

LUKIAN'S DIALOGUE
ΕΙΚΟΝΕΣ – ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ
Ein Beitrag zur Literaturtheorie und Homerkritik

Sein Dialogpaar *Εἰκόνες* – ‘*Ὑπὲρ τῶν εἰκόνων*’¹⁾ setzt Lukian in einen Handlungsrahmen, der ein breites Spektrum verschiedener Disziplinen zu fassen vermag und die Vielfalt der Bestandteile zu einem harmonischen Ganzen verbindet: Elemente der Rhetorik (Vorführung aller drei Genera), der Poetik und Literaturkritik (Kommunikationsprozeß von der Genese bis zur Rezeption des Werks), der bildenden Kunst (über das *ut-pictura-poesis*-Theorem und den Vergleichsbereich Plastik), der Logik (Definition des Begriffs *κάλλος* durch ein *μερισμός*-Verfahren und Definition der Begriffe *ἔπαινος/κολακεία* durch gegenseitige Abgrenzung), der Ethik (Aufstellen eines Tugendkatalogs).

Die syntagmatische Handlung kreist um die Verfertigung des Enkomions, beginnt mit dem Anlaß dafür und endet mit dem letztgültigen Votum des Verfassers dazu, bildet also nach den Aristotelischen Kriterien von Anfang, Mitte und Ende (Poet. 7) eine Einheit, wobei die Einzelteile in einer Ursache-Folge-Relation ineinander gegründet sind: Seiner Faszination über eine zufällig gesehene Unbekannte läßt Lykinos freien Lauf in einer enthusiastischen Schilderung ihrer Schönheit vor seinem Freund Polystratos, der die Gepriesene kennt und deshalb das Enkomion um den wichtigeren Teil einer *laudatio* auf ihren Charakter erweitern kann (I). Nach der Lektüre der schriftlich fixierten Fassung dieser Koproduktion erhebt die gelobte Panthea selbst Einspruch und verlangt durch Polystratos von Lykinos eine Überarbeitung und Tilgung seiner zu hoch getriebenen Vergleiche. Obwohl sich auch Polystratos der Kritik anschließt, bestreitet Lykinos ihre Berechtigung, wendet sich an ein fiktives Appellationsgericht und wählt sich zum Verteidiger Homer, der bei seinen Vergleichen offenkundig mit weit stärkeren Übertreibungen arbeitet (II). D. h. die Beschreibung des weniger Wichtigen, des schönen Körpers (I 3–9), gibt Anlaß zur Beschreibung des Wichtigeren, der schönen Seele

1) Die beiden Dialoge werden mit den römischen Ziffern I und II bezeichnet.

(I 11–22); der Werkproduktion (I) folgt das Komplement der Rezeption (II); der Änderungswunsch (II 1–14) löst die Verteidigung des Bestehenden aus (II 17–28); die Analyse des eigenen Vergleichsverfahrens (II 18–23) führt zur Demonstration der Homerischen Praxis (II 24–26).

Ist diese Funktionalität der Teile zufälliges Ergebnis eines realen Geschehensablaufs, wie Lukian vorgibt, oder ist sie geplante Struktur einer Gesamtkonzeption, so daß sich die Kausalität der Teile auch als Finalität lesen ließe (die Ursache-Folge-Relation als Mittel-Zweck-Relation)? Ist die geistreich und brillant eingekleidete ‚Anekdote‘ tatsächlich historische Wirklichkeit oder Maskenspiel, und was versteckt sich womöglich hinter diesem?

Fiktionalität des Dialogischen

Beide Dialoge zusammen enthalten ein Stückchen Dichtungstheorie, thematisieren ein spezielles Stilproblem, nämlich die Angemessenheit von Vergleichen. Der erste verfertigt mit dem Enkomion ein Probeexemplar derjenigen Textsorte, die am meisten auf Vergleiche angewiesen ist²). Der zweite reflektiert aus der Perspektive der Literaturkritik das angewendete Verfahren, indem er Regeln für die richtige Bemessung von lobenden Vergleichen aufstellt. Folgt man der äußeren Handlungsregie des Autors, so wäre der poetologische Ertrag der Schriften, ihr Beitrag zur Vergleichstheorie, ein Zufallsprodukt, da der zweite Dialog einen späteren, ursprünglich nicht vorgesehenen Nachtrag bildete. Betrachtet man den Text aber genauer, so zeigt sich, daß er als totum et unum entworfen ist³), daß ein theoretisches Sachproblem

2) Dies in II 19 artikuliert gemäß der rhetorischen Vorschrift: *μεγίστη δὲ ἐν τοῖς ἐγκωμίοις ἀφορμὴ ἢ ἀπὸ τῶν συγκρίσεων* (Hermog. prog. 7, Rhet. Gr. VI ed. Rabe, p. 17,2–4; vgl. p. 18,6). Daß das Enkomion getreu den rhetorischen Vorschriften verfertigt ist, haben die Interpreten bereits gezeigt: L. Müller, *De Luciani dialogorum rhetoricorum compositione*, *Eos* 32 (1929) 559–586, hier 563–565, P. Gabrieli, *Studi su due opuscoli Luciani*, „*Imagines*“ e „*Pro Imaginibus*“, *Rendiconti della reale Accademia dei Lincei* (1935) 302–340, hier 319 f., J. Bompaigne, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958, 275 f.

3) Diese Ansicht wurde bereits früh geäußert, hat sich aber nicht einheitlich durchgesetzt: vertreten von I. Bruns, *Lucian's philosophische Satiren*, *RhM* 43 (1888) 86–103. 161–196, hier 101–103, id., *Lucians Bilder*, *Bonner Studien* (1890) 51–57, hier 55 f.; in Anschluß an ihn von P. Gabrieli, *L'encomio di una favorita imperiale in due opuscoli Luciane*, *Rendiconti della reale Accademia dei Lincei* (1934) 29–101, hier 30 f. 80, ib. (1935) 308. Gegen Bruns: R. Hirzel, *Der Dialog II*, Leipzig 1895, Repr. Hildesheim 1963, 279–281; ihm schließt sich an R. Helm,

der Poetik in Gespräch und Handlung umgesetzt statt dogmatisch doziert wird, daß eine an sich trockene Materie amüsant und auffällig theatralisch inszeniert ist. Lukian verteilt sie auf drei Personenrollen, auf zwei ‚Bühnenräume‘, einen hinterszenischen und einen vorderszenischen, und auf zwei Auftritte in zeitlicher Distanz, deren Sukzession durch ein Hintergrundgeschehen gewährleistet ist. Die ‚Bühne‘ behält er dem Freundespaar vor, geheimnisvoll hinter der ‚Bühne‘ bleibt die Person, deretwegen die beiden vorderszenischen Dialoge stattfinden, Panthea, zunächst Modell für das Kunstwerk (I), dann seine Kritikerin (II). Die Präsenz der Figuren ist graduell abgestuft: Lykinos und Polystratos sind als Sprecher in unmittelbarer Nähe, Panthea ist nur mittelbar anwesend, erst durch die Evokation ihrer Persönlichkeit (I), dann als Verfasserin der von Polystratos referierten Rede und als gedachte Adressatin von Lykinos’ Gegenrede (II). Homer schließlich erscheint lediglich in der Vorstellung des Lykinos, im Gedankenspiel eines Gerichtsverfahrens, ja er ‚erscheint‘ dort nicht einmal, sondern wird von Panthea vertreten (ἐρήσομαι τοίνυν αὐτόν, μᾶλλον δὲ σὲ ὑπὲρ αὐτοῦ II 24), so daß die Auflösung der einen Fiktion die andere verstärkt, sogar im Bereich des Imaginären zwischen vorgestellter Präsenz und vorgestellter Absenz unterschieden wird.

Die Illusion, daß es sich im ersten Dialog um ein echtes Gespräch handelt, zerstört Lukian im nachhinein und gibt zu erkennen, daß er sich als geistiger Vater des gesamten ersten Dialogs lediglich zweier *actores* bedient hat. Denn Panthea und Polystratos unterschreiben Lykinos nun Aussagen, die nicht zu seinem, sondern zu Polystratos’ Part gehört haben⁴): den Vergleich mit Heroinen (II 7, bezogen auf I 19f.) und das Lob ihrer von aller

Lucian und Menipp, Leipzig und Berlin 1906, 356, Anm. 4. Der Übersetzer A. M. Harmon nimmt in den Einleitungen zu den Dialogen (The Loeb Classical Library, London 1925, IV 255.297) das sukzessive Erscheinen und den Einspruch Pantheas als selbstverständliche Realitäten an. Für K. Korus, The Motif of Panthea in Lucian’s Encomium, Eos 69 (1981) 47–56, ist II etwas später als I verfaßt und verfolgt zwei Ziele: to supplement the previous praise of Panthea, to justify the author’s views on the encomium as a literary kind (53). – Für die einheitliche Konzeption spricht auch die Tatsache, daß die gelobten Eigenschaften erst in II ihre Klimax erreichen (Götterfurcht II 17) und daß erst dort in Form der ὀῆσις μακρὰ (so II 15) ein Äquivalent zu einer προῶτις Platz findet, die laut Rhetorikregeln zu den wichtigsten Bestandteilen des Enkomions gehört. Gabrieli (1935) 319 vermißt eine solche und begründet das Fehlen damit, daß es sich um eine Frau handelt.

4) Von Hirzel bemerkt, aber nur zu dem seltsamen Schluß verwertet, daß in I Polystratos’ Rolle als eines Mitgestalters des Werks fingiert, in II dagegen dessen und Pantheas Einspruch real sei (280f. mit Anm. 4). Gabrieli (1934) 31 dagegen

Hybris fernen Bescheidenheit (II 8, bezogen auf I 21). Polystratos, der am Ende der *Εἰκόνες* die Veröffentlichung des Buches als Koproduktion anregt (I 23), zu der er selbst den weitaus größeren Teil beisteuert (sechs Bilder gegenüber einem)⁵⁾, tut nun so, als ob Lykinos der Alleinverfasser sei (II 8. 10. 12). Ginge es um eine wirkliche Verteidigung, so wäre wohl zu erwarten, daß der Angeklagte zunächst einmal die Fakten richtigstellt und die Verantwortlichkeiten abklärt. Statt dessen eignet er sich in seiner Apologie nun sogar selbst die Autorschaft über das Lob einer *Charaktereigenschaft* (*moderatio*) an (II 17) und schiebt Polystratos keinerlei Mitarbeit und Mitverantwortung an der Edition zu.

Im zweiten Dialog macht die imaginäre Situation einer Gerichtsverhandlung den Rollencharakter der *personae agentes* völlig augenfällig. Polystratos fungiert vornehmlich als Sprachrohr, als *ἀγγελιαφόρος* (II 11. 14. 16), der die Verbindung zwischen szenischem und hinterszenischem Raum herstellt. Zuerst übermittelt er ‚die Anklage‘, die Botschaft der Frau, und hält durch verschiedene Stilmittel das Bewußtsein wach, daß er lediglich Überbringer des Auftrags ist⁶⁾. Dann prägt er sich Lykinos' *ἀπολογία* während dessen Vortrag ein – er verlangt eigens einen mnemotechnisch geeigneten Zuschnitt der Rede (II 16, vgl. 28. 29) –, um sie später bei der projektierten Fortsetzung der Verhandlung als *ὑποκριτής τῆς ἀπολογίας* (II 16. 29) vor Panthea wiederholen und die Person des Lykinos lebensecht verkörpern zu können (*ἐγὼ μιμῆσομαι σε πρὸς αὐτήν* II 16). Der Begriff *ὑποκριτής* verweist gleichzeitig auf zwei Bereiche der Schaustellerkunst: auf das Gericht (mit Hilfe der *ὑπόκρισις* betört der Redner die Richter und erlistet sich bei ihnen

erkennt auch in Pantheas Protest eine *finzione*, die er für ein rhetorisches Mittel zum Lob ihrer Bescheidenheit und Frömmigkeit hält.

5) Die rhetorischen Regelbücher empfehlen für eine Personenbeschreibung die Darstellung von *σῶμα* und *ψυχή* unter anderem nach dem Prinzip *κατὰ δαιρέσειν*, d. h. der gesonderten Darstellung einer jeden körperlichen und seelischen Qualität. Hermogenes z. B. führt *καλός, μέγας, ταχύς, ἰσχυρός* sowie *δικαίος, σώφρων, σοφός, ἀνδρεῖος* auf (p. 16, 6ff. Rabe). Mit diesem Gebot läßt sich erklären, daß sich Lykinos auf *eine εἰκόν*, da auf eine einzige körperliche Eigenschaft (*κάλλος*) beschränkt, Polystratos, der den *μερισμός* einhält, für jeden Teil ein eigenes Bild verfertigt (s. S. 167f.).

6) Durch Schilderung ihres Sprechverhaltens: *ἐμέμνητο, ἔφη* II 4, *κατεγέλα, προσετίθει* II 6, *ἔλεγεν* II 7, *ἐκέλευσεν, ἐδόκει, ὑπεμίμησθε* II 8, *ἤξιου, ἐπήνει, ἔλεγεν* II 9, *ἀφήσι σοι, προσοικνεῖ* II 10, *ἐνετείλατο* II 11, *ἔλεγεν* II 12, durch indirekte Rede (II 4. 5. 6. 10), direkte Rede, zusätzlich unterstrichen mit den zahlreichen Einschüben *φησίν* (II 1. 7. 10), *ἔφη* (II 2. 3. 6. 7. 11).

psychagogisch Glaubwürdigkeit)⁷⁾ und auf das Theater. Die zweite Allusion untermalt Lykinos, indem er die dem Freund anvertraute Aufgabe δρᾶμα benennt und ein Publikum von Zuschauern (πρὸς τῶν θεατῶν), nicht Zuhörern imaginiert (II 29). So entpuppt sich Polystratos als Mime, der erst in Pantheas Rolle schlüpft (Part der Anklage), dann in Lykinos' Rolle (Part der Verteidigung), als ‚Dramenfigur‘ des Autors.

Der zur Anklagerede ausgestaltete Einwurf Pantheas steht an Stelle einer *subiectio*, wie Lukian zu erkennen gibt, wenn er Lykinos bei seiner Verteidigung den eigentlichen Vorwurf (μη θεαῖς ἀπεικάσειν ἄνθρωπον οὔσαν II 23) noch einmal mit einer typischen Prokataleptis-Floskel hervorheben und diese dann der vorliegenden Struktur gemäß korrigieren läßt (τάχ' ἂν οὖν φαίης, μᾶλλον δὲ ἤδη εἴρηκας), womit er signalisiert, daß er die schulbuchmäßige *subiectio*, die Vorwegnahme möglicher Einwände, in den Nachtrag eines ‚wirklichen‘ Einwandes verwandelt hat. Die Panthea-Figur entlarvt sich als Ethopoiie bzw. *sermocinatio*⁸⁾, als Sprecherin einer fingierten Rede, wie sie unter den rhetorischen und poetischen Stilfiguren und den Übungsreden in den Rhetorikschulen beliebt war. Zwei Erfordernisse der Ethopoiie nutzt Lukian dramatisch: zum einen die Vergegenwärtigung der Person, die ihm durch das Heraufbeschwören ihrer Anwesenheit – eine Steigerung von einer Gedankenhypothese bis zur Epiphanie (II 16) – und durch die gespielte Schreckreaktion des Angeklagten (II 16) gelingt, zum anderen die zur Glaubwürdigkeit erforderliche Wahrscheinlichkeit der Worte, die sich hier höchst funktional aus dem Einspruchsmotiv der Kritikerin ergibt: ihre Abwehr des Lobs als Dokument für die an ihr gelobte Bescheidenheit (II 17).

Eine externe Unterstützung erhält diese Deutung durch die analoge Struktur des Schriftenpaars *De mercede conductis* und *Apologia*, wo Lukian keine Verschleierungstaktik betreibt. Der Inhalt der ersten Schrift (Warnung vor einer Anstellung als Privatgelehrter wegen der Misere einer solchen Situation) muß im nachhinein verteidigt werden, da der Verfasser sich selbst durch sein

7) Vgl. Cassius Longinus (3. Jh. n. Chr.) im Kap. περὶ ὑποκρίσεως seiner Rhetorik (Rhet. Gr. ed. Hammer I 2, p. 194, 21 ff.): ὑπόκρισις ἐστι μίμησις τῶν κατ' ἀλήθειαν ἐκάστῳ παρισταμένων ἡθῶν καὶ παθῶν καὶ διάθεσις σώματος τε καὶ τόνου φωνῆς πρόσφορος τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασι. δύναται δὲ μέγιστον εἰς πίστιν, καὶ τὸν ἀκροατὴν ἄγειν ἐπίσταται λαμβάνουσα ταῖς ἐπιβουλαῖς τε καὶ γοηταῖς, παραγωγαῖς τε καὶ παρακρούσειν . . . ἢ δ' ὑπόκρισις ἀπάτη δελεάζουσα καθέλκει τὴν γνώμην τοῦ κριτοῦ πρὸς τὸ δοκοῦν τῷ λέγοντι.

8) H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, 2. Aufl., München 1973, § 820–825.

eigenes Verhalten (Stellenannahme) Lügen zu strafen scheint. Als Anlaß und Auslöser für die Verteidigung formuliert er persönlich eine Anklage, wie sie seiner Erwartung nach sein Freund Sabinus hätte vorbringen können, und überträgt diesem dann die fiktive Sprecher-, d. h. Anklägerrolle. Auch hier vertritt die Ethopoie die *subiectio*-Floskel „es könnte einer einwenden“.

Das Ideal der καλοκαγαθία

Versteht man das Enkomion (I) nicht als einen Essay, der ursprünglich als Einzelschrift geplant und publiziert war, und die Panthea-Rede nicht als authentisches Zeugnis der Verherrlichten, sondern als poetische Ausformung eines denkbaren Vorwurfs, so verliert das biographische Problem an Relevanz, das in früheren Jahren die Interpreten beschäftigt und Lukian den Vorwurf der Anbiederung und plumpen Schmeichelei gegenüber dem Kaiser eingetragen hat⁹). Denn dann ist eine politische Intention, falls vorhanden¹⁰), zumindest nicht mehr alleiniges Ziel der Schrift, die Übertreibung nicht mehr nur Zeichen der Devotion, sondern Vorbereitung für die anschließende Stildiskussion im Sinne einer Materialbeschaffung. Zudem ist unübersehbar, daß die Verherrlichung weniger einer individuellen historischen Frauengestalt gilt, die in der neueren Forschung mit der Geliebten des Kaisers Lucius Aurelius Verus identifiziert wird¹¹), als einem abstrakten Frauenideal (καλλίστη γυνή¹²). Jede historische und biographische Konkretisierung ist vermieden, selbst der Name bleibt unausgesprochen und ist nur dem Belesenen über das Homonym erschließbar (ὁμώνυμος γάρ ἐστιν ἡ τοῦ Ἀβραδάτα ἐκείνη ἢ καλῆ I 10, vgl. I

9) S. dazu Gabrieli (1935) 334 ff.

10) Gabrieli (1935) 338–340 hält Marc Aurel für den indirekten, aber eigentlichen Adressaten neben Verus.

11) Früher wurde Panthea auch mit einer Konkubine des Marc Aurel oder mit der Gattin des Avidius Cassius gleichgesetzt (s. Reitz im Vorwort zur griech.-lat. Lukian-Ausgabe, ed. T. Hemsterhuys, J. F. Reitz, Zweibrücken 1789–1791, Bd. 1, 51 f.). In den biographischen Nachrichten über Verus ist keine Panthea erwähnt (Bruns, 1888, 102, Anm. 1), doch hat man wiederholt die von Iulius Capitolinus (Verus 7,10) genannte *amica vulgaris* mit ihr identifiziert. Ob man die These von M. Croiset (Observations sur deux dialogues de Lucien, les portraits et la défense des portraits, in: Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France, 1879, 107–120, hier 110–112), Panthea sei die Geliebte des Verus und Marc Aurel beziehe sich auf dieses Paar (VII 37), für stichhaltig hält, ist Ansichtssache.

12) Von Bruns (1890) 56 bemerkt.

20)¹³). Mit dem Verschweigen des Namens mag Lukian vielleicht scherzhaft die Scheu bekunden, ein so gewaltiges Wort in den Mund zu nehmen (vgl. II 27). Mit der Enthüllung des Namens ‚identifiziert‘ er nicht nur die Adressatin, sondern offenbart auch erst seinen witzigen poetischen Einfall, eine Frau namens Panthea in der künstlerischen *creatio* als leibhaftige Pan-thea erstehen zu lassen (I 6–8). Indem er den Namen über eine *comparatio* mitteilt – ein Beitrag zum Hauptthema ‚Vergleich‘ –, regt er den Leser dazu an, die beiden Trägerinnen desselben Namens und damit zwei Idealbilder der ‚vollkommenen Frau‘, d. h. körperlicher und seelischer Schönheit, zu vergleichen. Ein wesentlicher Unterschied springt in die Augen: Höchstes Ziel für die Pantheia des 6. Jhs., der Xenophon in der *Kyropaideia* ein Denkmal setzt, ist der heldenhafte Kampf ihres Mannes als Dankesleistung für die Wohltaten des Kyros. Gerade die Bekundungen ihres Heroismus haften Lykinos eindrücklich im Gedächtnis, die Szenen, wo sie Abradatas bei seinem Aufbruch zur Schlacht die goldenen Waffen übergibt, die sie für ihn aus ihrem Schmuck hat schmieden lassen, und ihn zum Abschied ermahnt, sein Leben nicht zu schonen (Kyr. VI 4,2–8). Die Geliebte des μέγας βασιλεύς (I 22) dagegen – eine Repräsentantin ihrer Zeit – hat sich ganz den musischen Künsten verschrieben (I 16), ihre Beschäftigung besteht im Singen und Lesen (I 9.13 f.), die einzige Rede, die ihr Lukian in den Mund legt, befaßt sich mit literarischer Kritik und dokumentiert ihre Bildung (II 1–11). So verkörpern die Liebespaare konträre Lebensideale: Aufopferung des privaten Glücks für militärische Heldenhaftigkeit dort – Genuß des privaten Glücks im *otium cum amore* hier¹⁴).

Der Vergleich mit Xenophons Pantheia, einem Vorbild an Mut und Tapferkeit, schärft den Blick für Lukians Idealbild der Frau. Die Tugenden seiner Panthea lassen sich mit den klassischen vier Kardinaltugenden in Einklang bringen mit einer bezeichnen-

13) In der rhetorischen Topik figuriert die ὁμωνυμία als Fundort für Lob (z. B. bei Theon prog. 8, Rhet. Gr. ed. Spengel II, p. 111, 4).

14) Falls es sich wirklich um Verus handeln sollte, der im Osten gegen die Parthergefahr eingesetzt war, aber die Pflichten delegierte und selbst ein ausschweifendes Leben führte, kann die Konfrontation der Schicksale dem Leser Kriterien für eine persönliche Beurteilung bereitstellen. Abradatas fällt in der Schlacht und wird bestialisch zerstückelt, Pantheia ist verzweifelt, weil sie selbst den geliebten Gatten in den Tod getrieben hat (VII 3,10), und folgt ihm freiwillig dorthin, um wenigstens im Jenseits mit ihm vereint zu sein. Verus dagegen würde sich inmitten der politischen Wirren eines glücklichen συννεῖναι mit seiner grazien- und musenhafte Geliebten erfreuen (Iteration des εὐδαιμονεῖν I 22).

den Ausnahme: die Stelle der ἀνδρεία nimmt die παιδεία ein. Denn die sechs von Polystratos ‚gemalten‘ Bilder der seelischen Eigenschaften sind so gruppiert, daß vier innerhalb des Rahmens stehen, der durch die Ankündigung des Verfahrens (I 15) und die Fehlvermutung der Beendigung (I 20) gesetzt ist. Die εἰκὼν καλλιφωνίας καὶ ᾠδῆς (I 13–15) ist vorgezogen, offenbar deshalb, weil sie ein Zwischenglied zwischen der Beschreibung von σῶμα und ψυχή bildet und an beiden Bereichen Anteil hat¹⁵). Gerühmt wird nämlich sowohl Pantheas natürliche Stimmbegabung als insbesondere ihre auf Bildung beruhende Perfektion des Gesangs. Die μετριότης ist nachgestellt, weil sie eigentlich dem dritten der drei Bereiche zugehört (τὰ ἔξωθεν nach σῶμα und ψυχή), welche laut rhetorischer Regel bei einer Personencharakterisierung zu berücksichtigen sind¹⁶). So vertritt die eingerahmte Vierergruppe die ψυχῆ-Qualitäten im engeren Sinne: παιδεία (I 16), σοφία καὶ σύνεσις (I 17 f.), χρηστότης καὶ φιλανθρωπία (I 19), σωφροσύνη καὶ πρὸς τὸν συνόντα εὐνοία (I 20).

Der exzeptionelle Rang der παιδεία manifestiert sich darin, daß sie die Norm des Gewohnten sprengt. Mit dem Hinweis, daß Beispiele aus der Vergangenheit fehlen (I 16) – eine Lücke, die einzig und allein bei diesem Stichwort klafft –, wird sie zum geistesgeschichtlichen Novum und genuinen Charakteristikum der Epoche stilisiert. Als Bestandteil eines Vier-Tugend-Kanons, bei

15) Gegen Müllers Kritik „non potest negari his capitibus integram descriptionis compositionem aliquantum deformatam esse“ samt der von ihm erwarteten Einreihung der vox unter corpus (565). Dort kann sie nicht plaziert sein, weil sie im Kunstmedium der Bildhauer und Maler nicht mitteilbar ist.

16) Daß sie indes als Appendix dem Oberbegriff ψυχή angehängt ist und nicht Ausdrücke wie die genannten (τὰ παρὰ τῆς τύχης δοθέντα ἀγαθὰ oder τύχη oder εὐτυχίματα) als neuer Ober- und Titelbegriff gesetzt werden, versteht sich aufgrund einer rhetorischen Vorschrift, die besagt, daß Glücksgüter nicht als solche zu rühmen sind, sondern nur, insofern der Umgang mit ihnen ihren Besitzern zur Ehre gereicht. Genau in diesem Sinne thematisiert Polystratos das Glück als Prüfstein (für Quintilian bewirkt es das *certissimum morum experimentum*, III 7,14), an dem sich die Vorbildlichkeit von Pantheas Charakter bewährt, nämlich gerade die geforderte Mäßigkeit und Bescheidenheit zeigt. Angedeutet schon bei Arist. Rhet. 1368 a 3 f.: ὅτι οὐ δεῖ μέγα φρονεῖν ἐπὶ τοῖς διὰ τὴν τύχην ἀλλὰ τοῖς δι’ αὐτόν. Quint. III 7,13: *sed omnia, quae extra nos bona sunt quaeque hominibus forte optigerunt, non ideo laudantur, quod habuerit quis ea, sed quod iis honeste sit usus*. Theon über τὰ τε ἐκτός καὶ περὶ σῶμα ἀγαθὰ (Rhet. Gr. ed. Spengel II, p. 111, 14 ff.): οὐχ ἄπλως οὐδ’ ὡς ἔτυχε τὸν λόγον διατιθέμενοι, ἀλλ’ ἐφ’ ἐκάστου δεικνύντες, ὅτι μὴ ἀνοήτως, ἀλλὰ φρονίμως καὶ ὡς ἔδει αὐτοῖς ἐχρήσατο (ἤμιστα γὰρ ἐπανοῦσι μὴ κατὰ προαίρεσιν, ἀλλ’ ἐκ τύχης ἢ ἔχουσιν ἀγαθὰ) οἷον, ὅτι εὐτυχῶν ἦν μέτριος καὶ φιλάνθρωπος, καὶ πρὸς τοὺς φίλους ὁ αὐτός, καὶ δίκαιος, καὶ τοῖς τοῦ σώματος πλεονεκτήμασι σωφρόνως προσημέθη.

dem die drei anderen Eigenschaften deutlich den Kardinaltugenden entsprechen, tritt sie an die Stelle der ἀνδρεία, ein Ersatz, in dem sich ein Wandel des Menschenbildes, die Abkehr vom Tatmenschen zum *bel esprit*, spiegelt. Zu einer offenbar ebenfalls kanonischen Trias von zivilen Tugenden bildet sie ein nicht weniger auffälliges Komplement. Diese ist faßbar bei Menander, dem Redner des 3. Jhs. n. Chr., in seinem Lehrbuch über die epideiktische Gattung. Bei den Vorschriften für ein ἐγκώμιον βασιλέως unterscheidet er zwischen den Tugenden für Kriegstaten, dem üblichen Viererkanon ἀνδρεία, δικαιοσύνη, σωφροσύνη, φρόνησις, und denen für Friedenstaten, einem Dreierkanon ohne die ἀνδρεία (φρόνησις, δικαιοσύνη, σωφροσύνη), bei dem die Eigenschaften eine ähnliche soziale und individuelle Färbung erhalten wie bei Lukian¹⁷). Im Lichte des βασιλικὸς λόγος erscheint Panthea als weibliches Pendant zu einem Friedensherrscher. Als geistig und literarisch gebildete Dame von Welt, die sich mit Literatur und Dichtung aller Art beschäftigt (I 15. 16, vgl. II 24) und in einer ὀψις μακρὰ eine literaturkritische Studie verfaßt, ist sie weibliches Pendant zu einem Rhetor und Sophisten.

Realismus – Idealisierung

Daß sein Enkomion sich über den Boden realistischer Beschreibung erhebt und das künstlerische Produkt eines Idealbilds stiften will, signalisiert Lukian bereits durch die von ihm auch sonst gerne verwendete Metaphorik der bildenden Kunst. Zwar erlegt er sich mit der Beschreibung einer (zumindest vorgeblich) historischen, lebenden Persönlichkeit die Verpflichtung zu realistischer Darstellung auf, aber die produktionsästhetischen Gesetze für eine künstlerische *imitatio naturae* erlauben eine naturgetreue Porträtierung weder in der Dichtung noch gar in der Malerei oder Plastik. Mit den unterschiedlichen Ansprüchen von Naturalismus und Idealismus treibt er sein Spiel. Der Naturalismusfiktion dienen folgende Momente:

17) Unter δικαιοσύνη versteht er τὸ ἡμερον τὸ πρὸς τοὺς ὑπηκόους, τῆς πρὸς τοὺς δεομένους φιλανθρωπίας τὸ εὐπρόσοδον (Rhet. Gr. ed. Spengel III, p. 375, 8 ff.), vgl. τὰς τῆς χρησιότητος . . . καὶ φιλανθρωπίας, ἣ τὸ ἡμερον ἐμφανεῖ τοῦ τρόπου καὶ πρὸς τοὺς δεομένους προσηνές (I 19), unter σωφροσύνη fallen Ehe und Gattentreue (ib. 376), vgl. die Zusammenstellung ἢ σωφροσύνη und ἢ πρὸς τὸν συνόντα εὐνοια (I 20).

- das persönliche Erlebnis als Stoffquelle,
- die Funktion von Lykinos' εικόνων, nämlich Polystratos einen Ersatz für Autopsie und eine Grundlage zur Identifizierung der Unbekannten zu bieten (τάχα γὰρ ἂν οὕτως γνωρίσαιμι I 3),
- der Wechsel der *descriptores* gemäß ihrem Kenntnisgrad (Anblick des Äußeren – Wesenskenntnis I 11),
- der Nachtrag einer dem *descriptor* unbekanntem Eigenschaft (II 17),
- Pantheas prinzipielle Zustimmung zu den Inhalten des Enkomions.

Die Idealisierung thematisiert Lykinos sogar, und zwar mit der Vorstellung seiner Methode (ἐξ ἀπασῶν ἤδη τούτων ὡς οἶόν τε συναρμόσας μίαν σοι εἰκόνα ἐπιδείξω, τὸ ἐξαιρέτων παρ' ἐκάστης ἔχουσάν I 5). Die Sichtung und Prüfung verschiedener Modelle, die Selektion ihrer jeweils vorzüglichsten Merkmale und deren Kombination zur Konstituierung einer Kunstgestalt: das ist in der empirisch ausgerichteten Kunsttheorie der Modus idealisierender Malerei schlechthin. Sokrates fußt im Gespräch mit Parrhasios mit völliger Selbstverständlichkeit darauf¹⁸⁾, Zeuxis' Helenabild gilt als Paradebeispiel dafür¹⁹⁾. Auch in der Poetik ist das Verfahren seit alters heimisch. So verwendet es z. B. schon Homer zu Agamemnons Beschreibung, wie Lykinos zeigt (II 25), Hesiod zur Erschaffung Pandoras²⁰⁾, der Verfasser der anakreontischen Gedichte 15 und 16 zur Zeichnung einer Frau und eines Mannes (als Arbeitsvorlage für einen Maler!)²¹⁾. Das von Pseudo-Longin empfohlene (und an Sapphos Gedicht fr. 31 LP analysierte) Gestaltungsmittel der Auswahl und verdichtenden Verknüpfung der markanten

18) Καὶ μὴν τὰ γε καλὰ εἶδη ἁφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ὄραδιον ἐνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἅμειπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἐκάστου κάλλιστα οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι Xen. Mem. III 10,2.

19) Für ein Tafelbild der Helena wählte er sich aus den Mädchen von Kroton die fünf schönsten als Modelle aus: *neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. Itaque tanquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adiuncto incommodo muneratur.* Cic. inv. II 1.3.

20) Deswegen erklärt Korus (52 ff.) den Hesiodtext zum Vorbild für Lukians Panthea-Beschreibung.

21) Auf diese Gedichte sowie auf Hetärenbeschreibungen des Rufinus (1. Jh. v. Chr.) weist T. Sinko, Nowa forma enkomion u Lucjana z Samosat, Eos 44 (1950) 8, hin.

Details²²) ist strukturell ebenfalls gleichartig. Lukian wetteifert in der verbalen Porträtierung der schönsten Frau gleichsam mit Zeus, potenziert indes im Sinne einer *aemulatio* die Idealisierung noch um einen Schritt. Denn seine Vorbilder sucht er nicht unter Menschen, die nur teilweise vollkommen sind (s. Anm. 19), sondern unter an sich schon perfekten Meisterwerken der Kunst.

Eine zweite Modalität der Idealisierung, die gerade bei der Darstellung historischer Persönlichkeiten eine Rolle spielt, macht Lukian augenscheinlich, indem er im zweiten Dialog Panthea ‚selbst‘ reden läßt, also dem Leser eine Vergleichsmöglichkeit zwischen seinem Porträt und der Person gibt. Gemeint ist die Kaschierung von Fehlern, die laut rhetorischer Vorschrift in der Lobrede mit Hilfe der *παράλειψις* oder der *εὐφημία* zu bewerkstelligen ist²³), in der bildenden Kunst durch geschickte Perspektivwahl oder Verdeckung²⁴). Zwar scheint Panthea mit ihrer Kritik an den Göttervergleichen Zeugnis abzulegen für ihre zuvor gelobte (I 21) Bescheidenheit und für ihre Frömmigkeit, die Lykinos nachträglich als beste aller Eigenschaften lobpreist (II 17). Bei genauerem Zusehen aber überstrahlt gerade bei diesen beiden Tugenden die Gloriole einige dunklere Stellen. Immerhin vergleicht sich Panthea mit Alexander, dem prominenten Beispiel für *moderatio* – als *comparatio ad maius* kein Zeichen purer Bescheidenheit –, und lobt zudem an ihm, daß er sich gerade mit dem Verzicht auf ein überdimensionales Ehrenmal ein um so größeres errichtet habe (II 9). Daß sie ihrerseits mit ihrer Verzichtserklärung dasselbe bezwecke, sagt sie natürlich nicht, doch bescheinigt ihr Lykinos – ein schelmisches Signal – zumindest denselben Erfolg (II 17). Ihre Gottesfurcht (τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς δεισιδαιμόνως καὶ ψοφοδεῶς ἔχω II 7) besteht in der Angst, die Götter könnten sie wegen Hybris strafen. So unerläßlich es für ein gottgefälliges Leben auch ist, sich bedachtsam vor lasterhafter Überheblichkeit zu hüten, so unangebracht, da gegenstandslos, ist Pantheas Scheu im vorliegenden Fall aus der Sicht der Männer. Polystratos vermeidet zwar eine direkte Kritik, aber – daraus geht sie hervor – er teilt

22) ἐξ ἀνάγκης γένοιτ' ἂν ἡμῖν ὕψους αἴτιον τὸ τῶν ἐμφερομένων ἐκλέγειν αἰεὶ τὰ καιριώτατα, καὶ ταῦτα τῇ πρὸς ἄλληλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἐν τῷ σώματι ποιεῖν δύνασθαι· ὁ μὲν γὰρ τῇ ἐκλογῇ τὸν ἀκροατὴν τῶν λημμάτων, ὁ δὲ τῇ πυκνώσει τῶν ἐκλεγεμένων προσάγεται (10,1).

23) Aelius Aristides, *Rhet.* I 161–164 nennt als vier τρόποι des ἔπαινος: αὐξησις, παράλειψις, παραβολή, εὐφημία.

24) Ein berühmtes Beispiel dafür bietet die Anekdote, Apelles habe den einäugigen König Antigonos im Profil gemalt, um sich weder gegen die Wahrheit noch gegen das *decorum* zu versündigen, *Plin. nat. hist.* XXX 10 (39) 90.

ihre Bedenken nicht, entschuldigt sie als typisch weiblich und gründet die Stilkritik, die er der Sache nach unterstützt, seinerseits auf ein anderes Argument (II 13). Lykinos bekundet mittels scherzhafter Repliken, daß er ihre δεισιδαιμονία nicht ernst nimmt (II 19. 28)²⁵), ja er deutet sogar an, daß sich ein solcher Aberglaube mit wahrer Religiosität nicht verträgt (II 23). Seine anfängliche Hochstilisierung (τὴν πρὸς τὸ θεῖον τιμῆν ἐν μεγάλῳ τίθεσθαι, τὸ θεῖον μὴ ἐν παρέργῳ σέβειν II 17) dürfte demnach als εὐφημία zu verstehen sein, die *transitio* dieses Wesenszugs im Tugendkatalog des Enkomions (I) vielleicht in Wahrheit nicht auf seine Unkenntnis zurückzuführen sein, wie er entschuldigend sagt (II 17).

Auch auf die Gefährdung der Ähnlichkeit durch das Bestreben nach Vervollkommnung und Schönheit wird verwiesen: zum einen *expressis verbis* mit Pantheas Vorwurf μὴ γνωρίζειν τὴν ὁμοιότητα (II 10), der seinerseits überspitzt ist, da sie gegen die sachliche Richtigkeit nichts einwendet; zum anderen mit der humorvollen Inszenierung der ‚Anagnorisis‘ durch Polystratos. Denn dieser erkennt Panthea nicht anhand der ‚Plastik‘ (I 5 ff.). Seine Qualifizierung des Produkts (θεσπέσιόν τι χρῆμα ... φῆς καὶ διυπετὲς ὡς ἀληθῶς, οἷόν τι τῶν ἐξ οὐρανοῦ γένοιτο I 9) verrät nicht weniger Ironie als Entzücken, holt er doch mit seiner Zusatzfrage (τί δὲ πρᾶσσουσάν εἶδες αὐτήν;) den begeisterten Schwärmer von seinem Höhenflug wieder auf den Boden der Wirklichkeit zurück. Die Identifikation ermöglichen lediglich die konkreten Angaben *ad personam*, die wie ein irdischer Rahmen das himmlische Bild einfassen (πατρίς, εὐνοῦχοι I 2, βιβλίον, ὀδόντες I 9).

Die Beschreibung der Zähne liefert einen originellen Beitrag zum Realismus-/Idealismusproblem. Sie erscheint als Nachtrag, da sich im Kanon der vorbildlichen Marmorstatuen und Gemälde dafür offenbar kein Vorbild findet, Zähne kein Gegenstand idealisierender Frauenporträts sind²⁶). Dieses realistische Detail zwingt zu einer eigenständigen *descriptio* und damit zu einem Wechsel der Vergleichsebene; hier müssen irdische Frauen (αἱ πλεῖστοι) aus-helfen.

25) Theophrast führt die δεισιδαιμονία in seinen Charakterskizzen (16) unter den Fehlhaltungen.

26) Bei einer Durchsicht von Abbildungen griechischer Plastik der klassischen Zeit fand ich eindeutig erkennbare Zähne nur bei einigen Männergestalten (geöffneter Mund beim Reden oder im Schmerz), bei Frauen (außer bei Gorgonen) dagegen zum Ausdruck heftiger Emotionen höchstens eine geöffnete oder verzogene Mundstellung. Ein lächelndes Gesicht wie das der Panthea (I 6, I 9, II 24) erscheint in der klassischen bildenden Kunst mit sanft geschlossenen Lippen.

Weniger deutlich markiert, aber nicht weniger bemerkbar ist der Verlust des Realitätsbezugs bei der Gestalt- und Farbgebung insgesamt und besonders bei der Bemessung des Alters nach der Idealvorstellung (I 6) sowie bei der Drapierung des Gewandes nach dem geläufigen Duktus des im Wind wehenden Stoffes (διηνεμῶσθαι . . . τὰ πολλά I 7, ohne Rücksicht auf die Windverhältnisse bei der angeblichen Begegnung).

Auch die Kriterien, an denen sich die Beurteilung der Produktion orientiert, sind keineswegs naturalistisch. Beide kreativen Kräfte, *inventio* und *iudicium*, sind von der *ut-pictura-poesis*-Konzeption geprägt. Konzentriert sich das Erfinden in Anbetracht des vorgegebenen realen Stoffes hauptsächlich auf das Finden von Vergleichsmodellen²⁷), so erfolgt die Beurteilung, indem der Verfasser seinem Werk als einem Objekt gegenübertritt und es – sogar unter Beihilfe eines Mitzensors – prüft, wobei die richtige Distanz als Urteilkriterium mitreflektiert wird (II 12). Die Kritik bezieht sich bezeichnenderweise nur auf Ästhetisches, zur Entscheidung steht ausschließlich die *pulchritudo*, nicht die *similitudo* des Porträts, um deretwillen es angeblich gefertigt wird. Über die Ähnlichkeit können die jeweiligen Begutachter auch gar kein Urteil fällen: Polystratos weiß während der stückweisen Bildproduktion der μορφή noch nicht, um wen es sich handelt. Lykinos kennt Pantheas Wesen und Charakter nicht. So ruht das Augenmerk ganz auf der τέχνη. Zur Frage steht nicht, ob die Abgebildete schön ist, sondern ob die Abbildung schön wird (I 6f., καλῆ γενήσεσθαι ἢ εἰκῶν). Getadelt wird die Unvollständigkeit der εἰκῶν (Fehlen der Farbe I 7, des Seelengemäldes I 11), gelobt die Schönheit der εἰκόνες (I 16. 19. 20. 23). Das Bewertungskriterium für Qualität, für richtige Darstellung ist ein rein künstlerisches, das πρόπον (*aptum*): bei der Formung des Körpers die harmonische Verbindung der unterschiedlichen Komponenten zu einer Einheit (ὅπως ἐκ τοσούτων μίαν τινὰ συνθεῖς οὐκ ἀπάδουσιν ἀπεργάσεται I 5), bei der Bemalung die Angemessenheit der Farbgebung (τὸ ἐκάστω πρόπον) und Kunst der Farbmischung sowie des Farbauftrags (ὁπόσοι αὐτῶν ἄριστοι ἐγένοντο κεράσασθαι τὰ χρώματα καὶ εὐκαιρον ποιῆσθαι τὴν ἐπιβολὴν αὐτῶν I 7), bei der Paradigmenwahl für alle körperlichen und seelischen Qualitäten das Aussuchen adäquater Repräsentanten (z. B. Kluger für Klugheit).

Wäre Lukian tatsächlich als bildender Künstler tätig und

27) Daß der Begriff τὸ ἀρχέτυπον nur I 3 das Modell Panthea meint, dagegen I 15. 16, II 10 mythologische Modelle, hat bereits Bruns (1890) 56 erkannt.

übernahme er bei der Verfertigung seiner Statue Formelemente von Meisterwerken der Vergangenheit, so täte er nichts anderes, als sich der *imitatio auctorum* zu befleißigen, die auch im Bereich der Skulptur so verbreitet war, daß die Archäologie heute Typologien einzelner Formelemente herstellen und die Nachahmung auf bestimmte Vorbilder zurückführen kann. Würde er dem literarischen Stilgesetz der *imitatio auctorum* folgen, so benutzte er die traditionellen Vergleichsstrukturen. Mit seiner metaphorischen Anleihe bei Bildhauern, mit der er das *descriptio*-Gebot der *evidentia* geradezu beim Wort nimmt, bereichert er die Vergleichstechnik um eine originelle Verfremdungsvariante, mit der er zwar die ausgetretenen Bahnen verläßt, aber die Grundregeln einhält. Der Vorschrift, daß der Vergleichsgegenstand nicht *obscurum* und *ignotum* sein darf²⁸⁾, trägt er Rechnung, indem er sich nur auf die berühmtesten Werke bezieht und sich zudem noch der kunsthistorischen Kenntnisse des Polystratos vergewissert (I 4). Den Bekanntheitsgrad reguliert er so, daß er ihn bei den Vergleichsbildern maximal ansetzt, beim Konnex minimal²⁹⁾, so daß in der Herstellung einer Beziehung zwischen Panthea und den εἰκόνες θεῶν der Überraschungs- und Neuheitseffekt besteht.

Verteidigung der Götterbildvergleiche

Panthea und Polystratos selbst erheben keine Anklage, sondern sie tragen einen Wunsch bzw. eine Forderung vor, die sie begründen. Will man ihre Petition in das rhetorische Gattungssystem einordnen, so handelt es sich um einen Rat, der eine künftige Handlung empfiehlt, also um eine private *suasio* (γένος συμβουλευτικόν)³⁰⁾. Lykinos aber münzt das Kunsturteil zur Verurteilung, den Änderungswunsch zur Anklage um, führt den Fall damit ins γένος δικανικόν über (Gerichtsvokabular II 15 f. 29), um mit der Hochstilisierung seiner Weigerung als Verteidigung dem Fall höhere Brisanz zu verleihen.

Zwei Vorwürfe widerlegt er, den direkten, daß er Panthea mit Göttinnen verglichen und damit einen μέτρον-Verstoß begangen habe (ψεύδεσθαι ἐν τῷ μέτρῳ II 11), und den implizierten, daß er ein Schmeichler sei. Die Struktur seiner *refutatio* ist ringförmig. Er

28) Quint. VIII 3,73.

29) Vgl. Lausberg § 845.

30) Die entsprechende konstruktive Kritik des Volks an Phidias' Zeusstatue wird sogar συμβουλή genannt (II 14).

beginnt mit dem ersten Punkt (Übertreibung II 18 f.), behandelt dann den zweiten (Schmeichelei II 20–22) und kehrt wiederum zum ersten zurück (II 23 + Verteidigung durch Homer II 24–26). Dabei bildet das Thema der dichterischen Freiheit einen äußeren Rahmen (*licentia* als ungeschriebenes Gesetz, das er zu seiner Verteidigung nicht bemüht II 18 – Homer als Repräsentant dieser *licentia*, den er als Verteidiger für ein nicht begangenes Delikt beizieht II 24–26). Im Zentrum steht die eigentliche Rechtfertigung in Form einer Normdiskussion, wofür er Regeln aufstellt, an denen er sein Vorgehen bemißt, also die λογικὴ στάσις nutzt (Beurteilung einer Handlung aufgrund der Gesetze)³¹⁾, statt sich zum *licentia*-Topos zu flüchten. Bereits dieses Verhalten wirft ein Schlaglicht darauf, in welchem Kurswert das sprichwörtliche ἀνεύθυνον bei ihm steht.

Beim zweiten Punkt (κολακεία) – um mit ihm zu beginnen –, konzentriert sich die ἀπολογία auf den *status finitionis*³²⁾ und das dafür genuine Mittel, nämlich eine Begriffsdefinition. Mit ihr weist Lykinos die Bezeichnung κολακεία für sein Werk zurück und legt statt dessen – eine positive Onomasiologie – ἔπαινος als adäquaten Terminus fest (II 20 f.).

	Qualität	Quantität	Intention
κόλακες	ψεύδестhai=τὰ μὴ ὑπάρχοντα ἔπαινεῖν	ἐφ' ὅσον οἶόν τε αὐτοῖς χρῆσθαι ταῖς ὑπερβολαῖς	τῆς χρείας ἔνεκα τῆς ἑαυτοῦ
ἔπαινοῦντες	ἀληθείας πρό- νοιαν ποιῆσθαι =τὰ ὑπάρχοντα ἔξαιρεῖν	ἐν ταῖς ὑπερβολαῖς σωφρονεῖν καὶ ἐντὸς τῶν ὄρων μένειν	ζηλωτῶν ἀποφανεῖν τὸν ἔπαινούμενον (II 18)

Über seine Intention kann er sich Worte ersparen; denn daß nicht Eigennutz seine Triebfeder ist, manifestiert sich *in actu*³³⁾: Seine εἰκὼν εὐμορφίας dient lediglich zu Polystratos' Information (I 3), und die Publikationsidee geht auf diesen zurück. Bester Beweis ist seine Weigerung, Pantheas Änderungswunsch nachzukommen,

31) Lausberg § 142.

32) Lausberg § 104–121.166–170.

33) Dieselbe intentionale Unterscheidung, die Lukian hier zwischen Lob und Schmeichelei trifft, macht Hermogenes zwischen dem „Gemeinplatz“ und dem Lob: Ἐν μὲν γὰρ τῷ κοινῷ τόπῳ σκοπὸς ἐστὶ δωρεὰν λαβεῖν, τὸ δὲ ἐγκώμιον ψιλὴν ἔχει ἀρετῆς μαρτυρίαν (p. 15, 15 ff. Rabe). Schon bei Theophrast gehört Eigennutz zur Definition der Schmeichelei: τὴν δὲ κολακείαν ὑπολάβοι ἂν τις ὁμιλίαν αἰσχρὰν εἶναι, συμφέρουσαν δὲ τῷ κολακεύοντι (2,1).

ungeachtet des Risikos, sich ihre Gunst zu verschmerzen. Seine Einhaltung des Sachkriteriums (ψεῦδος/ἀλήθεια) bedarf ebenfalls keiner näheren Ausführung (II 22), Pantheas Schönheit ist unbestrittenes Faktum, gegen deren Lob an sich sie auch selbst nichts einzuwenden hat (II 7. 23). Nur gegen den Vorwurf der Maßüberschreitung beim Hyperbelgebrauch hat er sich zu verantworten, eine Aufgabe, die er im folgenden unternimmt (s. unten).

Bei der Verteidigung gegen den ersten Vorwurf berücksichtigt er in der Anfangspassage (II 18f.) ausschließlich den *status qualitatis* (*recte feci*). Den *status finitionis* dagegen läßt er bewußt offen, indem er die diesbezügliche Formulierung so wählt, daß er die genaue Fixierung des Tatbestandes (Vergleich mit Göttinnen oder mit Statuen von Göttinnen) kunstvoll verwischt (ὑπὲρ δὲ οὐ χρὴ ἀπολογήσασθαι, τοῦτό ἐστιν, ὅτι τῇ ἐν Κνίδῳ καὶ τῇ ἐν κήποις καὶ Ἴῤῥα καὶ Ἀθηνᾶ τὴν μορφὴν ἀναπλάττων εἴκασα II 18) und damit den entscheidenden Punkt – das Maß der Übertreibung – noch unberührt läßt. Vorläufig beschränkt er sich auf den Nachweis, daß die Gattung Enkomion hochgetriebene Vergleiche erfordert. Wie bei der Abwehr des *κολακεία*-Vorwurfs legt er als Norm, an der er sein Vorgehen bemißt, eine Definition zugrunde. Dem für eine Lobrede postulierten Stilgesetz εὖ εἰκάζειν=πρὸς τὸ ὑπερέχον παραβάλλειν (II 19) läuft, so zeigt er, seine Gestaltung (ὑψηλοτέρῳ ἐχρησάμεν τῷ παραδείγματι II 19) konform. Allerdings wäre seine Definition (das Gesetz als solches) angreifbar, da er sie mit der einseitigen Richtungsfixierung *ad maius* zu eng und parteiisch faßt, ausschließlich die eigene Rechtfertigung im Auge hat und weitere Möglichkeiten und Theorien außer acht läßt³⁴). Mit ihr bezieht er kurzerhand die dogmatische Gegenposition zu Polystratos – mit den beiden Thesen läßt Lukian offenbar zwei konträre rhetorische

34) Arist. Rhet. 1368 a 21 ff. im Zusammenhang mit dem Lob: δεῖ δὲ πρὸς ἐνδόξους συγκρίνειν· αὐξητικὸν γὰρ καὶ καλόν, εἰ σπουδαίων βελτίων . . . διὸ κἂν μὴ πρὸς τοὺς ἐνδόξους, ἀλλὰ πρὸς τοὺς ἄλλους δεῖ παραβάλλειν, ἐπεὶ περὶ ἡ ὑπεροχὴ δοκεῖ μὴνυῖν ἀρετῆν. Anaximenes führt in seiner Rhetorik an Alexander (4. Jh.) beim ἐγκωμιαστικὸν εἶδος verschiedene Mittel der αὐξησης an, darunter: εἶτα παριστάναι τὸ ὑπὸ σοῦ λεγόμενον καὶ παραβάλλειν πρὸς ἄλληλα, τοῦ μὲν ὑπὸ σαυτοῦ λεγομένου τὰ μέγιστα διεξιόντα, τοῦ δὲ ἐτέρου τὰ ἐλάχιστα, καὶ οὕτω μέγα φανεῖται· τρίτος δὲ πρὸς τὸ ὑπὸ σαυτοῦ λεγόμενον ἀντιπαραβάλλειν τοῦλάχιστον τῶν ὑπὸ τὴν αὐτὴν ἰδέαν πιπτόντων· φανεῖται γὰρ οὕτω τὸ ὑπὸ σοῦ λεγόμενον μείζον, ὥσπερ οἱ μέτροι οἱ τὰ μεγέθη φαίνονται μείζους, ὅταν πρὸς βραχυτέρους παραστῶσιν (p. 23,1 ff. Fuhrmann). – Lykinos selbst gebraucht sogar den Vergleich mit irdischen Frauen, wie es ihm Polystratos für die Umarbeitung gesamthaft empfiehlt (II 13): in I 7f. bei den gemalten Schönheiten κατ' ἴσον, in I 9 bei den πλεῖσται: πρὸς χεῖρον.

Lehrmeinungen aufeinanderprallen³⁵⁾ –, dessen kritischen Einwand (Erhöhung des Kleineren = Erniedrigung des Größeren) er keines Wortes würdigt. Womöglich verfügt er über kein Gegenargument, aber dank der theatralischen Fiktion eines Gerichtsspiels, bei dem er sich nur gegen Pantheas Klage zu verteidigen hat, enthebt er sich der Notwendigkeit, auf Polystratos einzugehen.

Bei der Wiederaufnahme des Themas (II 23) nach der Behandlung des *κολακεία*-Vorwurfs wendet er sich der Frage des μέτρον, d. h. der Bemessung des ὑπερέχον, zu und holt das Ausgesparte, die Auseinandersetzung mit dem *status finitionis*, nach. Mit der schlichten Berichtigung „*non hoc feci*“ (οὐ θεαῖς σε . . . εἰκασα, τεχνιτῶν δὲ ἀγαθῶν δημιουργήμασιν λίθου καὶ χαλκοῦ ἢ ἐλέφαντος πεπονημένοις II 23) kann er schlagend den ihm angelasteten μέτρον-Verstoß von sich weisen. Da er sich in der Rolle des Reagierenden alleine auf das ihm vorgeworfene Delikt beschränken darf, das er nicht begangen hat, kann er eine andere Art der Maßüberschreitung, die er selber zum Fehlerkriterium erklärt (II 21) und weidlich ausgekostet hat, totschweigen: die extreme Häufung von Hyperbeln, deren Summierung er durch technische Kniffe geschickt kaschiert hat. Bei einer Rückführung auf die schlichte *wie*-Vergleichsform (Schläfe und Stirne wie die Venus des Praxiteles, Wangen wie die Venus des Alkamenes . . ., klug wie Aspasia, Theano, Sappho und Diotima) wäre die Überladung augenfällig und unerträglich.

Homer: Verteidiger oder Angeklagter?

Warum Lykinos den Trumpf seiner Schuldlosigkeit nicht früher ausgespielt und den wichtigsten Teil der Behandlung des ersten Punktes aufgeschoben hat, wird nunmehr evident. Zwar kaschiert er seine Verzögerungstaktik mit vorgetäuschter Rücksichtnahme,

35) Aphthonios nennt als Unterschied zwischen dem Vergleich κατ' ἴσον und πρὸς μείζον: καὶ ὅλως ἡ σύγκρισις διπλοῦν ἐγκωμιόν ἐστι, ἢ ψόγος ἐξ ἐγκωμίου καὶ ψόγου συγκείμενος (Rhet. Gr. X ed. Rabe, p. 31,11–12). Die Erläuterung des zweiten Punktes, die Doxopatres, ein Mönch des 11. Jhs., in seinen Homilien gibt, entspricht genau Polystratos' Ausführung: καὶ γὰρ ἡνίκα τὸν μικρὸν τοῖς μείζοσι παρατίθεμεν, τὸν μὲν μικρὸν ἐπαινοῦμεν, καθὼ ἴσον αὐτὸν τοῖς μείζοσι ποιεῖν πειρώμεθα: τὸν δὲ μείζονα τρόπον τινὰ καθυβριζόμεν, καθὼ εἰς ἴσον κατάγομεν τῷ ἐλάττονι (Rhet. Gr. ed. Walz II, p. 484,10–14). – Die These von der Verkleinerung des Großen vertritt auch Panthea im Athos-Beispiel (II 9). – Andererseits läßt z. B. Demetrios (auf ihn verweist Gabrieli 1934, 95) wie Lykinos nur die *comparatio ad maius* als Mittel der Erhöhung zu.

als habe er der Klägerin die Blamage, des Irrtums überführt zu werden, ersparen wollen (ἤδη γὰρ με προάξεται τᾶληθές εἰπεῖν II 23, der Umbruch zur 3. Pers. in einem an die 2. Pers. gerichteten Kontext mimt ein Aparte), in Wirklichkeit aber sind dafür taktische Gründe maßgeblich. Zum einen hält er als gewiegter Redner sein stärkstes Argument natürlich möglichst lange zurück, zum anderen nutzt er es noch zu einem weiteren Zweck, macht es zur Ausgangsbasis für den letzten Teil seiner Verteidigung. Denn er begnügt sich nicht mit der Entkräftung des Vorwurfs (*non hoc feci*), sondern geht noch zusätzlich auf diesen falschen Vorwurf ein, wendet gleichsam den *status qualitatis* ins Hypothetische (*si fecissem, iure*). Dem ersten Anschein und der äußeren Form nach tut er damit nichts anderes, als die bei den Rhetoren beliebte Redeform der ἀντιπαράστασις aufzugreifen³⁶). Für sie stützt er sich nicht auf ein Gesetz (des Inhalts ‚Göttervergleiche sind legal‘), sondern auf die Autorität Homers im Sinne einer normsetzenden Instanz. Damit, daß er die durch Homer legalisierte Marge (Vergleich Mensch – Gott) sogar unterschritten hat (Vergleich Mensch – Menschenwerk/Götterbild), ist seine Unschuld mehr als erwiesen. Wiederum enthüllt sich die sorgsame Abstimmung des ersten auf den folgenden Dialog hin. Denn an den Stellen, an denen Lykinos direkte Göttervergleiche setzt, spricht er nicht in eigenen Formulierungen, sondern verschanzt sich hinter Homerzitate, enthebt sich also der Verantwortung für Urheberschaft³⁷).

Angesichts der Regieführung stellt sich die Frage, weshalb Lykinos Homer überhaupt bemüht, wenn dessen Aussage für seine Verteidigung sachlich überflüssig ist, weshalb er ihn zu alledem noch so relativ ausführlich zitiert (II 24–26) und vor allem weshalb er selbst den *licentia*-Spielraum nicht ausnützt, obwohl er sich dabei auf Homer als legalisierende Autorität abstützen könnte.

Nicht in Zweifel zu ziehen ist zweierlei:

(1) Auf der Bildebene der metaphorischen Gerichtsverhandlung wird zwar Homer als συνήγορος zu Hilfe gerufen (II 24, vgl. II 15), aber vor Gericht muß er sich befragen, d. h. verhören lassen (ἐρήσομαι τοῖνον αὐτόν, μάλλον δὲ σὲ ὑπὲρ αὐτοῦ II 24), als ob er der

36) Als solche in den Gliederungen von Müller 561–563, Bompaire 249 Anm. 1, Gabrieli (1935) 320 f. eintaxiert.

37) Ὅμηρος . . . ὄλως τῇ χρυσεῖ Ἀφροδίτῃ εἰκάσει πολὺ δικαιότερον ἢ τὴν τοῦ Βρισέως (I 8). γυνὴ περὶ ἧς ἂν τις εὐλόγως τὸ Ὀμηρικὸν ἐκεῖνο εἴποι, χρυσεῖ μὲν αὐτὴν Ἀφροδίτῃ ἐρίζειν τὸ κάλλος, ἔργα δὲ αὐτῇ Ἀθηναίῃ ἰσοφαρίζειν (I 22).

Angeklagte sei. Trifft doch der Vorwurf, den Panthea erhebt, nicht Lykinos, aber Homer. Da er als Repräsentant der vielberufenen poetischen Freiheit (II 26) auftritt, die traditionsgemäß eine Art poetisches Unrecht darstellt (II 18), wird dieses Recht zumindest ins Blickfeld gerückt und einer Betrachtung unterzogen (vgl. die an Panthea gerichtete Frage τί σοι ... δοκεῖ II 24), die Untersuchung also zur νομικῇ στάσις hin verschoben (Beurteilung des Gesetzes aufgrund der Handlung)³⁸).

(2) Alle „Aussagen“ des Befragten, nämlich die Exempla (II 24–26), stellen Zeugnisse für Maßlosigkeit in verschiedenartigen Facetten dar. Am ersten Exempel, dem Vergleich der um Patroklos trauernden Briseis mit der goldenen Aphrodite und anderen Göttinnen (II 24), weist Lykinos auf eine Kumulation von πρόπον-Verstößen hin, den hierarchischen Abstand (Barbarin/Kriegsgefangene – Göttin)³⁹), die Fülle der *comparata* (vom Singular zum Plural), die Unähnlichkeit des Zustandes (trauernd/weinend – golden)⁴⁰), und macht für sich selbst in der *conclusio* eine zweifache Reduktion geltend (Vergleich nur mit Bildern von Göttern; Beachtung der Ähnlichkeit von menschlicher und göttlicher Verfassung: strahlen und lächeln). – Mit Ironie stellt er als nächstes Beispiel die Beschreibung Agamemnons vor (ὄρα ὄσσην αὐτὸς φειδῶ ἐποίησατο τῶν θεῶν καὶ ὡς ἑταμιεύσατο τὰς εἰκόνας εἰς τὸ σύμμετρον II 25), die eine zweite Variante der Struktur ‚Vergleich eines Menschen mit mehreren Göttern‘ liefert⁴¹). Wird Briseis über dasselbe tertium comparationis (Schönheit) mit einer Mehrzahl von θεαί verglichen, so ist Agamemnons Körper in einem μερισμός-Verfahren zerlegt und jeder der drei Teile mit einem anderen Gott in Verbindung gebracht, womit ihm offenbar verschiedene Eigenschaften zugesprochen werden sollen. Lukian – hier überläßt er dem Leser die Synkrisis selbst – bedient sich bei seiner Produktion derselben selektiven Kombination⁴²). Allerdings beschränkt er

38) S. Lausberg § 142.

39) Theon prog. 9 (Rhet. Gr. ed. Spengel II, p. 112,26f.): πρῶτον δὲ διωρίσθω, ὅτι αἱ συγκρίσεις γίνονται, οὐ τῶν μεγάλην πρὸς ἄλλα διαφορὰν ἔχόντων ... , ἀλλ' ὑπὲρ τῶν ὁμοίων.

40) Das ἀπρεπές moniert er sogar leise in der Einkleidung seiner eigenen Übernahme des Homerzitats: καὶ ὅλως τῇ χρυσεῖ Ἀφροδίτῃ εἰκάσει πολὺ δικαιότερον ἢ τὴν τοῦ Βρισεύως I 8.

41) Dieselbe Stelle kritisiert auch der Scholiast als übertrieben. R. Griesinger, Die ästhetischen Anschauungen der alten Homererklärer dargestellt nach den Homerscholien, Diss. Tübingen 1907, 56.

42) Gegen Korus' sophistische Unterscheidung einer basic difference zwischen dem Verfahren Homers (dismembering a man to compare with other gods)

sich beim κάλλος σώματος auf Götterbilder und nur *eine* Eigenschaft, beim κάλλος ψυχῆς umfaßt er mehrere Eigenschaften, begnügt sich aber dafür mit Sterblichen als Exempeln. – Die anschließende Aufzählung einiger männlicher und weiblicher Gestalten aus der *Ilias* und *Odyssee* soll zeigen, wie beliebig und freigebig Homer das Attribut der Gottähnlichkeit verteilt, an Hektor wie an Paris oder Achilleus, an Penelope, Nausikaa oder andere (II 25). – Eine doppelte gravierende Disproportionalität tritt beim Vergleich von Euphorbos' blutbeflecktem Haar mit den Chariten zutage (II 26): die παραβολή von zu weit Entferntem (Ding – Gott; vgl. Anm. 39) und von Konträrem (Häßlichem – Anmutigem)⁴³. – Die beiden folgenden Fälle laufen den von Lykinos aufgestellten Regeln zuwider. Die generelle Überladung der Epen mit Göttervergleichen (δλωσ τοσαυτά ἐστιν τὰ τοιαυτα ὡς μηδὲν εἶναι τῆς ποιήσεως μέρος ὃ μὴ ταῖς θεαῖς εἰκόσιν διακεκόσμηται II 26) erfüllt den Tatbestand des quantitativen Kriteriums der κολακεία (s. S. 175). Die abschließenden Beispiele – wieder mit einer ironischen Floskel eingeleitet (οὕτω δὲ τὸ κατὰ τὰς εἰκόνας καὶ τὰς ὁμοιώσεις ἀνεύθυνόν ἐστιν) – verstoßen, da sie Lob mittels *comparatio ad minus* (ἀπὸ τῶν ἐλαττόνων) zu verwirklichen suchen, gegen das Postulat *ad maius* (s. S. 176). Amüsanterweise referiert Lykinos gerade diejenigen Attribute (βοῶπις, ὁδοδάκτυλος, das Pindarische ἰοβλέφαρος), die er selbst zur ‚Farbgebung‘ Pantheas geborgt hat (I 8). Aber bei seiner imitatorischen Nutzung als Zitierung feststehender Götterepitheta stimmt die Richtung *ad maius* wieder. – Ein Urteil *expressis verbis* fällt er nicht über Homer. Auch davor bewahrt ihn die geschickte Gerichtsfiktion, welche die Rolle eines Urteilsspruchs über ihn und damit auch über Homer der in Du-Form apostrophierten Panthea (II 24) und den imaginären Richtern (II 29) zuweist.

Das Strategem der *comparatio* ‚Lykinos‘ geringere Hyperbole‘ – ‚Homers größere Hyperbole‘ macht klar, daß sich die argumentative Leistung eines Vergleichs auf die *Relation* beschränkt: Falls Lykinos zu verurteilen ist, dann auch Homer (οὐδεμία μηχανή

und dem Lukians (the artistic presentation, or the images of the gods he divided into parts and matched them to the real image of a beautiful woman 51, vgl. 54). Er vertritt die These, Lukian verwerfe bei seiner poetischen *creatio* bewußt Homers dismembering-Methode und schließe sich Hesiods *creatio*-Methode (Pandora) an.

43) Dabei erzeugt er allerdings selbst durch eigenes Verzeichnen des Urtextes das Mißverhältnis, ob absichtlich oder in Übernahme einer abgenutzten Formel – der Vergleich scheint ein Topos in der Zweiten Sophistik gewesen zu sein –, muß offenbleiben. S. Gabrieli (1934) 100 mit Anm. 1. Korrekter zitiert in Gall. 13.

μη οὐχι καὶ αὐτὸν σὺν ἐμοὶ ἀλῶναι II 24); falls Homer freizusprechen ist, dann auch Lykinos. Eine absolute Bewertung, nämlich ob Lykinos' Hyperbole bereits das rechte Maß überschreitet und um so mehr dann Homers Hyperbole, bleibt offen.

Allerdings läßt es Lykinos an Legitimierungsinstanzen für beide Seiten nicht fehlen. Für Homer führt er den παλαιὸς λόγος (II 18) und den αἰὼν (II 24) ins Feld, d. h. Topoi der antiken Literaturkritik. Denn gemeinhin dient die Berufung auf die *licentia* zur Rechtfertigung der poetischen Fiktionen; die ungetrübte Anerkennung eines Werks durch die Jahrhunderte wird als Qualitätskriterium anerkannt⁴⁴). Lykinos betont, daß noch niemand Homer wegen seiner hochgetriebenen Göttervergleiche beschuldigt hat (αἰτιᾶσθαι). Auch er selbst tut verbal gerade das Gegenteil, aber er macht offenbar als erster auf das Problem als solches aufmerksam und erschließt dadurch – möglicherweise – den Zeitgenossen eine neue Optik. Analoges ist jedenfalls Polystratos widerfahren, dem nach seiner anfänglichen Begeisterung über Lykinos' Enkomion erst Pantheas Hinweis (ἐπεὶ δὲ ἐκεῖνη ἐπεσημίνατο, καὶ αὐτὸς ἄρχομαι τὰ ὅμοια γινώσκω II 12) die Augen für die Fehlerhaftigkeit geöffnet hat. So ist es (gerade auch angesichts dieser Spiegelung) nicht auszuschließen, daß Lukian mit der ‚Bloßstellung‘ der Homerischen Vergleichspraxis einen Fingerzeig geben und das Bewußtsein für eine kritische Beurteilung schärfen will.

Zur Legitimierung in eigener Sache beruft sich Lykinos auf das Recht, einen Menschen mit einem menschlichen Produkt vergleichen zu dürfen (τὰ δὲ ὑπ' ἀνθρώπων γεγεννημένα οὐκ ἀσεβές, οἶμαι, ἀνθρώποις εἰκάζειν II 23). Das Argument offenbart die List, mit der das Vergleichsobjekt ‚Götterstatuen‘ gewählt ist. Betrachtet man sie unter dem Aspekt des Kunstmediums, so gehören sie zur Dingwelt materieller Objekte und sind profane Gegenstände, so daß der Vorwurf der Übertreibung gegenstandslos wird. Allerdings wäre die diesbezügliche Vergleichsrelation ‚Mensch – Menschenprodukt‘ mit *ad minus* und nicht mit *ad maius* zu beschreiben, so daß sich Lykinos hier im Widerspruch zu seiner anfänglichen Definition des εὖ εἰκάζειν (πρὸς τὸ ὑπερέχον II 19) befände. Betrachtet man die Götterbilder jedoch bezüglich des Kunstobjekts, d. h. aus der Perspektive des Durchschnittsmenschen, so kehrt sich das Verhältnis um. Denn das Volk sieht, wie Lukian

44) Vgl. Ps.-Longin 7,3f. In de hist. 10 differenziert Lukian zwischen dem zu vernachlässigenden Urteil der breiten Masse und dem sykophantisch-argusäugigen Blick der wenigen Sachverständigen.

weiß und auch an anderer Stelle bespöttelt⁴⁵), im Götterbild den Gott – Panthea ist ein Beispiel dafür. Aus dieser Optik schwindet die Grenze zwischen *si fecissem* und *feci* (und insofern hat das Beispiel Homer doch seine Berechtigung), die scharf rationalistische Trennung zwischen Göttervergleichen und Götterbildvergleichen wirkt sophistisch. Der logisch sezierende Verstand unterscheidet die beiden Vergleichsverfahren kategorial, das Normalempfinden bemerkt keine Differenz. Indes, nicht nur für den einfachen Geist, sondern auch für den kritischen, läßt sich die Relation *ad maius* aufrechterhalten, beachtet er die Kunstgestaltung, die dank der Idealisierung eine weit vollkommenere Gestalt schafft, als in Wirklichkeit unter Menschen möglich.

Daß Lukian im Dialogpaar das Problem ‚Angemessenheit von Göttervergleich – Götterbildvergleich‘ zumindest zur Diskussion stellt, ist nicht zu leugnen, ja es drängt sich der Verdacht auf, er habe ein Exempel mit Götterbildvergleichen eigens konstruiert, um damit das Gespräch auf Göttervergleiche lenken zu können, habe sie selbst vermieden, weil er sie für allzu hochgetrieben hält, habe das ganze Spiel in Szene gesetzt, um die Botschaft des *inauditum* hinter einer Maske zu verstecken und sie doch zugleich durch sie hindurch zu Gehör zu bringen.

Lukians Opus stützt diese Vermutung: Im *Peregrinus* begehen beide Vergleichsmodalitäten wieder. Den Titelhelden, der sich in seiner Hybris mit dem Götternamen Proteus nennt (vgl. II 27), stilisiert der Anhänger Theagenes in seiner Lobrede mit verschiedenen Vergleichen hoch, die er in einer Klimax bei Zeus selbst gipfeln läßt (5); dann aber weicht er von dieser Hyperbel wieder zurück und begnügt sich mit der Zeusstatue des Phidias (6). Während Lukian die Vergleichen mit dem Gott eindeutig als unstatthafte Übermaß wertet, bezeichnet er den Vergleich mit dem Götterbild scherzhaft als äquivalent (εἶτα μέντοι ἔδοξεν αὐτῷ ἴσους πῶς φυλάξαι αὐτούς 5), indem er vom Redner das tertium comparationis kundtun läßt, nämlich die Exklusivität des *comparatum* und *comparandum*, von denen jedes das beste Produkt seiner Gattung, hier der Kunst, dort der Natur, darstelle (ἄριστα δημιουργήματα 6). In diesem Fall allerdings brandmarkt er durch seine Ironie auch den Statuenvergleich als unpassende Übertreibung, da der Vergleichene alles andere ist als ein Prunkstück der Menschheit. Im Falle eines Idealbilds, wie es Panthea darstellen soll, wären, so darf man

45) De sacr. 11 verlacht er die Torheit der Menschen, die beim Besuch der Tempel die Götterstatuen für die Götter selbst halten.

folgern, Vergleiche mit den schönsten Standbildern von Göttinnen gerechtfertigt, schöpften aber auch zugleich das Höchstmaß des Angemessenen aus.

Eine gewisse Sensibilität in puncto übertriebener Vergleiche ist in Lukians gesamtem Werk zu spüren. Er prangert Personen an, die sich in Selbstüberhebung Berühmtheiten oder gar Göttern gleichstellen⁴⁶), und zeigt sich persönlich bestrebt, eine solche Arroganz zu vermeiden⁴⁷). Er spottet über Phantasten, die verherrlichte Frauen über Göttinnen erheben⁴⁸), und sichert sich ab, indem er Vergleiche nicht unmittelbar zu den Göttern selbst, sondern zu den Homerischen Göttern zieht⁴⁹). Daß *sein* Grund für diese Zurückhaltung keineswegs in solchen Vorbehalten besteht, wie sie Panthea formuliert und der Rationalist als falsche Religiosität, nämlich als Aberglauben, entlarvt, diese Information erteilt er eindeutig (s. S. 171 f.). Die Bescheidung dürfte von der Einsicht bestimmt sein, daß man höchstens Aussagen über menschliche Vorstellungen von den Göttern, aber nicht über die Götter selbst machen kann (vgl. II 23; *De sacrificiis*).

Homerkritik

Mit der Bemängelung des Details bei grundsätzlicher Hochachtung des Vaters der Dichtung⁵⁰) würde Lukian eine für die

46) Der Lügenphilosoph Alexander vergleicht sich mit Pythagoras (Alex. 4), verschiedene Persönlichkeiten mit Herrschern und Höheren, z.B. Pyrrhus mit Alexander (adv. ind. 20 f.), ein zeitgenössischer schlechter Historiker mit Homer (de hist. 14).

47) Er will nicht die Hybris begehen, sich mit Herodot zu vergleichen (Hdt. 7), schränkt ein, daß der Vergleich mit Archilochos (Pseudol. 2) und Anacharsis (Scyth. 9) nicht persönlich-qualitativ, sondern nur situativ zu verstehen ist, entschuldigt sich ausdrücklich für seine höchste Hyperbel, den Vergleich mit Bakchos, der aber ebenfalls nicht eine Gleichrangigkeit mit dem Gott, sondern nur eine Gleichartigkeit der Wirkung (Anziehungskraft auf das schwänkefreudige Volk) anspricht (Bacch. 5), reduziert und relativiert die Bedeutung des Vergleichs, den man zwischen ihm und Prometheus zieht (Prom. in verb. 1–3).

48) Über die Chariten und Aphrodite (Hermot. 73), über Aphrodite und Helena (conviv. 41).

49) Zu dem Homerischen Zeus (de hist. 49, Hermot. 3, Icarom. 11), zu dem Homerischen Proteus (Peregr. 1, während sich Peregrinus selbst direkt Proteus nennt).

50) S. die riesige Menge von Homerziten bei Lukian; vgl. die Liste von F. W. Householder, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, Diss. Columbia, New York 1941, 18–30; O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Brüssel 1968.

Kaiserzeit charakteristische Haltung teilen. Bekanntlich spielte Homer, üblicherweise⁵¹) und auch immer wieder von Lukian⁵²) als ὁ ποιητής (ohne Namensnennung) apostrophiert, eine führende Rolle im Kanon der Vorbilder, welche als Muster für die literarische Mimesis galten. Das hinderte nicht, daß man die gepriesene Größe um so genauer unter die Lupe nahm und nach Maßgabe eines beckmesserischen Rationalismus bald da, bald dort Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit oder Angemessenheit verzeichnete. Ja gerade Vorbildlichkeit galt als verpflichtend: *indignor, quandoque bonus dormitat Homerus*, heißt es bei Horaz (ars poet. 359), während er kleineren Geistern Nachsicht schenkt. Der Verfasser der Schrift *περὶ ὕψους* unterstreicht, daß Größe viel anfälliger für Fehler ist als Mittelmäßigkeit, übersieht zwar Homers Versehen nicht, aber erklärt sie doch für bedeutungslos, verglichen mit seiner beeindruckenden μεγαλοφύα (33,2 ff.; 36,1 f.)⁵³). Was Hauptrepräsentanten der Zweiten Sophistik wie Dion von Prusa, Aelius Aristides und Maximus von Tyros Homer im einzelnen vorwerfen, betrifft im wesentlichen den Anthropomorphismus, Angaben von Fakten und Schilderung von Realien, religiöse und moralische Vorstellungen⁵⁴). Als eine Konstante, die sich auch in den Scholien verfolgen läßt⁵⁵), erweist sich der Tadel an ὑπερβολαί verschiedener Art.

Übertreibungen *im stilistischen Bereich*, bei Vergleichen und Bildern, prangert neben der anthropomorphen Affektdarstellung der Götter Pseudo-Longin an (9,5 ff.). Auf den speziellen Fall des Göttervergleichs, den Lukian behandelt, geht er bei Homer nicht ein. Ein Beispiel desselben Typs, allerdings aus dem Bereich der Rhetorik, nicht der Poesie, verurteilt er jedoch als Schwulst, als ein das ὑψηλόν übersteigendes μετέωρον, nämlich das Atribut ὁ τῶν Πελοῶν Ζεύς, mit dem Gorgias Xerxes ehrt (3,2).

Wenn Lykinos auf der Spielebene Panthea vorhält, daß noch kein Mensch Homer wegen seiner Göttervergleiche getadelt hat (οὐδ' ἔστιν ὅστις αὐτὸν ἐπὶ τούτῳ ἠτιάσατο II 24), so würde der Literaturkritiker Lukian nach unserer These damit verblümt den Anspruch erheben, als erster das Faktum gegen die Tradition des

51) J. F. Kindstrand, *Homer in der Zweiten Sophistik*, Uppsala 1973, 14 f.

52) Bouquiaux-Simon 40 f.

53) Seine Homeranerkennung ferner 9,10 ff., 10,3 ff., 13,3 f., 14.

54) Für die drei Redner behandelt von Kindstrand, 33. 60 f. 88. 108. 138 f. 185–187. 211–213.

55) Kindstrand 138 Anm. 96, Griesinger 55 f.

consensus omnium ins Licht zu rücken⁵⁶). Und doch läßt sich ein Vorläufer nennen, bei dem zwar nicht das Problem der stilistischen Hyperbel im Zentrum steht, aber gestreift wird und dem Lukian bei der Inszenierung seines Dialogpaars verpflichtet sein, ja dem er im Sinne der *mimesis* und *aemulatio* nacheifern dürfte: Dion von Prusa, der in seiner Rede über die Gottesvorstellung (or. 12) Phidias wegen seiner Zeusstatue zur Rechenschaft zieht. Auch Dion entwirft die Situation einer imaginären Gerichtsverhandlung, auch Phidias hat sich mit einer Verteidigungsrede zu verantworten (55–83), auch er stützt sich auf das Argument: „Wer mir einen Vorwurf macht, muß zuerst Homer belangen“ (εἰ δ' ὑμῖν ἐπαίτιός εἰμι τοῦ σχήματος, οὐκ ἂν φθάνοιτε Ὀμήρῳ πρότερον χαλεπῶς ἔχοντες 62). Zwar liegt das Problem anders – Phidias hat zu erweisen, daß er seinem Zeus die dem Gott angemessene Gestalt gegeben hat –, und die Berufung auf Homer dient zum Anlaß für eine Art Wettstreit ‚Homer–Phidias‘ und dieser wieder zu einer Konfrontierung der Künste ‚Dichtung–Plastik‘. Aber in gewisser Hinsicht scheint Lukians Erfindung geradezu der Vorlage in Analogie und Umkehr zu antworten. Der Bildhauer hat dem höchsten Gott Menschengestalt verliehen, der εἰκόν-Bildner Lykinos einem Menschen (Pan-thea!) ‚Göttergestalt‘, und so steht konsequenterweise bei Dion die Frage des Anthropomorphismus, bei Lukian die des Göttervergleichs im Zentrum. Phidias weist den Vorwurf damit zurück, daß nicht einmal ein Wahnsinniger auf den Gedanken käme, seine über alles Irdische erhabene Zeusstatue mit einem Menschen zu vergleichen, daß Homer dagegen die Götter nicht nur insgesamt sehr menschenähnlich dargestellt, sondern sogar verbal Agamemnon mit Zeus verglichen habe: was besagt, daß für Homer die Kritik paßt, für ihn aber nicht (62 f.). Analog verfährt Lykinos, wenn er aufzeigt, daß Pantheas Vorwurf nicht auf sein,

56) Dion von Prusa setzt sich in der 11. Rede, einem jeu d'esprit zur Widerlegung der *Ilias* mit der These, daß Troja nicht zerstört wurde, ebenfalls als hoffnungsloser Einzelkämpfer gegen den Strom der Tradition in Szene (1 ff.). Er brandmarkt Homer als Lügner und Schmeichler, der die Wahrheit um des eigenen Nutzens willen verfälscht habe. Den Egoismus der Motivation erklärt er allerdings nicht zum verschärfenden, sondern zum mildernden Umstand. Sein Homer ist, als Bettler durch Griechenland getrieben, von Armut und Not zur Schmeichelei gezwungen (15 f.). Lukian verfährt gleichsam konträr und komplementär, wenn er mit Homer nicht wegen eines sachlichen ψεῦδος, sondern wegen des λέξις-Fehlers übertriebener Vergleiche ins Gericht geht. An anderer Stelle widerspricht er Dion; den Homerischen Vergleich von Menelaos' mit Zeus' Palast zitiert er als vorbildhaftes Muster für das Lob eines schönen Hauses (II 20), während Chrysostomos dieselbe Beschreibung für übertrieben hält (ὑπερβάλλων τό τε ἀληθές καὶ τὸ δυνατόν σχεδόν 79,1).

aber auf Homers Werk zutrifft. Phidias folgert aus der Synkrisis expressis verbis, daß er als Künstler vor Homer den Vorrang verdiene (εἰ μὴ Ὅμηρου πολὺ φανῶ κρείττων καὶ σωφρονέστερος ποιητής . . . , ἣν βούλεσθε ζημίαν ἔτοιμος ὑπέχειν ἐγὼ 63), während Lykinos von einer ausgesprochenen Wertung absieht und sich mit dem Ecce ‚ich bin nicht so weit gegangen wie Homer‘ begnügt, eine Zurückhaltung, die zu Lukians genereller Distanzierung vor allzu plumper Selbsterhebung paßt. Noch ein zweites Mal, und zwar exponiert als Schlußsatz seiner Rede, betont Phidias, daß es unstatthaft ist, einen Sterblichen mit Zeus zu vergleichen (αὐτῷ δὲ τῷ Διὶ . . . οὐ χρὴ ξυμβάλλειν οὐδένα θνητόν 83), diesmal in eigener Sache und als Pointe, um sich selbst mit dem Prädikat zu ‚bescheiden‘, unter den *Menschen* der größte Künstler zu sein. Genau diese Fragestellung, den Vergleich zwischen Mensch und Gott – bei Dion nur Nebenmotiv –, erhebt Lukian zum Hauptthema einer eigenen Schrift, bei der er vielleicht auch im Vertrauen auf die Belesenheit seines Publikums auf eine deutlichere Stellungnahme verzichtet.

Eine solche bezieht er gegenüber Hesiod, der sich ein ungetarntes, offenes Verhör ebenfalls wegen einer Übertreibung im Bereich der *elocutio* gefallen lassen muß, nämlich wegen des mantischen Vokabulars bei der Formulierung des Inspirationstopos (θεοπίζειν τὰ ἐσόμμενα 1)⁵⁷). Im *Hesiodus* ist es wieder die poetische Freiheit, gegen die Lukian zu Felde zieht, während der Angegriffene beklagt, daß dieses poetische Gut in Frage gestellt wird (οὐ δὲ τὸ μέγιστον ὧν ἔχομεν ἀγαθῶν ἀφαιρῆ ἡμᾶς – λέγω δὲ τὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴν ἐν τῷ ποιεῖν ἐξουσίαν 5). Seine Beschwerde, daß viele Kritiker sein Werk und das seines ὁμότεχνος Homer kleinlichst auf Versehen hin durchsuchen, umreißt offensichtlich gerade die Aufgabe, die sich Lukian als Literaturkritiker vornimmt.

An unverhohlenem Spott über die Phantastereien und Lügen der Dichter, besonders über die Göttermärchen von Homer und Hesiod läßt er es in seinem gesamten Werk nicht fehlen⁵⁸). Indes

57) Bezogen auf Hes. Theog. 31 f.: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμμενα πρὸ τ' ἔοντα.

58) Bei der Konfrontation von Historiographie und Poesie in *De hist.* 8 scheint er auf den ersten Blick die *licentia* und Phantasmata der Poeten, als *κολακεία* und *τετρατεία* qualifiziert, zu billigen, wofür er auch dort kühne Homerische Bilder und Vergleiche zitiert, darunter dieselbe Agamemnon-Beschreibung wie hier (*II* 25, s. S. 179). Genaueres Zusehen aber zeigt, daß er beide Gattungen unterschiedlich behandelt, die Historiographie normativ, die Poesie dagegen nur deskriptiv, genauso wie er hier das Verfahren der Lobredner normativ, das des Dichters Homer deskriptiv festhält. Dem Historiker verbietet er dort ebenso Schmei-

fabuliert er seinerseits scherzhaft bis parodistisch in dieser Tradition weiter und sichert den entthronten Göttern ein komödiantisches Fortleben in einer fiktionalen Spielwelt.

Zürich

Gerlinde Bretzigheimer

chelei wie hier dem Lobredner (*κολακεία* ebenfalls definiert als Erzählung von Unwahrheit aus Eigennutz). Was die Willkür des Poeten betrifft, so stellt er nur fest, daß sie existiert und daß das Publikum keine Einwände dagegen vorbringt (*φθόνος οὐδεὶς / δεδίασι μὴ / οὐδεὶς ὁ κωλύσων*), ähnlich wie er hier die Billigung durch den *αἰὼν* ins Feld führt (II 24). Auch dort ironisiert er – gerade beim Agamemnon-Beispiel – mittels eigener Übertreibung die Übertreibung Homers, ein Hinweis auf seine Beurteilung. Eine persönliche Empfehlung der *licentia* erteilt er dort jedenfalls nicht. Gegen J. Tondriau, *L'avis de Lucien sur la divinisation des humains*, *MusHelv* 5 (1948) 124–132, der die Stelle als Beleg für Lukians Akzeptierung von Göttervergleichen in der Poesie heranzieht (129), während er nachweist, daß Lukian generell gegen Vergöttlichung von Menschen polemisiert.