griechischen Vorstellung projiziert man solche grässlichen Praktiken in

phoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 *PMG*), München/Leipzig: Saur, 2001, bes. S. 54, 369-370 (Engl. dets., *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*, transl. by Alex Hollmann, Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2009, bes. S. 38, 333-334); zum chorisch-poetischen Opfer vgl. Jesper Svenbro, „La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poésie grecque“, in: *Poétique* 15, 1984, S. 215-232; Anton Bierl, *Der Chor ...*, S. 340-343 (Engl. S. 305-307).

5 Jan Assmann, „Der zweidimensionale Mensch: das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses“, in: *Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt*, hg. v. Jan Assmann und Theo Sundermeier, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1991, S. 13-30.

6 Walter Burkert, *Homo Necans ...* (Anm. 2), bes. S. 8-20; zum Blut vgl. ders., *Griechische Religion ...* (Anm. 2), S. 105-108, bes. S. 105-106.

7 Vgl. Walter Burkert, „Greek Tragedy and Sacrificial Ritual“, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7, 1966, S. 87-121; zum pervertierten Opfer vgl. Froma I. Zeitlin, „The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*“, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 96, 1965, S. 463-508; dies., „Postscript to Sacrificial Imaginarity in the *Oresteia* (Ag. 1235-37)“, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 97, 1966, S. 645-653; Helene Foley, „Marriage and Sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Aulis*“, in: *Arethusa* 15, 1982, S. 159-180; Albert Henrichs, „Drama and *Dromena*: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides“, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 2000, S. 173-188; ders., „Blutvergießen am Altar: Zur Ritualisierung der Gewalt im griechischen Opferkult“, in: *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, hg. v. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler, Berlin/New York: de Gruyter, 2006, S. 59-87.

den Bereich des Mythos und des total Anderen, also ins Barbarenland. Dementsprechend werden gerade in der Tragödie und im Roman, dessen Abenteuergeschichten die Helden stets ins Ausland führen, solche abstrus-phantastischen Opfer – gerade eines Mädchens – ausführlich inszeniert und in ihrer ganzen Grausamkeit ästhetisch ausgeschöpft.⁸ Der antike Roman greift also diesbezüglich auf die Tragödie zurück, wo „das ‚Schreckliche‘ ... ‚schön‘ gesagt“ wird⁹, und führt das Entsetzliche gleichsam als lebendig-theatrales, durch Sprache erzeugtes Bild im Detail vor, um den Leser emotional zu involvieren.

Zugleich ist gerade das umfassend erschütternde Tötungsritual fast immer auch sexualisiert, wodurch die Ästhetisierung im Jungfrauenopfer und in der Phallosverehrung eine zusätzliche Dimension erhält.¹⁰ Dieser Zusammenhang wird für den griechischen Liebesroman der Kaiserzeit von besonderer Bedeutung, der bekanntlich ganz aus dem Blickwinkel des Eros gelesen werden muss. Wie ich an anderer Stelle zeigte, umspielt die Gattung die uralte „Mädchentragedie“, den krisenhaften Übergang des jungen Mädchens zur Frau.¹¹ Dabei durchlebt es in traumartigen Sequenzen die Liebe mit einem jungen Mann, der es zur Ehe führen will. Liebe als „Diskurs der Abwesenheit“¹² drückt die unendliche Sehnsucht nach dem Partner in einer phantastischen Kette von Dreiecksepisoden, Rivalen und Abenteuern aus. Das Begehren der erwachenden Sexualität entäußert sich im Raum und in schrecklichen Albszenen einer onirischen Zeit, bis sich im Happy End zuletzt die getrennten Liebenden wiederfinden und heiraten.¹³ Opferinszenierungen stellen ein literarisches Mittel dar, die Gewalt Dritter gegen die keuschen und unversehrten Körper der jungen Liebenden sexuell und ästhetisch wirksam umzusetzen.

Die entsprechenden Passagen bei Achilleus Tatios (u. a. 3, 15-22) und Xenophon von Ephesos (2, 13, 1-3) sind bisher noch kaum unter dem Aspekt der Äs-

8 Zum Menschenopfer vgl. u. a. Dennis D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London/New York: Routledge, 1991; Pierre Bonnechère, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athen/Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994 (*Kernos Suppl.* 3); Antoine Hermay und Martine Leguilloux, „Les sacrifices ...“ (Anm. 2), S. 129-134.

9 Vgl. Karl Heinz Bohrer „Zur ästhetischen Funktion von Gewalt-Darstellung in der Griechischen Tragödie“, in: *Gewalt und Ästhetik ...* (Anm. 7), S. 179 nach den Worten des Chors gegenüber Cassandra (A. A. 1152-1153). Vgl. ebd., S. 178-181.

10 Vgl. Walter Burkert, *Homo Necans ...* (Anm. 2), S. 70-85.

11 Anton Bierl, „Räume im Anderen und der griechische Liebesroman des Xenophon von Ephesos. Träume?“, in: *Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Antonio Loprieno, München/Leipzig: Saur, 2006, S. 71-103 (mit zwei weiteren Anhängen am Ende des Bandes); ders., „Mysterien der Liebe ...“ (Anm. 1), S. 239-334. Zur „Mädchentragedie“ vgl. Walter Burkert, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1996, S. 69-79.

12 Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, S. 27-32.

13 Vgl. Anton Bierl, „Räume im Anderen ...“ (Anm. 11); ders., „Mysterien der Liebe ...“ (Anm. 1), bes. S. 244-245.

thetisierung der Gewalt im imaginären Schwebezustand zwischen Abstoßung und Anziehung behandelt worden.¹⁴ Entscheidend ist, dass sich im erotischen Umfeld die Angst vor dem traumatischen Einschnitt des sexuellen Verkehrs auf Phantasien einer Opferung verschiebt, das heißt auf rituell-mythische Bilder. Gleichzeitig bietet die Ausstellung des Opfers einen Blick auf den nackten Leib. Bei Xenophon von Ephesos (2, 13, 1-3) wird beispielsweise die bildschöne Heldin Anthia, die von ihrem Liebhaber Habrokomas getrennt wurde, in Kilikien von der Räuberbande des 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. Die Szenerie kann man zugleich als Metapher der Externalisierung der aggressiven Begierde anderer Männer nach ihr deuten. Unschwer lässt sich die Passage als eine in unheimliche Bilder umgesetzte Angstphantasie des Mädchens gegenüber der sexuellen Bedrohung von Seiten räuberischer Barbaren lesen. Die Pfeile, die auf den Körper des Mädchens zielen, sind dann symbolisch das phallische Gewaltpotential, dem die Jungfrau ausgesetzt ist. Doch bleibt es bei Xenophon bei einer Beinahe-Opferung, da die Protagonistin von Perilaos gerade noch gerettet wird. Die schreckliche Tat dient seitens der Täter zudem der Herstellung einer Gruppenkohäsion im Entsetzlichen. Dies wird

14 Zu den Opferszenen vgl. allgemein John J. Winkler, „Lollianos and the Desperadoes“, in: *Journal of Hellenic Studies* 100, 1980, S. 155-181, zitiert nach dem Nachdruck in: *Innovations of Antiquity*, hg. v. Ralph Hexter und Daniel Selden, New York/London: Routledge, 1992, S. 5-50; Patrizia Liviabella Furiani, „Religione e letteratura nel ‚racconto‘ di sacrifici umani presso i romanzieri greci d’amore“, in: *Filosofia della natura e pensiero religioso*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, S. 25-40 (*Quaderni dell’Istituto di Filosofia dell’Università di Perugia* 3) (den nützlichen Aufsatz bekam ich erst nach Fertigstellung des Beitrags dankenswerterweise von der Autorin zugesandt; an einigen Stellen konnte ich ihn noch berücksichtigen). Zum Körper und zu Gefühlen, gerade bei Achilleus Tatios, vgl. Simon Goldhill, *Foucault’s Virginité. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995; Patrizia Liviabella Furiani, „Il corpo nel romanzo di Achille Tazio“, in: *Ancient Narrative* 1, 2000/01, S. 134-151; Jennifer R. Ballengee, „Below the Belt: Looking into the Matter of Adventure-Time“, in: *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, hg. v. Robert Bracht Branham, Groningen: Barkhuis, 2005, S. 130-163 (*Ancient Narrative Suppl.* 3); Virginia Burrus, „Mimicking Virgins: Colonial Ambivalence and the Ancient Romance“, in: *Arethusa* 38, 2005, S. 49-88; Cécil Daude, „Aspects physiques et psychiques des passions chez Achille Tatius“, in: *Passions, vertus et vices dans l’ancien roman*, hg. v. Bernard Pouderon und Cécil Bost-Pouderon, Lyon: Maison de l’Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2009, S. 185-208. Zum erotisch-körpertheoretischen und psychologischen Ansatz vgl. auch Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia: Marsilio, 1989, bes. S. 179-234; Helen Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatius’ Leucippe and Clitophon*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004; Anton Bierl, „Räume im Anderen ...“ (Anm. 11); ders., „Mysterien der Liebe ...“ (Anm. 1); im Gespräch mit Froma Zeitlin konnte ich nach Abfassung des Artikels nachträglich noch einiges schärfen; dankenswerterweise gab sie mir noch Einsicht in ihren *ICAN*-Beitrag (Froma I. Zeitlin, „Gendered Ambiguities, Hybrid Formations, and the Imagery of the Body in Achilles Tatius“, in: *Proceedings of ICAN IV* [im Druck]).

bei Achilleus Tatios und Lollian noch deutlicher.¹⁵ Auf dem Blatt B 1 *recto* des Lollian-Fragments findet sich ebenfalls eine solche Opferszene, hier ist sie jedoch auf die männlich-päderastische Ebene übertragen. Der Protagonist Androtimos befindet sich in der Hand von Räufern, die einen brutalen Mord an einem Knaben vorbereiten. Androtimos scheint Einspruch zu erheben, doch kann er den Gang der Ereignisse nicht aufhalten. Ein bis auf einen purpurnen Gürtel unbedeckter 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.¹⁶

Die narrative Strategie beruht im Roman offensichtlich in der theatralen Ausstellung des erotischen Körpers, vorrangig des jungen Mädchens, als Objekt der Lust in der Extremsituation des Leidens. Die Bedrohung der körperlichen Unversehrtheit kann auf Phantasievorstellungen der Opferung des jugendlichen verschoben werden. Das Menschenopfer stellt den offensten Eingriff, das Sichtbarmachen des Eindringens in das Fleisch der bisher Unberührten dar. Der spektakuläre Akt lenkt zudem die Perspektive des Lesers auf den in voller Blüte stehenden Leib des Opfers. Der erotische Blick fokussiert den in der rituellen Handlung freigelegten, entblößten Körper, wodurch die Ausstrahlung der Schönheit verstärkt wird. Nicht der Schrecken an sich, sondern der Anblick des unschuldigen Opfers wird angesichts der Drastik der unvorstellbar grausamen Tat und des ungeheuren Leids im erotischen Kontext ästhetisiert. Der besondere Reiz liegt in der Kontrastwirkung von keuscher Jungfräulichkeit des Opfers und draufgängerischer Brutalität des Täters. Die unheimliche Tat wird am offenen Fleisch vollzogen: Das rote Blut vermischt sich mit der weißen Haut zu einem attraktiven Schauspiel der *cruauté*. Furcht und Schrecken, Ekel und Abscheu paaren sich mit Mitleid und Lust, zumal das Eindringen, Aufschlitzen, Ausweiden und Bewerfen mit Geschossen deutlich auf den Sexualakt verweisen. Die geopferte Jungfrau ist wie Iphigenie Sinnbild der „Mädchentragödie“. Deshalb bezieht man sich im Ro-

15 Vgl. John J. Winkler, „Lollianos ...“ (Anm. 14).

16 Albert Henrichs, der Erstherausgeber des Papyros, *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, Bonn: Habelt, 1972, S. 28-79, hielt in theoretischer Anlehnung an Reinhold Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München/Berlin: Beck, 1962 (vgl. Albert Henrichs, *Die Phoinikika ...*, S. 78) den Teil B (vom Mord am Knaben bis zur Vermummung der Räuber) als einen getreuen Bericht über den Verlauf eines Rituals, der Einweihung in den Dionysos-Zagreus-Kult. Dagegen deuten ihn u. a. John J. Winkler, „Lollianos ...“ (Anm. 14) und Christopher P. Jones, „Apuleius’ *Metamorphoses* and Lollianos’ *Phoinikika*“, in: *Phoenix* 34, 1980, S. 243-254 als typisch phantastische und theatral wirksame Räuberszene.

man so oft auf die euripideische *Iphigenie* und andere Heroinnen am Übergang zum Frausein.¹⁷ Zugleich charakterisiert die grausame Gewalt den Barbaren, Räuber und sozialen Außenseiter, und der Zusammenhalt der verbrecherischen Bande wird gestärkt, indem man sich gemeinsam an einem jungen griechischen Körper vergeht. Aus dem Gesagten wird deutlich, dass das Opfer nie zur getreuen Wiedergabe eines Ritualablaufs in den Roman integriert wird, sondern aufgrund seiner ästhetisch-literarischen Wirkung im erotischen Kontext. Die genannten Zusammenhänge sollen im Folgenden am Beispiel von *Leukippe und Kleitophon* genauer dargestellt werden, wo die ersten drei Bücher auf der Metapher des Opfers basieren und die Thematik auch in der Folge zentral bleibt.¹⁸

2. Sex, Metapher und Opfer bei Achilleus Tatios

Achilleus Tatios' Werk stellt in der Geschichte des Romans deutlich ein Experiment dar.¹⁹ Nach Bryan P. Reardon sind folgende sechs Punkte für *Leukippe und Kleitophon* charakteristisch: 1.) die Technik der Ich-Erzählung; 2.) psychologischer Realismus; 3.) sensationelle Abenteuer und Melodrama; 4.) der bewusste Rekurs auf sämtliche Gattungstereotypen; 5.) die Gelehrsamkeit des Stils; 6.) die Vielfalt des Stoffes.²⁰ Zudem überzeichnet der Romancier Antoninischer Zeit alles in barocken Farben, durchsetzt seine Geschichte mit enzyklopädischem Bildungsmaterial und bringt das Ideale an den Rand des Komischen und Obszönen, ohne freilich die Normen des Genres Liebesroman ganz aus den Angeln zu heben.²¹

17 Vgl. den Beitrag von Alexander Honold zur *Iphigenie* in diesem Band.

18 Text nach *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A Commentary*, hg. v. Ebbe Vilborg, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1955; Übersetzung mit geringen Anpassungen aus Karl Plepelits, *Achilleus Tatios. Leukippe und Kleitophon*, Stuttgart: Hiersemann, 1980. Allgemein Graham Anderson, „Perspectives on Achilles Tatius“, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 34, 3, Berlin: de Gruyter, 1997, S. 2278-2299; zur Besprechung der in diesem Zusammenhang wichtigen Stellen vgl. partiell Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton: Princeton University Press, 1989, S. 40-64; Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 156-184; Jennifer R. Ballengee, „Below the Belt ...“ (Anm. 14), S. 142-150; aus wiederum anderer Perspektive nun Froma I. Zeitlin, „Gendered Ambiguities ...“ (Anm. 14).

19 Vgl. Froma I. Zeitlin, „Gendered Ambiguities ...“ (Anm. 14); in leicht anderer Gewichtung sieht u. a. Kathryn Chew, „Achilles Tatius and Parody“, in: *Classical Journal* 96, 2000, S. 57-70, Achilles Tatios als Parodie, Massimo Fusillo, *Il romanzo greco ...* (Anm. 14), S. 98-109 hingegen als „pastiche“ und „riscrittura di terzo grado“ an.

20 Bryan P. Reardon, „Achilles Tatius and Ego-Narrative“, in: *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, hg. v. John R. Morgan und Richard Stoneman, London/New York: Routledge, 1994, S. 80-96, hier S. 80-81.

21 Zum Barocken in der negativen Konnotation des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vgl. Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914³, S. 516; nun positiv Elisa Mignogna, „Roman und *Paradoxon*. Die Metamorphosen

Schon in der anfänglichen Bildbeschreibung lenkt der äußere Erzähler/Autor²² den begehrenden Blick des Lesers auf eine sexuell aufreizende Jungfrau, nämlich auf Europa, die von Zeus geraubt wird. In der Entführung changiert sie zwischen unschuldigem Opfer und in die Tat einwilligender Komplizin. Der äußere Erzähler/Autor hat gerade im Astarte-Heiligtum von Sidon ein Dankopfer für die phönizische Aphrodite gespendet – damit wird das zentrale Thema des Opfers im erotischen Kontext zum ersten Mal genannt –, nachdem er aus einem heftigen Sturm (ἐκ πολλοῦ χειμῶνος 1, 1, 2) gerettet worden war.²³ Da sticht ihm ein Votivgemälde (1, 1, 3-13) ins Auge. Nach der Fokussierung auf die entscheidenden Figuren in der panoramischen Totalen (1, 2-3) wird nun der idyllische Garten als Topos der Liebe und metapoetisches Bild des Romans im Detail ausgemalt (1, 3-6). Dann wird weiter berichtet:

... An den Rand des Gartens, wo die Landzungen ins Meer hineinragten, hatte der Künstler die Mädchen placiert. Ihr Ausdruck sprach zu gleicher Zeit von Freude und Angst. Kränze waren um ihre Stirn geflochten; das Haar fiel frei über die Schultern hinab. Die Beine waren zur Gänze entblößt, oben vom Gewand, unten von den Schuhen; denn der Gürtel hatte das Kleid bis zum Knie angehoben. Die Gesichter waren bleich, das Lachen auf den Wangen war zur Grimasse erstarrt; mit weit aufgerissenen Augen blickten sie aufs Meer hinaus. Ihr Mund war halb geöffnet, als wollten sie vor Angst schreien; die Hände streckten sie gegen den Stier aus, als könnten sie ihn festhalten. Sie traten unmittelbar an den Rand der Wasserfläche, so weit, dass die Welle ein wenig ihre Fußsohlen überspülte. Sie erweckten den Eindruck, als wollten sie dem Stier nachlaufen, fürchteten sich aber davor, dem Meer nahe zu kommen. ... Mitten auf seinem Rücken saß das Mädchen, nicht rittlings, sondern seitwärts nach rechts, wobei die Beine geschlossen blieben; mit der Linken hielt sie sich am Horn fest, so wie ein Wagenlenker die Zügel hält, und der Stier gehorchte diesem Zügel und hatte seinen Kopf leicht in die Richtung gewandt, in welche die Hand zog. Ein Unterkleid bedeckte die Brust des Mädchens und reichte bis an die Scham (μέχρως αἰδοῦς); die unteren Teile ihres Körpers verhüllte ein Oberkleid. Das Unterkleid war weiß, purpurrot das Oberkleid; der Körper schimmerte durch

der Metapher in Achilleus Tatios' *Leukippe und Kleitophon*“, in: *Groningen Colloquia on the Novel* 6, 1995, S. 21-37, bes. S. 23-24.

22 Zur Vermengung von *auctor* and *actor* vgl. John J. Winkler, *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley: University of California Press, 1985, von Erzähler (*narrator*) und innerem Handeindem (*actor*) Tim Whitmarsh, „Reading for Pleasure: Narrative, Irony, and Erotics in Achilles Tatius“, in: *The Ancient Novel and Beyond*, hg. v. Stelios Panayotakis, Maaik Zimmerman und Wytse Keulen, Leiden/Boston: Brill, 2003, S. 191-205, bes. S. 204; Marko Marinčić, „Advertising One's Own Story: Text and Speech in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*“, in: *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel*, hg. v. Victoria Rimell, Groningen: Barkhuis, 2007, S. 168-200 (*Ancient Narrative Suppl.* 7); Koen De Temmerman, „A Flowery Meadow and a Hidden Metalepsis in Achilles Tatius“, in: *Classical Quarterly* 59, 2009, S. 667-670.

23 Durch Aphrodite und die Metaphern von Sturm und Meer wird er selbst als Liebender gezeichnet. Zu Meer und Sturm vgl. Marcelle Laplace, „Légende et fiction chez Achille Tatius: les personnages de Leucippé et de Iô“, in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1983, S. 311-318, bes. S. 317.

das Gewand hindurch. Der Nabel saß tief; straff war der Bauch, schmal die Taille; zu den Hüften hin gewann die Figur an Breite. Die Brüste ragten sanft über die Silhouette des Oberkörpers hervor; der Gürtel bewirkte, dass sich das Unterkleid hauteng an die Brüste anlegte und gleichsam zum Spiegel der Körperformen wurde. Die beiden Hände waren in entgegengesetzte Richtungen ausgestreckt: die eine zum Horn, die andere zum Schwanz. An ihnen hing der Schleier, der sich in weitem Bogen über Kopf und Schultern spannte; er blähte sich straff nach allen Seiten, und damit deutete der Maler den Wind an. Das Mädchen ritt auf dem Stier nach Art eines fahrenden Schiffes, und der Schleier war gleichsam ihr Segel. Um den Stier herum tanzten Delphine, spielten Eroten; man hätte sagen mögen, sie bewegten sich tatsächlich in dem Gemälde. Eros zog den Stier vorwärts; Eros, ein kleines Kind, hatte seine Flügel entfaltet, hatte sich einen Köcher umgehängt und hielt in der Hand eine brennende Fackel. Sein Gesicht war Zeus zugewandt und trug einen Anflug von Lächeln, als wollte er ihn auslachen, weil er durch ihn zum Rind geworden sei.

(1, 1, 6-13)

Verzückt bleibt der äußere Erzähler/Autor vor dem Bild stehen und es entfährt ihm: „Welche Macht übt ein Säugling (i. e. Eros) über Himmel, Erde und Meer aus.“ (1, 2, 1). Wie nach den Konventionen der rhetorischen Bildbeschreibung zu erwarten war, tritt ein anderer, ein junger Mann namens Kleitophon, heran. Man könnte vermuten, dass unser Held die übliche Rolle des Ausdeuters (ἐρμηνεύς, ἐξηγητής) übernimmt, zumal er sich als Spezialist in den erotischen Fragen ausgibt: „Davon wüsste ich ein Lied zu singen, bei der Menge von leidvollen Prüfungen, die mir Eros aus Mutwillen auferlegt hat!“ (1, 2, 1). Unsere Leseerwartung wird jedoch enttäuscht, denn durch dieses Stichwort will der äußere Erzähler/Autor von diesen ὄψεις im Einzelnen erfahren: Er führt Kleitophon in einen nahen schattigen Platanenhain. Im *locus amoenus* legt nun unser Held los: Anstatt der Deutung des einen Bildes erhalten wir eine lange Erzählung von episodischen erotischen Ereignissen, gewissermaßen ein in mythische Sprache transponiertes Bild und die Erweiterung des Dankopfers an die Liebesgöttin. Das Eingangsbild ist der Auslöser für das Großgemälde des Romans.

Das Gemälde dient nach Bernhard Zimmermann²⁴ 1.) der verschlüsselten Handlungsvorwegnahme, was die Narratologie mit Prolepse bezeichnet, 2.) der stimmungsmäßigen, emotionalen Vorbereitung und 3.) der Spiegelung von Ereignissen auf einer gleichsam metaphorischen Ebene.²⁵ Vor allem, so meine Behauptung, wird der Leser durch die ausführliche Beschreibung auch schon auf symbol-

lisch-metaphorische und bildhafte Weise auf das Motiv des sexualisierten und ästhetisierten Jungfrauenopfers hingeführt, das für diesen Roman zentral ist.

Das Bild erzielt ebenso wie die ganze Geschichte einen verführerischen Effekt gerade durch die emotionale Aufwühlung in der Innenperspektive²⁶, die durch den Chor der Mädchen in die Außenperspektive des Bildbetrachters und schließlich des Lesers transferiert wird.²⁷ Vor allem werden wir jedoch – wie auch der äußere Erzähler/Autor und der innere Erzähler Kleitophon – zu Voyeuren.²⁸ Welcher Mensch, d. h. in diesem Falle Mann, wäre nicht gern ein williges Opfer des Liebesgottes. Die männliche Perspektive geht so weit, dass das Mädchen gerade angesichts der ihm zugefügten Gewalt besonders aufreizend wird. Wie durch eine Kamera blicken wir ganz kurz auf das Zentrum, auf den Stier und das Mädchen, dann fokussiert sie die Szenerie, die Wiese, den *locus amoenus*, den Bildrand, mit dem Reigen der Mädchen, aus deren Mitte die Schönste entrisen wird²⁹, schließlich die Reaktion der Gruppe darüber, die Freude, das Entsetzen und die Angst der Zurückbleibenden. Dann schwenkt die Einstellung auf die unüberwindbare Grenze des Meeres, die einer Verfolgung entgegensteht. Das Bild nimmt deutlich wichtige Motive der Handlung vorweg, wie das Meer, die Reise und den Sturm, die wiederum metaphorisch die Liebe selbst ausdrücken. Neben der Entführung der Kalligone wird auch Kleitophon mit Leukippe zu See fahren, später Melite mit dem Helden, und das Segel wird sich ähnlich wölben (2, 32, 2; 5, 16, 6) wie Europas Schleier im Wind (1, 1, 12). Dann kehrt die Perspektive auf das Mädchen zurück. Alles geschieht im sogenannten männlichen Blick, der den jungfräulichen Körper gewissermaßen bildhaft abtastet. Das Detail, dass die junge Frau seitwärts sitzt, zeigt bereits, welche Partien den willigen Autor besonders interessieren. Sie sitzt in keuscher Position, jedoch fast einwilligend mit dem Entführer. Beinahe

26 Zu Achilleus Tatios' Obsession mit Gefühlen vgl. Dorit Sedelmeier, „Studien zu Achilleus Tatios“, in: *Wiener Studien* 72, 1959, S. 113-143; Patrizia Liviabella Furiani, „Il corpo ...“ (Anm. 14); Cécil Daude, „Aspects physiques et psychiques ...“ (Anm. 14).

27 Zum Chor als Mittel, im Drama zwischen Perspektiven, vor allem zwischen Innen und Außen zu changieren, und als Ort des weiblichen Übergangs zur Frau vgl. u. a. Anton Bierl, *Der Chor ...* (Anm. 4).

28 Dazu David Konstan, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press, 1994, S. 60-73, bes. S. 64; vgl. Helen E. Elsom, „Callirhoe: Displaying the Phallic Woman“, in: *Pornography and Representation in Greece and Rome*, hg. v. Amy Richlin, New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, S. 212-230 (zu Chariton); Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 165-172; Froma I. Zeitlin, „Gendered Ambiguities ...“ (Anm. 14) verfolgt einen interessanten Mittelweg zwischen männlicher Aggressivität (Helen Morales, *Vision and Narrative ...* [Anm. 14]; vgl. die Darstellung bei Jennifer R. Ballengee, „Below the Belt ...“ [Anm. 14], S. 150-152 mit weiterer Literatur) und masochistischer Identifikation mit dem weiblichen Opfer (ebd., S. 158-161), wobei sie im Bereich des Körperlichen die männliche Angst vor der blutigen Verletzung bei der Defloration berücksichtigt.

29 Zum Kamerablick in der Eingangsszene bei Heliodor vgl. Winfried Bühler, „Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors *Aithiopika*“, in: *Wiener Studien* N. F. 10, 1976, S. 177-185.

24 Bernhard Zimmermann, „Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman“, in: *Poetica* 31, 1999, S. 61-79, hier S. 66-72, bes. S. 69-71.

25 Zur antizipierenden Funktion der Szene vgl. Shadi Bartsch, *Decoding ...* (Anm. 18), bes. S. 55-63; Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 37-48; zur Anspielung auf weitere interne Episoden vgl. auch Bridget T. Reeves, „The Role of the *Ekphrasis* in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*“, in: *Mnemosyne* 60, 2007, S. 87-101. Zum Auslösen der Leserinterpretation vgl. Shadi Bartsch, *Decoding ...* (Anm. 18), S. 7, 39, 177.

gewinnt man den Eindruck, als würde sie als Reiterin schon den Zeus dominieren. Die Umhüllung, die die Konturen ihres makellosen Körpers erahnen lässt, wirkt noch aufreizender als ihre bloße Nacktheit. Der Blick schwenkt von der Brust hinab zum Nabel, verweilt auf dem schlanken Bauch und der breiten Hüfte, und kehrt dann wieder zurück zu den Brüsten, die durch das eng anliegende Unterkleid besonders hervortreten. Die äußere transparente Hülle wird im Bild des äußeren Erzählers/Autors zum ästhetischen Spiegel (κάτοπτρον) – ein Schlüsselbegriff bei Achilleus Tatios – des körperlichen Inhalts.³⁰ Die Form spiegelt sich im Inhalt und verstärkt ihn, hebt ihn durch bildliche Qualität hervor. Man versteht gut, weshalb Photios (*Bibl.* 87, 14-28, bes. 16-24) an diesem Roman so sehr Anstoß nahm. Doch es kommt noch schlimmer.

In 1, 3 setzt nun die eigentliche Ich-Erzählung des Helden ein. Durch diese personale Erzählweise bekommt die Geschichte eine besondere Qualität. Entscheidend sind der begrenzte Blickwinkel und das damit verbundene Fehlen der Allwissenheit. Am Anfang werden wir allerdings durch die neue narrative Perspektive Zeugen einer Entwicklung der Liebe. Achilleus Tatios setzt sich dabei, wie gesagt, mit den generischen Konventionen auseinander, treibt sie bis zur Grenze und übersteigert das Schema. Anstelle eines rapid verlaufenden Prozesses des Sichgegenseitig-Verliebens – Chariton braucht nur drei Kapitel, Xenophon schon zehn – wird dieser bisher punktuelle Augenblick auf zwei ganze Bücher ausgedehnt. Und während man sich üblicherweise in der Öffentlichkeit an einem religiösen Fest trifft, der einzigen Gelegenheit, wo das Mädchen gesehen werden kann³¹, wird die Szenerie in ein Innenambiente verlagert. Leukippe kommt mit ihrer Mutter Pantheia, der Tante des Helden, aus Byzanz zu Besuch, weil die Stadt mit Thrakien im Krieg steht. Der jugendliche Protagonist lebte bisher froh in den Tag hinein. Er vergnügte sich unter anderem schon mit Hetären – ein weiterer Bruch des Keuschheitsgebots (2, 37, 5). Sein Vater bestimmte außerdem für ihn bereits seine Halbschwester Kalligone zur Frau. Sie ist hübsch und bald soll die Hochzeit sein. Doch da kommt die Cousine Leukippe ins Haus. Sofort ist es um Kleitophon geschehen. Bei ihm stellt sich die für den Roman übliche Liebe auf den ersten Blick ein. Doch Leukippe reagiert zunächst nicht. Im häuslichen Bereich tun sich jedoch Kleitophon zahlreiche Gelegenheiten auf, sie zu betrachten. Über das Medium des Auges wird freilich auch die Liebe auf das Mädchen übertragen. Vor allem nutzt Kleitophon jede Gelegenheit dazu aus; selbst beim Essen kann er ihr Blicke zuwerfen. Durch die neue Erzählperspektive werden wir selbst als Leser immer mehr auf das hübsche Mädchen voyeuristisch fokussiert. Der Prozess des Werbens ist zugleich eine erotische Eroberung und Verführung des Lesers.³² Achilleus Tatios kennt of-

30 Vgl. Elisa Mignogna, „Roman und *Paradoxon* ...“ (Anm. 21), S. 27-28.

31 Zum Fest vgl. Anton Bierl, „Fest und Spiele ...“ (Anm. 3), im Roman ebd., S. 158-159.

32 Dazu in Verbindung mit der Ich-Form Marko Marinčić, „Advertising ...“ (Anm. 22), bes. S. 189-196.

fenbar Ovid, besonders die *Ars Amatoria*, und macht sich diese Weisheiten nutzbar.³³

Das zweite Buch setzt damit ein, dass der Held und sein Adlatus Satyros, der durchaus dem Verlauf der Handlung eine satyrhaft-komische Dimension verleiht, der Hübschen beim Kitharaspielden zuhören. Folgendermaßen wird ihr Lied beschrieben:

Wenn man unter Weglassung der poetischen Wendungen den nackten Inhalt des Gesanges erzählte (εἰ τις τὰς καμπὰς τῆς ᾠδῆς περιελὼν ψιλὸν ἔλεγεν ἁρμονίας τὸν λόγον), so würde dieser folgendermaßen lauten:

„Wünschte Zeus, den Blumen einen König zu geben – es wäre die Rose, die unter den Blumen die Königsherrschaft innehatte. Sie ist Schmuck der Erde, Ruhm der Pflanzen, Kleinod der Blumen, Röte der Wiese, strahlende Schönheit. Sie atmet Liebe, verschafft Aphrodite Einlass; sie trägt duftende Blüten, schwelgt in beweglichen Blättern, und das Blatt lacht dem Zephyr zu.“

So sang sie; ich aber währte die Rose auf ihren Lippen zu sehen, als hätte jemand das Rund des Blütenkelchs in die Form des Mundes gebannt.

(2, 1, 2-3)

Die Stelle bezieht sich deutlich auf den eigenen schriftstellerischen Schaffensprozess zurück. Selbstverständlich ist bei Achilleus Tatios selbst romanhafte Prosa poetisch. *Leukippe und Kleitophon* besteht zunächst aus einer die Erotik ausmalenden, metaphorisch-metonymischen Bewegung in asyndetischer Reihung. Als *mise en abyme* gleicht selbst die angeblich prosaische Zusammenfassung eines Liedes einer erotischen Lyrik. Der Hymnos auf die Rose, das Symbol der Liebe, besteht aus rhetorischen Figuren, also gleich und ähnlich langen Kola (Isokola und Parisa). Wie hier auf die Lippen werden auch sonst die Metaphern deutlich auf andere, konkret-natürliche erotische Bereiche „übertragen“. Achilleus' Metaphorologie bezieht sich ausschließlich auf die für den Liebesroman zentrale Liebe.³⁴ Die weit verbreitete, fast zur anthropologischen Konstante gewordene Bildersprache verwendet immer wieder Vorstellungen aus der idyllischen Natur, in die man sich zum Erzählakt in Anspielung auf Platons *Phaidros* (228e-230e) begab³⁵: Rosen,

33 Vgl. Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 75, 152, 163, 185, 210.

34 Vgl. Elisa Mignogna, „Roman und *Paradoxon* ...“ (Anm. 21); Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 169; dies., „Metaphor, Gender and the Ancient Greek Novel“, in: *Metaphor and the Ancient Novel*, hg. v. Stephen Harrison, Michael Paschalis und Stavros Frangoulidis, Groningen: Barkhuis, 2005, S. 1-22 (*Ancient Narrative Suppl.* 4); zur Metaphorologie Anton Bierl, „Räume im Anderen ...“ (Anm. 11); ders., „Mysterien der Liebe ...“ (Anm. 1), bes. S. 260, 264. Zur Metalepse der bildlichen Sprache von der Außen- zur Innenebene am Beispiel der auch mit Rosen bewachsenen Blumenwiese, mit der nach dem Europabild dann Leukippes Gesicht beschrieben wird, vgl. Koen De Temmerman, „A Flowery Meadow ...“ (Anm. 22).

35 Zum platonischen Setting vgl. Karen Ní Mheallaigh, „Philosophical Framing: The Phaedran Setting of *Leukippe and Kleitophon*“, in: *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, hg. v. John R. Morgan und Meriel Jones Groningen: Barkhuis, 2007, S. 231-244 (*Ancient Narrative Suppl.* 10).

Blumenwiese, Kelch, Blätter, Röte, verzaubernder Duft, Bewegung im Wind, Umflattern und Zugang ins Innere des Blumenkelchs, bald dann aber auch phantastische Szenarien von Gewalt und Opfer sind in den ersten Büchern die immer wiederkehrenden Bildspender. In der Spannung von Attraktion und Grauen kann man die Krise des jungen Mädchens kurz vor der Hochzeit nacherleben. Seine Tragödie wird konkret am jungfräulichen Körper ausagiert. Die Erfahrung der ersten Liebe wird in Achilleus' barocker Sprache einerseits in traumhaften Phantasien ersehnt und in schönen Naturbildern umspielt, andererseits werden der drohende Verlust der *parthenia* und die Defloration in direkt am Körper vollzogenen, Grauen erregenden Bildern des Opfernens, des gewaltsam blutigen Eindringens, Aufschlitzens und Ausweidens ausgelebt.³⁶ Dabei greift man auf die in der griechischen Bildvorstellung traditionelle Nähe zwischen Opfer und Hochzeit zurück.³⁷ Zunächst ist also das singende Mädchen mit der Rose und dem sich öffnenden Kelch identisch.³⁸ Noch singt Leukippe erst davon, sie ist also gewissermaßen eine Ebene von der Realität entfernt und nimmt die bevorstehende erotische Handlung vorweg. Schon gibt sie erste Signale der Bereitschaft, sich dem Werben zu öffnen. Das verzauberte Ich sieht dann in metaphorischer Ausdrucksweise die Rose auf ihren Lippen und den Blütenkelch auf ihrem Mund, der sich in seiner Röte öffnet und schließt.³⁹ Die Ich-Perspektive gibt nicht die objektive Wahrheit, sondern den subjektiven, verliebten Eindruck wieder. Und wie wir gleich sehen werden, verschmelzen die roten Lippen des Mundes auch mit ganz anderen Lippen in tiefer angesiedelten Bereichen des weiblichen Körpers⁴⁰, auf den die männlichen Leser-Voyeure schon bei Europa starren durften.

36 Die Bewohner Phoinikiens, wo die Geschichte zunächst spielt und woher der Held stammt, sind dementsprechend berüchtigt durch die rituelle Defloration und Menschenopfer; vgl. Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 48-50, 168-169. Gleichzeitig sind sie stereotyp charakterisiert durch Lügen und Aufschneideri (ebd., S. 55-56) sowie durch obszönes Verhalten, bes. durch die sexuelle Praktik des Cunnilingus (ebd., S. 191-192).

37 Vgl. u. a. Helene Foley, „Marriage and Sacrifice ...“ (Anm. 7); Nicole Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, transl. by Anthony Forster, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987, S. 31-48; Lesley Dean-Jones, *Women's Bodies in Classical Greek Science*, Oxford: Oxford University Press 1994, S. 103; Helen King, *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*, London/New York: Routledge, 1998, S. 94; vgl. auch ebd., S. 83-86. Zur Verbindung der Hochzeit mit dem Tod vgl. u. a. Richard Seaford, „The Tragic Wedding“, in: *Journal of Hellenic Studies* 107, 1987, S. 106-130.

38 Vgl. Elisa Mignogna, „Roman und *Paradoxon* ...“ (Anm. 21), S. 30-31.

39 Zur Rose als Symbol der Sexualität und Liebe vgl. u. a. in Apuleius' *Metamorphosen* (Photis ist in der Liebesnacht mit Rosen geschmückt [2, 16, 1] und die Rose dient als Mittel der Rückverwandlung).

40 Helen L. Morales, „The Taming of the View: Natural Curiosities in *Leukippe and Kleitophon*“, in: *Groningen Colloquia on the Novel* 6, 1995, S. 39-50, hier S. 45 Anm. 18; vgl. auch Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 192; Giulia Sissa, *Greek Virginity*, transl. by Arthur Goldhammer, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990, S. 5, 166, 168.

Auch die wiederum eingelegte Erzählung über Dionysos Protrygaios (2, 2, 2-6) ist keine wirkliche Digression, sondern nimmt das poetische, destabilisierende Spiel der Tropen auf. Es wird von der Einführung des Weins berichtet. Am Abend des nämlichen Tages hatte man gerade dieses Fest zu begehen, dessen Aitiologie hier gelehrsam eingefügt ist. Das Fest leitet über zu den Themen Wein, Blut und Austausch der Kelche als vorweggenommene Küsse (2, 9) im Feuer der Liebe (2, 3, 3). Dionysos Protrygaios enthält in seinem Namen zudem das *τρογγῶν*, das Pressen des Weines, das im Griechischen metaphorisch den Liebesakt ausdrückt, insbesondere bei Aristophanes. Das Mädchen erweist sich, wie gesehen, als ein Kelch. Dieser wird in der folgenden Weinwunderszene (2, 3, 1-2) nun konkret gefüllt, und alles hat den Charakter eines Vorspiels, welches das wirkliche „Ver naschen“⁴¹, das Entkernen und Auspressen des Mädchens, das mit der Traube gleichgesetzt wird, antizipiert. Gleichzeitig verweisen Satyros, das dionysische Fest und die aitiologische Sage bereits auf ganz andere, viel gefährlichere Dimensionen des Gottes. Er ist nämlich nicht nur für Wein und heitere Festfreude zuständig, sondern in seinem Umfeld gibt es auch Wahnsinn, Ekstase und Rausch. Dionysos besitzt zudem eine musisch-literarische Komponente; bekanntlich ist er der Gott des Dramas und von emotional aufrüttelnden Ereignissen, die eventuell im Opferkult gründen und auch den Roman auszeichnen, der laufend aus der Tragödie schöpft. Neben der Tragödie ist Bakchos für die Komödie und das Satyrspiel verantwortlich, die spielerisch und parodisch die höhere Gattung im Sinne der dionysischen Verzerrungstendenzen verarbeiten.⁴² Gerade der Name Satyros könnte auf die barock-satyrspielhafte Brechung des Tragischen verweisen. Vor allem ist Dionysos berüchtigt für wild gewordene, rasende Frauen, die ihre Häuser verlassen, und für grausame Praktiken der *omophagia* und des *sparagmos*, Perversionen des Opfers. Sämtliche dionysischen Perspektiven werden in den nächsten Büchern in phantastischen Abwandlungen die sich überstürzende Handlung bestimmen, deren Dramatik bald in einem blutigen Opfer gipfelt.⁴³ Schon antizipiert das Rot

41 Vgl. Ar. Pax 1339, wo zugleich mit dem Namen des Helden Trygaios gespielt wird; vgl. Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1991², S. 65, 167. Vgl. auch die häufige Verwendung bei Longos, wo die Erotik stets mit dem Wein- und Ackerbau metaphorisch unterlegt ist, bes. 4, 33, 2 sowie in der metaphorisch-sexualisierten Apfelpflückszene (3, 33, 4 und 3, 34, 1). Vgl. Anton Bierl, „Mysterien der Liebe ...“ (Anm. 1), S. 283-285.

42 Zum Roman als „erotic picaresque“ vgl. Marko Marinčič, „Advertising ...“ (Anm. 22), S. 196.

43 Zu Dionysos in der Tragödie vgl. Anton Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text*, Tübingen: Narr, 1991; zur Verbindung der Lollianstelle mit dem Mythos und Kult von Dionysos-Zagreus vgl. Albert Henrichs, *Die Phoinikika ...* (Anm. 16), S. 56-73; zu Dionysos in Zusammenhang mit dem Menschenopfer vgl. Dennis D. Hughes, *Human Sacrifice ...* (Anm. 8), S. 88-89 und zu Artemis, die als Gottheit des jungen Mädchens ebenfalls assoziiert werden kann, S. 89-90. Zur Anthropophagieszene bei Lollian und Achilleus Tatios vgl. Albert Henrichs, *Die Phoinikika ...* (Anm. 16), S. 48-56.

des Weins das demnächst fließende Blut, wobei der Wein auch gleich zwei Mal in auffälliger Weise explizit als $\alpha\lambda\mu\alpha$ bezeichnet wird (2, 2, 4-5).⁴⁴ In anderen Versionen der Sage endet die Einführung des Weins bekanntlich in einer tödlich-blutigen Gewaltorgie. Nicht zufällig spielt Achilleus sogar auf die attische Parallele der in Eratosthenes' *Erigone* überlieferten Ikarios-Geschichte direkt an (2, 2, 3). Ikarios gab nämlich nach dem Besuch des Gottes Dionysos das neue Getränk seinen Nachbarn, die des Genusses unkundig ihn der Vergiftung bezichtigten und ihn grausam umbrachten – sein Blut vermischte sich mit dem Wein.⁴⁵ Außerdem wird in der folgenden Weinwunderszene, die anhand eines besonderen Mischkrugs aus Bergkristall demonstriert wird (2, 3, 1-2), der Übergang von Unreife zu Reife thematisiert. In der metaphorisch-tropischen Verschiebungsarbeit wird also das Mädchen als Weinkelch und Traube dunkel und reif, sobald man etwas hineingießt. Vom Vorspiel kann man langsam auf den Sexualakt übergehen, der wie der Mythos des Opferfests ebenfalls mit Blut und Gewalt in Verbindung gebracht wird.

In der nächsten Episode wird Kleitophon von einer Biene in die Hand gestochen. Dabei kommt ihm die Idee, einen Bienenstich auf die Lippe vorzutäuschen, die eines Zauberspruchs bedarf. Leukippe legt die Lippen auf seine und murmelt, so dass sich unversehens ein langer Kuss daraus ergibt (2, 7). Das Mädchen verhält sich weiterhin aufreizend und schnell kommt man bis an die äußerste Grenze, den absoluten Bruch der generischen Norm der Keuschheit. Denn ohne wirklich völlig verliebt zu sein, scheint Leukippe keinerlei Probleme damit zu haben, ihre Jungfräulichkeit in einem Stelldichein aufzugeben. Von einer gattungsblichen Hochzeit mit ihr war bisher keine Rede. Vielmehr erfährt man, dass die eigentlich angesetzte Hochzeit mit Kalligone (vgl. 1, 3, 2), mit Leukippes Doppel oder Alter ego, wegen eines schlechten Traums sogar noch vorgezogen wurde (2, 11, 1). Damit wird es für das neue Liebespaar nun zeitlich enorm eng. Alles spitzt sich zu auf den nächsten Tag (2, 11, 2). Schon werden die Hochzeit, der Hochzeitsschmuck und das Brautkleid in Purpur vorbereitet (2, 11, 2-4). Die Farbe des Kleides bietet erneut die Gelegenheit für einen weiteren Exkurs (2, 11, 4-8), der eigentlich keiner ist, sondern symbolisch die Sexualhandlung als Blutopfer vorbereitet und umspielt. Die Entdeckungsgeschichte des Purpurs lässt sich erneut deutlich erotisch

lesen. Ein Fischer wirft eine Schnecke aus seinem Fang weg, ein Hund nimmt den Abfall und bricht ihn mit den Zähnen auf; es quillt aus seinem Mund „das Blut der Purpurblüte“ (2, 11, 5). Die blutigen Lippen hält der Fischer für ein Wunder, er will das Blut abwaschen; doch es glänzt noch mehr. Den Schönheitssaft testet er nun, indem er in die Schnecke eine Wollflocke steckt, die ebenfalls blutig wird. Er zertrümmert nun die Schnecke und öffnet das „Allerheiligste“, das Adyton ($\alpha\delta\upsilon\tau\omicron\nu\nu$), und entdeckt den Schatz ($\theta\eta\sigma\alpha\upsilon\rho\acute{o}\nu$) des Farbstoffs (2, 11, 8). Deutlich wird auch hier auf die Defloration des jungen Mädchens, hier der Braut Kalligone, angespielt. Die Brautkleidfarbe überträgt sich metaphorisch auf die Trägerin. Zufällig bricht man die Schnecke, also das weibliche Genital, auf, es blutet, und das Blut fließt aus den Lippen – Hund und Mädchen, Mund und Scham werden erneut in Bewegung versetzt – und schmückt das Mädchen, das damit zugleich fast schon Frau ist. Die Wollflocke kann man mit der Binde für die Monatsblutung assoziieren.⁴⁶ Man öffnet nun endlich das Innerste. Der Akt wie der Inhalt werden sakralisiert. Die Tat gerät damit zum blutigen Opfer, zugleich öffnet man damit das Mädchen als Heiligtum, dessen Innerstes im Tabubruch das ästhetisch Schöne preisgibt. Der hervorquellende Purpur ist Schönheitssaft, Zierde und Schmuck, freilich auch Blut. Wie der Wein quillt er in einem Mischkrug, und die Lippen des Mundes werden erneut mit den Schamlippen in metonymische Verbindung gebracht. Nach der gelehrten Beschreibung wird in der Krise die Hochzeit mit Kalligone, das heißt das Lebensritual, das auch wegen der bevorstehenden Defloration Grauen, Scheu und Todesphantasien auslöst, nochmals aufgeschoben. Schließlich wird die Verlobte unmittelbar vor der Liebesszene mit Leukippe kurzerhand aus dem Weg geschafft (2, 12-18).

Für das Umspielen der eigentlichen Sexualhandlung und vor allem für die Entfernung der Konkurrentin werden nun das Opfer und seine Metaphorik entscheidend. Dazu setzt der Autor nun konkret zunächst eine Kette von Opferszenen ein: Beim der Braut auferlegten Voropfer ($\pi\rho\omicron\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\alpha$ 2, 12, 1)⁴⁷ 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 (2, 12, 2). Natürlich kann man auch dieses Vorzeichen als symbolische Vorschau auf die Handlung deuten: Das Opferfleisch, sprich die in der bevorstehenden Hochzeitsnacht zu deflorierende – also zu opfernde – Jungfrau⁴⁸, wird vom männlichen Vogel par excellence geraubt. Der Adler steht für Zeus und damit spielt man er-

44 Zu Blut und Wein vgl. Albert Henrichs, *Die Phoinikika* ... (Anm. 16), S. 74-77. Zum Blut bei Achilleus Tatios vgl. Patrizia Liviabella Furiani, „Il tema del sangue nei romanzi greci d'amore“, in: *Sangue e antropologia nella teologia medievale* 1, hg. v. Francesco Vattioni, Rom: Edizioni Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1991, S. 519-560, bes. S. 521-534, zur Stelle S. 523-524.

45 Quellen und Sekundärliteratur bei Walter Burkert, *Homo Necans* ... (Anm. 2), S. 247 Anm. 37. Zu Dionysos Protrygaios und der Stelle vgl. Roland Kany, „Dionysos Protrygaios. Paganer und christliche Spuren eines antiken Weinfestes“, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 31, 1988, S. 5-23. Zur Nähe zu im Neuen Testament geäußerten Vorstellungen über die christliche Eucharistie vgl. Glen W. Bowersock, *Fiction as History. Nero to Julian*, Berkeley: University of California Press, 1994, S. 125-133, auch in Verbindung mit dem kannibalistischen Mahl in Ach. Tat. 3, 15 und bei Lollian.

46 Zur Stelle Patrizia Liviabella Furiani, „Il tema del sangue ...“ (Anm. 44), S. 522-523; zum Menstruationsblut mit Bezug auf die explizite Erwähnung in 4, 7, 7 vgl. ebd., S. 527-529. Zur Analogie von Opfer und Menstruation vgl. Helen King, *Hippocrates' Woman* ... (Anm. 37), S. 89-98.

47 Dazu Walter Burkert, *Homo Necans* ... (Anm. 2), S. 75; die Opferhandlung ist notwendig, um sich „vom Zorn der jungfräulichen Artemis“ freizukaufen; das Wort steht zudem metaphorisch für die Entjungferung des jungen Mädchens und es kann ein Voropfer für eine Mysterienweihe bezeichnen.

48 Zur Defloration als Opfer und zu Ersatzhandlungen vgl. Walter Burkert, *Homo Necans* ... (Anm. 2), S. 74-75. Zur Verkettung von der Sex-Szene mit Gewalt, Opfer und Tod vgl.

neut auf das Eingangsbild mit Europa an. Zugleich wird die Braut tatsächlich gleich vom Raubtier Kallisthenes entführt – doch auch hier willigt das Opfer ein und das Verbrechen wird später sanktioniert.⁴⁹

Das schlechte Omen ermöglicht also auf der realen Handlungsebene einen Aufschub der Vermählung. Der Wahrsager teilt darauf dem Vater mit, man müsse Zeus Xenios um Mitternacht am Meeresstrand mit günstigen Zeichen opfern (2, 12, 3). Der „König aller Vögel“ wird mit Zeus assoziiert, dem als Gott der Gastfreundschaft die Gabe des Mädchens letztlich überbracht wird: Dementsprechend war Europa ja auch am Meeresstrand entführt worden. Nach einem Orakel in Byzanz, wo Sostratos, der Halbbruder des Hippias, sich als Strategie in einem Krieg mit Thrakien befindet, sollen die dortigen Einwohner ferner in Tyros, dem Aufenthaltsort von Leukippe – dorthin hat ja der Vater seine Tochter bei seinem Bruder in Sicherheit gebracht – und Kleitophon, dem Herakles ein Opfer darbringen (2, 14, 1-2). Nun wird die phoinikische Lokalität – Phoinikien ist in Sachen des Eros berüchtigt⁵⁰ – sexualisiert und im zitierten Orakeltext (2, 14, 1) selbst auf den weiblichen Körper übertragen: Die phoinikische Stadt ist „phytonym“, da sie „von der Pflanze der Palme den Namen hat“ (2, 14, 2); später wird die Palme (φοῖνιξ) auch auf den sein Genital entblößenden Phoinixvogel transferiert (3, 25).⁵¹ Folglich bezieht das „Blut“ ebenso den Namen von der Palme. Die Insel wird vom Bräutigam begattet, hervor strömt erneut Blut, und Athena flieht in Tyros, im Gegensatz zu Athen, nicht vor Hephaistos (beide haben dort ein gemeinsames Heiligtum), sondern er besamt sie direkt (der Same geht also nicht via der Wollflocke weiter an die Erde). Sostratos löst den rätselhaften Spruch selbst auf (2, 14, 2-6) und sein Mitstrategie Chairephon führt weiteres gelehrtes Material für eine solche Vereinigung von Wasser mit Feuer an, von Weiblichem mit Männlichem: Solches Feuerwasser bringt Gesang und in Afrika nach dem Wissen von Jungfrauen sogar Gold hervor (2, 14, 6-10), also einen Schatz wie im Fall der aufgebrochenen Purpurschnecke (2, 11, 8).

In der metaphorischen Verschiebung wird damit nachträglich die nach Tyros verschickte Leukippe zum Jungfrauenopfer stilisiert. Zudem geschieht durch die Opfergabe, die bezeichnenderweise für den hypervirilen Helden Herakles bestimmt ist, das Opfer, also die potentielle Entjungferung, der Kalligone nun noch früher – und in neuer Konstellation. Dem verwegenen Kallisthenes, der nur vom Hörensagen der Leukippe verfallen ist, ohne sie je gesehen zu haben (2, 13), gelingt es, als Gesandter zu dieser Zeremonie mitgeschickt zu werden (2, 15, 1). Er will dort den Frauen auflauern und Leukippe entführen. Ein riesiges Opfer wird am Strand veranstaltet, ganz deutlich ein synästhetisches Spektakel; das Räucher-

auch Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 169. Zum Körper vgl. Patrizia Liviabella Furiani, „Il corpo ...“ (Anm. 14).

49 Zugleich sieht das Gesetz in Byzanz für den Entführer die Ehe als Strafe vor (2, 13, 3).

50 Vgl. Helen Morales, *Vision and Narrative* (Anm. 14), S. 168-169 und 191-192.

51 Zum Phoinixvogel vgl. Helen L. Morales, „The Taming of the View ...“ (Anm. 40); dies., *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 190-197.

werk von Düften und Blumen ist für die Frauen ebenso anziehend wie der Anblick der zahlreichen, besonders kräftigen und schönen ägyptischen Stiere, die geschlachtet werden sollen (2, 15). Das Tier ist erneut sexualisiert, es steht für männliche Potenz schlechthin. Gleichzeitig wird durch die Provenienz und die weiße Farbe auf das Opfer der Leukippe, der „Weißstute“⁵², in Ägypten angespielt, in dem die über Bilder gleitende Opferthematik kulminiert. 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).⁵³ Kleitophons Mutter fühlt sich plötzlich unpässlich, und auch Leukippe bleibt bei Kleitophon im Haus unter dem Vorwand, krank zu sein (gleichzeitig ist sie natürlich liebeskrank und sie hat sich in der Zeit mit dem Helden verabredet). Daher findet sich nur Kalligone mit Leukippes Mutter ein. Der lüsterne Räuber macht somit die falsche Leukippe, also Kalligone, als sein Opfer aus, da er Pantheia erkennt, und trifft Vorbereitungen für ihren Raub. Wieder ist dafür das Szenario eines weiteren öffentlichen Festes mit Opfer vorgesehen (2, 16). Zu diesem Anlass war nun auch das vorher angesprochene Opfer für Zeus Xenios geplant (2, 18, 1). Alle Mädchen haben sich am Meeresrand einzufinden (2, 16, 2). Nach der Intrige kommt ein Schiff mit zehn jungen Männern herangefahren, während acht weitere als Frauen verkleidet schon auf dem Strand postiert sind. Um sich unter die opfernden Mädchen zu schleichen, haben sie sich den Bart abrasiert und tun so, als würden sie ebenfalls eine Opfergabe herbringen. Als man gerade den Altar für das Opfer bereitet hat – Kleitophon ist jetzt mit von der Partie –, löschen sie die Fackel der Tyrer, was wiederum das Ende der Hochzeit bedeutet, und ergreifen Kalligone mit dem gezückten Schwert (τὰ ξίφρη γυμνώσαντες), das sie unter ihren Gewändern tragen und zugleich den Phallos symbolisiert, und entführen sie. Sie schwirren „wie ein Vogel“ ab (2, 18, 4), womit wieder auf die Adlerszene verwiesen wird (2, 12, 2). Man flieht mit dem Boot über das Meer, wie auch Europa im Eingangsbild aus dem Mädchenkreis gerissen und über den Seeweg verschleppt wurde.

Damit ist plötzlich die drohende Hochzeit für Kleitophon aus dem Wege geräumt und er kann sich ab jetzt seiner Liebe zu Leukippe hingeben. Anhand dieses Beispiels sieht man deutlich, wie Opfer und Vorzeichen symbolisch die Handlung generieren und über Bilder, Metaphern und Metonymien die Handlung weitergesponnen wird. Im Raub der Opfergaben durch den Adler, den männlich-königlichen Vogel, ist die Entführung der unschuldigen Kalligone von der Opferhandlung antizipiert, die wiederum den Anlass für die Raubintrige liefert. Zugleich wird deutlich, wie die keusche und unberührte Jungfrau im Roman immer wieder mitverantwortlich ist, sich in Eros' Spirale zu begeben. Die Schönheit des Entführers und die Attraktivität der Opferinszenierung wie auch des Opferstiers, der

52 Darauf zielt auch der Hinweis (2, 15, 3) auf die berühmten weißen Pferde der Thraker und ihres Königs Rhesos in der *Dolonie* (vgl. Hom. *Il.* 10, 436-437).

53 Dies stellt eine weitere, bisher unentdeckte Metalepse dar. Vgl. zu 1, 19, 1-2 Koen De Temmerman, „A Flowery Meadow ...“ (Anm. 22).

stellvertretend für die Jungfrau stirbt und das Ende der Goldenen Zeit der Unschuld symbolisiert⁵⁴, ziehen sie in den folgenden Variationen in die Nähe der Gefahr. Der Abscheu vor dem Täter, der aufgrund erotischer Anziehung an ihrem Körper Gewalt ausübt, steht ein mysteriöses Hingezogensein ihrerseits zu diesem gegenüber. Wie im Bild von Zeus und Europa willigen Täter und Opfer in den Gewaltakt der Opferung – sowie metaphorisch in den der Raubhochzeit und der blutigen Entjungferung – gegenseitig ein. Im normalen Ritual wird im Sinne der Meulischen „Unschuldskomödie“ ebenfalls alles dafür getan, dass das Opfertier seiner Schlachtung zuzustimmen scheint.⁵⁵ Im Verlauf des Romans wird die Opferhandlung selbst letztlich zum Szenario einer Entführungshochzeit, das auch den Sexualakt zwischen Mann und Frau metaphorisch umspielt. Außerdem weisen die Ereignisse um die Doppelfiguren Kalligone und Leukippe enge Alternativen im Geflecht der Hauptaktion auf, die sich partiell darin widerspiegelt. Schließlich behandelt der Roman damit in immer neuen Variationen die fundamentale Krise des jungen Mädchens unmittelbar vor der Hochzeit. Kalligone steht für die Braut in der vom Vater arrangierten Hochzeit. Doch unmittelbar an der Schwelle dazu wird die „Schöngeborene“ auch wegen ihrer Attraktivität von anderen Männern begehrt und schließlich gewaltsam entführt. Die Raubhochzeit erscheint zunächst fast als ein Tod; erst zum Ende erfahren wir, dass sich diese Konstellation doch noch in eine neue Normalhochzeit auflöst (8, 17, 2-19, 3). Leukippe symbolisiert wiederum die Frau in der Spannung zwischen Hure und Heiliger.⁵⁶ Zuletzt wandelt auch sie sich zur keuschen jungfräulichen Braut, die nach den schrecklichen Abenteuern – Externalisierung der erotischen Begierde anderer Männer und verbildlichter Ausdruck des Übergangs als symbolischer Tod – ebenfalls glücklich in die Ehe geführt wird (8, 19, 2).

Mit Kalligones Verschleppung beim Opfer ist der Weg für das neue Paar nun also frei. Das Küssen wird Kleitophon bald zu langweilig. Durch inständige Beschwörung kann er erreichen, dass Leukippe ihn heimlich in ihrem Zimmer empfängt. Vor dem eigentlichen Akt (ἐρωτικόν τι) bietet er ihr noch rasch ein nicht allzu ernst gemeintes Treuversprechen (πίστις) an (2, 19, 1), das in parodischer Verarbeitung der generischen Norm hier freilich gar nicht genauer ausgeführt wird. Alles wäre seinen erotischen Lauf gegangen, hätte nicht ein schrecklicher Traum Leukippes Mutter Pantheia, die „Alles-Seherin“, aus dem Schlaf gerissen. Im Traumbild wird unser Thema des sexualisierten Jungfrauenopfers vollends deutlich⁵⁷:

54 Vgl. Walter Burkert, *Homo Necans* ... (Anm. 2), S. 30.

55 Karl Meuli, „Griechische Opferbräuche“ (Anm. 2), S. 273, 275-276 (= ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Thomas Gelzer, II, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1975, S. 1002, 1004-1005).

56 Das weiße Pferd in ihrem Namen suggeriert eine phallische Dominatrix; vgl. Ar. *Lys.* 191-193 und Helen Morales, *Vision and Narrative* ... (Anm. 14), S. 66-67. Gleichzeitig verweist er auf das Sühn- und Totenopfer (vgl. 3, 15), wobei man gerne Pferde, immer nur weißer Farbe, darbrachte; vgl. Paul Stengel, *Opferbräuche* ... (Anm. 2), S. 155-162, bes. S. 161.

57 Zum sexualisierten Opfer vgl. Walter Burkert, *Homo Necans* ... (Anm. 2), S. 70-75.

Es schien ihr, ein Räuber (τινὰ ληστήν) mit nacktem Dolch (μάχαιραν γυμνήν ἔχοντα) habe ihre Tochter ergriffen und entführt; plötzlich habe er sie auf den Rücken gelegt und ihr mit dem Dolch den Bauch in der Mitte aufgeschlitzt, beginnend unten an der Schamgegend. (2, 23, 5)

Jeder, der sich nur ein bisschen mit Traumsymbolik und -deutung beschäftigt hat, wird erkennen, dass es sich natürlich um eine drastische und recht durchsichtige Verschlüsselung des sexuellen Akts als grausames Opfer handelt. Der Räuber entjungfert mit seinem „nackten Dolch“ (i. e. seinem Phallos) das rücklings liegende Mädchen. Durch den Traum beunruhigt eilt die Mutter sofort ins Zimmer. Kleitophon, der sich gerade zur Geliebten ins Bett gelegt hat, kann gerade noch unerkannt fliehen (2, 23, 5-6). Pantheia ist über das Geschehen entsetzt und macht ihrer Tochter wilde Vorhaltungen. Die Ehre scheint schon verloren, die ihr Vater in Byzanz kriegerisch verteidigt: „Irregeführt hat mich auch das Traumgesicht, und ich habe nicht erkannt, auf welche realere Wirklichkeit es hindeuten wollte.“ – Und sie deutet den Traum, wie eben geschehen: „So ist dir der Bauch jetzt auf verhängnisvollere Weise aufgeschlitzt worden (ἀνετημήθης τὴν γαστέρα)! Dieser Stich (τομή) ist unheilvoller als der Dolchstich!“ (2, 24, 4).⁵⁸

3. Leukippes skandalöses Opfer

Die Liebesentwicklung mit realistischen, nahezu komischen Zügen findet somit ein jähes Ende. Die Mutter ist wütend und die Verwandtschaft aufgebracht. Denn die Jungfräulichkeit steht auf dem Spiel. Da die Zeugin Kleio verschwunden ist, wagt das Mädchen, das unmittelbar vor der Entjungferung stand, ihrer Mutter zu erwidern: „Wenn es irgendeinen Jungfräulichkeitstest gibt, dann teste mich!“ (2, 28, 2). Der ganze Roman spinnt sich um das Thema der Jungfräulichkeit und ihres möglichen Verlusts.⁵⁹ Und zuletzt gipfelt die Handlung in einer konkreten Prüfung der *parthenia*, der sogenannten Syrinxprüfung in der Grotte (8, 13, 1-8, 14, 2; vgl. 8, 3; 8, 5.9-8, 6, 15). Unmittelbar danach wird die Keuschheit von Thersanders Gattin Melite mit Styxwasser überprüft (8, 14, 2-4; vgl. 8, 11, 2-8, 12, 9). Beide Rituale werden durch Geschichten erklärt, die mit sexuellen Verführungen von jungen Mädchen zu tun haben (8, 6, 7-10; 8, 12, 1-8).⁶⁰

Die unheimliche Erfahrung kurz vor der Hochzeit wird in diesem Roman überall in visualisierte Sprache umgesetzt. Die Krise, die Furcht vor dem entjung-

58 Zu „Stich“ und ἀνατομή als Opfer vgl. 3, 16, 3; 3, 22, 5; dazu vgl. ἀνατέμνω 3, 16, 3; 3, 21, 3; das Verb ἐντέμνω bedeutet eigentlich „die Kehle beim Opfertier durchschneiden“; vgl. Paul Stengel, *Opferbräuche* ... (Anm. 2), S. 103-104.

59 Vgl. Virginia Burrus, „Mimicking Virgins ...“ (Anm. 14), S. 55-68, bes. S. 68.

60 Zur Styx- und Syrinxprüfung vgl. Charles Segal, „The Trials at the End of Achilles Tatius' *Clitophon and Leucippe*: Doublets and Complementaries“, in: *Studi italiani di filologia classica* 77, 1984, S. 83-91; Giulia Sissa, *Greek Virginité* (Anm. 40), S. 84-86.

fernden Mann sowie das zeitgleiche Gefühl des Hingezogenenseins und der Lust, findet Ausdruck in Szenarien des Anderen unter wilden Räubern, vor allem in schrecklichen Vergewaltigungs- und Opferphantasien, die zugleich einer gewissen Ästhetik nicht entbehren. Wegen der Aufgebrachtheit der Erwachsenen, die die patriarchale Ehre und Ideologie verletzt sehen, und aufgrund jugendlicher Unreife flieht man in einer Nacht- und Nebelaktion und nimmt noch die Gefährten mit. Das Schiff fährt aus, es folgen der übliche Schiffbruch, wodurch das Paar gleich wieder von einigen der neuen Freunde um Menelaos getrennt wird, und der Absturz in die grotesken Episoden der Abenteurer, nun eher in der Weise eines Xenophon von Ephesos. Wie bei Lollian fallen Leukippe und Kleitophon im Nildelta in die Hände der dort ihr Unwesen treibenden Banditenbanden, der sogenannten *boukoloi*. Die eben beschriebene Bauchsezierungszone im Traum (2, 23, 5) erhält nun doch eine makabere Realisierung in einem Menschenopfer.⁶¹ Die *boukoloi* als tatsächliche *λησται* zerren das Mädchen schreiend aus den Händen des Geliebten (3, 12, 2) und führen es zum Sühnopfer ab. Durch anrückende Soldaten, die die Räuber bekämpfen, wird Kleitophon mit anderen Begleitern befreit, damit aber auch noch weiter räumlich von Leukippe getrennt (3, 13). Aus seiner begrenzten Ich-Perspektive, die narrativ entsprechend fokussiert wird, wird er am nächsten Tag zusammen mit den Soldaten und dem Strategen aus der Entfernung Zeuge von schrecklichen Ereignissen, die sich jenseits eines Wassergrabens abspielen:

Wir sahen nämlich die Räuber mit einer riesigen Streitmacht in voller Rüstung auf der anderen Seite des Kanals stehen. Vor ihnen stand ein behelfsmäßig aus Lehm errichteter Altar, und neben dem Altar ein Sarg. Da führen auf einmal zwei das Mädchen heran, die Hände auf den Rücken gebunden; und wer sie selbst waren, konnte ich nicht sehen, da sie eine Rüstung trugen, doch dass das Mädchen Leukippe war, erkannte ich eindeutig. Hierauf gossen sie über ihren Kopf Trankopfer und führten sie rund um den Altar herum, und einer blies dazu den Aulos, und ein Priester sang vermutlich einen ägyptischen Gesang; denn die Stellung der Lippen und die auseinander gezogene Haltung des Gesichtes ließ einen Gesang vermuten. Sodann treten auf ein Zeichen alle weit zurück. Einer von den beiden jungen Männern legt sie auf den Rücken (*ὑπτίαν*) und bindet sie an Holzpföcke, die in der Erde stecken, genau wie die Hersteller von Figurinen den an den Baum gebundenen Marsyas darzustellen pflegen. Hierauf nimmt er ein Schwert, stößt es ihr ins Herz (*λαβὼν ξίφος βάπτει κατὰ τῆς καρδίας*) und reißt ihr damit den ganzen Körper bis zum Unterleib auf (*εἰς τὴν κάτω γαστέρα ὀγγυσι*). Sogleich quollen die Eingeweide hervor; sie zogen sie mit den Händen heraus und legten sie auf den Altar, und sobald sie gebraten waren, wurden sie in kleine Teile geschnitten, und alle verzehrten sie. All dies sahen die Soldaten und der Stratege; bei jedem einzelnen Akt des Geschehens schrien sie auf und wandten ihre Augen von dem Anblick ab. Ich aber saß unter dem Eindruck der unglaublichen Vorgänge bewegungslos da und

61 Vgl. auch Shadi Bartsch, *Decoding ...* (Anm. 18), S. 88-89. Zur Opferszene selbst vgl. Patrizia Liviabella Furiani, „Religione e letteratura ...“ (Anm. 14), S. 26-34 und, mit Bezug auf die Thematik des Bluts, dies., „Il tema del sangue ...“ (Anm. 44), S. 530-534.

starrte hinüber (*ἐγὼ δὲ ἐκ παραλόγου καθήμενος ἐθεώμην*). Das war das Entsetzen.
(3, 15, 1-6)

Deutlich haben wir ein Opferritual vor uns; freilich ist es kaum ein Abbild der Wirklichkeit, sondern ein nach grausamer Phantasie montiertes Menschenopfer, das nahe am Modell des griechischen Tieropfers ausgerichtet ist und wiederum hohe ästhetische Attraktivität besitzt. Vor allem gibt es eine Aulos- und Gesangsbegleitung. Zudem gehört ein solches atavistisches Menschenopfer zur stereotypen Beschreibung von barbarischen Räubern, Kriegerern und Jägern, die sich damit als Gruppe intern solidarisieren. Das Andere wird damit auf sie projiziert. Elemente aus exotischen Kulturen und Mythen werden zur Steigerung der grausamen Dramaturgie, ähnlich wie im *théâtre de la cruauté*, interrituell auseinander genommen und in freier Assoziation neu zusammengesetzt. Dabei sind besonders der Dionysos-Zagreus-Mythos und Ägyptisches eingearbeitet. Das Aufreißen erinnert an den mythischen *sparagmos*. Zugleich verarbeitet diese groteske ägyptische Opferszene deutlich griechische Normen. Das Mädchen ist, wie es im Mythos häufig geschieht, mit dem Opfertier gleichgesetzt. Das Opfer wird freilich nicht ganz verzehrt, sondern nur die Eingeweide; der Leichnam kommt in den bereitstehenden Sarg. Die grausame Praktik ist diesbezüglich zwischen dem olympischen Normalopfer und dem Sühn- und Bußopfer, dem sogenannten *sphagion*, einzuordnen. Dementsprechend schwankt man in der angewandten Begrifflichkeit, selbst wenn das theatrale Konstrukt sehr viel näher am letzteren steht.⁶² Intern wird es als „Reinigungsoffer für das Heer“ (*ιερείον ... καθάρσιον τοῦ στρατοῦ*) (3, 12, 1; vgl. 3, 19, 3) motiviert. Zugleich wird es implizit ein typisches Opfer vor einer Schlacht und – ironisch verkehrt – vor einer Flussüberquerung⁶³ sowie Sühn- und Bestattungsoffer für die Toten (die Räuber wurden ja mittlerweile in Kämpfe verwickelt). Typischerweise wird es von *manteis* als Orakel (3, 19, 3 und 3, 21, 3) angeordnet⁶⁴ und in der Ausführung von einem Priester überwacht. Zudem mag eine weitere Motivation darin liegen, dass man damit die Heroen gnädig stimmt, um sie zur Hilfe zu bewegen. Da die gegnerischen Soldaten gerade den Kanal zuschütten (3, 15, 1), könnte das Opfer auch zur apotropäischen Wirkung vollzogen werden. Daher erfolgt auch die Weisung, sich – nach Kosten der Leber und Depositionierung des Leichnams im Sarg – zurückzuziehen, damit das anrückende Heer den Ort der Opferung überschreite (3, 19, 3). Man könnte fast annehmen, dass es sich gewissermaßen mit dem *miasma* infizieren solle, womit das Reinigungsoffer gleichzeitig die negative Konnotation einer rituellen Verunreinigung erhielt.

62 Patrizia Liviabella Furiani, „Religione e letteratura ...“ (Anm. 14), S. 29 sieht die Praktik hingegen als typische *thysia* an. Zur Theatralität der Opferszene vgl. auch ebd., S. 31-34.

63 Zugleich versucht das gegnerische Heer ja den Kanal zuzuschütten, der die Soldaten von den Räubern trennt, um ihn zu überwinden (3, 15, 1).

64 Vgl. Paul Stengel, „ΣΦΑΓΙΑ“, in: *Hermes* 21, 1886, S. 307-312; ders., *Opferbräuche ...* (Anm. 2), S. 92-102.

Auch in sonstiger Hinsicht ist die Praktik phantastisch und gegenüber dem klassischen Opfer abweichend. Das Trankopfer, die *sponde* – mit dem Ruf *sponde!* *sponde!* wird überhaupt die Opferhandlung gern eingeleitet (Ar. *Pax* 433) –, wird üblicherweise eher als Wein wohl auf den Boden gegossen, nicht über das noch lebendige Opfer. Allerdings wird das Tier gern mit Wasser besprengt, um eine Kopfbewegung der Zustimmung zu erwirken. Vorher schüttet man Wasser aus, um sich als Opfernder die Hände zu waschen. Nach dem Braten gießt man dann normalerweise die Weinspende über das Grillfleisch oder in die Flammen, um sie zuletzt zu löschen. Den Kreis um den Altar markiert man normalerweise zuallererst. Auloi-bläser sind sehr wohl sonst auch zugegen, doch ist der Gesang des Priesters dazu wohl eher ägyptischen Brauchs. Zugleich kommt dieser in manchem dem ägyptischen Totenpriester nahe, der in der Spätzeit allgemein als „Wassergießer“ bezeichnet wird, um mit der Spende zu reinigen und die Lebenskraft wiederherzustellen.⁶⁵ Der tödliche Schlag mit der Axt bleibt aus; ebensowenig wird dem Opfer zunächst die Kehle aufgeschnitten, um es dann auszunehmen. Vom Zentrum des Rituals, dem Blutvergießen am Altar, also dem σφάζειν und αϊμάσσεισθαι, ist bewusst nur indirekt und in anderer Weise die Rede. Das Schwert schneidet nämlich nicht wie üblich die Kehle durch, sondern sticht sofort in den auf dem Rücken gebundenen und somit frontal ausgestellten Leib. Im Gegensatz zum Traum vorher, wo man Leukippe von der Scham in Richtung Bauch aufschlitzt (2, 23, 5), stößt man ihr das Schwert unterhalb des Herzens, also der wohl nackten Brust, in den Bauch und reißt sie auf bis zum Unterleib. Die Penetration ist total, und die Eingeweide (σπλάγχνα), die man sonst mühsam entnimmt, quellen direkt hervor. Das Kosten von den zunächst gegrillten *splanchna* ist Vorrecht des engsten Kreises und im Normalopfer üblich.⁶⁶ Vor allem wird damit die Zeit bis zum eigentlichen Verzehr des Fleisches überbrückt. Doch hier bleibt die Zubereitung der Fleischmahlzeit, das mühsame Häuten, Ausschneiden der Knochen, das Zerlegen, Kochen und Braten des ganzen Opfers, aus; vielmehr kommt der sonst ganz belassene Körper in

den Sarg (3, 15, 7).⁶⁷ Man könnte vermuten, dass der von den Eingeweiden ausgekommene Leichnam dem ägyptischen Brauch entspricht, nach dem dann die Mumifizierung und die Bestattung erfolgen.⁶⁸ Der schrille *Ololyge*-Schrei beim ersten tödlichen Schlag, der „emotionelle Höhepunkt“ – „Leben übergelbt den Tod“⁶⁹ –, wird auf den schwächeren Aufschrei (ἀνεβόων 3, 15, 5) der Soldaten und des Feldherrn auf der anderen Seite des Kanals übertragen. Die Emotion ist beim fernem männlichen Zuschauer, nicht mehr beim nahen weiblichen Teilnehmer der heiligen Handlung.

Das gewaltsame Öffnen des Unterleibs nimmt nun vor allem die Bedeutung der brutalen Defloration des Mädchens von eben auf. Zugleich gehört die Handlung zum Motivarsenal der Rivalen, die im Roman den intakten Körper der Geliebten bedrohen. Durch Pantheias Traum in der vorherigen Szene wird das Opfer zugleich mit den sexuellen Vergewaltigungs- und Entjungferungsassoziationen kontaminiert. Erneut oszilliert der Roman zwischen Metapher und Wirklichkeit, *tenor* und *vehicle*.

Bemerkenswert ist die Reaktion auf das inszenierte Spektakel, die nochmals verdient zitiert zu werden. Aus der Perspektive des Kleitophon und seiner Verbündeten wird die grausame Tat erzählt:

... bei jedem einzelnen Akt des Geschehens schrien sie [i. e. die Soldaten und der Feldherr] auf und wandten ihre Augen von dem Anblick ab. Ich aber saß unter dem Eindruck der unglaublichen Vorgänge bewegungslos da und starrte hinüber. Das war das Entsetzen.
(3, 15, 5-6)

Die ἐκπληξίς verweist zugleich auf die Reaktion von uns als implizierten Lesern. Sie ist mit den von der Tragödie ausgehenden Wirkungen von ἔλεος und φόβος identisch. Furcht und Schrecken, das einen wie Niobe zu Stein erstarren lässt (3, 15, 6)⁷⁰, stellen sich bei Kleitophon auch darüber ein, dass die entsetzliche Szene zugleich einer Vergewaltigung seiner Geliebten gleichkommt. Gleichzeitig ist bei ihm selbst, dem jungen Lover, der Blick auf Leukippe gebannt. Wohl erhofft er sich, im Blick auf die Tat, die so sexuell und emotional aufgeladen ist, sich irgendwie des jungfräulichen Mädchens zu bemächtigen, da er immer noch nicht ans Ziel seiner Wünsche kam.⁷¹ Das Drama der Tötung entspricht nach griechischer

65 Vgl. Erika Simon, „Libation“, *ThesCRA* I, Los Angeles: Getty Publications, 2004, S. 237-253, bes. S. 238; damit ist wohl auch das Motiv der Wiederauferstehung angedeutet.

66 Dazu Karl Meuli, „Griechische Opferbräuche“ (Anm. 2), S. 269-275 (= ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Thomas Gelzer, II, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1975, S. 997-1004). Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 166-169 bringt den Verzehr hier mit dem konsumierenden Blick zusammen; Helen Morales, „Metaphor, Gender ...“ (Anm. 34), S. 17 spricht ebenfalls von einer „literalisation“ der Metapher (vgl. S. 15-20). Kleitophon beklagt insbesondere das Einverleiben der Eingeweide und damit den Bruch der Norm (3, 16, 4-5). Lieber wäre ihm ein Holokaust-Opfer im Feuer gewesen. Durch das Grillen der Eingeweide wird die Fackel – sonst Bild der Ehe – seiner Meinung nach desakralisiert. Das Phantasieopfer der Nahrungsaufnahme ist ein „ungeheuerliches Mysterium“. Dabei bringt er es in gefährliche Nähe zum olympischen Opfer (3, 16, 5), wo sich die Götter am Dampf des verbrannten Fleisches (κνίσσα) erfreuen. Walter Burkert, *Homo Necans ...* (Anm. 2), S. 16-17 Anm. 41 weist zu Recht darauf hin, dass die übliche Grenzziehung zwischen den Opfertypen nicht ganz eindeutig ist. Menschenopfer sind gewöhnlich nicht verzehrt worden; vgl. Dennis D. Hughes, *Human Sacrifice ...* (Anm. 8), S. 11.

67 Griechische *enagismata* werden stattdessen in Gruben (*bothrai*) deponiert.

68 Reinhold Merkelbach, *Roman und Mysterium ...* (Anm. 16), S. 126 nimmt daher für die Szene ein Osirisritual an.

69 Walter Burkert, *Griechische Religion ...* (Anm. 2), S. 102; zum Schrei vgl. Karl Meuli, „Griechische Opferbräuche“ (Anm. 2), S. 268 (= ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Thomas Gelzer, II, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1975, S. 997).

70 Zur Versteinerung als gleichzeitiges Bild für Schrecken und sexuelle Erregung vgl. Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 171.

71 Zum sadistisch-voyeuristischen „male gaze“ vgl. David Konstan, *Sexual Symmetry ...* (Anm. 28), S. 60-73, bes. S. 64; Helen E. Elsom, „Callirhoe ...“ (Anm. 28); Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 165-172 und andere feministische Studien, auch aus der

Kulturvorstellung der Hochzeit, bzw. dem Akt, der in der Hochzeitsnacht geschieht. Die traumatische Phantasie wird im Roman gewissermaßen als Bild konkretisiert. Positive und negative Gefühle umspielen erneut die Krise der erwachenden Sexualität. Das Mädchen ist einerseits vom männlichen Räuber fasziniert und geht mit ihm eine Komplizenschaft ein, andererseits hat es schreckliche Angst, von ihm blutig zerlegt zu werden. Der junge Mann bannt seinen Blick auf das nackte Fleisch und die blutigen Intimteile, gleichzeitig schreckt er jedoch zurück, das Mädchen zu verletzen.

Unmittelbar vorher wurde das Paar im Tempel des Zeus Kasios mit zwei Bildern konfrontiert (3, 6); auf dem Diptychon sind Andromeda, Emblem des Mädchens auf der Schwelle zur Hochzeit⁷² und der mythischen Hadesbraut (3, 7), und Prometheus (3, 8) dargestellt.⁷³ Die „Mädchentragedie“ gerät bei Andromeda ebenfalls fast zu einem Menschenopfer; in diesem Fall wird die Jungfrau allerdings von einem Ungeheuer bedroht, das – zugleich auch ästhetisch anziehend gezeichnet – sie förmlich verschlingen will. Der nackte Perseus, der vermittelnde männliche Held, der das Mädchen wie Kleitophon aus den Fängen des monströsen Barbaren retten will, rückt mit seinem Gorgohaupt an: Der schreckliche Anblick lässt andere erschauern und bannt den Blick, hier freilich auch den des Ungeheuers. Zugleich ist Perseus mit einer eigenartigen Waffe ausgerüstet. Der Eisengriff spaltet sich in Sichel und Schwert, die paradoxe Verbindung von phallischer Waffe, die vielleicht nach der Befreiung selbst ins schöne Fleisch des Mädchens eindringen wird, und gerundetem Instrument, das lediglich das Glied anderer abschneiden kann. Umgekehrt ist auf dem zweiten Bild auch der männliche Körper des Prometheus ausgestellt. Der Adler reißt den Bauch auf und sucht nach der Leber. Ganz Ähnliches wird gleich Leukippe widerfahren. Im Zustand des „Betwixt and Between“ des Übergangs vom Mädchen zur Frau steht sie ganz zwischen den Geschlechtern und Genderrollen. Prometheus kommt ebenfalls jemand zu Hilfe; es ist Herakles, von dem wir schon hörten. Das früher ihm zugesprochene Opfer (2, 14, 1) wird nun endgültig auf ihn in seiner neuen Rolle als Retter übertragen – Kleitophon selbst hingegen ist ein Einschreiten versagt. Die Unfähigkeit des Noch-nicht-Mannes, der seine Braut nicht zu schützen vermag, wird durch die räumliche Entfernung, das Zuschauen und Nicht-Mitspielen ausgedrückt.

Der vermeintliche Ritualmord an Leukippe aus dem eingeschränkten Blickwinkel ersetzt die sonst im Roman üblichen Szenen von Scheintod und Wieder-

Filmwissenschaft, zitiert bei David Konstan, *Sexual Symmetry ...* (Anm. 28), S. 64 und Jennifer R. Ballengee, „Below the Belt ...“ (Anm. 14), S. 151-152. Zur masochistischen Identifikation Kleitophons mit dem weiblichen Opfer vgl. ebd., S. 159-160.

72 Vgl. Anton Bierl, *Der Chor ...* (Anm. 4), S. 262 mit Anm. 430; zur *paratragodia* der euripideischen *Andromeda* in Aristophanes' *Thesmophoriazusen* ebd., S. 262-269 (Engl. S. 231 mit Anm. 430 und S. 230-237).

73 Zur antizipierenden Wirkung der beiden Bilder vgl. Shadi Bartsch, *Decoding ...* (Anm. 18), S. 55-60, bes. S. 58-59; Simon Goldhill, *Foucault's Virginity ...* (Anm. 14), S. 72; Helen Morales, *Vision and Narrative ...* (Anm. 14), S. 174-177.

auferstehung. Mit dem frühen Tod der Heldin wäre die Handlung in diesem Fall zu einem jähen Ende gekommen. Wir ahnen schon, dass alles nicht mit rechten Dingen zugeht, bzw. dass Achilleus Tatios damit die Konventionen des Romans grotesk-ironisch offenlegt. Das Rätsel, das uns der Tod der Heldin aufgibt, wird dementsprechend mit theatralen Mitteln als Scheintod aufgelöst. Kleitophon will sich gerade aus Verzweiflung ähnlich wie Aias am Strand ins Schwert stürzen – er kann es nicht zur Rettung und späteren Defloration, sondern nur zum Selbstmord einsetzen. Dabei kündigt er in einem pathetischen Klagemonolog seinen Tod als blutiges „Trankopfer“ (χοαί) für die Tote an (3, 16, 4).⁷⁴ In diesem Augenblick rufen ihm zwei Gestalten zu. Es sind Satyros und Menelaos, die nach dem Schiffbruch als vermisst galten (3, 17, 1). Sie sprechen ihm Mut zu, inszenieren vor ihm eine Sargaufstehung (3, 17, 5-7) und klären dann den Theatertrick auf (3, 19-22), nachdem Menelaos noch weiter den Zauberer und ägyptischen Magier gespielt hat (3, 18, 2-5). Als frisch in die Bande aufgenommene Mitglieder wurden sie zur Mutprobe des barbarischen Sühnopfers ausgewählt. Der Zufall (typisch für den Roman) ließ ein Schiff vorbeifahren, auf dem sich „Homeristen“ befanden, also Leute, die homerische Szenen im Theater aufführen. Die Räuber brachten es zum Kentern. Dabei wurde den schon verzweifelten Satyros und Menelaos eine Kiste von Requisiten von den anderen unbemerkt an den Strand geschwemmt. Darin befand sich ein Dolch mit einklappbarer Klinge, womit sie nun ein Opfer vortäuschten (3, 20): Sie banden also noch Beutel mit Tiereingeweiden und Blut um den Bauch der Jungfrau und das Spektakel der „falschen Opferungen“ (κίβδηλοι σφαγαί 3, 20, 7) konnte beginnen.⁷⁵ Da die Thematik des Opfers so zentral für den Sinn des Romans ist, wird nun auch die ganze Aufklärung der Intrige eines theatral vorgegaukelten Jungfrauenopfers ausführlich und immer mit Rekurs auf die Ritualsprache geschildert (3, 19-22). Alle ließen sich gerne täuschen, was bei einer Mimesis im Theater immer vonnöten ist. Bereits Gorgias – eine Figur gleichen Namens spielt in einer weiteren theatralen Täuschungs-episode mithilfe eines Liebeszaubertranks demnächst eine Rolle (4, 15, 1-5) – definiert die Tragödie als „Täuschung“ (ἀπάτη), wobei „der Täuschende gerechter ist als der nicht Täuschende und der, der getäuscht wird, fähiger als der, der nicht getäuscht wird“.⁷⁶ Wie der innere Zuschauer, also das Ich in seinem durch die Entfernung

74 Zur Blutspende an die Toten vgl. Paul Stengel, *Opferbräuche ...* (Anm. 2), S. 23-24.

75 Man könnte die genaue Beschreibung der Klinge, die auf Knopfdruck langsam einfährt, von der Perspektive des Getäuschten als Penetration lesen.

76 Gorgias DK 82 B 23: ὁ τ' ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. Plutarch, bei dem dieses Fragment des Gorgias steht, sagt, dass die Tragödie „durch die Mythen und Leidenschaften eine Täuschung bewirke“ (Plut. *de glor. Ath.* 5, 348c). Vgl. dazu Anton Bierl, *Dionysos ...* (Anm. 43), S. 170 mit Anm. 181. Zur Szene als mimisch-pantomimischer Version von Euripides' *Iphigenie auf Tauris* vgl. Elisa Mignogna, „Leucippe in Tauride (Ach. Tat. 3, 15-22): mimo e pantomimo tra tragedia e romanzo“, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 38, 1997, S. 225-236. Zu Leukippe als Inhalt einer eventuell nacheuripideischen Tragödie und zu ihrem weiteren Einfluss auf die Literatur vgl. nun William J. Slater und Martin

beschränkten Gesichtsfeld, getäuscht wird, so erging es auch uns Lesern, weil wir von seiner Erzählperspektive abhängig sind. Der Heldin blieb dementsprechend auch ganz bewusst das eigentliche Opfer, die Zerlegung und Zubereitung des Leibs, erspart, damit sie wiederauferstehen und weiterspielen kann.

4. Zusammenfassung und Schluss

Wir haben gesehen, wie der besondere Reichtum des Opfers an Zeichen und spektakulären Handlungen für den Liebesdiskurs des Romans eingesetzt wird. Achilles Tatios überträgt wie andere Autoren den in Eros eingeschriebenen Mangel im tropologischen Spiel einer flottierenden Signifikantenkette von Metonymien und Metaphern auf seine Erzählung. Allerdings legt er in seiner besonders verzerrenden Perspektive noch deutlicheren Wert auf die Entwicklung der Liebe und auf den sexuellen Aspekt. Die imaginäre Welt, in der das Mädchen den krisenhaften Übergang durch phantastische Begegnungen mit Dritten durchlebt, zeigt sich im Traumbild Pantheias, in dem der befürchtete Verlust der Jungfernschaft Leukippes als Opfer erscheint. Dadurch aufgeschreckt verhindert die Mutter in letzter Sekunde den Vollzug des Sexualakts. Im folgenden Abenteuer wird das sexualsymbolisch schon aufgeladene Bild dann in der Anderwelt Ägyptens als barbarisches Menschenopfer konkretisiert, das sich erst später durch die Erweiterung der Perspektive als Theatertrick entpuppt. Durch die ausführliche Darstellung des Opfers kann ein sexualisierter Blick auf die entblößte Schönheit des jungen Mädchens geworfen werden. Die grotesk ausgemalten Szenen des Eindringens und Schneidens mit Dolchen und Schwertern verarbeiten Gewalt, Sakralität und Sexualität. Zugleich wird damit der männliche Blick des Begehrens auf den zur Schau gestellten weiblichen Körper gelenkt. Das weiße Fleisch vermenget sich mit dem roten Blut zu einem sowohl aufreizenden als auch perversen Spektakel, das vielleicht am ehesten mit *slasher-movies* zu vergleichen ist. Als Opfer ist der idealisierte Frauenkörper zudem sakral aufgeladen: Kurzum, er wird in Rudolf Ottos Bestimmung des Heiligen⁷⁷ zu einem sexuellen „fascinans“ und „tremendum“.

Die krisenhafte Erfahrung der erwachenden Sexualität Jugendlicher wird bei Achilleus Tatios als ein gegen die Keuschheitsnormen gerichtetes Spiel inszeniert, wobei man zwischen der Faszination und dem Grauen vor der Begegnung mit dem anderen Geschlecht changiert. Das Mädchen ist wunderschön und kokett und es reizt entgegen den Erwartungen der Geschlechterrolle zum Akt auf. Das doppelt aufgeschobene Opfer stellt die Kulmination der erotisch-sexualisierten Symbole dar. Erst nach dem sich im Nachhinein als Trick herausstellenden Opfer

Cropp, „Leucippe as Tragedy“, in: *Philologus* 153, 2009, S. 63-85. Zur Bedeutung von Gorgias vgl. Elisa Mignogna, „Roman und Paradoxon ...“ (Anm. 21), S. 24.

77 Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier, 1917 (München: Beck, 1936²⁵, Nachdruck 2004).

in Ägypten kehrt das Mädchen zur Norm der keuschen Heldin zurück.⁷⁸ Ferner ist auch die es vorbereitende Handlung vom Opfer als Bild- und Symbolspender dominiert. Rivalen und Doppelgänger werden hier ausgeschaltet und entführt, was die sexuelle Spannung in der Triangulation umspielt.⁷⁹ In der ständig flottierenden Zeichenkette gleitet man von Opfer zu Opfer, bis schließlich der weibliche Körper der Jungfrau selbst der Opferung unterzogen wird. Auf der überdeterminierten Symbolebene wird damit der Sexualakt als gewaltsames Eindringen, Zerfleischen und als Verlust der Unversehrtheit zur Schau gestellt. Gerade in der bildhaften, performativen Drastik eignet sich das aus der Lebenswelt und dem Mythos (Helena, Dionysos) frei montierte Ritual für den vom Autor intendierten Effekt. Der Leser wird aufgrund der Fokussierung auf den weiblichen Körper selbst in den erotischen Strudel gezogen. Das Opfer der Jungfrau ist schön, ästhetisch, symbol-, handlungs- und zeichengeladen. Und alles dient im Roman dem spezifisch erotischen Diskurs, der die Gattung bestimmt und der hier an den Rand des Obszönen getrieben wird. Gerade im besonderen Blickwinkel wird die zentrale Thematik des Romans, die erotische Umspielung der Mädchentragödie in phantastisch-imaginären Traumbildern, deutlich. Die Tragödie des Verlusts der Jungfernschaft manifestiert sich im schrecklichsten Bild des Opfers, das die Tragödie selbst stets pervertiert. Doch ist das Grauen zugleich mit der Faszination am kommenden Unbekannten komplementiert. Zudem ist Leukippes unbeschreibliche, fast mythische Schönheit schuld am möglichen Übergriff Dritter. Opferritual und Mythos in ihrer Zeichenvielfalt sowie Bildlichkeit und Theatralik verleihen der bildgesättigten literarischen Darstellung ihr ästhetisches Potential. Durch metonymische Verschiebungen wird Literatur und kultureller Sinn generiert – ein Beweis der Ästhetik des Opfers und der Interdependenz von Ritual, Bild und literarischem Text.

Literatur

- Graham Anderson, „Perspectives on Achilles Tatius“, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 34. 3, Berlin: de Gruyter, 1997, S. 2278-2299.
- Jan Assmann, „Der zweidimensionale Mensch: das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses“, in: *Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt*, hg. v. Jan Assmann und Theo Sundermeier, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1991, S. 13-30.
- Jennifer R. Ballengee, „Below the Belt: Looking into the Matter of Adventure-Time“, in: *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, hg. v. Robert Bracht Branham, Groningen: Barkhuis, 2005, S. 130-163 (*Ancient Narrative Suppl.* 3).
- Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.

78 Vgl. Simon Goldhill, *Foucault's Virginity ...* (Anm. 14), S. 117-118.

79 Vgl. Anne Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton: Princeton University Press, 1986, bes. S. 77-97; Massimo Fusillo, *Il romanzo greco ...* (Anm. 14), S. 219-228.

- Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Anton F. H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text*, Tübingen: Narr, 1991.
- Anton Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität* (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' *Thesmophoriazusen* und der Phalloslieder fr. 851 PMG), München/Leipzig: Saur, 2001.
- Anton Bierl, „Räume im Anderen und der griechische Liebesroman des Xenophon von Ephesos. Träume?“, in: *Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Antonio Loprieno, München/Leipzig: Saur, 2006, S. 71-103 (mit zwei weiteren Anhängen am Ende des Bandes).
- Anton Bierl, „Literatur und Religion als Rito- und Mythopoetik. Überblicksartikel zu einem neuen Ansatz in der Klassischen Philologie“, in: *Literatur und Religion I. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, hg. v. Anton Bierl, Rebecca Lämmle und Katharina Wesselmann, Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 1-76.
- Anton Bierl, „Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher. Literatur und Religion im griechischen Roman“, in: *Literatur und Religion II. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, hg. v. Anton Bierl, Rebecca Lämmle und Katharina Wesselmann, Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 239-334.
- Anton Bierl, *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*, transl. by Alex Hollmann, Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2009.
- Anton Bierl, „Fest und Spiele in der griechischen Literatur“, in: *Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum* VII Kap. 3.4, hg. v. Angelos Chaniotis, Los Angeles: Getty Publications, 2011, S. 125-160.
- Karl Heinz Bohrer, „Zur ästhetischen Funktion von Gewalt-Darstellung in der Griechischen Tragödie“, in: *Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, hg. v. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler, Berlin/New York: de Gruyter, 2006, S. 169-184.
- Pierre Bonnechère, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athen/Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994 (*Kernos*, Suppl. 3).
- Glen W. Bowersock, *Fiction as History. Nero to Julian*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- Winfried Bühler, „Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors Aithiopika“, in: *Wiener Studien* N. F. 10, 1976, S. 177-185.
- Walter Burkert, „Greek Tragedy and Sacrificial Ritual“, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7, 1966, S. 87-121.
- Walter Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin/New York: de Gruyter, 1972 (1997²).
- Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart: Kohlhammer, 1977.
- Walter Burkert, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1996.
- Virginia Burrus, „Mimicking Virgins: Colonial Ambivalence and the Ancient Romance“, in: *Arethusa* 38, 2005, S. 49-88.
- Anne Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Kathryn Chew, „Achilles Tatius and Parody“, in: *Classical Journal* 96, 2000, S. 57-70.
- Cécil Daude, „Aspects physiques et psychiques des passions chez Achille Tatius“, in: *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*, hg. v. Bernard Pouderon und Cécil Bost-Pouderon, Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2009, S. 185-208.

- Lesley Dean-Jones, *Women's Bodies in Classical Greek Science*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Koen De Temmerman, „A Flowery Meadow and a Hidden Metalepsis in Achilles Tatius“, in: *Classical Quarterly* 59, 2009, S. 667-670.
- Helen E. Elsom, „Callirhoe: Displaying the Phallic Woman“, in: *Pornography and Representation in Greece and Rome*, hg. v. Amy Richlin, New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, S. 212-230.
- Helene Foley, „Marriage and Sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Aulis*“, in: *Arethusa* 15, 1982, S. 159-180.
- Helene P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia: Marsilio, 1989.
- Simon Goldhill, *Foucault's Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1991².
- Albert Henrichs, *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, Bonn: Habelt, 1972.
- Albert Henrichs, „Drama and *Dromena*: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides“, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 2000, S. 173-188.
- Albert Henrichs, „Blutvergießen am Altar: Zur Ritualisierung der Gewalt im griechischen Opferkult“, in: *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, hg. v. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler, Berlin/New York: de Gruyter, 2006, S. 59-87.
- Antoine Hermay und Martine Leguilloux, „Les sacrifices dans le monde grec“, in: *Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum* I, Los Angeles: Getty Publications, 2004, S. 59-134.
- Dennis D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London/New York: Routledge, 1991.
- Christopher P. Jones, „Apuleius' *Metamorphoses* and Lollianus' *Phoinikika*“, in: *Phoenix* 34, 1980, S. 243-254.
- Roland Kany, „Dionysos Protrygaios. Pagane und christliche Spuren eines antiken Weinfestes“, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 31, 1988, S. 5-23.
- Helen King, *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*, London/New York: Routledge, 1998.
- David Konstan, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Marcelle Laplace, „Légende et fiction chez Achille Tatius: les personnages de Leucippé et de Iô“, in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1983, S. 311-318.
- Patrizia Liviabella Furiani, „Religione e letteratura nel ‚racconto‘ di sacrifici umani presso i romanzieri greci d'amore“, in: *Filosofia della natura e pensiero religioso*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, S. 25-40 (*Quaderni dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Perugia* 3).
- Patrizia Liviabella Furiani, „Il tema del sangue nei romanzi greci d'amore“, in: *Sangue e antropologia nella teologia medievale* I, hg. v. Francesco Vattioni, Rom: Edizioni Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1991, S. 519-560.
- Patrizia Liviabella Furiani, „Il corpo nel romanzo di Achille Tazio“, in: *Ancient Narrative* 1, 2000/01, S. 134-151.
- Nicole Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, transl. by Anthony Forster, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

- Marko Marinčič, „Advertising One's Own Story: Text and Speech in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*“, in: *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel*, hg. v. Victoria Rimell, Groningen: Barkhuis, 2007, S. 168-200 (*Ancient Narrative Suppl.* 7).
- Reinhold Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München/Berlin: Beck, 1962.
- Karl Meuli, „Griechische Opferbräuche“, in: *Phyllobolia*, hg. v. Olof Gigon, Karl Meuli, Willy Theiler, Fritz Wehrli und Bernhard Wyss (FS Peter Von der Mühl), Basel: Schwabe, 1946, S. 185-288.
- Karl Meuli, *Gesammelte Schriften*, hg. von Thomas Gelzer, II, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1975.
- Elisa Mignogna, „Roman und *Paradoxon*. Die Metamorphosen der Metapher in Achilleus Tatios' *Leucippe und Kleitophon*“, in: *Groningen Colloquia on the Novel* 6, 1995, S. 21-37.
- Elisa Mignogna, „Leucippe in Tauride (Ach. Tat. 3, 15-22): mimo e pantomimo' tra tragedia e romanzo“, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 38, 1997, S. 225-236.
- Helen L. Morales, „The Taming of the View: Natural Curiosities in *Leucippe and Kleitophon*“, in: *Groningen Colloquia on the Novel* 6, 1995, S. 39-50.
- Helen Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Helen Morales, „Metaphor, Gender and the Ancient Greek Novel“, in: *Metaphor and the Ancient Novel*, hg. v. Stephen Harrison, Michael Paschalis und Stavros Frangoulidis, Groningen: Barkhuis, 2005, S. 1-22 (*Ancient Narrative Suppl.* 4).
- Karen Ní Mheallaigh, „Philosophical Framing: The Phaedran Setting of *Leucippe and Cleitophon*“, in: *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, hg. v. John R. Morgan und Meriel Jones, Groningen: Barkhuis, 2007, S. 231-244 (*Ancient Narrative Suppl.* 10).
- Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier, 1917 (München: Beck, 1936²⁵, Nachdruck 2004).
- Karl Plepelits, *Achilleus Tatios. Leucippe und Kleitophon*, Stuttgart: Hiersemann, 1980.
- Bryan P. Reardon, „Achilles Tatius and Ego-Narrative“, in: *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, hg. v. John R. Morgan und Richard Stoneman, London/New York: Routledge, 1994, S. 80-96.
- Bridget T. Reeves, „The Role of the *Ekphrasis* in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*“, in: *Mnemosyne* 60, 2007, S. 87-101.
- Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914³.
- Richard Seaford, „The Tragic Wedding“, in: *Journal of Hellenic Studies* 107, 1987, S. 106-130.
- Dorit Sedelmeier, „Studien zu Achilleus Tatios“, in: *Wiener Studien* 72, 1959, S. 113-143.
- Charles Segal, „The Trials at the End of Achilles Tatius' *Clitophon and Leucippe*: Doublets and Complementaries“, in: *Studi italiani di filologia classica* 77, 1984, S. 83-91.
- Erika Simon, „Libation“, in: *Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum* I, Los Angeles: Getty Publications, 2004, S. 237-253.
- Giulia Sissa, *Greek Virginitiy*, transl. by Arthur Goldhammer, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- William J. Slater und Martin Cropp, „Leucippe as Tragedy“, in: *Philologus* 153, 2009, S. 63-85.
- Paul Stengel, „ΣΦΑΓΙΑ“, in: *Hermes* 21, 1886, S. 307-312.

- Paul Stengel, *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig/Berlin: Teubner, 1910.
- Jesper Svenbro, „La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poésie grecque“, in: *Poétique* 15, 1984, S. 215-232.
- Folkert T. Van Straten, Hiera Kala. *Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden: Brill, 1995.
- Ebbe Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A Commentary*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1955.
- Tim Whitmarsh, „Reading for Pleasure: Narrative, Irony, and Erotics in Achilles Tatius“, in: *The Ancient Novel and Beyond*, hg. v. Stelios Panayotakis, Maaike Zimmerman und Wytse Keulen, Leiden/Boston: Brill, 2003, S. 191-205.
- John J. Winkler, „Lollianos and the Desperadoes“, in: *Journal of Hellenic Studies* 100, 1980, S. 155-181; zitiert nach dem Nachdruck in: *Innovations of Antiquity*, hg. v. Ralph Hexter und Daniel Selden, New York/London: Routledge, 1992, S. 5-50.
- John J. Winkler, *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley: University of California Press, 1985.
- Froma I. Zeitlin, „The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*“, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 96, 1965, S. 463-508.
- Froma I. Zeitlin, „Postscript to Sacrificial Imaginary in the *Oresteia* (Ag. 1235-37)“, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 97, 1966, S. 645-653.
- Froma I. Zeitlin, „Gendered Ambiguities, Hybrid Formations, and the Imagery of the Body in Achilles Tatius“, in: *Proceedings of ICAN IV* (im Druck).
- Bernhard Zimmermann, „Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman“, in: *Poetica* 31, 1999, S. 61-79.