

Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur

Autor(en): **Wehrli, Fritz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **22 (1965)**

Heft 3

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-19470>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur

Von Fritz Wehrli, Zürich

Heinz Haffter sexagenario
1. 6. 1965

Über den Ursprung des griechischen Romans und damit die Zusammengehörigkeit seiner verschiedenen Spielformen gehen die Meinungen heute mehr denn je auseinander. Wenn seine religionsgeschichtliche Deutung¹ eine wachsende Anhängerschaft findet, so liegt dies wohl nicht zuletzt daran, daß es der älteren, literargeschichtlich ausgerichteten Forschung bisher nicht gelungen ist, der Fülle von Gegensätzen inhaltlicher und formeller Art durch eine allgemein überzeugende Herleitung gerecht zu werden. So hält sich E. Rohde, dessen Werk über den griechischen Roman und seine Vorläufer (1876) noch immer zur Diskussion steht, ausschließlich an den Liebesroman und läßt die durch Petron und Apuleius vertretene Richtung ganz außer Acht. Seine beiläufigen Bemerkungen, wonach für diese ein völlig gesonderter Ursprung anzunehmen wäre², ist das unfreiwillige Eingeständnis einer Verlegenheit, deren die Interpreten bis heute nicht Herr geworden sind. Während Rohde als die entscheidenden Komponenten hellenistische Liebespoesie und phantastische Reiseerzählung herausarbeitet, hat Schwartz³ Epos und Geschichtsschreibung in den Vordergrund gerückt, womit aber ebenfalls nicht alle Erscheinungen zu erklären sind. Daß die novellistische Komponente⁴ von deutschsprachigen Gelehrten gewöhnlich außer Acht gelassen wird, scheint die Wirkung

¹ K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, 2. Aufl. 1962; F. Altheim, *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum* (1948); H. Rüdiger, Nachwort zur Übersetzung des Eselsromans von Apuleius von A. Rode (1960); R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike* (1962); R. Petri, *Über den Roman des Chariton* (1963).

² E. Rohde, *Roman*¹ 249 leitet Petrons Werk aus der menippischen Satire ab und billigt den Griechen nur die einzelnen Elemente seiner «scharfen Sittenschilderung» zu, welche dem «flauen Idealismus der erotischen Romane» völlig fehlten. Im gleichen Sinne äußert er sich *Kleine Schriften* 2 (1901) 25ff.

³ E. Schwartz, *Fünf Vorträge über den griechischen Roman* (1896).

⁴ Unter Novellen verstehen wir für die Antike jene in sich geschlossenen Erzählungen geringen Umfangs, für deren ursprünglich mündliche Verbreitung mit volkstümlichen Geschichtenerzählern zu rechnen ist und die, wie die *Milesiaka* des Aristoteles zeigen, in hellenistischer Zeit literarisch werden können. Aus ihrer ursprünglich freien Verfügbarkeit erklärt sich das Eindringen in die Geschichtsschreibung, die euripideische Tragödie und die nachklassische Elegie. Der Vorliebe für Themen des privaten Alltags entspricht einerseits die realistische Umweltsschilderung, andererseits die nüchtern psychologische, jeder Idealisierung ferne Motivierung. Dies schließt indessen weder gelegentliche Neigung zum Mirakulösen noch Pathetik aus, vielmehr bildet gerade die Spannweite der Stimmungen ein Merkmal der Gattung. Zu vergleichen vor allem Sophie Trenkner, *The Greek Novella in the Classical Period* (1958) 1-22.

von Rohdes Machtspruch zu sein, nach dem Roman und Novelle gattungsmäßig nichts miteinander zu tun haben⁵. Wenn sich eine solche Trennung aber für Petron und Apuleius als unmöglich erweist, weil das novellistische Element bei beiden mit Händen zu greifen ist, besteht die Gefahr, dadurch lediglich die Sonderstellung der beiden Römer bestätigt zu finden, statt auch im griechischen Roman nach novellenartigen Zügen Ausschau zu halten.

Als weitgehend gesichert wird heute gelten dürfen, daß die Werke von Petron und Apuleius in ihrer Eigenart, der lebensnahen Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse und sogar dem humoristisch-satirischen Einschlag literargeschichtlich wesentlich griechisch bestimmt sind. Apuleius bearbeitet ja mit seinem Eselsroman ein griechisches Original, und wenn Petrons Werk mit seiner scharf gezielten Verhöhnung zeitgenössischer Verhältnisse auch eine selbständige Leistung des Römers darstellt, ist es gattungsmäßig dennoch einer griechischen Spielform des Romans zuzuordnen⁶. Die Wahl des italisch-griechischen Schauplatzes begründet keine Sonderstellung, da auch ein Teil von Xenophons Ephesiaka (V 6ff.) im Westen, nämlich in Sizilien spielt, und Charitons Liebespaar, Chaireas und Kallirrhoe, sogar aus Sizilien stammt. Entscheidend sind die zahlreichen Übereinstimmungen formeller und inhaltlicher Art, welche Petrons Werk nicht nur mit dem des Apuleius und seiner Vorlage, sondern auch mit den griechischen Liebesromanen verbinden und welche auf den folgenden Seiten ausgewertet werden sollen. Wir dürfen jedenfalls schon jetzt vorgreifend zwei Stiltendenzen des griechischen Romans unterscheiden, die einerseits zur Verherrlichung der alle Nöte überwindenden Liebestreue führten und andererseits den Römern die – heitere oder satirische – Darstellung des Alltags mit all seinen Unzulänglichkeiten vorwegnahmen. Die Konsequenz, womit die einzelnen Gruppen der Gattung sich von der einen oder anderen dieser Tendenzen bestimmen ließen, darf aber nicht, wie es vielfach unter Rohdes Einfluß geschieht, überschätzt werden. Auch die Spätzeit,

⁵ E. Rohde, *Der griechische Roman*¹ 247 und *Über griechische Novellendichtung und ihren Zusammenhang mit dem Orient* (1875 und *Roman*³ [1914] 583). Im gleichen Sinne zuletzt A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*² (1963) 914 über die «tiefen Wesensunterschiede der beiden Gattungen», welche ihm die Einbeziehung der Novelle in die Vorformen des Romans verbieten. Die Hypothese von O. Schissel v. Fleschenberg, *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum* (1913), wonach sich der Roman in einem genau bestimmbareren Stufengang aus dem Novellenkranz entwickelt haben soll, steht in der deutschen Forschung isoliert da und kommt wegen ihres abstrakt konstruktiven Charakters trotz einem richtigen Ansatz nicht in Betracht. Positiver sind die Studien von B. Lavagnini zu bewerten, der auf Grund einer reichen Materialsammlung den Roman aus lokalen Erzählungen hervorgehen läßt: *Le origini del romanzo greco*, Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa 27 (1921) 1ff., abgedruckt in seinen *Studi sul romanzo greco* (1950). Mit volkstümlichen Ursprüngen des Romans rechnet auch B. E. Perry, *Chariton and his Romance*, AJPh 51 (1930) 93ff. (speziell 95, 5). An Lavagnini schließt sich Qu. Cataudella an, *La novella greca* (1957), der als wesentlichen Unterschied zwischen Roman und Novelle nur die Länge gelten läßt (p. 12). Auf zahlreiche Motivzusammenhänge zwischen den beiden Gattungen macht Sophie Trenkner a. O. aufmerksam. Obwohl sie unser Problem nur beiläufig behandelt, sind ihre Studien für dasselbe doch von großer Bedeutung.

⁶ B. Lavagnini, *Il romanzo satirico e le Metamorfosi di Apuleio*, Ann. Norm. Sc. Sup. Pisa 29 (1923), abgedruckt in seinen *Studi sul romanzo greco* (1950) 109ff.; R. Helm, *Der antike Roman* (1948) 72; Qu. Cataudella a. O. 12 Anm. 13 mit Literatur; E. Bickel, *Geschichte der römischen Literatur*² (1961) 478ff.

in welcher die verschiedenen Richtungen sich offenbar zunehmend voneinander trennten, hat weder einen «realistischen» noch einen «idealistisch»-romantischen Roman im ausschließlichen Sinne gekannt⁷. Unrealistisch ist das den ganzen Eselsroman durchziehende Zauber- und Verwandlungsmotiv, und bei der Behandlung erotischer Dinge fehlt es in demselben weder an Phantastik noch an romantischem Pathos. Gerade durch eine Fülle solcher Geschehnisse zu wirken, in denen Komisches und Grausiges sich ablöst, ist zutreffend als Absicht des Apuleius bezeichnet worden⁸, und das Gleiche gilt auch für seinen griechischen Gewährsmann, gleichgültig, wie weit die römische Überarbeitung seines Werkes im einzelnen reicht. Umgekehrt schließt für den Liebesroman die Phantastik seiner Abenteuer und das Tugendpathos der schließlich belohnten Treue auch Szenen derber, ja burlesker Alltäglichkeit nicht aus. Besonders Chariton und Achilles Tatius kommen mit solchen den beiden Römern oft sehr nahe, während Heliodor, der sich von der idealisierenden Stiltendenz am stärksten bestimmt zeigt, leichtfertige Motive wenigstens nicht aus der Nebenhandlung ausschließt.

Die Vermutung einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit, zu welcher diese gegenseitige Annäherung unserer beiden Romangruppen führt, wird durch weitere Kennzeichen verstärkt. Zu diesen gehört die gemeinsame Grundform einer langen Reihe von Abenteuern, die in der griechischen Welt oder außerhalb derselben bestanden werden. Die Odyssee, die klassische Abenteuererzählung, wird dem Leser gelegentlich andeutungsweise oder ausdrücklich in Erinnerung gerufen, aber ohne daß der Roman deswegen aus dem hohen Epos hervorgegangen wäre. Die Phantastik etwa des Thule- oder Alexanderromans, welche auch Jenseitsfahrten einbezieht und welche von Lukian in seinen «Wahren Geschichten» persifliert wird, deutet auf eher volkstümliche Traditionen, selbst solche schamanistischer Richtung wie die vom Arimaspenepos vertretenen. Jedenfalls ist die hier am Werk befindliche Fabulierlust in der Abfolge der Ereignisse vor allem auf Abwechslung bedacht und verlangt keinen inneren Zusammenhang im Sinn eines anspruchsvollen Kunstwerkes.

Eine in sich geschlossene Gruppe stellen im Rahmen der Gesamtgattung die uns erhaltenen Liebesromane dar. Die Ähnlichkeiten, die sie zusammenschließen, müssen auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, auf das Werk eines unbekannten Erzählers, welcher die lockere Reihe von Abenteuern mittels des Liebesmotivs zur Einheit verband. Die Helden der Geschichte sind stets zwei Verlobte oder Neuvermählte, welche sich, von Wirren und Heimsuchungen jeder Art auseinandergerissen, schließlich dank gegenseitiger Treue und einer freundlichen Fügung zu endgültigem Glück zusammenfinden. Wie irgendwelche Abenteuerer werden sie in der weiten Welt umhergetrieben, und einzelne Werke sind sogar nach dem Schauplatz ihrer Erlebnisse benannt: «Babyloniaka» und «Aithiopika» sind Titel gleicher

⁷ So zutreffend B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco* (1950) 98.

⁸ A. Lesky, *Hermes* 76 (1941) 70. Auch R. Merkelbach a. O. (oben S. 1, 1) 338 hebt die Mischung von Scherz und Ernst bei Apuleius hervor; seinen Voraussetzungen gemäß führt er sie auf die Aretalogie zurück.

Art wie «Wunderdinge jenseits von Thule». Von den fernen Ländern selbst bekommt der Leser aber gewöhnlich nichts zu hören, es sei denn durch gelegentliche Exkurse geographischen oder ethnographischen Inhalts, die für den Ablauf der Handlung entbehrlich sind. Die entscheidenden Ereignisse sind überall die gleichen, ob sie die Liebenden in Hellas oder im fernen Süden und Osten treffen, denn hier wie dort handelt es sich um Schiffbruch, Gefangennahme durch Piraten oder Räuber des Festlandes sowie um Erprobung der Treue in der Abwehr fremder Begehrlichkeit. Die eigentliche Thematik der Reise- und Abenteuer geschichten interessiert den Erzähler offensichtlich selbst nicht, sondern dient ihm bloß als Rohmaterial für seine Verherrlichung der alle Widerstände überwindenden Liebe. E. Rohdes Theorie, wonach der Liebesroman aus einer Verbindung von Reisefabulistik mit Erotik hervorgegangen sei, kann also wenigstens in dem Sinne gelten, daß jene eine seiner geschichtlichen Voraussetzungen darstellt. Entsprechend modifiziert muß folglich auch Rohdes Frühdatierung der «Wunderdinge jenseits von Thule» anerkannt werden (Der griechische Roman¹ 250 ff.), denn diese stellen zweifellos einen altertümlicheren Typus dar als unsere Liebesromane, gleichgültig in welcher Zeit sie entstanden sind.

Ein kompositionelles Kennzeichen, das auch die Romane gegensätzlicher Stilrichtung verbindet, ist nächst der Aufreihung von Abenteuern deren Verteilung auf parallele und sich verschlingende Geschehensabläufe. Diese bewirkt den Eindruck der Fülle und erhöht die Möglichkeit jener Zufälle und Verwicklungen, durch welche sich das Spiel der Tyche oder wie bei Heliodor eine geheime Vorsehung offenbaren soll. In der einen Gruppe von Werken sind zunächst die beiden Liebenden Träger dieser Doppelhandlung, das gleiche Spiel vollzieht sich aber auch bei Petron, wo sich die Wege des Erzählers Encolpius mit denen seines Knaben Giton, vor allem aber mit denen des Ascyltus, seines Kumpanen, auf vielfältige Art durchschlingen. Es ist das Verdienst von R. Heinze, auf diese Ähnlichkeit sowie zahlreiche Übereinstimmungen im einzelnen hingewiesen zu haben⁹. Seine Deutung, wonach dieselben einer parodischen Absicht des Römers entspringen, hat aber keine Zustimmung gefunden¹⁰, und falls sich ein gemeinsamer Ursprung aller Spielarten des Romans bewahrheitet, kann sie auch höchstens für die sprachliche Stilisierung zutreffen. Deren Geschraubtheit übt nun allerdings zusammen mit der Trivialität des Berichteten eine Wirkung aus, welche derjenigen alter Parodien von Epos und Tragödie sehr ähnlich ist. Wenn Petron für diese Wirkung auch eine erzählerische Prosa vergleichbaren Inhalts, der es mit ihrer Pathetik Ernst ist, als Folie braucht, so wird dieselbe dadurch doch nicht zur eigentlichen Zielscheibe seiner Satire.

Daß er auf keine parodierende Umformung angewiesen war, um das päderastische Motiv zu gewinnen, ergibt sich aus dessen wiederholter Verwendung im

⁹ R. Heinze, *Petron und der griechische Roman*, Hermes 34 (1899) 494 ff.

¹⁰ W. Schmid im Anhang zu E. Rohde, *Der griechische Roman*³ (1914) 604; O. Weinreich im Nachwort zur Übersetzung von Heliodors *Aithiopika* von R. Reymer (1950) 327.

griechischen Roman. So wird in unserem Auszug der Geschichten von Thule ein Knabe Demochares erwähnt, welchen der Berichterstatter Deinias auf seinen Irrfahrten mit sich führte¹¹, und am Schluß von Xenophons Ephesiaka (V 9) tritt ein Freund des Helden, Hippothoos, in Begleitung eines Geliebten namens Kleisthenes auf¹². Die Erlebnisse dieses Freundes mit einem anderen Knaben, Hyperanthes, werden von ihm selber in Form eines Exkurses erzählt. Danach ist er mit demselben nach Erschlagen eines reichen Rivalen zur See entflohen, hat aber Schiffbruch erlitten und ihn beim gemeinsamen Versuch, sich durch Schwimmen zu retten, in den Wellen verloren (III 2). Dieser pathetisch-tragischen Liebesnovelle liegt übrigens das gleiche Modell zugrunde wie der Episode bei Petron 114, wo Encolpius und Giton sich vor dem Schiffbruch mit einem Gürtel aneinanderbinden, um gemeinsam zu sterben, dann aber beide gerettet werden¹³.

Schließlich werden auch bei Achilles Tatius die Liebeserlebnisse zweier Reisegefährten des Haupthelden in der Form novellistischer Digression erzählt; beide Einlagen sollen als tragische Parallelen zu dessen eigenem Schicksal wirken. Der eine der beiden Begleiter, Kleinias, hat den schönen Knaben Charikles durch einen Unfall mit dem Pferde verloren, das er ihm selbst geschenkt (I 12), während der Liebbling des andern, nämlich des Menelaos, auf der Eberjagd ums Leben gekommen ist (II 33f.).

Was die Parallelhandlung als gemeinsames Strukturelement der verschiedenen Romantypen betrifft, so ist Ascyllus als ihr Träger bei Petron schon genannt worden (oben S. 136). Von den Figuren des Liebesromans kommt ihm in dieser Funktion der männliche Gefährte des Haupthelden noch näher als die Braut oder Neuvermählte, was für unsere Frage der gemeinsamen Vorbilder von besonderem Gewicht ist. Achilles Tatius hat die Abenteuer seines Kleitophon sogar mit denjenigen von zwei Freunden verkoppelt. Deren eigene Liebesgeschichten gehen der Haupthandlung des Romans voraus (oben S. 137); einer von ihnen, der Jugendgefährte Kleinias, begleitet jenen erst auf der Flucht zur See, wird dann infolge eines Schiffbruchs aus den Augen verloren und taucht im späteren Verlauf der Ereignisse erneut auf, um helfend einzugreifen. Ein ähnliches Spiel des sich Begegnens und Trennens geht mit Menelaos vor sich, den das Liebespaar als Reisebegleiter auf dem Schiff kennengelernt hat. In Xenophons Ephesiaka erhält das

¹¹ Photius, *Bibliotheca* 166 εισάγεται ... Δεινίας κατά ζήτησιν ιστορίας ἅμα τῷ παιδί Δημοχάρη ἀποπλανηθεὶς τῆς πατρίδος, was W. H. Hirschig, *Erotici scriptores* (1856) 507 sicher zu Unrecht mit *simul cum filio Demochare* übersetzt.

¹² Als Geliebter wird dieser durch seine Schönheit sowie dadurch gekennzeichnet, daß Hippothoos ihm an allem, was er hat, Anteil gibt.

¹³ Daß hier eine parodische Absicht waltet, hat keine Beweiskraft im Sinne Heinzes. – Eine weitere, auf das Hauptthema des Liebesromans abgestimmte Variante bildet die Episode bei Achilles Tatius III 5, in welcher die beiden Verlobten auf einer Planke des zerschellten Schiffes davonkommen. Wir haben dasselbe Grundmotiv also in novellenartiger Selbständigkeit und als Glied einer Kette von Roman-Abenteuern vor uns, bezogen auf Knaben und Mädchen, mit tragischem und glücklichem Ausgang sowie in parodischer Behandlung. Mit einer unmittelbaren Beziehung zwischen all diesen Schiffbrucherzählungen ist nicht zu rechnen, vielmehr machen sie den Eindruck, auf eine reiche erzählerische Tradition zurückzugehen, die ihrerseits schon die verschiedensten Möglichkeiten entwickelt hat.

Motiv der Kameradschaft dadurch eine besondere Note, daß der junge Ehemann Habrokomes beim Suchen nach seiner vermißten Gattin ahnungslos mit eben dem Räuberhauptling Hippothoos Brüderschaft schließt, der jene tödlich bedroht hat (II 13f.) und im weiteren Verlauf der Ereignisse nochmals bedrängt (IV 6). Bei einem letzten Zusammentreffen befreit derselbe Hippothoos sie dafür aus den Händen eines Kupplers, womit die glückliche Wiedervereinigung der beiden Liebenden angebahnt wird (V 9). Der eigenen Liebesgeschichte, die Hippothoos wie die beiden Gefährten im Roman des Achilles Tatius hinter sich hat und seinem neugewonnenen Freund erzählt, ist schon gedacht worden (oben S. 137).

Besonders reich ist die Nebenhandlung bei Heliodor entwickelt. Ihr Träger, der Athener Knemon, ist wie das Liebespaar Theagenes und Charikleia in die Gefangenschaft der ägyptischen Deltaräuber geraten und von diesen danach als ihr Wächter bestellt worden. Dies schafft den Rahmen für eine Abfolge von Erzählungen, die in die Nachbarschaft der bei Petron und Apuleius erhaltenen Novellistik gehören und noch einzeln zu behandeln sein werden. Sie dienen wie die Liebesgeschichten der beiden Gefährten bei Achilles Tatius als Parallele zu den Erlebnissen der Romanhelden (oben S. 137), nur daß sie auf einen anderen Ton als jene gestimmt sind. Es ist, als ob der Erzähler das Bedürfnis gehabt hätte, durch ihren lockeren, bis zur Frivolität gehenden Charakter die hohe Stilisierung der Haupthandlung auszugleichen. Was sich vor allem bei Achilles Tatius in unbekümmerter Abfolge gegenseitig durchdringt, ist hier also nach zwei Handlungsabläufen geschieden. Wir möchten meinen, daß Heliodor dadurch die Spannweite der Stimmungen sowie die Affinität zur Novelle als ursprünglichen Wesenszug des Romans anerkennt; auf novellistischen Ursprung deutet allein schon die Selbständigkeit der in der Nebenhandlung locker gereihten Auftritte. – Nachdem Knemon mit seinen Mitgefangenen in der Räuberhöhle Freundschaft geschlossen hat, verschlingen sich seine Schicksale mit den ihrigen aufs engste; von der gemeinsamen Flucht an spielt er in einer Abfolge weiterer Abenteuer eine ähnliche Begleiter- und Helferrolle wie Kleinias bei Achilles Tatius. – Nur ganz rudimentär ist im Gegensatz hiezu die Doppelhandlung bei Chariton entwickelt¹⁴. Von der Vergangenheit des Freundes Polycharmos wird hier nichts erzählt, und auch nach dem gemeinsamen Aufbruch zur Wiederauffindung der geraubten Kallirrhoe trennt er sich nicht vom jungen Gatten Chaireas. So bleibt der Roman im wesentlichen auf einen einzigen Geschehensablauf, die Erlebnisse des Liebespaares selbst, beschränkt. Gattungsgeschichtlich wird man diese Form als die ältere beurteilen dürfen, schon weil das Motiv des helfenden Gefährten, wie Chariton es behandelt, bis zur attischen Tragödie zurückzuverfolgen ist. Dem entsprechend dient ihm auch Euripides auf eine weite Strecke der Erzählung hin als Vorlage. Chariton läßt die beiden Freunde bei ihrer Nachforschung nach Milet gelangen, wo Kallirrhoe von einem reichen Gutsbesitzer umworben wird, dabei aber ihrem fern geglaubten

¹⁴ Dazu B. E. Perry, *Chariton and his Romance*, AJPh 51 (1930) 114, 33; R. Helm a. O. (oben S. 134 Anm. 6) 34.

Gatten standhaft die Treue hält (III 2). Wie Polycharmos den Liebeskranken leitet, wie beide im milesischen Aphroditetempel Kallirrhoes Statue erblicken und von der Priesterin ihr Wohlergehen erfahren, doch durch Gefangennahme daran gehindert werden, sich ihr zu nähern, wie auf der andern Seite Kallirrhoe sich durch einen unwahren Bericht von Chaireas' Tod überzeugen läßt (III 6 ff.): all dies stellt eine romantisch überhöhte Umsetzung der taurischen Iphigenie dar.

Zum alten Motivbestand des Romans gehört nächst dem in verschiedener Funktion einbezogenen Gefährten die Entführung durch Räuber, sei es zur See oder auf dem Festlande. Diese ist keineswegs auf die griechischen Liebesromane beschränkt, sondern wird als altes Erzählungsgut lediglich auf deren besondere Thematik ausgerichtet (oben S. 136). Seinen Wirklichkeitsgehalt verdankt das Motiv der öffentlichen Unsicherheit, welche in der Antike nie ganz überwunden wurde und im späten Hellenismus, der Entstehungszeit des Romans, einen Höhepunkt erreicht zu haben scheint¹⁵. Die Entführung durch Räuber, sei es zur See oder auf dem Festland, dient schon im Epos als bequemes Mittel, um Personen zu versetzen. So wird nach der Odyssee (XV 403 ff.) Eumaios als Königskind samt seiner Wärterin von Phönikern entführt. In der Iosage ist nach dem Zeugnis Herodots (I 1) der Frauenraub an die Stelle eines unglaublich gewordenen Motivs, der Verfolgung durch Hera, getreten, und im Volksbuch von Homer, einem dem späteren Roman gattungsmäßig verwandten Werk, wird die Mutter des Dichters durch Seeräuber von der Insel Ios nach Smyrna verschleppt¹⁶. Im Reisebericht des Iambulos (Diodor II 55–60), der zu den utopischen Romanen zählt, also in die unmittelbare Nachbarschaft der uns beschäftigenden Werke gehört, wird der Berichterstatter in Arabien von Räubern aufgegriffen, als Hirt beschäftigt und danach an die äthiopische Küste verschleppt, von wo er, in ein kleines Boot gesetzt, zu einem glückseligen Inselvolk gelangt. Dem in einen Esel verwandelten Helden des Apuleius nimmt die Entführung durch Räuber für lange jede Gelegenheit, seine menschliche Gestalt zurückzugewinnen, und im Roman des Longus unternehmen Räuber wenigstens den Versuch, den jungen Hirten zu verschleppen (I 28).

Im Liebesroman ist das Räubermotiv zum konventionellen Mittel geworden, sei es, um das junge Paar zu trennen, sei es, um seine Festigkeit durch andere Heimsuchungen auf die Probe zu stellen. Chariton läßt die Irrfahrten damit beginnen, daß die scheinot bestattete Kallirrhoe von Piraten aus ihrer Grabkammer entführt wird, und bei Xenophon ist ein Raubüberfall zur See das erste Unglück, welches die Neuvermählten zunächst gemeinsam trifft, in dessen Gefolge sie jedoch später auseinander gerissen werden. Gemeinsam fallen die Liebenden ferner bei Achilles Tatius III 9 sowie bei Heliodor I 1 ff. Räubern in die Hände, und auch hier trennen sich ihre Schicksale danach wegen weiteren Unglücks, das sich daraus

¹⁵ Vgl. U. Kahrstedt, *Geschichte des griechisch-römischen Altertums* (1948) 240 über die Piraterie in der Aegaeis nach dem Sinken von Rhodos im Späthellenismus; M. Rostovtzeff, *Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich* 2 (1929) 195 über das Räuberunwesen in Ägypten.

¹⁶ Aristoteles fr. 76 Rose, cf. S. Trenkner a. O. (oben S. 133 Anm. 4) 30.

entwickelt. Ob sich die Ereignisse auf dem Festland oder dem Meer abspielen, ist motivgeschichtlich ebenso bedeutungslos wie die Wahl von Hellas oder Ägypten als ihrem Schauplatz. Die wirklichkeitsnahen Schilderungen der Räuberfestung in den Sümpfen des Nildeltas sind bei Achilles Tatius IV 12 und Heliodor I 5–6 zusätzliche Ausschmückung einer literarischen Topik¹⁷, und bei Apuleius IV 6 findet sich das Motiv, der Lokalisierung seiner Fabel entsprechend, den Verhältnissen des griechischen Festlandes angepaßt. Eine gemeinsame erzählerische Tradition läßt sich einer Anzahl von Szenen ablesen, die nur in Einzelheiten nach den besonderen Voraussetzungen eines jeden Romans abgewandelt sind. Zu diesen gehört die sowohl bei Heliodor I 7 wie bei Apuleius IV 5ff. geschilderte Rückkehr der Räuber in ihr Quartier und die Erholung bei der abendlichen Mahlzeit. Daß eine solche Szene gerade zwei im übrigen so verschiedene Romane verbindet, darf als besonders beweiskräftiges Argument für eine einheitliche Frühgeschichte der Gesamtgattung bewertet werden. In der knapper gehaltenen Erzählung Heliodors fehlt die dienende Alte, welche bei Apuleius den heimgekehrten Räubern außer Speis und Trank ein warmes Bad vorbereitet hat. Daß sie trotzdem zur überlieferten Topik gehört, geht aus Xenophons Ephesiaka III 9 hervor. Hier gelangt Habrokomes, der verzweifelt überall seiner jungen Gattin nachforscht, auch in eine Räuberherberge, wo er sich unter Tränen auf ein Lager wirft und von einer Alten die täuschende Nachricht erhält, Antheia habe Selbstmord begangen und ihr Grab sei ausgeraubt worden. Dies entspricht der äußeren Situation nach der Schilderung bei Apuleius IV 23, wie am gleichen Ort ein junges Mädchen in trostloser Stimmung mit der schon erwähnten Dienerin in Berührung kommt. Es handelt sich um die von den Räubern erbeutete Charite, der die Alte zum Trost die Geschichte von Amor und Psyche erzählt¹⁸.

Was Charite selbst betrifft, so macht ihre Gefangenschaft sie zur Leidensgefährtin des in einen Esel verwandelten Lucius. Ihre Erlebnisse, welche dieser teils als Zeuge mithört, teils aus Erzählungen erfährt, sind als episodische Nebenhandlung behandelt, aber gegenständlich unterscheiden sie sich nicht von dem, was im Liebesroman die Hauptheldin erfahren könnte. So wie Charite vor einem grauenhaften Tod im Eselkadaver durch das Eindringen ihres Bräutigams gerettet wird (VI 31), der die trunken gemachten Räuber fesselt und danach unschädlich macht (VII 13), läßt Xenophon in den Ephesiaka II 13 Antheia im letzten Augenblick vor der Opferung durch Räuber bewahrt und diese ihrerseits größtenteils umgebracht werden. Der Unterschied beschränkt sich im wesentlichen darauf, daß Antheias Retter nicht ihr Bräutigam ist, sondern ein Truppenkommandant, der sich bei seiner Tat in sie verliebt und dadurch neue Verwicklungen schafft. Bei der

¹⁷ Daß hier geschichtliche Erinnerungen an Räuberbanden vorliegen, welche im Nildelta angesiedelt worden waren, die Bukolen, geht aus deren Erwähnung bei Strabo 792 und 802 hervor. Unseren beiden Romanautoren ist übrigens auch ihr Name bekannt.

¹⁸ Ob das Märchen selbst erst von Apuleius eingelegt worden sei oder nicht, fällt nicht ins Gewicht, da die Alte sich aus der Haupthandlung nicht auslösen läßt, also aus der griechischen Vorlage des Apuleius stammen muß.

Erklärung der Ähnlichkeit zwischen den beiden Episoden ist die Möglichkeit nicht ganz auszuschließen, daß Apuleius oder sein Vorgänger sich schon von einem Liebesroman der uns bekannten Art anregen ließ. Für wahrscheinlicher halte ich indessen die Benützung älteren novellistischen Gutes sowohl bei Apuleius als bei Xenophon: dieser Erklärung ist der makaber-romantische Charakter der beiden Szenen sowie die allgemeine, noch näher zu untersuchende Bedeutung der Novelle für die Vorgeschichte des Romans günstiger. Auf eine alte Topik von Räubergeschichten, welche in die Zeit vor der Ausformung unserer Liebesromane zurückreicht, weist auch eine weitere Übereinstimmung zwischen unseren zwei Werken: Was Tlepolemus, der Verlobte und Retter Charites, von seinen angeblichen Taten als Räuberherrscher erzählt (Apuleius VII 5ff.), erinnert bis auf Einzelheiten an das Auf und Ab im Leben des wirklichen Bandenführers Hippothoos bei Xenophon (II 13–14; III 2; IV 3; V 2–3), das zum Teil ebenfalls als dessen eigener Bericht behandelt ist. Hippothoos haben wir übrigens schon als Träger der Doppelhandlung kennengelernt, die als Formelement nicht auf den Liebesroman beschränkt ist (oben S. 137)¹⁹.

Nächst der Entführung durch Räuber ist im Liebesroman Sturm und Schiffbruch das bevorzugte Abenteuer, wie jene ein bequemes Mittel, die Liebenden zu trennen, und mit ihr in den erfindungsreichsten Kombinationen verbunden. Als Niederschlag realer Erfahrungen zur See geht das Motiv so weit zurück wie die Reiseerzählungen selbst, also bis zum Epos der archaischen Zeit. Mit seiner Hilfe läßt sich ein Held nach jedem gewünschten Ziel bringen, Odysseus auf die Märcheninsel der Kalypso oder zu den Phaiaken, die Reisenden von Lukians «Wahren Geschichten», die eine ganze Literatur phantastischer Erzählungen parodieren, sogar auf den Mond²⁰. Apollonius von Tyrus gelangt infolge eines Schiffbruchs, den er auf einer Handelsreise erlebt, nach Kyrene und gewinnt dort die Hand der Königs-tochter. Diese verliert er danach als Gattin auf einer zweiten Seereise, weil sie als vermeintlich Gestorbene im Meer versenkt werden muß, aber nach vielen weiteren Jahren findet er die wunderbar Gerettete, erneut durch einen Sturm verschlagen,

¹⁹ Über den Rahmen des in unseren Liebesromanen Möglichen geht auf jeden Fall hinaus, was Apuleius vom Untergang seines Paares erzählt, die heimtückische Ermordung des Tlepolemus durch einen abgewiesenen Rivalen, der ihn auf die Eberjagd gelockt hat, sowie dessen Blendung durch Charite und ihr Selbstmord (VIII 1–14). Ein tragisches Thema ist ausgeschlossen, wo das Stilgesetz als Abschluß der Erzählung die glückliche Vereinigung der Liebenden verlangt. Die seltenen Motive tragischen Charakters, die der Liebesroman aufweist, bleiben darum auf die Nebenhandlung beschränkt, weil diese dem Gebot des glücklichen Ausganges nicht unterworfen ist. Beispiele sind die schon gewürdigten Erzählungen vom Tod geliebter Knaben bei Xenophon und Achilles Tatius (oben S. 137f.), deren eine überdies durch das Motiv der Eberjagd mit der Tlepolemusgeschichte verbunden ist. Gleichgültig ob erst Apuleius selbst oder schon der Autor seiner Vorlage von der Rache Charites erzählt hat, ist er der griechischen Novellistik verpflichtet, denn eine genaue Parallele zu seiner Geschichte stellt diejenige von der Gallierin Kamma im plutarchischen *Erotikos* 22 dar. Das Motiv der ehelichen Treue ist der Novellistik entsprechend ihrer Spannweite so vertraut wie die Hahnreigeschichte, sei es mit tragischem oder erfreulichem Ausgang. Die erbaulichen Liebesgeschichten sind also keineswegs auf den Roman beschränkt. Dessen Autoren fanden vielmehr in älterer Tradition vor, was sie für ihre Zwecke umformen konnten.

²⁰ *Ἀληθὴς ἱστορία* 9, 77 *τῶν ... περιδινησας* trägt das Schiff sieben Tage und sieben Nächte lang durch die Luft, um es samt seinen Insassen am achten Tage auf dem Monde abzusetzen.

in Mytilene wieder. Mit der zweiten Hälfte seiner Handlung lehnt sich der Apolloniosroman eng an das Schema der griechischen Liebesromane an²¹, während für den Anfang aus einem umfassenderen Motivschatz geschöpft wird. Offenbar gilt für das Sturm- und Schiffbruchthema dasselbe wie für die Räubergeschichten, nämlich daß die Begründer des Liebesromans aus einer reichen erzählerischen Überlieferung eine Auswahl trafen und das Übernommene nach den Bedürfnissen ihrer Gattung umgeformt haben. Damit ist ein Schlüssel für die Beurteilung der Ähnlichkeiten gegeben, welche zwischen einzelnen Szenen von Romanen der verschiedenen Spielformen bestehen, auch wenn gelegentlich direkte Anregungen zwischen denselben, ja selbst parodische Absichten zu erwägen bleiben (vgl. oben S. 136. 140). So scheint das Motiv des von zwei Liebenden gemeinsam erlittenen Schiffbruches mit glücklichem oder tragischem Ausgang, das wir bei Xenophon, Achilles Tatius und Petron vorgefunden haben (oben S. 137 und Anm. 13), auf gemeinsame, letzten Endes novellistische Ursprünge zurückgeführt werden zu können. Das gleiche gilt für eine weitere Motivgemeinschaft zwischen Petron (109ff.) und Achilles Tatius (II 33ff.), nämlich erotische Unterhaltungen, welche von den Passagieren eines Schiffes auf Deck geführt werden, und auf welche, unmittelbar oder etwas später, ein Sturm mit seinen Schrecken folgt. Bei Petron bildet ihren Gegenstand *muliebris levitas*, was einen der Anwesenden veranlaßt, die bekannte Geschichte von der raschen Tröstung der ephesischen Witwe zum besten zu geben, bei Achilles Tatius ergehen sich die Reisenden in vergleichenden Betrachtungen über Frauen- und Knabenliebe. Als Rahmenmotiv ist das Gespräch zur See so ergiebig wie die Unterhaltung in der Räuberhöhle (oben S. 140) oder das weit über den Roman hinaus verwendete Symposion. Seine Einführung setzt nicht nur eine entwickelte Technik novellistischer Digressionen, sondern auch die Geläufigkeit nautischer Themen voraus. Weder das eine noch das andere ist auf den Liebesroman beschränkt.

Keinen geringeren Erfindungsreichtum als für die Räuber- und Schiffbruchszene verschwendet der Roman für das Motiv des Scheintodes. Seine bevorzugte Form ist die Bestattung noch Lebender und die darauf folgende abenteuerliche Befreiung aus dem Grabe. Sie dient als Hauptstütze für eine symbolische Auslegung des ganzen Liebesromans, bei der sie den Übergang des Mysten in ein höheres Dasein zu versinnbildlichen hat²². Als erstes Bedenken gegen eine solche Interpretation wäre geltend zu machen, daß die Wiedervereinigung mit einem längst vertrauten Menschen, auf welche die Erweckung aus Bewußtlosigkeit überall zielt, für die Überwindung des Irdischen ein wenig angemessenes Bild wäre. Auf die weiteren Argumente, welche gegen eine religiöse Deutung von Bestattung und Rückkehr

²¹ Über Ähnlichkeit mit der Erzählung Xenophons s. E. Rohde, *Roman*¹ 412 und K. Kerényi a. O. 36. Ein eingehender Vergleich wäre unseres Erachtens dazu geeignet, die Annahme zu bestätigen, daß der Liebesroman im ausschließlichen Sinne durch Auswahl und einheitliche Stilisierung von Motiven entstanden ist, welche aus einer reichen und beliebig verwendbaren Überlieferung stammten.

²² Oben S. 133 Anm. 1. Merkelbach passim. Kerényi 24ff. spricht vorsichtiger nur von Beziehungen zur Aretalogie.

ins Leben ins Feld zu führen wären, soll hier indessen verzichtet werden. Dem Versuch einer direkten Widerlegung ziehen wir eine Untersuchung des Motivs nach erzählerischer Funktion und literargeschichtlicher Herkunft vor. Sofern diese nämlich alle Erscheinungen zu erklären vermag, macht sie auch die Annahme eines kultischen Ursprungs des Liebesromans hinfällig.

Der Scheintod bildet in diesem ein Glied in der bunten Kette von Abenteuern, eine Episode im Spiel des sich Verlierens und Findens, das der Erzähler mit seinem auf die Probe gestellten Paare treibt. Seine Funktion ist also mit der von Schiffbruch und Raubüberfall zu vergleichen, und als eigentlich vertauschbar wird sich uns das Motiv mit dem der Verwechslung oder der Täuschung in irgend einem anderen Sinn, etwa der falschen Todesnachricht (Chariton III 10), erweisen. Darum braucht es auch nicht stets ernsten Charakter aufzuweisen, und tatsächlich wird es manchmal auch farcenhafte, ja grotesk behandelt, wodurch es eine der zahlreichen Verbindungen zwischen Petrons Werk und den griechischen Liebesromanen bildet²³. Wir werden die Ähnlichkeiten zwischen den beiden literarischen Richtungen wieder durch die gemeinsame erzählerische Tradition zu erklären haben, deren ursprünglich wahllose Buntheit durch die stilistische Differenzierung der Spätzeit eingeschränkt wurde.

Mit der Funktion eines literarischen Motivs ist nun allerdings noch nichts über seinen Ursprung entschieden. Nach diesem gehört der Scheintod in den weiteren Umkreis schamanistischer Geschichten, welche von Wundermännern der archaischen Zeit erzählt werden, von Epimenides und seinem jahrzehntelangen Schlaf oder von der Fähigkeit eines Aristeas, Abaris und Hermotimos, den Körper für beliebige Zeit leblos ruhen zu lassen, während die Seele sich frei auf Abenteuer begibt²⁴. Dem gleichen Bereich gehören auch die exorzistischen Überlieferungen an, zu welchen die von Herakleides Pontikos fr. 76–89 W. berichtete Erweckung einer Scheintoten durch Empedokles überleitet (zu fr. 78). Als novellistische Einlagen finden wir damit unmittelbar verwandte Beschwörungsszenen im Roman, und zwar einerseits bei Heliodor (IV 14), andererseits bei Apuleius (II 28). Dort zwingt eine ägyptische Alte ihrem toten Sohn einen Bericht über seinen Bruder ab, und im Eselsroman wird ein Toter von einem ägyptischen Priester ins Leben zurückgerufen, um die eigene Frau als Mörderin zu entlarven²⁵. Gemeinsam mit

²³ Zu den Übereinstimmungen zwischen Liebesroman und Petrons Werk, die das Gesagte veranschaulichen, gehört die gemeinsame Verwendung eines Theaterdolchs mit zurückweichender Klinge bei Achilles Tatius III 21 und Petron 94, die dazu dient, eine Ermordung vorzutäuschen, also eine Spielform des Scheintodmotivs darstellt. Da bei Achilles Tatius III 20 ausdrücklich festgestellt wird, daß solche Instrumente auf der Bühne Verwendung finden, liegt hier offenbar eine der nicht seltenen Anregungen von Seiten des Mimos vor (cf. S. Sudhaus, *Hermes* 41 [1906] 266 und K. Kerényi a. O. 31); R. Merkelbach a. O. 128 versucht im Sinne seiner ganzen Beweisführung, die Szene bei Achilles Tatius auf fromme Gaukeleien in den Isis-mysterien zurückzuführen.

²⁴ E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (1951) 141.

²⁵ Als Einheit werden Wundergeschichten dieser Art bei Lukian im *Philopseudes* behandelt, wo sich die Wiedererweckung einer zwanzig Tage lang Bestatteten (53) neben einer Totenbeschwörung (42) findet. Über miraculöse Erzählungen schlechthin, die Aretalogien, s. H. Werner, *Hermes* 53 (1918) 225 ff.

VI, 14

der Erzählung bei Phlegon, *Mirabilia* 1, auf die Goethes Braut von Korinth zurückgeht²⁶, sowie mit anderen Dokumenten zeugen diese Episoden für eine dem Grenzbereich von Leben und Tod mit seinem Zwielficht verhaftete Tradition von Gruselgeschichten.

Von magischen Künsten, die statt Tote zu beschwören die Seele zum Verlassen des Körpers nötigen, erzählt der Thuleroman. Hier werden die Geschwister Mantinias und Derkyllis vom bösen Zauberer Paapis dazu verleitet, ihre Eltern für lange Zeit in einen todesähnlichen Schlaf zu versetzen (VIII). Sie müssen diese Missetat dadurch abbüßen, daß sie selber jeden Morgen in Bewußtlosigkeit versenkt und nur für die Nächte ins Leben zurückgerufen werden (VI. VIII).

Im Gegensatz zur hier waltenden Wunderfreudigkeit geht im Liebesroman alles mit völlig natürlichen Dingen zu, wenn nicht sogar bloße Täuschung der Umgebung an Stelle des Scheintodes tritt. Für den Zauberer tritt bei Xenophon III 5 der einen Schlaftrunk verabreichende Arzt²⁷ ein, und anderswo geht das Bewußtsein infolge einer unglücklichen Verkettung von Umständen verloren. Bald geschieht dies während einer Niederkunft auf hoher See (Apollonius von Tyrus XXV), bald infolge eines aus Eifersucht versetzten Schlages (Chariton I 4) oder gar des Genusses von vergiftetem Honig (Iamblichos, Drama 3–4). Der Vorgang, auf welchen die Zaubergeschichte alles Interesse konzentriert, ist im Liebesroman zum bloßen Hilfsmittel herabgesunken. Der Scheintod darf hier auch durch die banalsten und frostigsten Mittel ausgelöst, ja durch eigentliche Possen ersetzt werden, wenn nur die Aufgabe erfüllt wird, das Wunder der Liebestreue in allen Anfechtungen strahlen zu lassen. Die in solchen Erzählungen herrschende Rationalität ist als solche nichts Neues, sondern ein Element, das sich nach dem schon wiederholt angerufenen Prinzip der Polarität im Roman wie in der Novelle von altersher mit der Neigung zum Mirakulösen verbindet. Was den Liebesroman auszeichnet, ist danach lediglich die mehr oder weniger konsequente Ausstilisierung einer alten Möglichkeit.

Eine Neuschöpfung des erotischen Romans ist auch das Motiv der zu allem bereiten Liebestreue nicht. Schon in Xenophons *Kyrupädie* vollbringt Pantheia mit dem Selbstmord über der Leiche ihres ruhmreich gefallenen Gatten eine Tat (VII 3, 14), die in jenem stets bloße Absicht der verzweifelten Helden und Heldinnen bleibt²⁸. Besonders nahe steht der Thematik des Romans die Geschichte von Pyramus und Thisbe, den beiden Liebenden, die Ovid in den *Metamorphosen* IV 55 ff. einem unbekannten Gewährsmann vermutlich hellenistischer Zeit nach-

²⁶ Eva Frank, RE XX 1, 261.

²⁷ Der Arzt gehört zu den Figuren der mehrheitlich von der gleichen Rationalität geprägten Novelle. In einer Einlage von Apuleius' *Metamorphosen* gibt ein Arzt genau gleich wie bei Xenophon a. O. einen Schlaftrunk statt des verlangten Giftes (X 11). Bei Aristainetos (Epist. I 13) erkennt ein solcher die Liebeskrankheit eines Jünglings und bringt dessen Vater dazu, ihm seine Geliebte abzutreten – eine Spielform des der Novelle mit der Bühne gemeinsamen Vater-Sohnmotivs.

²⁸ Über das Motiv der Rache, mit welcher eine Frau für ihren Gatten eintritt, vgl. oben S. 141 Anm. 19.

erzählt. Es ist eine mit dem Scheintod vergleichbare Täuschung, welche erst Pyramus aus Verzweiflung in den Tod treibt und danach Thisbe ihm dorthin folgen läßt. Wie die Varianten zeigen, muß das hier ausgeformte Novellenmotiv weit verbreitet gewesen sein, bevor es im Liebesroman die oben angedeutete Funktion übernahm. Wir finden es in einer Episode des Thuleromans, deren Held Thruskanos die vom Zauberer Paapis verfolgte Derkyllis liebt, sie in bewußtlosem Zustand auffindet und darauf, im Wahn, sie sei tot, sich selber ersticht (VII). Zu einer verwickelten Handlung ist der zur Tat gewordene Selbstmord mit der gerade noch vereitelten Absicht in Iamblichos' Dramatikon vereinigt (XVIII). Hier findet der Vater der jungen Sinonis die Leiche eines Mädchens vor, welche er irrtümlich für die seiner Tochter hält, worauf er sie bestattet, das Grab mit einer Inschrift versieht und sich selber erhängt. Nun kommt Rhodanes, der Gatte der Sinonis, zur Stelle, der sich in der Verzweiflung über den täuschenden Tatbestand seinerseits mit dem Schwert umbringen will, aber rechtzeitig davon abgehalten werden kann. Diese Wendung ist notwendig, weil die beiden Liebenden sich nach dem Gesetz des Romans schließlich finden müssen und der Erzähler nur für die Behandlung der Nebenfiguren freie Hand hat. So behält er das Motiv in der ursprünglichen Form der Pyramus- und Thisbengeschichte für die erste Hälfte seiner Episode bei, während die Fortsetzung wie die Abenteuer der Liebesromane insgesamt auf das glückliche Ende ausgerichtet werden muß.

Daß die Verzweiflung des Liebenden bei Iamblichos nicht durch eine irreführende Blutspur wie in Ovids Erzählung oder durch eine täuschende Bewußtlosigkeit, sondern durch Verwechslung ausgelöst wird, hat für die Erzählung im ganzen keinerlei Bedeutung und bestätigt den Scheintod nach seiner Funktion im Roman als austauschbares Hilfsmotiv. Und da jeder Leser weiß, daß die Liebenden sich trotz allem schließlich finden werden, fehlt den Verzweiflungsszenen trotz Haare-raufen und Selbstmorddrohung auch der Ernst der Pyramus- und Thisbengeschichte. Daß ihr Pathos sich zur bloßen Theatralik entleeren kann und vereinzelt zur eigentlichen Farce umschlägt, ist um so verständlicher, als insbesondere das Motiv der Verwechslung burlesken Ursprung hat. Aber auch dasjenige des Scheintodes widersetzt sich einer possenhaften Behandlung nicht, sobald das echte Wunder wie im Liebesroman durch einen profanen Vorgang ersetzt wird (S. 144); von der Verabreichung eines Schlaftrunkes bis zu trügerischen Machenschaften irgendwelcher Art ist für die Phantasie des Erzählers kein weiter Weg. Wie weit im einzelnen Roman die Skala der Stimmungen reicht, wird lediglich durch den Stilwillen bestimmt.

Pathetisch gestaltet wie in Iamblichos oben erwähnter Rhodanesepisode finden wir das Verwechslungsmotiv auch bei Heliodor, wo Theagenes in der ermordeten Freundin seines Gefährten Knemon die eigene Verlobte zu erkennen glaubt (vgl. oben S. 138 *Aethiopika* II 3ff.). Auf der Grenze zwischen Ernst und Skurrilität bewegt sich die Darstellung dagegen in der Erzählung des Achilles Tatius, der dem Helden erst eine Hinrichtung seiner Geliebten Leukippe vorspiegeln läßt und ihn

danach überdies zum Opfer einer Verwechslung macht. In der ersten der beiden Szenen, einer burlesken Variante des Scheintodmotivs, erkennt der Held aus der Entfernung des Lauschers, daß seine Räubern in die Hände gefallene und von diesen zur Opferung bestimmte Geliebte, Leukippe, nicht von ihrem eigenen Blut, sondern vom Inhalt vorgebundener Tierdärme überströmt und darauf lebend in einem Sarge beigesetzt wird. Erst nachdem er voller Grauen schon Hand an sich gelegt hat, klären ihn seine herbeigeeilten Gefährten darüber auf, daß Leukippe durch ein Gaukelspiel vor wirklicher Hinrichtung gerettet worden sei, und darauf entsteigt sie tatsächlich lebend ihrem Gefängnis (III 15–21). Durch Verwechslung wird derselbe junge Mann später bei der Verfolgung von Piraten gefoppt, welche inzwischen seine Geliebte entführt haben. Vom eigenen Schiff aus muß er eine in Leukippes Kleidern enthauptete und ins Wasser geworfene Dirne für jene selbst halten, während sie in Wahrheit von den Fliehenden verborgen gehalten und neuen Leiden entgegengeführt wird (V 7; VIII 16).

Der Trennung der Liebenden, welche hier mittels des Verwechslungsmotivs vollzogen wird, dient der Scheintod in der Geschichte von Apollonius von Tyrus (XXV, vgl. oben S. 144) und bei Chariton (I 4, vgl. oben S. 144). Dort wird die junge Gattin des Helden nach ihrer Entbindung zur See in einem Kasten über Bord geworfen, weil man sie irrtümlich für gestorben hält, dann aber auf wunderbare Weise gerettet, um nach Jahren ihren Gatten wieder zu finden²⁹. Bei Chariton wird die durch einen Schlag ihres eifersüchtigen Gatten ohnmächtig gewordene Kallirrhoe³⁰ in einer Familiengruft beigesetzt und dort von eingedrungenen Grabräubern gefunden, welche sie über das Meer entführen. Vom gleichen Motiv der voreiligen Beisetzung und der Befreiung durch Grabschänder macht auch Xenophon Gebrauch, nur daß er sein Liebespaar schon vorher auseinandergerissen werden läßt (III 7f., vgl. oben S. 144). Seine Motivierung, daß die nur dem Gedanken an ihren jungen Gatten lebende Antheia sich durch Gift einer verhaßten Heirat entziehen will, aber vom Arzt nur ein Schlafmittel erhält, berührt sich nahe mit der Stiefmutternovelle bei Apuleius X 2–12 (oben S. 144 Anm. 27). Dort ist es statt des Mädchens ein Knabe, der dank wohlgemeinter ärztlicher Täuschung nicht vergiftet, sondern in vorübergehende Bewußtlosigkeit versenkt wird und nach seinem Erwachen der Gruft entsteigt. Die Beisetzung in todesähnlichem Zustand und die darauf folgende Rettung stand also offenbar als novellistisches Motiv zur Verfügung, das sich je nach dem Zusammenhang in verschiedener Funktion einsetzen ließ.

In seiner unheimlichen Gegenständlichkeit muß das Grabmal für die novellistische Phantasie eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen gewesen sein, und

²⁹ Das Motiv ist eine Variante von Achilles Tatius V 7, cf. oben.

³⁰ Seine Eifersucht ist von abgewiesenen Freiern der Kallirrhoe, die sich für ihre Niederlage rächen wollen, durch possenhafte Verdächtigungen angefacht worden. Die dafür in Szene gesetzten Auftritte (I 2ff.) werden mit den in Novelle (Apuleius IX 5ff.) und Mimus heimischen Hahnreimotiven bestritten, nur daß hier alles bloße Unterstellung ist. Die Rache eines abgewiesenen Freiers wird bei Apuleius VIII 1–14 tragisch erzählt, vgl. oben S. 141 Anm. 19.

wie in anderen Themenkreisen wurde auch hier nach dem Gesetz der Polarität das makabre Pathos durch freche Lustigkeit ergänzt. Neben die von Räubern gestörte Grabesruhe der Liebestreuen läßt sich in diesem Sinne das Abenteuer jener Ephesierin stellen, welche ihren Witwenschmerz im Arme eines zu ihr in die Gruft eingedrungenen Soldaten vergißt (Petron 111f., vgl. oben S. 142), und wieder auf andere Art wird das Gruseln in der Geschichte vom Schatzhause des Rhampsinit durch Gelächter gebannt (Herodot II 121).

Was diese komplementären Gruppen pathetischer und lustiger Geschichten gegenüber den oben (oben S. 143f.) herangezogenen schamanistischen Scheintod-erzählungen zusammenschließt, ist das Vorwiegen menschlich-psychologischer Interessen, überhaupt die Neigung, nach Möglichkeit alles mit natürlichen Dingen zugehen zu lassen. Ob dieser Unterschied mehr chronologisch oder sozial zu erklären sei, soll hier nicht erörtert werden, jedenfalls beruht er auf nachträglicher Stildifferenzierung einer ursprünglich alle Gegensätze umschließenden erzählerischen Kunst. Die gleiche Aussonderung widerstrebender Tendenzen hat sich auch im Roman vollzogen (vgl. oben S. 134f.). Die Neigung zum Mirakulös-Aretalogischen wirkt sich vor allem im Thule- und Alexanderroman aus, ferner auf eine mehr oder weniger ironische Art bei Apuleius, während im Werke Petrons³¹ und in den Liebesromanen eine vorwiegend rationale Atmosphäre herrscht.

Zum Scheintod und der Verwechslung mit den Wirren, die sie auslösen, gesellen sich nun weitere Motive, welche den Liebesroman mit der durch Apuleius und Petron vertretenen Spielform der Gattung verbinden und welche wiederum den Ausblick auf eine reiche, in beiden Gruppen nachwirkende Novellentradition öffnen. Dazu gehört vor allem die unerlaubte Annäherung zwischen Jüngling und verheirateter Frau, welche bald burlesk, bald in erbaulichem Sinne behandelt wird³². Für die Autoren des Liebesromans waren die Möglichkeiten durch ihr Thema der schließlich siegreichen Liebestreue begrenzt, aber die erfolgreiche Abwehr weiblicher Begehrlichkeit durch den Haupthelden wurde von diesem Thema als stets erneut variierte Episode recht eigentlich gefordert. Was derart in die Gesamt-

³¹ Die aretalogischen Wunder bei Xenophon IV 2 und Heliodor VIII 9 haben den bloßen Stellenwert glücklich bestandener Abenteuer, und die Keuschheitsprobe bei Achilles Tatius VIII 13ff. und Heliodor X 7 ist als Einleitung des glücklichen Endes ganz auf das Gesamtthema der belohnten Tugend ausgerichtet. In welchem Maß Iamblichs Erzählung von seinen magischen Interessen bestimmt war (10), läßt sich vom erhaltenen Auszug nicht ablesen. Die Totenbeschwörung bei Heliodor VI 14 ist eine bloße Episode, während seine Weissagungen in den Dienst des Vorsehungsgedankens gestellt sind, den er aus dem älteren und weniger feierlichen Tychemotiv entwickelt. Für die Würdigung der Verwandlungsgeschichten bei Apuleius darf daran erinnert werden, daß in hellenistischer Zeit gerade so aufgeklärte Dichter wie Kallimachos das ironische Spiel mit Mirakelstoffen lieben. Die Metamorphosen Ovids, die in hellenistischer Tradition wurzeln, tragen nicht zufällig den gleichen Titel wie der Roman des Apuleius.

³² Die meist verbreitete Form bildet die Rivalität zwischen Vater und Sohn, sei es daß die zweite Frau oder eine Konkubine des Alten den Konflikt auslöst. Zum einen Typus gehört das Hippolytosthema, der andere findet sich häufig in der Komödie (F. Wehrli, *Motivstudien zur griechischen Komödie* [1936] 56ff.). Die jeweilige Tonart wird hauptsächlich davon bestimmt, ob die Initiative vom Jüngling oder von der Frau ausgeht. Eine Sammlung von antiken Belegen für das Motiv mit Literaturangaben bei Sophie Trenkner, a. O. (oben S. 133 Anm. 4) 64, 3 und 65, 1.

handlung eingebaut wird, ja sozusagen deren Leitmotiv bildet, ist eine Spielform des Hippolytosthemas, denn ob der Jüngling seine Keuschheit gegen eine Stiefmutter, die Frau eines Gastgebers oder eine beliebige andere Respektperson verteidigen muß, hat nur untergeordnete Bedeutung.

Als selbständige novellistische Einlage findet sich die Geschichte vom abgewiesenen Liebesantrag der Stiefmutter und von ihrer schließlichen Bestrafung bei Apuleius X 2–12 (vgl. oben S. 146). Der sein Opfer verfehlende Racheversuch der Verschmähten, der Scheintod ihres leiblichen Sohnes, dessen Beisetzung sowie die Enthüllung des Arztes, welcher statt des geforderten Giftes ein Schlafmittel verabreicht hat, verleihen dieser Erzählung den Charakter einer schwülen Pathetik. Während sie dadurch dem Gesamtton der Liebesromane nahekommmt, weist die Stilisierung bei Heliodor in der vom Hauptthema unabhängigen Nebenhandlung umgekehrt einen frechen Charakter auf (vgl. oben S. 138) – ein Tatbestand gleichsam vertauschter Rollen, welcher für die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Spielformen des Romans geltend zu machen wäre. In dieser Nebenhandlung wird Knemon, der Held derselben, von seiner Stiefmutter mit Liebesanträgen verfolgt. Die Intrige, welche von der ruchlosen Dienerin Thisbe durchgeführt wird und sich erst gegen den spröden Jüngling, dann gegen die verliebte Matrone selbst wendet, gipfelt in der zweimaligen Foppung eines nächtlichen Lauschers, sowohl Knemons als seines Vaters, und wie bei Apuleius endet die Geschichte mit der Bestrafung der Stiefmutter (I 9–17).

Für die Haupthandlung des Romans ist das Hippolytosmotiv in seiner reinen Form ungeeignet, weil der Held hier auf seinen Irrfahrten fern vom väterlichen Hause sich befindet und darum familiären Konflikten entzogen ist. Xenophon hilft sich in einer Episode seiner Ephesiaka in der Weise, daß er Pflegeeltern einsetzt. Sein Held Habrokomes wird in Ägypten von einem ausgedienten Soldaten gekauft und danach an Kindes Statt angenommen. Dessen Frau verliebt sich in ihn und bringt ihren Gatten um, weil sie glaubt, dadurch ihre Leidenschaft eher befriedigen zu können. Von Habrokomes voller Entsetzen erst recht zurückgewiesen, beschuldigt sie diesen nun der eigenen Untat, worauf er zum Tode verurteilt, aber durch ein zwiefaches Wunder gerettet wird (III 12; IV 1–2). Nach der im Liebesroman häufigsten Spielform des Hippolytosmotivs setzt dem jungen Mann irgend eine verheiratete Frau zu, von welcher er im Laufe seiner Irrfahrten abhängig geworden ist. Und da gemäß dem Thema der gegenseitigen Treue auch die Braut oder junge Frau sich bewähren muß, ergibt sich die Möglichkeit einer Doppelhandlung, in welcher ein älteres Ehepaar den beiden Liebenden übers Kreuz nachstellt.

Nach dieser Grundform ist die Erzählung bei Xenophon angelegt, welche der eben skizzierten Episode vorausgeht (II 5–11). Hier wird Manto, die Tochter eines Räuberhäuptlings, von Leidenschaft für Habrokomes erfaßt und läßt ihm durch eine Dienerin Liebesanträge zukommen. Er weist diese zurück, worauf sie ihn zur Rache bei ihrem Vater verleumdet, der junge Mann habe ihrer Ehre nachgestellt –

alles getreu dem alten Novellenmotiv. Nun wird Habrokomes mißhandelt und in Fesseln gelegt, bis Mantos Lüge an den Tag kommt. Inzwischen bereitet sich aber das Verhängnis seiner jungen Frau Antheia vor. Ihre Schönheit hat die Liebe von Mantos Mann entzündet, worauf jene ihr aus Eifersucht nach dem Leben stellt. Ihr Todesbefehl wird jedoch vom Beauftragten nicht ausgeführt, dieser verkauft Antheia vielmehr an Händler, welche sie über See mit sich führen und dadurch weiteren Abenteuern ausliefern.

Bei gleichem Gesamtablauf unterscheidet sich von dieser Szenenfolge die Erzählung bei Achilles Tatius V 11 ff. nur durch Variationen und Erweiterungen im einzelnen. Nach der vermeintlichen Enthauptung Leukippes (oben S. 145f.) macht hier Kleitophon die Bekanntschaft einer reichen Dame, Melitte, welcher er verspricht, sie zu heiraten, nachdem sie ihn auf ihre Besitzung bei Ephesos gebracht habe. Im treuen Gedenken an Leukippe hält er sie aber so lange hin, bis zwei Ereignisse den Abschluß der Ehe verbieten, die Rückkehr von Melittes totgeglaubtem Mann Thersandros (V 23) und die Entdeckung, daß Leukippe noch lebe: diese ist nämlich in der Zwischenzeit von Seeräubern an den Gutsverwalter der Dame verkauft worden. Damit wird jene auch von Xenophon ausgebeutete Situation eingeleitet, in welcher ältere Eheleute je einem der beiden Liebenden nachstellen, denn Leukippe wird sich bald der Liebe Thersanders erwehren müssen. Diese Ähnlichkeit zwischen den beiden Romanepisoden zu erkennen, wird freilich dadurch erschwert, daß Achilles Tatius die Handlung durch Einbeziehung zusätzlicher Motive kompliziert und dabei auch Effekte possenhafter Komik nicht scheut. Wie bei ihm der unerwartet heimkehrende Gutsherr seine Frau mit einem Fremden überrascht (V 23), ergibt eine typische Situation jener bei Apuleius IX 5–25 aufgereihten Hahnreigeschichten, nur daß die Ertappten hier in Wahrheit noch ehrbare Brautleute sind und überdies beide glauben, verwitwet zu sein. Nachdem dies sich als Täuschung erwiesen hat, muß sich Kleitophon allerdings durch eine Liebesnacht von seinem Eheversprechen loskaufen (V 25f.), worauf er sich in Frauenkleidern aus dem Hause stiehlt (VI 5). Auch für diese Szene sowie die darauf folgende Einkerkierung des Kleitophon (ib.) sind Motive der Novelle oder auch der komischen Bühne übernommen. Die Frechheit all dieser Auftritte darf aber nie voll zur Wirkung kommen, weil die Gesamthandlung trotz allem mit der Belohnung der Liebestreue schließen muß. Mit welchen stilistischen Mitteln solch widerstrebendes Erzählungsgut auf ein erbauliches Ziel ausgerichtet werden kann, wird sich am Beispiel Heliodors besonders deutlich beobachten lassen. Bei Achilles Tatius hat sich während der dramatischen Erlebnisse Kleitophons Antheia zunächst gegen die Zudringlichkeit des Gutsverwalters zu verteidigen, wofür sie jedoch den Beistand Melittes findet. Wie jener darauf die Begehrlichkeit seines Herrn auf sie lenkt, um als dessen Helfer doch noch zum Ziele zu gelangen (VI 17), entspricht einem bekannten Komödienmotiv³³, nur daß der Anschlag im Roman mit der Bestrafung des Bösewichts endet. Daß an Antheias Standhaftigkeit auch

³³ Plautus *Casina*.

Thersandros abprallt (VI 20–22), verlangt, von der Gesamtfabel abgesehen, die Verknüpfung mit der Kleitophon-Melitte-Handlung: Antheia gerät denn auch in eine Lage, die so ausweglos scheint wie die gleichzeitige ihres Geliebten. Das letzte Ereignis vor der Peripetie zum guten Ende ist eine Falschmeldung über Antheias Ermordung, die Kleitophon dazu treibt, sich aus Verzweiflung der Mitschuld an ihrem Tod anzuklagen (VII 6ff.). Diese Erfindung gehört zu den zahlreichen Varianten des Pyramus- und Thisbemosivs, nach welchem gemäß den Voraussetzungen des Romans die Todesabsicht im letzten Augenblick vereitelt wird (oben S. 144ff.). Die Rettung folgt hier am Fest der ephesischen Artemis mit Hilfe der Keuschheitsprobe, welche alle Anschläge auf das Liebespaar endgültig zu Schanden werden läßt. Aus der Verlegenheit, welche ihm dabei die Liebesnacht Kleitophons mit Melitte bereitet, hilft sich der Erzähler mit dem kleinen Sophismus, daß jene nur zu schwören braucht, sie habe ihrem Gatten während seiner Abwesenheit die Treue gehalten (VIII 11).

Die Abwehr eines zwiefachen Anschlags auf die Treue der Liebenden erzählt auch Heliodor VII 9ff. Abgesehen von der engeren Anlehnung an das Hippolytosmotiv ist seine Darstellung derjenigen des Achilles Tatius in so vielen Zügen ähnlich, daß jene unmittelbar als Vorlage benützt sein könnte³⁴. Theagenes ist hier Opfer Arsakes, der Frau des persischen Satrapen von Ägypten namens Oroondates, geworden, und diese bedient sich für ihre Zwecke der traditionellen Dienerin. In ihrem Hause muß Theagenes als Schenke dienen, er widersteht aber standhaft allen Versuchungen, worauf er mit Folterung und Gefängnis bestraft wird. Schließlich will Arsake, von der alten Dienerin Kybele angestiftet, es damit versuchen, daß sie Charikleia umbringt, aber infolge einer Verwechslung fällt statt jener die Alte selbst dem Giftanschlag zum Opfer (VIII 7–8). In der Zwischenzeit ist Charikleia wie bei Achilles Tatius Leukippe in Gefahr geraten, einem Diener ausgeliefert zu werden, nämlich Achaimenes, dem Sohne der Kybele, und auch dieser greift schließlich in der Verzweiflung über seine Mißerfolge zum Mittel, seinen Herrn, also den Satrapen, ins Spiel zu ziehen (VIII 2). Charikleias heldenhafte Verteidigung ihrer Ehre gipfelt in einer täuschenden Selbstanklage, mit welcher sie genau wie Kleitophon ihrem Leben ein Ende zu bereiten beabsichtigt. Sie gibt sich als Mörderin Kybeles aus (VIII 8) und wird trotz ihrer Unschuld zum Tode verurteilt, aber durch ein Wunder von den Flammen des Scheiterhaufens, den sie besteigen muß, verschont (VIII 9). Dafür gibt sich Arsake nach dem Fehlschlagen all ihrer Anschläge den Tod, wie es der Verführerin auch in der einfachen Hippolytosfabel entspricht (VIII 15).

Die Betriebsamkeit der Szenen, welche hier aufgereiht sind, wird getreu der Heliodor leitenden Stiltendenz nach Möglichkeit auf den Gesamttenor des Romans abgestimmt. Da dessen Tugendpathos auf die Kontrastwirkung des Lasters angewiesen ist, bedarf es dazu oft nur der Steigerung des Burlesken ins Verbrecherische, wie sie vor allem bei Arsakes Anschlag auf Charikleia vollzogen ist. Heliodor polari-

³⁴ O. Weinreich a. O. (oben S. 136 Anm. 10) 333.

siert dabei jene gegensätzlichen Möglichkeiten, welche der Roman ursprünglich mit der Novelle gemeinsam hat und von welchen Achilles Tatius einen viel sorgloseren Gebrauch macht als er selbst.

Diesen für beide Autoren charakteristischen Unterschied veranschaulicht auch die Behandlung, welche das Entführungsmotiv bei ihnen findet. Daß dieses sich für die antike Novelle nicht unmittelbar belegen läßt³⁵, ist wohl Zufall der Überlieferung. Es erweist sich dafür als Vorwurf der komischen Bühne durch den terenzischen Eunuchus, wo der junge Chaerea um eines Mädchens willen ins Hetärenhaus einbricht. Im Roman ist wenigstens für die Haupthandlung mit ihrem Treuemotiv die Voraussetzung für eine ernsthaftere Behandlung des Themas gegeben, doch zeigt sich um eine solche nur Heliodor bemüht. Bei Achilles Tatius geht dem Raub Leukippes durch den Romanhelden ein Stelldichein der beiden Liebenden voran, welches mit Hilfe einer pflichtvergessenen Magd und durch Einschläfern des als Wächter bestellten Dieners bewerkstelligt, aber von Leukippes Mutter gestört wird (II 19. 23). Die Aufregung, in welche die Alte dabei gerät, und die Flut ihrer über die Tochter sich ergießenden Beschimpfungen bringen diese zum Entschluß, das Elternhaus mit ihrem Geliebten zu verlassen. Von seinem Freunde Kleinias unterstützt, dringt Kleitophon nochmals nachts bei ihr ein, nachdem diesmal die Mutter samt der ganzen Dienerschaft in Schlaf versetzt worden ist, und darauf folgt die gemeinsame Flucht nach Berytus (II 31).

Während diese Erzählung völlig unbefangen mit den burlesken Requisiten des Einbrechens und Ertapptwerdens, des Schlafmittels sowie der Helferdienste von Magd und Freund arbeitet, wird bei Heliodor auf alles Beiwerk solcher Art verzichtet und die Haupthandlung selbst auf jene Feierlichkeit abgestimmt, die den Roman überhaupt beherrscht. Dieser Absicht dient die Wahl von Ort und Trägern des Geschehens. Die Heldin, Charikleia, lebt in Delphi als Pflege Tochter eines dortigen Priesters, der sie gegen ihren Willen mit seinem eigenen Neffen verheiraten will. Das Mädchen hat sein Herz dem jungen Thessaler Theagenes geschenkt, welcher mit glänzendem Gefolge zu den pythischen Spielen gekommen ist und für seine Entführung die Hilfe des ägyptischen Priesters Kalasiris findet. Der heilige Mann gibt sich für eine so bedenkliche Hilfeleistung her, weil er den göttlich sanktionierten Auftrag erhalten hat, die von ihrer Mutter, der äthiopischen Königin, in frühester Jugend ausgesetzte Charikleia den Eltern zurückzubringen³⁶. Es gelingt ihm, sich mittels einer Täuschung in den Besitz der dafür unentbehrlichen Erkennungszeichen zu setzen, und dann bereitet er den Überfall auf das Haus des

³⁵ Als selbständige novellistische Erzählung ist immerhin der Exkurs in Xenophons *Ephe-siaka* III 2 (vgl. oben S. 137) zu bewerten, die Erzählung des Freundes Hippothoos, er sei nachts in das Haus eines Rivalen eingedrungen, habe ihn erschlagen und sei darauf mit dem bei ihm wiedergefundenen Knaben entflohen. Statt auf Lustigkeit ist das Entführungsthema hier auf jenen pathetischen Ton gestimmt, über welchen auch die Novelle verfügt (vgl. oben S. 141 Anm. 19). Belege für das Einbruch- und Entführungsmotiv in außergriechischer Tradition bei S. Trenkner a. O. 118 und ib. Anm. 3.

³⁶ IV 11 ff.; der Traumbefehl des Apollon und der Artemis, mit den Liebenden zu fliehen, III 11.

Delphers vor, den Theagenes mit einer Schar Epheben nachts erfolgreich durchführt. Die Verfolger der Flüchtigen lenkt er auf eine falsche Fährte, bis diese sich zur See in Sicherheit gebracht haben. Die Durchführung des ganzen Anschlags mit seinem Aufwand an Personen erinnert trotz dem eindeutigen motivgeschichtlichen Zusammenhang mehr an die aufgeregte Dramatik von Euripides' Taurischer Iphigenie und Helena als an die komische Bühne. Heliodor stilisiert seine Erzählung auch sonst gerne nach dem Vorbild der hohen Kunst, sei es Tragödie oder Epos. Zu den stillschweigenden oder ausdrücklichen Bezugnahmen und Motiventlehnungen für einzelne Episoden kommt die der Odyssee nachgebildete Komposition des ganzen Romans, das Nachtragen der Vorgeschichte in Form eines Berichtes, den Kalasiris als Begleiter der Liebenden auf ihrer Irrfahrt ablegt (II 24–V 33). Daß mit solchen Mitteln nur eine äußerste Möglichkeit des Liebesromans verwirklicht wird, die aber nichts über die Frühgeschichte der Gattung aussagt, folgt aus dem Ganzen der bisherigen Ausführungen.

Zum Abschluß soll versucht werden, die gattungsgeschichtlichen Folgerungen aus den vorstehenden Untersuchungen zusammenzufassen. Der griechische Liebesroman darf auf Grund der Gemeinsamkeiten, von welchen das Seesturm- und Räubermotiv am meisten auffallen, als Spielform der Reise- und Abenteuererzählung beurteilt werden. Andere Ausprägungen derselben sind einerseits die Werke von Petron und Apuleius, andererseits die Wunder jenseits von Thule sowie der Alexanderroman. Die Spannweite der Gesamtgattung erweist sich nach Thematik und Stilisierung gleich groß, sie gewährt Raum für das Fernste und Alltäglichsste, für Phantastik und Rationalität, Pathetik und Burleske. Mit einem einheitlichen Stilwillen ist mindestens für die Frühzeit dieser erzählerischen Tradition schon wegen ihres anonymen und volkstümlichen Charakters nicht zu rechnen. Von der Freiheit, womit jede Generation das überlieferte Gut behandeln mochte, vermitteln die Volksbücher über Homer und Aesop eine ungefähre Vorstellung. Der hohen Kunst und ihrer Hörerschaft lagen solche Prosaberichte fern, und wenn epische Abenteuererzählungen überhaupt auf sie einwirkten, werden es eher solche von der Art der Arimaspeia als der Odyssee gewesen sein (vgl. oben S. 135).

Für den Aufstieg in den Bereich des Literarischen, den populäres Erzählungsgut in hellenistischer Zeit vollziehen konnte, bietet die Novelle als nah verwandte und viel benützte Gattung ein greifbares Beispiel. In dieselbe Periode fällt die Ausformung des Liebesromans, bei welcher der Reichtum früherer Möglichkeiten durch die Ausrichtung auf das Thema der schließlich belohnten Treue beschränkt wird. Das Abenteuer zu See und Land hört auf, um seiner selbst willen erzählt zu werden, und auch das Scheintod- und Grabmotiv erhält eine genau umschriebene Funktion. Dieser Vorgang ist von einer Vereinheitlichung des Stilwillens begleitet, der seinem Ziel im Romane Heliodors am nächsten kommt. Das komische und groteske Element ist hier auf die Nebenhandlung beschränkt, wenn sich auch noch an einzelnen Episoden der Haupthandlung erkennen läßt, welchen Widerstand der überlieferte Stoff einer konsequenten Neuausrichtung entgegensetzte.

Die im Liebesroman zur Herrschaft gelangte Thematik findet sich episodisch schon in der Prosaerzählung der vorhellenistischen Zeit. Eine Verherrlichung ehelicher Treue ist die Pantheiageschichte in Xenophons *Kyrupädie* (oben S. 144), und in der *Odyssee* bildet die Wiedervereinigung der getrennten Ehegatten den ersehnten Abschluß der Irrfahrten. Das Epos darf deswegen aber nicht als Modell des Liebesromans angesprochen werden, seine nachweisbaren Anregungen sind ebenso wie diejenigen der Tragödie sekundärer Art und in der Regel episodisch begrenzt.

Was das Romanmotiv der Reise, die zur Auffindung eines geliebten Menschen unternommen wird, betrifft, so macht es den Eindruck, aus verhältnismäßig alter Tradition zu stammen. Wie S. Trenkner a. O. (115. 179) gesehen hat, spiegelt es sich im plautinischen *Mercator* 857 ff., wo der junge Charinus erklärt, sich beim Suchen nach der ihm abhanden gekommenen Freundin von keinen Flüssen, Meeren und Bergen abhalten zu lassen sowie Hitze und Kälte, Wind, Hagel und Regen ertragen zu wollen. Eine literarische Reminiszenz ist hier um so wahrscheinlicher, weil die Situation des Jünglings einen so heroischen Entschluß gar nicht verlangt. Überdies kehrt die gleiche Topik in den *Menaechmi* 231 ff. des Plautus wieder, und vollends in seinem *Poenulus* ist sie unauslösbarer Bestandteil der Fabel. Was sich derart aus der Komödie für ältere Prosaerzählung erschließen läßt, liegt in novellistischer Form bei Parthenios VIII vor, ein Zeugnis wenigstens für die späthellenistische Zeit, das B. E. Perry³⁷ als Keimzelle des ganzen Romans beanspruchen möchte. Hier wird erzählt, wie ein Milesier seiner von einem Gallier geraubten Frau in den fernen Westen nachreist, sie dort findet, aber von ihr verraten wird, worauf sie zur Strafe unter dem Schwert ihres zweiten Gatten den Tod findet. Das hier behandelte Thema steht mit dem der ehelichen Treue in jenem komplementären Verhältnis, das auch zwischen anderen Novellenstoffen, ja sogar zwischen den polaren Möglichkeiten innerhalb der Romanliteratur besteht³⁸. Die beiden Gattungen sind durch gemeinsame Ursprünge in anonym-volkstümlichen Traditionen verbunden, was manche formalen Ähnlichkeiten erklärt, aber nicht als Entstehung des Romans aus der Novellistik mißdeutet werden darf³⁹. Eine solche wird durch die oben dargelegte Prämisse ausgeschlossen, wonach der Liebesroman als eine Spielform von Abenteuererzählungen größeren Umfanges zu verstehen ist. Er darf folglich ebensowenig im Sinne Perrys als monumentale Umsetzung kurzer Reisegeschichten wie als Aufreihung von Novellen irgendwelchen anderen Inhaltes nach der Hypothese Schissel von Fleschenbergs verstanden werden. Etwas anderes ist es, die Einfügung novellistischer Erzählungen in den vorgegebenen Rahmen des Romans anzuerkennen, und zwar einerseits als Digression, andererseits als Episode der Haupthandlung. Da beide Formen dem Liebesroman

³⁷ AJP 51 (1930) 114, 33.

³⁸ Genau gesprochen wird die Untreue hier durch den tragischen Konflikt motiviert, in welchen die Milesierin durch die zweite, ihr aufgezwungene Ehe gerät.

³⁹ Über Entstehungshypothesen dieser Art vgl. oben S. 134 Anm. 5.

mit dem durch Petron und Apuleius vertretenen Typus gemeinsam sind, müssen sie in verhältnismäßig früher Zeit entwickelt worden sein.

Eine zweifellos geringere Bedeutung als die Novelle hat für die Formation des Romans die von E. Rohde in die Diskussion geworfene hellenistische Liebesdichtung, die zudem ihrerseits vieles aus Prosaüberlieferungen novellistischer Art schöpft. Unter den elegischen Vorbildern von Romanszenen nimmt die Erzählung von Akontios und Kydippe in den kallimachischen Aitia (III fr. 67 Pf.) den ersten Platz ein. Die hier erzählte Überwindung des Widerstandes, welcher einer Verbindung der Liebenden von den Brauteltern entgegengesetzt wird, deckt sich bis auf Einzelheiten mit den einleitenden Geschehnissen bei Achilles Tatius⁴⁰. Nach diesem ist es allerdings der junge Mann, nicht das Mädchen, für den eine ihm verhaßte Ehe vorgesehen ist, doch hier wie dort treten die Götter durch Wunderzeichen für das Liebespaar ein. Während sich die Eltern Kydippes aber schließlich der höheren Bestimmung unterwerfen, läßt Achilles Tatius die beiden Liebenden gemeinsam die Flucht ergreifen, um dadurch den Anschluß der Reiseabenteuer herzustellen (II 12ff. II 31, vgl. oben S. 151). Mit diesem gewaltsamen Mittel löst den Konflikt auch Heliodor, bei welchem der Pflegevater Charikleias eigensüchtige Heiratspläne für diese verfolgt, aber durch den gottbefohlenen Brautraub an ihrer Durchführung gehindert wird (IV 11ff., vgl. oben S. 151f.); dafür lehnt sich Xenophon enger an Kallimachos an, indem er beide Elternpaare sich der Liebeskrankheit ihrer Kinder und dem Orakelbefehl zur Heirat beugen läßt (I 5–6).

Die große Mehrzahl der Widerstände und Nöte, gegen welche die Liebenden sich durchsetzen müssen, geht im Roman indessen nicht von den Eltern aus, sondern von den Zufällen der Irrfahrt, seien diese elementarer Natur oder durch fremde Menschen verursacht. Entsprechend dem Hauptthema des Romans handelt es sich bei der zweiten Gruppe von Abenteuern meistens um Anfechtungen der Treue, welchen bald der junge Mann, bald seine Geliebte oder Gattin ausgesetzt wird. Wie sich uns gezeigt hat, wird die Erzählung solcher Verwicklungen gerne mit dem Hippolytosmotiv in seinen verschiedensten Varianten bestritten, derart, daß sich die Irrfahrten streckenweise wie eine Aufreihung novellistischer Ereignisse ausnehmen. Dies heißt nach allem bisher Gesagten aber natürlich nicht, der Liebesroman sei als Gattung durch eine solche Aufreihung entstanden⁴¹, denn was sich als ursprünglich selbständige Erzählung begrenzten Umfanges erweist, ist in einen schon vorhandenen, festen Rahmen eingespannt und dessen Erfordernissen angepaßt worden; mit dem episodischen Füllwerk wird nur das vorgegebene Hauptmotiv der schließlich siegreichen Liebe veranschaulicht.

⁴⁰ Den Stoff zu seiner Elegie hat Kallimachos aus der keischen Lokalgeschichte des Xenomedes bezogen, der die Novelle in genealogischem Zusammenhang schon ausführlich erzählt zu haben scheint (F. Jacoby, FGrHist 442 F 1 Kommentar). Der damit verwandte Vater-Sohnkonflikt, welcher durch gegensätzliche Ehepläne heraufbeschworen wird, ist bekanntlich ein Lieblingsmotiv der Neuen Komödie.

⁴¹ Über ältere und neuere Ableitung des Liebesromans aus der Novelle vgl. oben S. 134 Anm. 5.