

Mythos, Fiktion, Geschichte: Ein Beitrag zum ‘Realismus’ der antiken Romane*

STEFAN TILG
University of Zurich /
Ludwig Boltzmann Institute for Neo-Latin Studies, Innsbruck

1. Einleitung

Als der erste antike Romancier den ersten antiken Roman schrieb, existierte wahrscheinlich schon ein rhetorisches System, das die literarische Erzählung in drei verschiedene Kategorien einteilt. Es ist zuerst beim Anonymus ad Herennium (1,8,12–13) und beim frühen Cicero (*inv.* 1,19,27) belegt, geht aber wohl auf hellenistische Quellen zurück, deren Terminologie sich aus späteren griechischen Zeugnissen erschließen lässt.¹ Dieses System legt die Beziehung der Erzählung zur Wirklichkeit zugrunde und unterscheidet demnach 1) *fabula* / μῦθος als eine Erzählung unwahrer und unwahrscheinlicher Ereignisse von 2) *argumentum* / πλάσμα als eine Erzählung erfundener, aber wahrscheinlicher Ereignisse und 3) *historia* / ἱστορία als eine Erzählung wahrer Ereignisse. Dazu kommt spätestens im 1. Jh. n. Chr. als ähnliches, aber nicht identisches, System noch die Theorie der Erzählung (διήγημα, seltener διήγησις) in den Prosaübungen der Progymnasmata.² Theon von Alexandria, der früheste bekannte Autor von Progymnasmata, unterscheidet z.B. zwischen einer faktischen und einer ‘mythischen’ Erzählung (διήγημα

* Dieser Beitrag ist die Umarbeitung eines Vortrags, den ich auf dem 13. Kongress der FIEC (Berlin, 24.–29. August 2009) gehalten habe. Während ich im Vortrag dem Verhältnis des griechischen Romans zum Mythos als Erzählform nachging, fundiere ich nun das Selbstverständnis sowohl des griechischen als auch des römischen Romans primär in der rhetorischen Theorie. Eine detaillierte Ausarbeitung der aufgeworfenen Fragen ist aber auch hier nicht beabsichtigt, denn diese müsste weit über einen Aufsatz hinausgehen.

¹ Vgl. zusammenfassend Barwick 1928. Hose 1996 argumentiert für einen römischen Ursprung dieses dreigliedrigen Systems, insbesondere der Kategorie des *argumentum*.

² Zu den Progymnasmata vgl. z.B. Kennedy 2003 (mit englischen Übersetzungen).

πραγματικόν und μυθικόν), illustriert aber beide Kategorien mit Beispielen aus Geschichtsschreibern, sodass die progymnasmatische Erzählung, zumindest in der Frühzeit, insgesamt stark historiographischen Charakter hat.³ Die Prosafiktion antiker Romane wurde in der Forschung oft mit diesen rhetorischen Systemen in Verbindung gebracht, insbesondere mit der Kategorie des *argumentum* / πλάσμα, dem in späteren Progymnasmata auch ein διήγημα πλάσματικόν (oder in alternativer Terminologie δραματικόν) entspricht.⁴ Soweit die rhetorische Theorie.

Nun ist es keineswegs gesichert, dass die genannten Kategorien für die Schreibpraxis der Romanciers auch tatsächlich relevant waren, aber wahrscheinlich ist das angesichts der Bedeutung der Rhetorik in der antiken Bildung durchaus. Es ist also zumindest einen Versuch wert, vor dem Hintergrund des skizzierten Systems der tatsächlichen Verwendung der genannten Begriffe in unseren Romantexten nachzugehen. Das will ich in diesem kleinen Beitrag tun, in dem ich mich auf die ‚kanonischen‘ antiken Romanciers beschränke, also Chariton, Xenophon von Ephesos, Achilleus Tatios, Longos und Heliodor bei den Griechen; Petron und Apuleius bei den Römern. Und auch hier werde ich jeweils nur ausgewählte, für das Selbstverständnis der jeweiligen Romane besonders aussagekräftige Stellen besprechen. Eine zweite und wahrscheinlich noch wichtigere Einschränkung ist methodischer Natur. Ich werde bei der Analyse unserer Texte nämlich von der Verwendung der oben genannten Substantive (also *fabula* / μῦθος usw.) ausgehen, denn gerade diese setzten eine gewisse Abstraktionsleistung voraus und können am ehesten etwas darüber aussagen, ob die Romanciers ein bestimmtes Verständnis dieser oder jener Erzählform mitbringen. Das ist natürlich ein limitierter Ansatz und er ließe sich bestimmt durch die Untersuchung weiterer Wortfelder und poetologischer Aussagen verfeinern. Dass das zu wesentlich anderen Schlüssen führen würde, halte ich aber für unwahrscheinlich.

Um einige Ergebnisse vorwegzunehmen: Die Analyse zeigt wenig überraschend, dass die Begriffe *historia* / ἱστορία insgesamt keine wichtige Rolle im Selbstverständnis der antiken Romane spielen. Angesichts der Theorie überraschender ist es zu sehen, dass dasselbe auch von *argumentum* / πλάσμα gilt.⁵ Eine zentrale poetologische Rolle nimmt dagegen die Abgren-

³ Vgl. z.B. Bompaire 1976; Gibson 2004.

⁴ Vgl. z.B. Barwick 1928, 287 (ähnlich schon Rohde 1914 [1876], 376–379); Hock 1997.

⁵ Diese Begriffe werden überhaupt nur von Petron, Apuleius und Heliodor verwendet (siehe Statistik unten). Dabei sind die Verwendungen bei Apuleius aber poetologisch irrelevant: *argumentum* hat hier die Bedeutung ‚Argument‘ (z.B. 7,1,5), ‚Beweis‘ (z.B. 10,11,1) oder ‚Zeichen‘ (z.B. 11,11,3). Bei Petron und Heliodor findet sich die eine oder

zung oder Annäherung von den bzw. an die Begriffe(n) *fabula* / μῦθος ein. Als historiographisch geprägte Alternative dazu bietet sich manchen griechischen Romanciers eine Selbstdefinition über den Begriff δῆγμα an. Außerdem ist festzustellen, dass besonders im griechischen Roman die Akzeptanz bzw. Ablehnung des Begriffs μῦθος ziemlich gut mit der Identifikation des eigenen Erzählens mit regelrechten Mythen korreliert, also mit der Bereitschaft, die eigene Erzählung als Parallele zu Erzählungen von Göttern, Helden und Fabelwesen zu sehen. Diese Tendenz ist in der Verwendung des lateinischen Begriffs *fabula* weniger ausgeprägt. Er verweist (noch) stärker als das griechische μῦθος auf das Theater und genauer auf einen – freilich *a priori* unwahrscheinlichen – dramatischen Plot, der zum Vorbild für die Erzählung einer fiktionalen Geschichte wird.⁶

2. Statistik und Stellen

Beginnen wir mit einer Statistik. Die Zahlen außerhalb der Klammern geben jeweils die gesamten Vorkommnisse eines Begriffs bei einem Romancier wieder; die Zahlen innerhalb Klammern beziehen sich auf die Frequenz pro Musterseite:⁷

| | Chariton | Xenophon | Achilleus | Longos | Heliodor |
|---------|-------------|----------|-------------|-------------|--------------|
| μῦθος | 6 (1/25 S.) | 0 | 22 (1/8 S.) | 7 (1/12 S.) | 3 (1/107 S.) |
| πλάσμα | 0 | 0 | 0 | 0 | 9 (1/36 S.) |
| ἱστορία | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 |

andere selbstreflexiv deutbare Stelle, aber das fällt bei der geringen Frequenz nicht ins Gewicht. Freilich könnte man unabhängig davon argumentieren, dass der implizite Ort, von dem aus die Romane die anderen Kategorien des dreigliedrigen Systems (nicht) beachten, ungefähr dem Bereich des *argumentum*/πλάσμα entspricht.

⁶ Allgemein zur herausragenden Bedeutung des Theaters für das Schreiben von Petron und Apuleius vgl. Panayotakis 1995 und May 2006. Damit soll nicht gesagt werden, dass das Theater als Modell für den griechischen Roman unbedeutend ist (vgl. den Überblick von Crismani 1997 mit weiterer Literatur).

⁷ Ich rechne mit 250 Wörtern pro Seite, was ungefähr einer Teubner-Seite (ohne Apparat) entspricht. Daraus ergeben sich folgende Umrechnungen von Wörtern in Seiten: Chariton: 37860 Wörter ~ 150 Seiten; Xenophon: 17197 Wörter ~ 69 Seiten; Achilleus Tatos: 43440 Wörter ~ 174 Seiten; Longos: 20929 Wörter ~ 84 Seiten; Heliodor: 80126 Wörter ~ 321 Seiten; Petron: 31092 Wörter ~ 124 Seiten; Apuleius: 54421 Wörter ~ 218 Seiten. Als Quellen für die Wortzahl dienen mir die elektronischen Hilfsmittel *Thesaurus Linguae Latinae* und *Bibliotheca Teubneriana Latina* (Enklitika wie *-que* werden hier als eigenes Wort gezählt).

| | | | | | |
|----------------|--------------------|--------------------|-------------|---|--------------|
| διήγημα | 22 (1/7 S.) | 10 (1/7 S.) | 2 (1/87 S.) | 0 | 14 (1/23 S.) |
| διήγησις | 0 | 0 | 1 | 0 | 8 (1/40 S.) |

| | Petron | Apuleius |
|--------------------------------|---------------------|--------------------|
| <i>fabula (fabella)</i> | 17 (1/7 S.) | 31 (1/7 S.) |
| <i>argumentum</i> | 4 (1/31 S.) | 8 (1/27 S.) |
| <i>historia</i> | 0 | 4 (1/55 S.) |
| <i>narratio (narratum)</i> | 0 | 2 (1/109 S.) |

Bei den Griechen stechen zwei Autoren durch ihre besonders häufige Verwendung des Begriffs *μῦθος* heraus, nämlich Achilleus Tatios und Longos.⁸ Mit diesen kann man die römischen Autoren mit ihrer Vorliebe für den Begriff *fabula* vergleichen. Dann folgt mit größerem Abstand Chariton. Bei Heliodor und Xenophon müssen wir eher erklären, warum sie den Begriff *μῦθος* *nicht* oder *fast nicht* verwenden. Warum die Statistik so aussieht, kann nur eine Besprechung der einzelnen Autoren klären. Die individuellen Unterschiede sind hier zu groß, um alle Romanschreiber in einen generischen Topf zu werfen.

a) *Achilleus Tatios*

Die erste Verwendung des Begriffs *μῦθος* am Beginn von Achilleus Tatios' Roman *Leukippe und Kleitophon* ist gleichzeitig auch die programmatischste. Bei der Betrachtung eines mythologischen Bildes, das Zeus und Europa zusammen mit Eros (als Regisseur der Szene) darstellt, trifft der anonyme Rahmenerzähler auf den Helden Kleitophon. Das Gespräch kommt auf die Macht des Gottes Eros, worauf der einschlägig erfahrene Kleitophon zu einem Seufzen und schließlich zur autobiographischen Erzählung des ganzen Romans anhebt. Er beginnt so (1,2,2):

‘Σμῆνος ἀνεγείρεις ... λόγων· τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔοικε.’

‘Du rufst einen Schwarm von Erzählungen (*logoi*) hervor. Meine Geschichte gleicht nämlich Mythen⁹ (*mythoi*).’

⁸ Eine gewisse Vorliebe für das Konzept *μῦθος* lässt sich bei Achilleus und Longos übrigens auch daran ablesen, dass sie als einzige Romanschriftsteller verwandte Begriffe wie das Substantiv *μυθολογία* (3 x Achilleus, 1 x Longos) oder das Verb *μυθολογεῖν* (je 4 x) verwenden.

⁹ Der griechische Begriff *μῦθος*, ‘(unzuverlässige) Geschichte’, umfasst an sich natürlich viel mehr als die deutsche Übersetzung ‘Mythos’ und kann nicht wie letztere auf eine

Darauf erwidert der Rahmenerzähler:

‘Μὴ κατοκνήσης, ὦ βέλτιστε, ... πρὸς τοῦ Διὸς καὶ τοῦ Ἔρωτος αὐτοῦ, ταύτη μᾶλλον ἦσιν, εἰ καὶ μῦθοις ἕοικε’
 ‘Zögere nicht, mein Bester, ... bei Zeus und Eros selbst. Je mehr sie Mythen (*mythoi*) gleichen, desto angenehmer werden sie sein.’

Wenig später, als sich die beiden nach dem Vorbild des platonischen *Phaidros* in einem Platanenhain niedergelassen haben, fügt der Rahmenerzähler noch hinzu (1,2,3):

‘Ὡρα σοι ... τῆς τῶν λόγων ἀκροάσεως· πάντως δὲ ὁ τοιοῦτος τόπος ἡδὺς καὶ μῦθων ἄξιος ἐρωτικῶν.’
 ‘Jetzt ist es Zeit, ... deine Erzählung (*logoi*) anzuhören: ein solcher Ort ist ganz und gar anmutig und erotischer Mythen (*mythoi*) würdig.’

Der Roman selbst wird hier als eine Art μῦθος präsentiert. Weil das direkt im Anschluss an die mythologische Ekphrasis vom Raub der Europa durch Zeus geschieht, besteht wenig Zweifel daran, dass der romanhafte μῦθος, mit Eros als oberstem Mythologen, zumindest auf spielerische Art sich an den ‚mythologischen Mythos‘ anschließt und die Grenzen zwischen den beiden Diskursen verwischt. Zu dieser Entgrenzung der Diskurse trägt die Unbefangenheit bei, mit der Kleitophons λόγοι (vgl. σμῆνος ... λόγων und τῆς τῶν λόγων ἀκροάσεως) absichtlich als μῦθοι erzählt bzw. angehört werden. Dieser Programmatik entsprechend, finden wir in *Leukippe und Kleitophon* zahlreiche mythologische Ekphraseis und Exkurse, in denen sich die ihrerseits als μῦθος konzipierte Ich-Erzählung auf verschiedene Weise spiegelt.¹⁰ Auch die abschließenden retrospektiven Erzählungen der Protagonisten werden als μῦθοι bezeichnet (8,4,2; 8,4,3; 8,17,1). John Morgan hat kürzlich sogar den attraktiven Vorschlag gemacht, in Kleitophon einen regelrecht ‚mythomanen‘ Erzähler zu sehen, der seine Welt im Bild des Mythos konstruiert (wobei der Begriff der ‚Mythomanie‘ hier in Anlehnung an Gian Biagio Contes Interpretation von Petrons *Satyricon* und seines ebenfalls realitätsfremden Erzählers Encolpius gebraucht ist).¹¹ Wie dem auch sei,

mythologische Erzählung im eigentlichen Sinn festgelegt werden. Die Übersetzung ist deshalb als Behelf zu verstehen, um auf die Verwendung des griechischen Wortes μῦθος und seine oft spielerische Annäherung an den Mythos hinzuweisen.

¹⁰ Vgl. z.B. Bartsch 1989; Reardon 2003, 378–385; Cueva 2004, 62–82.

¹¹ Vgl. Morgan 2007; Conte 1996.

unter allen Autoren des griechischen Liebesromans ist es Achilleus, der seinen eigenen erzählerischen Diskurs am stärksten als μῦθος präsentiert und mit Mythen identifiziert, wohl nicht zuletzt deshalb, um damit auch die Fiktionalität seines Schreibens zu thematisieren und ein gewisses parodisches Element einzubringen.

Es bietet sich an, an dieser Stelle einen Blick auf die römischen Romane zu werfen. Diese teilen mit Achilleus Tatios ja bekanntermaßen einige bemerkenswerte Charakteristika, so besonders den Ich-Erzähler und ein ausgeprägtes komisch-persiflierendes Element. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass sich auch Petron und Apuleius stark über die unrealistischste Kategorie der rhetorischen Erzähltheorie definieren, die *fabula*.

b) *Apuleius*

Apuleius tut das – ähnlich wie Achilleus mit dem μῦθος – programmatisch am Anfang seines Werks, wenn er den Prolog mit folgenden Phrasen eröffnet und beschließt (*Met.* 1,1,1 und 1,1,6):

At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram ... fabulam Graecanicam incipimus.

Aber ich will dir im milesischen Stil verschiedene Fabeln aneinanderreihen ... Ich beginne eine Fabel nach dem Griechischen.

Auch nach dem Prolog begegnet die Verwendung von *fabula* für Lucius' Geschichte und damit auch für Apuleius' Roman, etwa in 2,12,5, wo der Seher Diophanes verspricht, dass Lucius in Zukunft *magnam et incredundam fabulam* ('eine große und ungläubliche Fabel') sein werde. Schließlich erzählt Lucius am Ende der *Metamorphosen* seinen Freunden und Verwandten die von ihm erlebten *fabulae* (11,20,6). Im Übrigen ist *fabula* auch Apuleius' bevorzugter Begriff zur Bezeichnung der in seinen Roman eingelegten Erzählungen, wobei der Terminus in der Regel sehr bewusst gerade in der Einleitung *zu* und in der Rückschau *auf* den/die jeweiligen Geschichten verwendet wird.¹² In der ersten eingelegten Geschichte von Aristomenes wird sogar explizit der Lügencharakter der *fabula* thematisiert,

¹² Vgl. die Erzählungen von Aristomenes (1,2,6; 1,4,6; 1,20,2; 1,20,5; 2,1,2); Thelyphron (2,20,7; 2,31,1); Amor und Psyche (4,27,8; 6,25,1); die Ehebruchsgeschichten (9,4,4; 9,14,1; 9,17,2; 9,23,5); die Geschichten von der bösen Stiefmutter (10,2,4; 10,12,5) und der verurteilten Mörderin (10,23,2).

da der Gefährte des Aristomenes der erzählten Hexengeschichte partout keinen Glauben schenken will: (vgl. *Met.* 1,20,2 ‘*nihil ... hac fabula fabulosius, nihil isto mendacio absurdius*’, ‘Nichts könnte fabulöser als diese Fabel sein, nichts absurder als diese Lüge’).

Die Ähnlichkeit von Apuleius’ *fabulae* mit Achilleus’ *μῦθοι* liegt auf der Hand, auch wenn *fabula* weniger auf eine regelrecht mythologische Erzählung und damit ein Spiel mit dem Mythos verweist. John Morgan hat darauf aufmerksam gemacht, dass beide Autoren durch den programmatischen Einsatz der Begriffe *μῦθος* und *fabula* zu Beginn ihrer Werke (im Prolog bei Apuleius; bei Ach. Tat. 1,2,2) selbstironisch den Realismus ihrer Erzählungen unterlaufen.¹³ Danielle van Mal-Maeder vergleicht dieselbe Stelle Ach. Tat. 1,2,2, in der es um erzählerisches Vergnügen an Liebesleid geht, generell mit Lucius’ erzählerischem Vergnügen an (teils schrecklich endenden) *fabulae*.¹⁴ Schließlich sei auch noch vermerkt, dass die Selbstpräsentation des apuleianischen Prologsprachers als Redner (vgl. *Met.* 1,1,5 *forensis sermonis*) ein wichtiger Hinweis darauf ist, dass *fabula* bei Apuleius tatsächlich im rhetorischen Sinn als unwahre und unwahrscheinliche Erzählung zu betrachten ist.¹⁵

c) Petron

Der fragmentarische Charakter unseres Petrontexts gebietet Vorsicht bei einer Analyse im vorliegenden Zusammenhang. Aus den vorhandenen Fragmenten geht aber deutlich genug hervor, dass Petron ähnlich oft und gern wie Achilleus und Apuleius sein eigenes Erzählen mit der Kategorie der *fabula* in Verbindung bringt. Das legt nicht nur die ähnliche Frequenz des Begriffes nahe, sondern auch Stellen in denen einzelne Episoden des Romans als *fabulae* bezeichnet werden (z.B. *Sat.* 92,13 Encolpius’ Händel mit Ascyltus; 95,1 Gitons *mimica mors* [94,15] durch ein stumpfes Rasiermesser) – hier ist die Nähe zur *fabula* des Mimus und dem komischen Theater überhaupt offenkundig. Als *fabulae* angekündigt bzw. retrospektiv angesprochen sind darüber hinaus eingelegte Erzählungen wie Niceros’ Werwolfsgeschichte (61,5 *talem fabulam exorsus est*, ‘er begann, nachfolgende Fabel zu erzählen’) oder die Geschichte von der Matrone von Ephesos (113,1 *risu exceperere fabulam nautae*, ‘die Matrosen reagierten auf die Fabel mit Lachen’; vgl. 111,5, wo die Kunde von der Matrone von Ephesos eine

¹³ Vgl. Morgan 2001, 155.

¹⁴ Van Mal-Maeder 2001, 56–57 zu *Met.* 2,1,2 *fabulam ... illam optimi Aristomenis*.

¹⁵ Vgl. Bitel 2001, 139–140.

fabula genannt wird). Die grotesken Gespräche der Freigelassenen werden – trotz ihres linguistischen Realismus – als *fabulae* diskreditiert (37,1; 39,1; 42,1; 47,1; vgl. 76,4 Trimalchios Insistieren, dass seine Biographie *factum*, nicht *fabula* sei, womit *eo ipso* ihr Wahrheitsgehalt problematisiert ist). Schließlich findet sich bei Petron teilweise ähnlich wie bei Achilleus, aber anders als bei Apuleius, auch die Annäherung der *fabula* an den Mythos (48,7 Trimalchio will sich die *fabula* des Odysseus erzählen lassen; 59,3 Trimalchio erklärt die von den Homeristen aufgeführte *fabula*; 83,5 die mythologischen Bildthemen in der Gemäldegalerie werden als *fabulae* angesprochen; 126,18 der Erzähler beschwört die *fabula* des Frauenhelden Jupiter, um dem erotischen Plot der Handlung Schwung zu verleihen). Hier trifft dasselbe zu, was über den mythomanischen Erzähler bereits oben zu Achilleus Tatios gesagt wurde. Insgesamt dürfte trotz des fragmentarischen Zustands der *Satyrica* klar sein, dass auch Petron den Realismus seiner Erzählung mutwillig untergräbt, indem er sie vielfach dem Reich der *fabula* annähert.

d) Longos

Ein spielerisches Verwischen der Grenzen zwischen Roman und μῦθος ist auch Longos nicht fremd. Die Hauptstelle, die hier zu zitieren ist, begegnet uns im zweiten Buch, als Chloe von einer Gruppe übermütiger Methymnäer geraubt wird. Darauf erscheint Pan dem Räuberhauptmann im Traum und schilt ihn dafür, dass er und seine Truppe eine Jungfrau von den Altären weggerissen haben, ‘aus der Eros einen Mythos machen will’ (2,27,2: ἐξ ἧς Ἔρωσ μῦθον ποιῆσαι θέλει.). Wie bei Achilleus ist Eros der oberste Gott und Regisseur des Geschehens, und wie bei Achilleus erscheint der Roman selbst (denn wofür sonst könnte Chloe hier stehen?) als eine Art erotischer Mythos. Allerdings tut Longos mehr dafür, seine Erzählung von einem Mythos im herkömmlichen Sinn abzusetzen. Als z.B. der Greis Philetas Daphnis und Chloe von seiner Begegnung mit Eros erzählt, heißt es (2,7,1):

Πάνυ ἐτέρφθησαν ὥσπερ μῦθον οὐ λόγον ἀκούοντες ...

Sie ergötzen sich daran als ob sie einen Mythos und nicht einen Logos gehört hätten ...

Dem romanhaften Sein wird damit zumindest hinter dem Schein des Mythos die höhere Wahrheit eines Logos zugebilligt. Etwas ähnliches dürfte übrigens auch im Kontrast zwischen den in den Büchern 1–3 eingelegten drei

tragischen Mythen von Pan einerseits (zwei davon werden ausdrücklich als $\mu\theta\theta\alpha\iota$ bezeichnet)¹⁶ und dem glücklichen Schicksal des romanhaften Liebespaars andererseits angedeutet zu sein. Ewen Bowie hat gezeigt, dass der Punkt bei diesen gescheiterte Liebe und Gewalt darstellenden eingelegten Mythen eben gerade der ist, dass sie sich auf der Ebene der Haupterzählung *nicht* wiederholen. Statt einem vierten eingelegten Mythos im vierten und letzten Buch haben wir das Happy End der Geschichte von Daphnis und Chloe.¹⁷ Ob diese nun freilich ein Mythos oder ein Logos oder sonst etwas ist, lässt der Autor in der Schwebelust am Uneindeutigen, mit der er sein Liebespaar z.B. den eingelegten Mythos von Pan und Syrinx fröhlich nachtanzen lässt (2,37).

Hätte man nur die vier bisher besprochenen Autoren, könnte man glauben, dass eine gewisse Identifikation des eigenen Erzählens mit der Kategorie des $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ oder der *fabula* konstitutiv für das Genre des Romans ist. Doch die Statistik der Verwendung des Begriffs $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ suggeriert schon, dass die verbleibenden Autoren anders vorgehen.

e) Chariton

Charitons Bestreben, sich der Geschichtsschreibung anzuschließen und seinen Roman als Geschichtserzählung zu präsentieren, ist hinlänglich bekannt.¹⁸ Mythologie spielt dabei eine vergleichsweise untergeordnete Rolle als punktuelle Vergleichsgröße, v.a. als Mittel der Personenzeichnung, etwa wenn die Protagonistin Kallirhoe öfter mit Ariadne verglichen wird. So etwas gibt es natürlich in all unseren Texten reichlich, sagt aber wenig über deren Verhältnis zum $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ als Erzählform aus.¹⁹ Insgesamt grenzt sich Chariton von allen Romanschriftstellern wohl am stärksten von dieser Kate-

¹⁶ Vgl. 2,33,3 und 2,35,1 (Mythos von Syrinx); 3,22,4 (Mythos von Echo).

¹⁷ Vgl. Bowie 2003 und 2007; ähnlich MacQueen 1985; dagegen Hunter 1983, 54 '... the place of these stories in the main narrative is not easy to determine with any precision, although it is clear that as these $\mu\theta\theta\alpha\iota$ mirror, however dimly, the story of Daphnis and Chloe, they help to establish the status of the novel itself as a $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$.'

¹⁸ Vgl. z.B. Hunter 1994; Ramelli 2000.

¹⁹ Ruiz Montero (2003, 351–352) bezeichnet Charitons Geschichtsfiktion als eine Art neuer Mythologie, weil sie wie der Mythos einen gemeinsamen kulturellen Verständnishorizont aufbaut. Doch das ist eine wenig hilfreiche Verallgemeinerung des Konzepts 'Mythologie' und entspricht auch nicht Charitons Verwendung des Begriffs $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$. Ebenso sollte man die vielen Homerzitate bei Chariton nicht als Rekurs auf eine mythologische Erzählform sehen: hier handelt es sich um literarische Zitate aus einem bewunderten Autor, nicht um eine Entscheidung, den eigenen Roman als $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ zu begreifen.

gorie ab. Dies geschieht einerseits implizit, nämlich durch den Verzicht auf mythologische und überhaupt *a priori* unwahrscheinliche Erzählungen sowie durch die Vermeidung des Begriffs *μῦθος* als Bezeichnung für die eigene Romanerzählung. Als Gegenstück dazu finden wir die explizite Herabsetzung des Begriffs *μῦθος*, denn wo immer er fällt bezeichnet er eine unwahre, potenziell trügerische oder im Vergleich mit der Romanhandlung blasse Erzählung. So z.B. wenn Kallirhoe als Sklavin an Dionysios verkauft wird und ihr ihr voriges Leben wie ein unwirklicher ‘Traum und ein Mythos’ erscheint (2,5,7: ὄνειρος ἦν τὰ πρῶτα καὶ μῦθος); oder wenn der persische König Artaxerxes, bevor er Kallirhoe sieht, vom Gott Eros nur aus ‘Mythen und Gedichten’ gehört hat (6,3,2: τίς γάρ ἐστιν Ἔρωσ πρότερον ἤκουον ἐν μύθοις τε καὶ ποιήμασιν), nun aber seine Gewalt am eigenen Leib erfährt. Die einzige Stelle, wo man daran denken könnte, dass Chariton seine eigene Erzählung als *μῦθος* bezeichnet, begegnet im 5. Buch, in der im eigentlichen Sinn dramatischen Gerichtsszene, wo der tot geglaubte Chaireas plötzlich als Kronzeuge auftritt. Chariton, dem Selbstlob nicht fremd ist, pocht auf die Originalität dieses erzählerischen Einfalls und kommentiert (5,8,2):

ποῖος ποιητῆς ἐπὶ σκηνῆς παράδοξον μῦθον οὕτως εἰσήγαγεν;
Welcher Dichter hat jemals einen so unglaublichen Mythos auf die Bühne gebracht?

Es ist hier der Wetteifer mit den Dramatikern, der Chariton hinreißt, seine eigene Geschichte mit einem dramatischen Plot (*μῦθος* hat hier zweifellos primär diese Bedeutung) zu vergleichen. Ihnen hält er die Dramatik seiner Prosaerzählung entgegen, die ein ‘echtes’ Drama bei weitem übertrifft. Aber ebenso wenig wie Chariton selbst ein Dramatiker sein möchte (denn dann hätte er ein Drama geschrieben), möchte er eine bloß erfundene Geschichte im Sinn der Dramatiker schreiben. Überall sonst nämlich, wo er in selbstreferentieller Art auf eine/seine Erzählung Bezug nimmt, spricht er von *δηγήματα*, ‘Erzählungen’.²⁰ So z.B. im Fall der ‘neuartigen Erzählung’ (*καινὸν ... διήγημα*), welche die personifizierte Kunde (*Φήμη*) über die bis dahin fortgeschrittene Geschichte Kallirhoes im dritten Buch verbreitet (3,2,7; 3,4,1); der ‘Erzählungen über die Mutter’ (2,9,3 *τῶν περὶ τῆς μητρὸς διηγημάτων*), welche die werdende Mutter Kallirhoe nicht über sich hören möchte; oder der ‘ruhmreichen Erzählung’, mit der Chaireas und sein Gefährte Polycharmos späteren Generationen in Erinnerung bleiben wollen

²⁰ Vgl. ausführlich zu Provenienz und Eigenart des Begriffs *διήγημα* bei Chariton Tilg 2010, 198–230.

(7,1,8 ἔνδοξον καὶ τοῖς ὕστερον ἔσομένοις διήγημα). Ja sogar der Titel von Charitons Roman lautete nach Ausweis des ältesten Papyruszeugen (Pap. Michaelides 1) Τὰ περὶ Καλλιρόην διηγήματα ('Erzählungen über Kallirhoe') – in den Titeln anderer antiker Romane ist der Bestandteil διηγήματα nicht nachzuweisen. Das Besondere an Charitons διηγήματα ist einerseits die Frequenz, mit der er sich auf sie bezieht, andererseits dass sie immer wahr sind und zumindest aus der Erzählersperspektive jenseits jeder Frage von Fiktionalität stehen. Das Konzept dergestalt historischer bzw. pseudohistorischer Erzählungen ist höchstwahrscheinlich den Progymnasmata entlehnt, genauer der progymnasmatischen Kategorie des διήγημα in einer primär historiographischen Form, wie sie Theon von Alexandria beschreibt.²¹ In Charitons historisierendem Roman steht diese Kategorie implizit in einem Kontrast zum traumhaften, dichterischen und unzuverlässigen μῦθος.

f) Xenophon von Ephesos und Heliodor

Bevor ich zu einer abschließenden Interpretation des Befundes übergehe sind noch ein paar Worte zu Xenophon von Ephesos und Heliodor angebracht. Die Bilanz ist hier weitgehend negativ. Bei Xenophon spielt Mythologisches außer in Allerweltsvergleichen keine Rolle. Den Begriff μῦθος und alle einschlägigen Ableitungen vermeidet er. Wir können höchstens registrieren, dass er wie Chariton oft von διηγήματα spricht, durchaus auch selbstbezüglich, wie z.B. im fünften und letzten Buch, in dem die Protagonistin Antheia den Räuberhauptmann Hippothoos nicht gleich erkennt und sich darüber wundert, dass er 'die Erzählungen über sie' kennt (5,9,7: πῶς ... γνωρίζεις τὰ ἐμὰ διηγήματα;).

Könnte man die Abwesenheit einer Auseinandersetzung mit der Kategorie des μῦθος bei Xenophon noch auf die Schlichtheit des Autors zurückführen, funktioniert das bei dem barocken Heliodor kaum. Angesichts der Komplexität und Vielschichtigkeit seiner *Aithiopika* ist es überraschend, dass sie für unser Thema nicht viel hergeben. Das hängt wesentlich damit zusammen, dass Heliodor dem Mythos und dem Mythischen überhaupt keine besondere Bedeutung schenkt. Bryan Reardon hat dieses scheinbare Paradox mit Verwunderung festgestellt, blieb aber eine Erklärung schuldig.²²

²¹ Vgl. dazu die Einleitung oben.

²² Reardon 2003; vgl. Briand 2006, der die λόγοι von Chariton und Heliodor den μῦθοι von Achilleus Tatios und Longos gegenüberstellt. Die These von E. Cueva (2004, bes. 1 und 96), wonach der Mythos für den griechischen Roman umso einflussreicher ist, je später

Einschlägige Stellen sind bei Heliodor ganz vereinzelt, immerhin gibt es aber eine, der man eine gewisse Programmatik beilegen kann. In der betreffenden Passage fordert der Athener Knemon nach einem gemeinsamen Abendessen den ägyptischen Priester Kalasiris zu dessen (schlussendlich fast die ganze erste Hälfte des Romans einnehmender) autobiographischer Erzählung auf. Knemon hat schon einigen Wein intus und fühlt sich in Stimmung für eine Geschichte. Er begründet das Kalasiris gegenüber so (2,23,5):

‘ὁ Διόνυσος ... οἶσθα, ὦ πάτερ, ὡς χαίρει μύθοις καὶ κωμῳδίας φιλεῖ’
 ‘Du weißt ja, Väterchen, wie Dionysos sich an Mythen freut und Komödien liebt.’

Aus Sicht des Autors ist das allerdings eher eine Abgrenzung vom μῦθος als eine Annäherung an diesen. Es wurde schon öfter darauf hingewiesen, dass Knemon und Athen bei Heliodor als dekadente Gegenbilder zur philosophisch-religiösen Welt des Autors fungieren, die sich u.a. in den Figuren des Priesters Kalasiris und den Schauplätzen in Ägypten und Äthiopien manifestiert.²³ Unsere Stelle scheint den Kontrast zwischen dem Erzähler Kalasiris und seinem Zuhörer Knemon am Beginn von Kalasiris’ Erzählung programmatisch aufzubauen. Sie charakterisiert vielmehr den Zuhörer Knemon als den Erzähler oder die Erzählung selbst: Der Wein trinkende Athener Knemon interpretiert Kalasiris’ Geschichte im athenischen Bild vom Wein- und Theatergott Dionysos und seinen Mythen. Kalasiris hingegen, der heiligmäßige Abstinenzler, rügt Knemon später ausdrücklich wegen seiner als athenisch identifizierten Schaulust, die er an die Erzählung heranträgt (3,1,2). Die Distanz Heliodors zum Mythos und zu offenkundig unwahrscheinlichen Geschichten erklärt sich zumindest teilweise aus seinem Habitus, hinter dem Schein der Dinge ihr wahres Sein zu suchen.

3. Schlüsse

Was können wir aus diesem Befund schließen? Eine detaillierte und ausführliche Antwort könnte, wie gesagt, nur in einer längeren Studie gegeben werden. Das vorgestellte Material reicht aber aus, um einige Thesen zu wagen. Wenn wir den begrifflichen und praktischen Umgang unserer Autoren mit

die Romane geschrieben werden, entspringt rein schematischem Systemdenken und wird durch die Analyse des Heliodortexts widerlegt.

²³ Vgl. Morgan 1989; Oudot 1992.

der Kategorie des μῦθος bzw. der *fabula* zusammenfassen, erhalten wir ein sehr divergentes Bild: Chariton setzt sich mit dieser Kategorie auseinander, um sie zugunsten seiner διηγήματα abzulehnen; Xenophon beschäftigt sich überhaupt nicht mit μῦθοι; Achilleus verwischt die Grenzen zwischen seiner eigenen Erzählung und einem μῦθος radikal. Ebenso verfahren Petron und Apuleius mit der *fabula*. Dabei verweisen die μῦθοι von Achilleus und teilweise Petron auch spielerisch auf echte Mythen, die in ihren Geschichten vielfach nacherzählt werden. Longos flirtet sowohl mit dem Begriff des μῦθος als mit der Erzählung von Mythen, um sich dann doch wieder davon zu distanzieren. Für Heliodor wiederum sind μῦθος und Mythos ganz marginale Kategorien, die in seiner anticlassischen Romanwelt nicht viel verloren haben. Bei so viel Individualität ist jeder Versuch, eine einfache generische oder epochale Ordnung herzustellen, problematisch.²⁴

Ein angemesseneres Modell ist es wohl, von einer anfänglich gelegten historisierenden Grundtendenz auszugehen, die dann im Lauf der Zeit individuell adaptiert, kontaminiert und parodiert werden konnte. Zumindest nach derzeitigem Kenntnisstand können wir annehmen, dass die ersten antiken Romane eine – wenn auch vorgebliche – Geschichtserzählung sein wollten. Abgesehen von Chariton, dem ersten erhaltenen Romanschreiber und vielleicht Erfinder des Genres, ist ja auch zu berücksichtigen, dass die einzigen nachweislich aus der Frühzeit des Liebesromans stammenden Fragmente – jene von *Metiochos und Parthenope* und *Ninos* – den Charakter eines historischen Romans haben.²⁵ Dass in solchen pseudogeschichtlichen διηγήματα für *per definitionem* Unwahres und Unwahrscheinliches wenig Platz blieb, leuchtet unmittelbar ein. Spätere Autoren entwickelten die Gattung allerdings weiter bzw. erfanden sie durch individuelle Variationen immer wieder neu. Petron (falls seine *Satyrice* sich nicht doch an verlorenen komischen Romanen des Hellenismus orientieren)²⁶ gibt dazu ein grelles Startsignal, und die komische Vermischung des Geschichtlichen mit dem offensichtlich Irrealen ist in verschiedenen Variationen erfolgreich bei Achilleus Tatios, Apuleius und Longos. Longos setzt sich in seiner Vorrede sogar sehr deutlich mit der Geschichtsschreibung auseinander, indem er seine Erzählung als ‘Liebesgeschichte’ (*prae*f. 1 ἱστορίαν ἔρωτος) ankündigt und im Kontrast zu Thukydides statt eines κτήμα ἐξ αἰεί (vgl. Th. 1,22,4) ein κτήμα τερπνόν (*prae*f. 3) verspricht. Damit macht er sich von der Erwartung einer eigentli-

²⁴ Vgl. oben Anm. 22.

²⁵ Vgl. allgemein Hägg 1987. Ich persönlich glaube, dass auch *Metiochos und Parthenope* von Chariton stammt, vgl. Tilg 2010, 92–109.

²⁶ Vgl. zu dieser These Jansson 2004 mit weiterer Literatur.

chen Geschichtserzählung frei und kann darauf seine zwischen Mythos und Logos schwebende pastorale Phantasiewelt aufbauen. Heliodor kehrt wie in anderen Dingen so auch im Umgang mit Mythos und Geschichte wieder zum Beginn der Tradition zurück. Er gibt seiner Erzählung ein, wenn auch wenig konkretes, historisches Setting (in der Zeit der persischen Herrschaft in Ägypten) und nimmt vor allem wieder die Erzählpose des Historikers ein.²⁷ Heliodors Distanz zur Kategorie des $\mu\theta\omicron\varsigma$ ist damit gut erklärbar, eine stärkere begriffliche Absetzung oder Auseinandersetzung damit wäre nach Chariton und den anderen frühen Romanschreibern vielleicht überflüssig gewesen.

Die Frage, wie weit sich der antike Roman dem Unwahren und Unwahrscheinlichen öffnet, scheint wesentlich damit zusammenzuhängen, wie geschichtlich (und damit auch wie ernst) seine Autoren erzählen wollen. Eine angesichts unserer modernen Fachterminologie überraschende Konsequenz dieses Resultats ist es, dass das antik-rhetorische Konzept von Wirklichkeitsnähe gerade jene Romane als besonders unrealistisch erscheinen lässt, die wir – freilich mehr aus Gewohnheit als mit gutem Recht – als ‘realistisch’ bezeichnen. Ein antiker Rhetor hätte einem Roman vom Chariton’schen Schlag wohl einen gewissen Realismus bescheinigt, aber kaum der Mythomanie eines Encolpius oder der programmatisch als *fabula* angekündigten Verwandlungsgeschichte eines Lucius.

Literatur

- Bartsch, S. 1989. *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton: Princeton University Press.
- Barwick, K. 1928. ‘Die Gliederung der *narratio* in der rhetorischen Theorie und ihre Bedeutung für die Geschichte des antiken Romans’, *Hermes* 63, 261–287.
- Bitel, A. 2001. ‘Fiction and History in Apuleius’ Milesian Prologue’, in Kahane and Laird, 137–151.
- Bompaire, J. 1976. ‘Les historiens classiques dans les exercices préparatoires de rhétorique (*progymnasmata*)’, in var. eds., *Recueil Plassart: Études sur l’antiquité grecque offertes à André Plassart par ses collègues de la Sorbonne*, Paris: Les Belles-Lettres, 1–7.
- Bowie, E. 2003. ‘The Function of Mythology in Longus’ *Daphnis and Chloe*’, in López Férez, 361–376.
- Bowie, E. 2007. ‘Pulling the Other? Longus on Tragedy’, in C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, and J. Elsner (eds.), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature; Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford: Oxford University Press, 338–352.

²⁷ Vgl. Hägg 1987, bes. 200–201; Hägg 2000, bes. 196–197.

- Briand, M. 2006. 'Formes et fonctions fictionnelles de la *muthologia*: énonciations en catalogue et résumés dans les romans grecs anciens', *Kernos* 19, 161–175.
- Conte, G. B. 1996. *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley: University of California Press.
- Crismani, D. 1997. *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Cueva, E. P. 2004. *The Myths of Fiction: Studies in the Canonical Greek Novels*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gibson, C. A. 2004. 'Learning Greek History in the Ancient Classroom: The Evidence of the Treatises on Progymnasmata', *CPh* 99, 103–129.
- Hägg, T. 1987. 'Callirhoe and Parthenope: The Beginnings of the Historical Novel', *ClAnt* 6, 184–204.
- Hägg, T. 2000. 'The Black Land of the Sun: Meroe in Heliodoros' Romantic Fiction', in V. Christides und T. Papadopoullos (eds.), *Proceedings of the Sixth International Congress of Graeco-Oriental and African Studies, Nicosia 30 April – 5 May 1996*, Nicosia: Archbishop Makarios III Cultural Centre, 195–220.
- Hock, R. F. 1997. 'The Rhetoric of Romance', in S. E. Porter (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period: 330 B.C. – A.D. 400*, Leiden: Brill, 445–465.
- Hose, M. 1996. 'Fiktionalität und Lüge: Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie', *Poetica* 28, 257–274.
- Hunter, R. 1983. *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter, R. 1994. 'History and Historicity in the Romance of Chariton', *ANRW* 2,34,2, 1055–1086.
- Jensson, G. 2004. *The Recollections of Encolpius: The Satyrica of Petronius as Milesian Fiction*, Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library.
- López Férez, J. A. (ed.) 2003. *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, Madrid: Ediciones Clásicas – Comunidad de Madrid.
- Kahane, A. and Laird, A. (eds.) 2001. *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*, Oxford: Oxford University Press.
- Kennedy, G. A. 2003. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Compositions and Rhetoric*, Leiden: Brill.
- MacQueen, B. D. 1985. 'Longus and the Myth of Chloe', *ICS* 10, 119–134.
- May, R. 2006. *Apuleius and Drama: The Ass on Stage*, Oxford: Oxford University Press.
- Morgan, J. R. 1989. 'The Story of Knemon in Heliodoros' *Aithiopika*', *JHS* 109, 99–113.
- Morgan, J. R. 2001. 'The Prologue of the Greek Novels and Apuleius', in Kahane and Laird, 152–162.
- Morgan, J. R. 2007. 'Kleitophon and Encolpius: Achilles Tatius as Hidden Author', in M. Paschalis, S. Frangoulidis, S. Harrison, and M. Zimmerman (eds.): *The Greek and the Roman Novel: Parallel Readings*, Groningen: Barkhuis & Groningen University Library, 105–120.
- Oudot, E. 1992. 'Images d'Athènes dans les romans grecs', in M.-F. Baslez, P. Hoffmann, and M. Trédé (eds.), *Le monde du roman grec*, Paris: Presses de l'école normale supérieure, 101–111.
- Panayotakis, C. 1995. *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden: Brill.
- Ramelli, I. 2000. 'Caritone e la storiografia greca: il "Romanzo di Calliroe" come romanzo storico antico', *Acme* 53, 43–62.

- Reardon, B. P. 2003. 'Mythology in Achilles Tatius and Heliodorus', in López Férez, 377–389.
- Rohde, E. 1914³ (1876), *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Ruiz Montero, C. 2003. 'El mito en Caritón de Afrodísias y Jenofonte de Éfeso', in López Férez, 345–359.
- Tilg, S. 2010. *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*, Oxford: Oxford University Press.
- Van Mal-Maeder, D. 2001. *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses; Livre II: texte, introduction et commentaire*, Groningen: Egbert Forsten.