

PETER VON MÖLLENDORFF

## Verdichtungen des Alltags. Lukians *Meergötter-Gespräche*

For an analysis of the actualisation potential of Lucian's *Dialogues of the Sea-Gods* (2nd century AD), mythography and mythology are differentiated. Mythographical texts compile myths for the purposes of systematization and thematic illustration. Mythological works intend the development of a system of thought with the help of the mythical discourse. The *Dialogues of the Sea-Gods* can be understood as a mythological concept that revitalizes myths as part of a potentially static learned knowledge. Through the choice of the dialogue form, mythical events appear commonplace and everyday occupations appear mythical. At the same time, Lucian pursues a virtual intermedial strategy in that he presents the dialogues like pictures in a gallery, whose composition the recipient should reflect upon. Thus the mythical elements from an imperial education were on the one hand brought back from distant memory, and on the other hand moved to an aesthetic distance. This dynamisation achieves the integration of myth into the life of the educated person and thus also the making present of myth.

Lukian, der Spötter... Seit Erasmus, Rabelais, Voltaire und Goethe, seit Wielands epochemachender (und bis heute einziger vollständiger deutscher) Übersetzung gilt Lukian als Vater allen satirischen Widerstandes gegen kleinbürgerliches Spießertum, gegen pseudo-intellektuell aufgeblähte Scharlatanerie, gegen geistlose Obrigkeitshörigkeit. Und welcher Leser wollte leugnen, dass mit dieser Wertung tatsächlich ein dominanter Wesenszug Lukians benannt ist, eine Grundeinstellung, die mit überscharfer Beobachtungsgabe und espritreicher Eleganz der Darstellung einhergeht. Staats- und kirchentreuen Gemütern war Lukian hingegen bis in die neuere Zeit schon immer ein Dorn im Auge, wie es bereits die Einlassungen seiner byzantinischen Erklärer dokumentieren, die sein ziselirtes Griechisch ebenso bewunderten wie sie seinen kritischen Geist ablehnten. Und noch die Klassische Philologie vom Anfang des 20. Jahrhunderts hielt den ‚Journalisten‘, wie er bisweilen abfällig bezeichnet wurde, für alles andere als lesenswert.

So weit die Reaktion der Lukianleser seit dem frühen Mittelalter. Aber wird man damit auch dem Lukian des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts und seinem damaligen Publikum gerecht, für das er seine Schriften verfaßte? Werfen wir, da wir von seiner Biographie kaum etwas wissen, zunächst einen Blick auf sein Werk. Dieses Œuvre macht es uns nicht leicht, Stellung und Bedeutung seines Verfassers in seiner Zeit zu verstehen – zu vielfältig sind die ‚auktorialen Masken‘, die Lukian anlegt, zu schwierig ist es, seine Texte in ein Gattungssystem einzuord-

nen. Lukian schreibt kein Epos, keine Lyrik, keine Dramen, keine Romane, sondern sein Werk besteht aus rund 80 kürzeren oder längeren Prosatexten zu einer großen Vielfalt von Themen. Da sind etwa seine Dialogsammlungen: die *Totengespräche*, in denen verschiedenste mythische und historische Gestalten in der Unterwelt zusammentreffen und die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens mit sarkastisch-witziger Pointierung erörtern; die *Göttergespräche* und die *Meergötter-Gespräche*, vignettenartige Unterhaltungen von Göttern und Göttinnen über diverse Sujets der Mythologie; die *Hetärengespräche*, in denen Prostituierte miteinander oder mit ihren Kunden über die Besonderheiten ihres Metiers sprechen. Den Ruf des Satirikers hat sich Lukian aber insbesondere durch seine Schriften zum Tod und durch seine Texte zur Philosophie und zu den Philosophen erworben. Dass der Mensch sterblich ist und dass es sich deshalb nicht lohnt, sich um Ruhm und Reichtum zu kümmern, ist ein Thema, das Lukian in immer neuen Wendungen durchspielt: Werke wie *Charon*, *Die Totenbeschwörung*, *Die Fahrt in die Unterwelt*, *Wünsche oder Das Schiff* etwa legen Zeugnis für eine Lebenseinstellung ihres Autors ab, die sich aus der moralphilosophischen Tradition speist. Dieses ‚Bekenntnis‘, wenn man es denn so nennen will, hält Lukian, oft in der Maske eines Mannes namens ‚Lykinos‘, auch denjenigen Philosophen entgegen, deren tatsächliches Verhalten nicht den Lehren und der Ethik der philosophischen Richtung entspricht, die sie nach außen vertreten. Zu dieser Gruppe von Schriften gehören etwa *Der Fischer*, *Der Verkauf der Lebensformen*, *Das Gastmahl* oder *Hermotimos*. Polemische Attacken gegen zeitgenössische Persönlichkeiten enthalten Schriften wie *Über den Tod des Peregrinus Proteus* oder *Alexander, der Lügenprophet*. Texte wie *Gegen einen Ungebildeten*, *Der Rhetoriklehrer*, *Der Wörterzeiger (Lexiphanes)* setzen sich aggressiv mit Fragen der Bildung und der Bestimmung dessen, was als ‚gutes Griechisch‘ zu gelten hat, auseinander. Weiter enthält das *Corpus Lucianicum* Feuilletonistisches – etwa *Über die Trauer*, *Über den Tanz* – und Deklamatorisches, also rhetorische Übungen, wie sie in der rednerischen Ausbildung an der Tagesordnung waren: *Der Tyrannenmörder*, *Der enterbte Sohn*, *Lob der Fliege* und anderes.

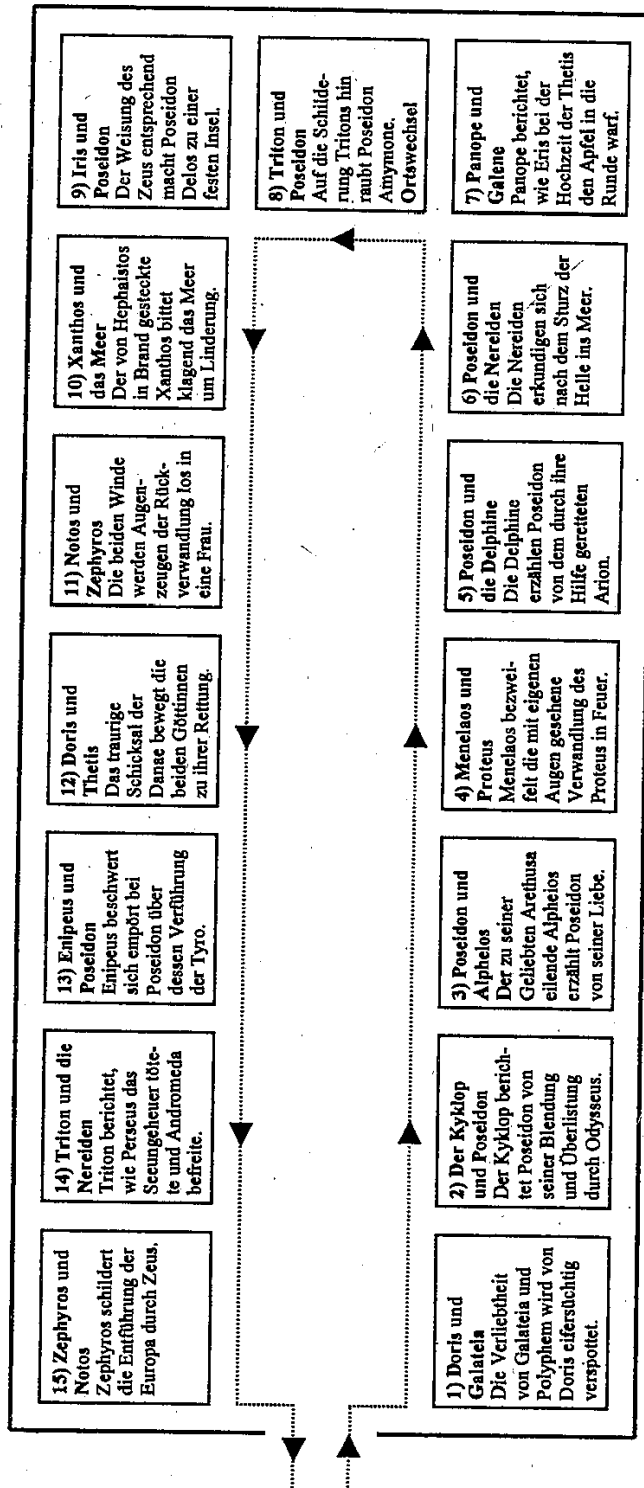
Zu dieser Buntheit und Vielfalt der Themen, die eine literaturgeschichtliche Einordnung ihres Verfassers schon hinreichend erschweren, kommt als weiteres, nicht minder gravierendes Problem die Tatsache hinzu, dass bei der deutlichen Mehrzahl der erhaltenen Texte ihre ursprünglich intendierte Rezeptionsform nicht klar ist. Wurden Reden wie das *Lob der Fliege* wirklich gehalten? Und wenn ja, auch außerhalb der Rhetorenschule und vor welchem Publikum? Waren die Dialogsammlungen für die Lektüre bestimmt, oder für einen Vortrag, womöglich mit verteilten Rollen, oder vielleicht gar für eine dramatische Inszenierung?

Die angedeutete Vielfalt produktions- wie rezeptionsästhetischer Möglichkeiten lässt sich besser verstehen, wenn man einen Blick auf das soziokulturelle Umfeld wirft, in dem und für das Lukian schreibt. Die griechische Oberschicht des römischen Imperiums im 2. Jh. n. Chr. behauptet gegenüber den römischen Herren der Welt eine kulturelle Überlegenheit, für die das Schlagwort *paideia*,

Bildung, programmatisch steht. Mit dieser Paideia, die sich insbesondere bei jedem öffentlichen Auftreten manifestieren muss, demonstriert der Gebildete, der *pepaideuménos*, die Legitimität seines (auf seiner Qualität als Kulturträger beruhenden) Anspruchs auf Teilhabe an der politischen Macht. Einer der wichtigsten Faktoren der *paideía* ist die Rhetorik. Rhetorische Fähigkeiten zu besitzen heißt in dieser Zeit aber nicht, einfach nur brillant und überzeugend reden zu können. Der vollendete Rhetoriker beherrscht vielmehr außerdem die einzig salonfähige attische Schriftsprache des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. – also die Sprache eines Aristophanes, eines Thukydides, eines Platon – und er hat die große klassische Literatur jener Zeit vollkommen verinnerlicht. Die Themen seiner öffentlichen Reden, wie auch seiner literarischen Produktion, gestaltet er durch die stilistische und inhaltliche Nachahmung dieser Vorbilder (*mimesis*). Die Perfektion seiner Bildung zeigt der Redner also durch die Vollendung seiner imitativen Fähigkeiten, in der Subtilität seiner Verknüpfungen und Umgestaltungen des klassischen Materials.

Von hier aus nun gelangt man leicht zu der hier verfolgten Frage nach den Tradierungs- und Generierungspotentialen sowie nach den rhetorischen und medialen Modalitäten der Aktualisierung von Mythen als Trägern von Erinnerungskultur. Denn in der im weitesten Sinne klassischen Literatur, die in Lukians Epoche imitativ aufgegriffen wird, sind Mythen bekanntlich geradezu omnipräsent und machen daher einen nicht geringen Teil des mimetischen Potentials aus. Entsprechend stößt man auch in Lukians Œuvre permanent auf entsprechende Verarbeitungen, so dass sich die Notwendigkeit aufdrängt, die Materialbasis für die hier verfolgte Fragestellung von vornherein etwas schmaler zu fassen. Ich konzentriere mich daher im folgenden zum einen auf Mythen im engeren Sinne des Begriffes – mythistorische Figuren wie Alexander der Große fallen hier ebenso weg wie die etwa im Werk Platons so bedeutsamen Kunstmythen –, zum anderen auf Texte, in denen diese Mythen besonders prominent sind: Das bedeutet, dass auch innerhalb der Gruppe der Dialogcorpora Lukians nur die Götter- und Meergötterdialoge in Frage kommen, und auch hier werde ich mich auf das kürzere und, was seine Überlieferung betrifft, unproblematischere Corpus der *Meergötterdialoge* beschränken.<sup>1</sup>

1 Zur Überlieferung der Corpora der sogenannten Dialogi minores vgl. neben Macleod (1987, S. IX-XX, v. a. XIII f.), insbesondere Mraz (1911, S. 49-65, zu den Meergötter-Dialogen ebd., S. 52f.). Die Hauptüberlieferung, die in der auf der ältesten und vollständigsten Handschrift G (Cod. Vaticanus 90, 10. Jh.) beruhenden Handschriftengruppe g vorliegt und der die zitierte Oxford Standardausgabe folgt, führt die Dialoge in der Reihenfolge auf, die auch der hier verwendeten Numerierung zugrundeliegt (1-15). Abweichend davon bietet die Handschriftengruppe b die Reihenfolge 1-4, 7, 8, 11, 5, 6, 9, 10, 12-15; zumindest die Dialoge (1) und (15) bilden also in der gesamten Überlieferung den Rahmen des Corpus, vgl. hierzu unten S. 230. Die in g gegebene Mittelposition von (8) – vgl. unten S. 241 – liegt in b allerdings nicht vor. Die Akoluthien der Einzelschriften Lukians sind in der Handschriftentradition insgesamt recht unterschiedlich: Offensichtlich haben sich die Redaktoren der jeweiligen Corpora um (aktuell nicht

Abb. 1: Lukian, *Dialogi Marini*.

mehr nachvollziehbare) thematisch orientierte Anordnungen bemüht. Ob wir mit der Reihenfolge 1-15 tatsächlich die originale Disposition Lukians greifen, muß offen bleiben. Im übrigen ist die Forschung gerade mit diesem kleinen Corpus sehr stiefmütterlich umgegangen: In den Standardmonographien zu Lukian wird es nur am Rande erwähnt; eigene Würdigung hat es nur selten gefunden, etwa bei Hopfan (1904) und bei Bompaire (1958): für weiteres s. das Folgende.

Das Corpus wird gebildet aus 15 Dialogen unterschiedlicher Länge, reichend von einer halben Seite bis zu drei Seiten in der Oxforder Standardausgabe (vgl. Abb. 1). Es ist nicht durch ein Proöm oder einen Epilog gerahmt; ebensowenig gibt es narrative Überleitungen zwischen den einzelnen Dialogen, die mithin nur von dem Haupttitel sowie ihren Einzeltiteln paratextuell begleitet werden. Formale Einheitlichkeit stellt Lukian vor allem dadurch her, dass es stets zwei Figuren sind, die sich miteinander unterhalten; bisweilen tritt eine der Figuren dabei als Sprecher einer größeren Gruppe auf, so beispielsweise in (5): Hier geht es um die berühmte Rettung des Sängers Arion durch Delphine, und es unterhält sich Poseidon mit gerade dem Delphin, der Arion selbst auf seinem Rücken getragen hat; oder in (6) und in (14): hier spricht Triton mit Amphitrite bzw. mit Iphianassa als Vertreterinnen der Nereiden, die als Gruppe jeweils nur ein kurzes erstes Statement von sich geben. Das zeigt jedoch, dass diese Gruppen von mythischen Figuren in den Dialogen genauso behandelt werden wie die Chöre in den klassischen Dramen, die zwar gesungene Chorlieder im eigentlichen Sinne konzertant darbieten, jedoch einen Chorführer (Koryphaíos) als ihren Vertreter in den gesprochenen Wortwechseln mit den Schauspielern verwenden. Dies wiederum berechtigt uns, meine ich, die Dialoge auch *formaliter* und nicht nur metaphorisch als prosaische Miniaturdramatisierungen mythischer Narrationen aufzufassen.

Bevor wir hier weiterfragen, müssen wir, um die Eigentümlichkeit dieser kleinen Textsammlung verstehen zu können, zunächst ihren Zuschnitt im Sinne einer Textsorte näher bestimmen. In der griechischen Literatur greifen wir Mythen auf unterschiedlichen Ebenen, in verschiedenen Quantitäten und Intensitäten. Auf mythische Narrative kann erstens in differenten Größenordnungen innerhalb verschiedenster Kontexte *angespielt* werden. Solche Anspielungen können in ihrer expliziten Form<sup>2</sup> von einem einzelnen Wort – beispielsweise einem einschlägigen Eigennamen – bis hin zu ganzen eingelegten Erzählungen reichen; ihr Zitat ist kontextuell funktionalisiert. Zweitens werden einzelne Mythen zu *dramatischen Großtexten* ausgearbeitet: Hier ist in erster Linie die Tragödie zu nennen; dazu gehören aber auch kleinere dramatische Textsorten wie der Mimos oder das Satyrspiel, ebenso die attischen Mythenkomödien des 4. Jh. v. Chr. Die Funktion solcher mythischer Großformen ist hier nicht unmittelbar einsichtig, sondern lässt sich nur durch Ausgriffe über die Ränder der Texte hinaus – in einen weiteren intertextuellen oder rezeptionshistorischen Kontext – erschließen. Drittens greifen wir den Mythos in *narrativen* – in der griechischen Literatur vorzugsweise: *epischen – Großtexten*, von Homers *Ilias* und *Odyssee* bis hin zu den spätantiken *Dionysiaka* des Nonnos: In thematischer Fokussierung – Wie kam es zur Einnahme von Troja? Warum kehrte der kluge Odysseus erst so spät in seine Heimat zurück? Wie hat sich das Wirken des Gottes Dionysos in der Welt mani-

2 Implizite Anspielungen, die in noch höherem Maße Probleme der Markierung von Intertextualität mit sich bringen, lasse ich im Rahmen dieser Überlegungen beiseite.

festiert? – wird hier ein ganzes Bündel von (keineswegs *a priori* immer *eng* miteinander verbundenen) Mythen zu einem narrativen Ganzen versammelt. Leser, Hörer und Zuschauer aller Zeiten haben diese Texte als existentiell relevant angesehen: Ihr spezifischer Modus der Vermittlung mythischen Geschehens ist es jeweils gewesen, der ‚dem Mythos‘ seine archetypische Bedeutsamkeit verleiht, die allerdings in erster Linie durch den Rezipienten in seinem rezeptiven Akt eingelöst wird, was auf ganz unterschiedliche Art und Weise jahrhundertlang immer wieder neu geschehen konnte.

Zu diesen im engeren Sinne erzählenden Texten, zu denen noch in hellenistischer Zeit narrative Kleintexte wie die Epyllien oder lyrische Narrative (wie beispielsweise Theokrits 11. Idyll von der unerfüllten Liebe des Polyphem zu der Nymphe Galateia) gerechnet werden müssen, gesellen sich schließlich, viertens, die großen narrativen *mythologischen Entwürfe*: Als eminentestes Beispiel mag hier Hesiods *Theogonie* dienen,<sup>3</sup> die anhand einer genealogisch fokussierten Anordnung kosmologischer Mythen eine Welterklärung versucht. Hier liegt der Kombination von Einzelmythen ein eigenständiges Gedankensystem zugrunde, dessen Ordnung durch die narrative Technik – bspw. Ringkomposition, Sequenzialisierungen etc. – unterstützt wird, das einen über die Behauptung schierer Faktizität des Erzählten hinausgehenden Wahrheitsanspruch erhebt und die Erklärung dieser Wahrheit als Ziel der Erzählung verfolgt. Diese Funktion ist primär textimmanent zu fassen und unterliegt entsprechend weniger ‚fremden‘ rezeptiven Inanspruchnahmen. Mit einem vergleichbaren Interpretationsansatz könnte man hier möglicherweise die Hymnen-Literatur eingliedern, die mit Hilfe einzelner, auf mythische Erzählungen rekurrerenden Epiklesen und eingeschobener mythischer Kleinnarrative ein komplexes Bild von Wesen und Wirken einer Gottheit zu entwerfen sucht.

Der Mythologie sollte man terminologisch wie konzeptionell diejenigen Texte gegenüberstellen, die *materialiter* die vielleicht wichtigste Quelle unserer Kenntnis der griechischen Mythen sind: die *Mythographie*. Dem Mythographen geht es in erster Linie um die Sammlung einschlägigen Materials zu einem bestimmten Thema,<sup>4</sup> dem wiederum zumeist kein übergeordnetes Welterschließungspotential eignet. Als Beispiel seien genannt die *Metamorphosen* des Antoninus Liberalis (2. Jh. n. Chr.), die *Liebesleiden* des Parthenios (2. Jh. n. Chr.), die *Unglaublichkeiten* des Palaiphatos (im Kern 4. Jh. v. Chr.) oder das *Buch der Wunder* des Phlegon von Tralleis (2. Jh. n. Chr.). Sie alle haben miteinander gemeinsam, dass eine selbstgenügsame Vollständigkeit des Materials nicht angestrebt zu sein scheint, dass eine tiefergehende Ordnung nicht durchgeführt wird<sup>5</sup> und dass die Sammlung dann

3 Vgl. Vernant 1987, S. 199-201.

4 Vgl. hierzu gut Lightfoot 1999, S. 224-240. Zur Textsorte ‚Mythographie‘ vgl. auch Heinze 2000.

5 Phlegon scheint verschiedene Arten von Wundern zu gruppieren. Aber diese Gruppen sind von sehr unterschiedlichem Umfang, als Gruppen nicht eigens ausgewiesen und überdies sichtbar

abgeschlossen ist, wenn das recherchierbare Material erschöpft bzw. der Zweck der Sammlung hinlänglich erfüllt ist. So möchte beispielsweise Parthenios dem Adressaten seiner Sammlung, Gallus, einfach ein Repertoire von Liebesgeschichten zum Zweck poetischer Ausgestaltung zur Verfügung stellen: Dazu ist letztlich nicht mehr als eine gewisse Quantität und Variationsbreite erforderlich, und mehr scheint Parthenios auch nicht beabsichtigt zu haben. Palaiphatos möchte demonstrieren, dass es für viele unglaubliche Dinge durchaus rationale Erklärungen gibt. Auch hierfür genügen exemplarische Belege: Vollständigkeit und Repräsentativität für *alle* Bereiche ist hingegen nicht notwendig. Pseudo-Eratosthenes hingegen bietet in seinen *Katasterismoí* eine Kompilation von Verstärkungsmythen: Hier fordert die im Hintergrund stehende astronomische Topographie (die auch zu jedem Mythos mitgeliefert wird) an sich schon eine gewisse Vollständigkeit ein und gewährt auch eine elementare interne Ordnung der einzelnen Texte. Kein solches externes Kohärenzkriterium wie die oben genannten Texte besitzt hingegen die bedeutendste auf uns gekommene mythographische Sammlung, die *Bibliothek* des Pseudo-Apollodor (1. Jh. n. Chr.) Sie ordnet das quantitativ überwältigende Material des griechischen Mythos in erster Linie genealogisch. Aber anders als Hesiod in seiner *Theogonie* scheint der Verfasser dieses Textes damit keinen höheren Zweck als die Sammlung selbst verfolgt zu haben. Hier wird die – dem Mythos an sich nicht inhärente – Systematisierung zum Selbstzweck; deshalb bleibt Pseudo-Apollodor, trotz seiner Wahl einer durchgehenden Narration, ein Mythograph und wird nicht zum Mythologen.

Die Abgrenzung von Mythographie und Mythologie ist also nicht leicht und nur fallweise zu treffen. Gleichwohl darf als entscheidendes Kriterium wohl die Einschätzung des Sammlungszweckes gelten, nämlich die Frage, ob der Kompilation ein eher illustrativer Zweck (etwa die Sammlung von Mythen zum Thema ‚unglückliche Liebe‘) oder einfach ein Systematisierungswille zugrundeliegt oder ob sie eine eher als diskursiv zu bezeichnende Absicht verfolgt. So sind beispielsweise Ovids *Heroides* – zwei Sammlungen zum einen von Briefen mythischer Frauen an ihre Geliebten bzw. Ehemänner (*Her.* 1-15), zum anderen von drei Briefpaaren, in denen solchen Briefen jeweils auch eine Antwort beigegeben ist (*Her.* 16-21) – nicht nur einfach witzige Verarbeitungen mythischer Vorbilder, sondern sie schreiben die mythische Welt in einen elegischen Diskurs ein. Dieser Diskurs lässt sich wiederum als eine spezifische Form römischer Weltdeutung in augusteischer Zeit ansehen, so dass die *Heroides*, liest man sie in dieser Weise, zumindest partiell einen über das eigentliche thematische Substrat der in ihnen präsentierten Mythen hinausgehenden Darstellungszweck verfolgen. Hinzu kommt eine entschiedene Bemühung um ästhetische Gestaltung: die *Heroides* sind

---

aus mindestens zwei Vorlagen unterschiedlicher ästhetischer Durchgeformtheit kompiliert. Vgl. Stramaglia 1999, S. 55-58.

in inhaltlichen Triptychen disponiert<sup>6</sup>, womit also die literarische Geformtheit des Ganzen den ‚argumentativen‘ Zweck unterstützt, auch wenn es sich nicht um einen kohärenten narrativen Text, sondern um ein Corpus von Texten handelt.<sup>7</sup>

Es stellt sich daher die Frage, wo genau man im Spannungsfeld zwischen Mythologie und Mythographie Lukians *Meergötter-Gespräche* zu verorten hat. Ihr Zweck ist gewiss nicht der reiner Systematisierung, ebenso wenig der einer Erzielung von Vollständigkeit. Auch der Titel „Dialoge“ weist ja zunächst nur auf eine formale, nämlich die dramatische Qualität: Der Gedanke, hier könnte eine thematische Illustration intendiert sein, liegt von daher nicht nahe. Wenn die *Meergötter-Gespräche* also wohl eher nicht der Textsorte Mythographie zuzuschlagen sind, wäre zu überlegen, ob sie denn statt dessen ein mythologisches, also diskursives Potential besitzen und ob womöglich gerade die formale Qualität des Dramatischen mehr als nur ornamentale Eleganz bedeutet. Kehren wir daher zum Text selbst zurück, und versuchen wir, seine Position näher zu bestimmen.

Will man den dramatischen Typus im engeren Sinne bestimmen, so steht außer Zweifel, dass es sich bei den *Meergötter-Gesprächen* um *komische* Kleinstdramen handelt. Dies wird nicht nur inhaltlich nahegelegt, wenn etwa in (1) die Meerfrauen Doris und Galateia um den hässlichen Liebhaber Polyphem eifersüchteln oder in (10) der vor Troja vom Schmiedegott Hephaistos übel verbrannte Fluss Xanthos verspottet wird, sondern auch formal, wenn in (8) ein wirklicher Ortswechsel vorgenommen wird: Zunächst plaudern Triton und Poseidon über die Schönheit der Prinzession Amynone von Argos, dann begeben sie sich in einem Delphintaxi vor Ort und überfallen das Mädchen auf dem Weg zur Quelle. Solche geradezu in Windeseile, innerhalb einer Zeile, durchgeführte Ortswechsel sind nämlich – ebenso wie derber und rücksichtsloser Spott – in der Tat typisch für die alte attische Komödie des 5. Jh. v. Chr., deren bekanntester Vertreter der von Lukian häufig zitierte und imitierte Klassiker Aristophanes ist.<sup>8</sup>

Komisch – und insbesondere komisch im Sinne der eben genannten Sonderform der Griechischen Komödie – ist aber natürlich vor allem das thematische Verfahren, das allen Dialogen des Corpus zugrundeliegt, nämlich die Präsentation nicht nur eines allgemein mythischen, sondern insbesondere eines *göttlichen* Personals im Rahmen einer *Alltagskonversation*.<sup>9</sup> Es ist eben witzig, wenn in (2) der

6 Vgl. zuletzt Holzberg (1997, S. 87-93) mit weiterer Literatur.

7 Ein weiterer mythologischer Großtext sind beispielsweise Ovids *Metamorphosen*, deren Sammlung von Verwandlungsmynthen, wie im Proöm und im letzten Buch sichtbar wird, die Propagation einer gesellschaftlich-politisch hochrelevanten Sicht von der Wandelbarkeit der Welt intendiert.

8 Vgl. zum Personenspott in der Alten Komödie v. Möllendorff (2002, S. 173-180), und eingehender Rosen (1988); zur dramatischen Chronotopie der Alten Komödie v. Möllendorff (1995, S. 180-186), und eingehender Park Poe (2000).

9 Als Beispiele aus dem Komödienwerk des Aristophanes (s.o. Anm. 8) mögen dienen *Die Vögel* oder *Die Frösche*. Auch hier treten Götter in Allerweltskontexten auf und ihr Verhalten entspricht dem des menschlichen Alltags.



geblendete Polyphem seinem Vater Poseidon weinerlich von Odysseus' Gemeinheit erzählt und Poseidon daraufhin erbost verkündet, diesem Odysseus werde er es schon zeigen, oder wenn in (13) der Flussgott Enipeus sich in machtlosem Zorn bei seinem Herrn Poseidon darüber beschwert, dass dieser, gerade als Enipeus verkleidet, die von diesem schüchtern aus der Ferne angebetete Tyro erfolgreich verführt hat, um darauf die höhnische Antwort zu bekommen, da hätte er eben selbst ein bisschen schneller sein müssen. Dennoch möchte ich den Anteil an *Degradations*komik insgesamt eher gering veranschlagen. Denn wir lachen in (9) nicht *über* Poseidon, wenn er auf Befehl des Zeus der Insel Delos eingehende Anweisungen erteilt, wie sie sich auf die Ankunft der hochschwangeren Leto vorbereiten soll, damit diese dort in Ruhe Artemis und Apoll zur Welt bringen kann. Und wenn Doris und Thetis in (12) unter Tränen des Mitleids beschliessen, die mit dem neugeborenen Perseus in einer Kiste auf dem Meer ausgesetzte Danae zu retten, dann macht sie das gewiss zwar zum Gegenstand unseres Schmunzelns, nicht jedoch zum Objekt unseres Spotts.<sup>10</sup> Die Götter, deren mythische Handlungen in den Dialogen eine ganz alltägliche Dimension erhalten, werden dadurch nicht lächerlich, sondern ihre Welt, bislang in hehre Fernen entrückt, verschmilzt mit unserer Welt, aus dem Gott wird der Nachbar, und dessen Sorgen und Präokkupationen sind gar nicht mehr so viel unbedeutender als die Belange der Götter.

Diese Ebenenangleichung funktioniert vor allem deshalb, weil eben nicht durch eine weitere Umgebungshandlung oder eine explizite narrative Kontextualisierung ein eigener Raum geschaffen würde, in dem sich die Götter bewegen, und der entweder ein im Mythos vorgegebener und damit eben *a priori* axiologisch hoch besetzter oder ein ebenso dezidiert unheroischer und damit dann automatisch degradierender Ort sein müsste. Vielmehr entsteht beim Lesen der Eindruck, man belausche sozusagen an einer Bushaltestelle zufällig ein Gespräch oder man bekomme mit, wie sich im Nebenzimmer oder hinter einer Hecke zwei Leute unterhalten. Die Achronie und Atopie der Dialoge sind wesentlicher Bestandteil ihrer besonderen Komik, weil sie dem Rezipienten eine feste Perspektive, einen stabilen Blickpunkt verweigern. Dieser Blickpunkt wandert vielmehr frei zwischen Betrachter und Betrachtetem hin und her, der Rezipient schaut im Wechsel auf die veralltäglichten Götter wie auf ‚seinen‘ vergöttlichten Alltag, und so wird die ‚sichere‘ Distanz, aus der gefahrlos gelacht werden könnte, ununterbrochen eingerissen.<sup>11</sup>

10 Eingehender zu Lukians spezifischer Komik und komödischen Technik in den Göttergesprächen Branham (1989, S. 135-163); Vergleichbares ließe sich auch für die Meergötter-Gespräche zeigen.

11 Auch Lukians Technik, dem Rezipienten einen stabilen Blickpunkt zu verweigern und damit sein Lachen ambivalent werden zu lassen, ist bei Aristophanes präfiguriert, betrifft dort allerdings in erster Linie die Ethopoie der Figuren. Im Bereich der Chronotopie kommt es bei Aristophanes nicht zu Achronie und Atopie, sondern gerade umgekehrt zu einer Vervielfältigung der Blick-

Nun dürfen wir hier allerdings nicht stehenbleiben. Denn wenn ich eben vom „vergöttlichten Alltag“ gesprochen habe, so habe ich dabei kurzfristig die Tatsache vernachlässigt, dass die in diesen Texten auftretenden Götter im zweiten Jahrhundert nicht nur Gegenstand persönlicher Religiosität,<sup>12</sup> sondern vor allem auch Objekt mythographischer Systematisierung und Bestandteil des zu Beginn erwähnten Bildungswissens sind. Und dieses systematische Bildungswissen benötigt der Rezipient in der Begegnung mit den *Meergötterdialogen* dringend. Denn die Dialoge legen selten ein explizites situatives Fundament, vielmehr muss der Rezipient – eben als ob er ein fremdes Gespräch belauschte – selbst aus den Andeutungen der Dialogpartner herausfinden, um welche mythische Begebenheit es eigentlich geht. Zwar kann man von Verrätselung im eigentlichen Sinne nicht sprechen, da es sich stets um Geschehnisse aus dem Kernbereich des klassischen Mythos handelt, aber eine zumindest spielerische intellektuelle Herausforderung ist doch durchaus gegeben. Diese Partikularisierung mythischen Geschehens ist ein weiteres Mittel, um die wechselseitige Durchdringung von Mythos und Alltag zu leisten.<sup>13</sup> Denn der Alltag des Lebens fügt sich ja nicht einer vorgegebenen Plotstruktur, sondern er setzt sich aus lauter kleinen Einzelbegebenheiten zusammen, die erst in der Erinnerung sich (bisweilen) zu einem größeren sinnvollen Ganzen verbinden lassen und einen scheinbar entelechischen Charakter annehmen. Gerade die Reduktion des Mythos auf solche Mikroeinheiten, in denen erst wir Rezipienten sowohl aus unserem mythologischen Wissen als auch aus der Erfahrung unserer Lebenspraxis die zum Verstehen nötigen Handlungs-, Figuren- und vor allem Situationselemente supplieren, erlaubt die Verschmelzung von Mythos und Alltag.

Diese Verschmelzung wird meines Erachtens noch dadurch forciert, dass Lukian die Figuren seiner Gespräche primär *relevante* Momente des Alltagslebens ansteuern lässt. Es sind dies zunächst einmal erotische Situationen (1, 3, 8, 13, 14, 15) sowie Konfrontationen mit Trauer, Schmerz und Tod (2, 6, 10, 12): Sie machen mit zusammen zehn Dialogen zwei Drittel des Corpus aus. In (4), (5), (9) und (11) werden Sensationen verhandelt und damit ein weiteres, äußerst wesentliches Element der Alltagskommunikation und -erfahrung im Sinne eines ‚Stell dir vor, was ich gesehen habe‘. In (7) schließlich geht es um Tratsch und Klatsch: Aus Sicht der Alltäglichkeitsthese wird man sich eher wundern, warum dies als Thema so wenig prominent ist, aber motivisch ist es fast in jedem Dialog an der einen oder anderen Stelle gegenwärtig. Es sind dies die Erfahrungen, die uns im

---

punkte: Schlußendlich resultiert aber auch hieraus eine Instabilität des Lachens. Vgl. v. Möllendorff 1995, S. 112-150.

12 Vgl. hierzu auch Branham (1989, S. 155-157) mit weiterer Literatur.

13 Zu den Techniken von Exzerpierung und Synthese und ihren Variationen, die Lukians Umgang mit der Mythologie in den Göttergesprächen und in den Meergötter-Gesprächen bestimmen, vgl. die Einzelbesprechungen der Dialoge bei Magini (1996); kaum darüber hinausgehend und eher deskriptiv ist Bartley (2005; zu den Meergötter-Gesprächen speziell dort nur S. 364 f.).

Alltagsleben eigentlich am meisten interessieren, die für uns die größte Bedeutung haben, und *sie* finden wir hier mythisch per-formiert, ‚durchformt‘ also und quasi verdichtet, da sie ja mit normativ hoch aufgeladenen Figuren verbunden werden, die uns hier von gleich zu gleich begegnen. Im Grunde, so könnte man sagen, leihen wir uns von diesen Figuren ihre *qua* Mythos immer schon gegebene Relevanz und übertragen sie auf unsere kleinen und großen Alltagsorgen. Jedoch resultiert eben diese ihre Relevanz weniger aus ihrer heroischen Abgehobenheit, als aus ihrem erinnerungsgesättigten Gewicht als *Bildungsgut*, als allen Gebildeten gemeinsames normatives Wissen, das hier aktiviert und in Szene gesetzt wird und deshalb mit unserer Alltagserfahrung, die selbst allererst situativ ist, fusionieren kann.

Wenn diese Überlegungen zutreffen, dann geschieht hier nun meines Erachtens etwas für das Verständnis der soziokulturellen Dynamik von *paideía* höchst Bedeutsames. Dort, wo das Ideal des Gebildeten in jener Zeit explizit oder implizit diskutiert wird, steht nämlich außer Zweifel, dass Bildung nicht eine Rolle oder Maske ist, die man zu bestimmten Gelegenheiten trägt, aber auch ablegen kann. Der Gebildete ist nicht nur bei seinen öffentlichen Auftritten gebildet, er ist es in seinem gesamten Lebensvollzug. Bildung bestimmt seine Wahrnehmung von sich selbst, von seinem Griechentum und von seiner Stellung in der Welt.<sup>14</sup> Einen gewichtigen Beitrag zum Erreichen dieses Ideals völligen Durchdrungenseins von Bildung scheinen mir Texte wie die *Meergötterdialoge* insofern durchaus leisten zu können, als sie die von den Rezipienten im Leben gespielten Rollen und erlebten Situationen mit denen der Figuren des Bildungsmythos ineinssetzen und damit deren Bild von sich selbst und von ihrem Leben, das ja immer erst in der Erinnerung entsteht, mythisch ausgestalten und so ihre Lebenserinnerung mit ihrer Bildungserinnerung integrieren.

Man könnte nun versucht sein, diese gewichtige Integrationsleistung vor allem anderen auf Lukians vollendete Beherrschung der rhetorischen Dramatisierungsverfahren der *sermocinatio* und der *prosopopoeia* zurückzuführen. Man kann aber auch fragen, ob nicht über die beschriebene Gestaltung der einzelnen Dialoge hinaus auch ihre Anordnung im Corpus – bei allen Ungewissheiten, mit denen diese in der Überlieferung des Textes verbunden sind – Bedeutsamkeit besitzt; ja, die Beantwortung dieser Frage könnte für die oben erwogene Einordnung der *Gespräche* in das Genre der Mythologie (die ja ihre übergeordnete Sinnstiftung nicht zuletzt durch die Konstitution von Mythenkonnexionen erreicht) sogar entscheidend sein.

Um hier weiterzukommen, muss ein kurzer Exkurs zu Lukians Verständnis von Ästhetik vorgeschaltet werden. Ästhetische Fragestellungen gehören entschieden zu Lukians Präokkupationen, und er setzt sich in den verschiedensten Texten mit ihnen auseinander. Ich kann an dieser Stelle sein ästhetisches Ideal nur

14 Vgl. hierzu Schmitz 1997, S. 136-159; S. 181-196.

in wenigen Maximen zusammenzufassen.<sup>15</sup> Lukian bevorzugt ästhetische Hybriden, also die Verbindung von möglichst distanten, heterogenen Elementen zu einem funktionsfähigen Ensemble. Wichtig ist dabei allerdings, dass keiner der integrierten Bestandteile seine eigentümliche Schönheit aufgibt, sondern dass mit ihrer Junktur zusätzlich ein drittes Schönes geschaffen wird. Entsprechend ist die Gestaltung der Übergänge von einem zum anderen von besonderer Wichtigkeit: Hier müssen Rhythmisierungs-, Ordnungs- und Harmonisierungsprozesse intensiv greifen, scharfe Kontraste sind dabei ebenso unbedingt zu vermeiden wie Monotonie. Das *Gesamtergebnis*, das so entstehende Kunstwerk als *Ganzes* ist wichtig, das Übergewicht und die Überbetonung von an sich noch so prunkvollen und beeindruckenden Details ist ein ästhetischer Defekt. Von daher lässt sich vermuten, dass Lukian auch ein Corpus von Texten als ein Gesamtkunstwerk im Sinne dieser seiner spezifischen Ästhetik angesehen und intendiert hätte. Finden sich in den *Meergötter-Gesprächen* noch Spuren einer solchen Auffassung?

Nun besitzen Fragen der Ästhetik im Sinne des ‚guten Geschmacks‘ natürlich in unserem alltäglichen Lebensvollzug eine ebenso große Relevanz wie Liebe, Klatsch, Trauer und all das, von dem vorhin die Rede war: Ja, die Frage, ob jemand oder etwas geschmackvoll oder geschmacklos ist, durchzieht diese anderen Bereiche an vielen Stellen. Es fällt daher auf, dass Lukian die Liebesbeziehungen, die er im ersten und im letzten Dialog seines Meergötter-Corpus inszeniert, mit ästhetischen Akzenten versieht. Im ersten Dialog wird die Liebe zwischen der Meerfrau Galateia und dem einäugigen Kyklopen Polyphem diskutiert. Galateias Freundin Doris kritisiert diese Beziehung, weil sie in jeder Hinsicht gegen das *decorum* verstößt: Der Kyklop ist *qua* Einäugigkeit körperlich versehrt, ein struppiges Monstrum, das vorbeikommende Reisende verspeist, ein Bärenjunges als Kuschtier umherschleift und mißtönende Lieder zu einer selbstgebauten Leier singt, die man nicht einmal stimmen kann. Zur weiß- und zarthäutigen Meeres-schönheit Galateia kann er also gar nicht passen, was diese nur deshalb nicht merkt, weil sie ihrer eigenen Schönheit ebenfalls unkritisch gegenübersteht. Diese Schönheit ist jedoch ebenfalls defizient. Wie nämlich Galateias Name schon andeutet – er leitet sich ab von *gála*, Milch –, ist ihre Haut vollkommen weiß, mithin ohne Schattierungen und monoton, also gemessen an dem eben erörterten Lukianischen Ideal nicht eigentlich schön. Ihre Liebesbeziehung mit Polyphem ist daher, ästhetisch gesehen, ein witziger Fehlschlag – und von Theokrit, der als einer der ersten im 3. Jh. v. Chr. Polyphems Verliebtheit besang, wissen wir, dass sie letztlich auch scheiterte.<sup>16</sup> Ganz anders hingegen die gelungene Entführung der Europa durch Zeus, die im letzten Dialog des Corpus ein begeisterter Voyeur, nämlich der Westwind, dem anderen Voyeur, nämlich dem Südwind, erzählt. Nicht nur inszeniert der Gott einen in jeder Hinsicht vollendeten Brautzug

15 Ausführlicher hierzu v. Möllendorff 2004 und v. Möllendorff 2006.

16 Theokrit, Idyll 11.

durchs Meer, sondern es wird am Rande auch ein unauffälliges Detail erwähnt, das erst in der Gegenüberstellung mit der Groteske des ersten Dialoges seine Bedeutung gewinnt. Der Stier, in den Zeus sich verwandelt, hat nämlich ein blütenweißes Fell: Auch sein Aussehen scheint also zunächst nicht der Gefahr der Monotonie, mithin der ästhetischen Defizienz, zu entgehen. Dann aber streut Aphrodite, die den Brautzug begleitet, bunte Blumenblüten über ihn, und erst diese gelungene Verbindung des Heterogenen – Stier und Blumen – in einer abwechslungsreichen farblichen Kombination krönt eigentlich die Liebeswerbung, macht sie zu einem ästhetischen wie erotischen Erfolg.

Führt hier also etwa durch das Ensemble der Meergötter-Dialoge ein *Weg* vom Misserfolg zum Erfolg? Mir scheint, eine eingehende Untersuchung ästhetischer Motive in diesen Texten würde zeigen, dass sich eine solche aufsteigende Linie tatsächlich nachverfolgen lässt. Dies gilt auch für das Thema Erotik. So folgt der absurden Liebe von Galateia und Polyphem (1) in (7) die Hochzeit zwischen Peleus und Thetis (allerdings mit der Konsequenz des trojanischen Krieges), in (8) kann sich Poseidon seiner geliebten Aymone bemächtigen (allerdings zu dem Preis ihrer letalen Entrückung), in (13) verführt er erfolgreich Tyro (diesmal ohne dass jemand ernstlich zu Schaden kommt), in (14) tötet Perseus das Meerungeheuer und kann seine Andromeda heiraten und in (15) wird uns eine solche herrliche Hochzeit *in natura* geschildert. Dementsprechend verläuft auch die Begegnung mit Leid und Tod zunehmend sanfter: Müssen noch in (6) die Nereiden den tragischen Tod der Helle beklagen, so wird Xanthos in (10) nur verwundet und beschließen in (12) Doris und Thetis die Rettung der vom Tode durch Ertrinken bedrohten Danae.<sup>17</sup> Vielleicht kann man also sagen, dass die Lektüre der *Meergötter-Gespräche* eine Integration von *paideia* und Lebensvollzug auch in dem Sinne vorantreibt, dass sie dem Rezipienten zunehmend Bilder von *Lebensbewältigung* vorführt, ihm also im Gang der Lektüre einen mit Erfolg bestandenen Lebensalltag im mythischen Kleid präsentiert: Bildung wäre hier dann, beinahe im Sinne von ‚Erziehung‘ – einer der weiteren Bedeutungen des griechischen Wortes *paideia* –, auch eine dynamische Größe.

Gleichwohl mag man – gerade angesichts der unsicheren Reihenfolge der einzelnen Dialoge in der handschriftlichen Überlieferung – fragen, ob es denn überhaupt legitim sei, die Lektüre dieses Dialogcorpus mit dem Bild eines zurückzulegenden Weges zu metaphorisieren. Hier ist nun interessant, dass alle Versuche, dem Ensemble der Dialoge eine Struktur überzustülpen, symmetrische Beziehungen zwischen den einzelnen Texten herzustellen, zum Scheitern verurteilt sind. Es geht Lukian also offensichtlich – ebensowenig übrigens wie in den übrigen Dialogcorpora – nicht darum, ein harmonisches, aber statisches Gebäude zu errichten. Vielmehr soll, wie es scheint, der Rezipient von Text zu Text gehen,

17 Sowohl die erotische Erfolgslinie als auch die Zurücknahme der Todesthematik finden sich auch in der Reihenfolge der Dialoge, die in der Handschriftengruppe b vorliegt.

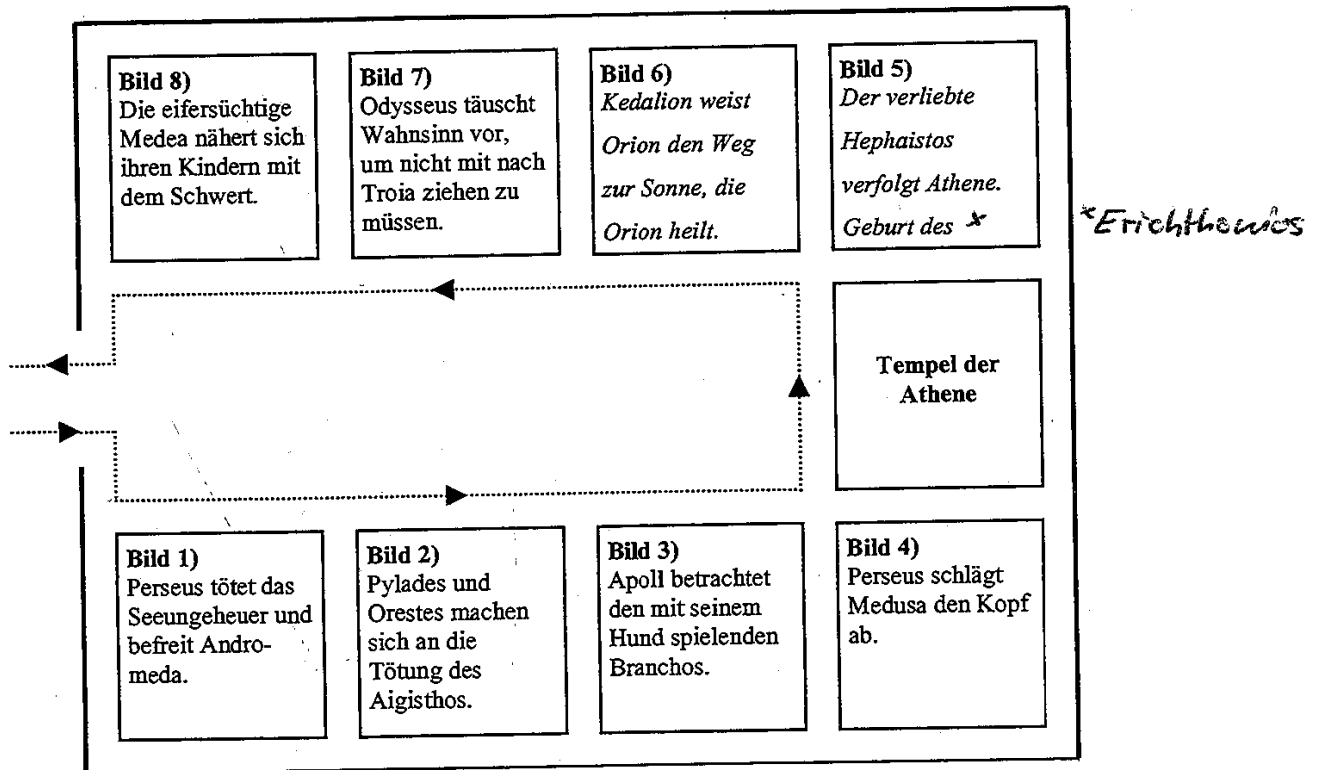
immer neue Beziehungen entdecken, zurückschauen, ja zurückgehen, die kleinen Dramen immer wieder neu miteinander vergleichen und sich so immer tiefer in ihre Welt versenken. Eine solche Art und Weise des wahrnehmenden Umgangs mit Kunst aber kennen wir in dieser Epoche aus einem ganz anderen medialen Bereich, nämlich der Gemäldegalerie. Die Literatur dieser Zeit schaut gebanntes Blickes auf die Bilder, beschreibt und entziffert sie, vergleicht deren Ausdrucksmöglichkeiten mit ihren eigenen, entwickelt in den Romanen etwa des Achilleus Tatios oder des Longos ganze narrative Plots aus dem Anblick eines Gemäldes. Es verwundert daher nicht, dass umfangreiche Texte der Beschreibung von Gemäldegalerien gewidmet werden, so die *Eikones* des Philostrat, aber auch ein weiterer Text Lukians, die Schrift *De domo* (Vom schönen Haus).<sup>18</sup> Hier spielt Lukian zwei gegensätzliche Modi des literarischen Sich-Verhaltens zu Bildern durch, darunter einen, der einen visuellen Durchgang durch einen Bildersaal mit hochstilisierten verbalen Miniaturbeschreibungen verbindet. Dabei zwingt der Beschreibende die Blicke seiner Zuhörer in eine Reihenfolge des Betrachtens (s. Abb. 2), aber er weiß doch um die Unzulänglichkeit seiner Bemühungen:

Ihr selbst habt, während wir redeten, die ganze Zeit an die Decke geschaut und die Wände bewundert und euch jedem einzelnen Gemälde zur kritischen Begutachtung zugewandt. Dafür müßt ihr euch nicht schämen: ich verzeihe euch, das war ja nur allzu menschlich, insbesondere bei so schönen und vielfältigen Sujets. Denn die künstlerische Präzision und die Aktualität der Geschichten sind, in Verbindung mit ihrem hohen Alter, wahrlich attraktiv und verlangen nach gebildeten Betrachtern. Und damit ihr nicht nur noch dorthin schaut und mich vergeßt, so will ich nun nach Kräften euch die Bilder beschreiben; denn es wird euch, glaube ich, Freude machen zu *hören*, was ihr so voller Bewunderung *anschaut*. Und vielleicht werdet ihr mich ja auch dafür loben ..., dass ich, indem ich auch selbst präsentiere, euer Vergnügen verdopple. Macht euch die Schwierigkeit meiner Aufgabe klar: ohne Farben, Formen, Raum solche Bilder zusammenzufügen! (*De domo* 21)

Wer Bilder beschreibt, ist durch sie gebunden. Seine Beschreibung, wenn sie denn eine solche heißen soll, kann sich nicht in eine beliebige Richtung entfalten, denn sie muss Details *identifizieren* und *erklären*, was zu sehen ist. Damit kann die Beschreibung keine Lebendigkeit, im Grunde keine Anschaulichkeit gewinnen, denn sie versucht, das zu evozieren, was sie nicht selbst besitzt: Farben, Formen und Räumlichkeit.<sup>19</sup>

18 Besonders instruktiv zu diesem Text Laplace (1996); eine vorsichtig interpretierende Paraphrase dieses wichtigen Textes bei Boeder (1996, S. 117-135).

19 Zu der hier angedeuteten Text-Bild-Problematik vgl. Newby 2002. Um vergleichbare Fragestellungen geht es ausführlicher und intensiver auch in den ‚Bilder‘-Dialogen Lukians; s.o. Anm. 15.

Abb. 2: Lukian, *De domo*, S. 22ff.

Nehmen wir einmal hypothesenhalber an, Lukian habe seine Meergötter-Dialoge wie Bilder in einer Galerie aneinandergereiht,<sup>20</sup> dann wäre er all den in *De domo* 21 beschriebenen Schwierigkeiten entgangen. Das Problem, wie in einem Text Räumlichkeit geschaffen wird, wäre aufgehoben in der freischwebenden Dynamik einer nie von Narration unterbrochenen Kommunikation, oder anders gesagt: Ein rein dialogischer Text impliziert *per se* räumliche und zeitliche Dimensionalität, die ein erzählender bzw. beschreibender Text permanent selbst formulieren muss. Das Problem, die ästhetische Kohärenz von Bildelementen innerhalb eines Gemäldes textlich zu reorganisieren, würde dadurch gelöst, dass die Kohärenzherstellung seitens des Textes auf Andeutungen der Gesprächspartner reduziert wird und von den Rezipienten ergänzt werden muss, die nicht Adressaten eines auf sie orientierten Sprechens sind, sondern selbst weder angesprochen noch in die Kommunikation einbezogen werden, also heimliche Zuhörer sind. Dadurch entziehen sich die einzelnen Dialogtexte ihnen gegenüber der Verpflichtung zur

20 Für eine weitgehende Orientierung der Meergötter-Gespräche an zeitgenössischen Bildwerken plädiert schon Blümner (1867, S. 76-82) mit teils stärkeren, teils schwächeren Argumenten; keinesfalls ist seiner Interpretation einer solchen Bezugnahme als satirisch zu folgen. Die große Wirkung, die Lukian mit seiner bilderreichen, auf *evidentia* zielenden, stark auf Visualitätseffekte ausgerichteten Sprache und Darstellung in seiner Rezeption vor allem in der bildenden Kunst etwa der Renaissance entfaltet hat, ist gut dokumentiert bei Förster (1886, S. 348-355).

Etablierung von Zusammenhängen, was ein narrativ-ekphrastischer Text, dessen unmittelbarer Adressat die Rezipienten selbst sind, nicht kann.

Immerhin hatte Lukian in die Bildergalerie in *De domo* einen herausgehobenen Haltepunkt eingebaut: gegenüber der Eingangstür befand sich kein Bild, sondern ein plastisch aus der Wand heraustretender kleiner Tempel der Athena (*De domo* 26). Wenn die in der wichtigsten Handschriftengruppe (g) überlieferte Reihenfolge der Gespräche in den *Meergötterdialogen* korrekt wäre,<sup>21</sup> so gäbe es auch hier, ebenfalls genau in der Mitte, eine solche plastische Markierung: Im Verlauf von (8) verlagern Poseidon und Triton mithilfe eines Delphins die Stätte ihres Wirkens unmittelbar nach Argos, erhält also der Dialog einmal – und das geschieht nur an dieser zentralen Stelle –, eine ausdrückliche und sozusagen ‚echte‘ räumliche Dimension. Mir scheint daher, für einen gebildeten Rezipienten der Epoche könnte es nahegelegen haben, seinen Weg durch das Ensemble der Dialoge tatsächlich als einen Gang durch eine Galerie zu imaginieren: Seinem umherschweifenden Blick erschließt sich dabei ebenso eine lockere Progression in der Behandlung der einzelnen Sujets wie die Herstellung immer neuer und wechselnder Querbezüge zwischen den einzelnen dramatischen Bildern. Lukian hätte also seinen Zweck, die auf Durchdringung des Alltags durch *paideia* zielende Aktualisierung des Mythos, nicht zuletzt auch durch eine ganz neue mediale Strategie zu erreichen versucht.

Es bleibt, abschließend eine vorläufige Antwort auf die Frage nach der Einordnung der *Meergötter-Gespräche* zu formulieren und darüber hinaus zu überlegen, was eine solche Einordnung zur Beantwortung der Frage nach dem Tradierungs- und Generierungspotential von Mythosaktualisierungen innerhalb von Erinnerungskulturen beitragen könnte. Zu diesem Zweck möchte ich einige Aspekte meiner Überlegungen summarisch rekapitulieren. Zunächst ist offensichtlich, dass Luki- ans Dramatisierungsverfahren den klassischen Mythos performiert und dadurch mythische Relevanz weniger tradiert als generiert: Die Mythen der *Meergötter-Dialoge* gehören allesamt zum kanonischen Traditionsbestand des ‚antiken‘ Mythos, genauer gesagt: Sie sind Teile einer Bildungsmythographie, Glieder einer (nicht einmal unbedingt schriftlich niedergelegten) mythographischen Systematik, die potentiell zur Statik tendiert, da ihr als Sammlung selbst kein diskursiv relevantes Konzept zugrundeliegt und der Einzelmythos seine Kraft weniger aus sich selbst oder seinen Deutungspotentialen als aus seinem Platz in einer solchen schematischen Ordnung oder Disposition zieht. Ihre Dramatisierung, die auf jede (narrative) Kontextualisierung verzichtet, leistet eigentlich ihre Herauslösung aus dieser Systematik und damit eine ‚Entmythographisierung‘. Sie gewinnen also auf diese Weise zunächst einmal den Charakter der Einmaligkeit zurück. Die dramatische Performance erzeugt außerdem, wie ich zu zeigen versucht habe, eine At-

21 Das muß jedoch völlig offenbleiben; s.o. Anm. 1.



mosphäre chronotopischer Unmittelbarkeit, sie bringt, medienästhetisch betrachtet, den Rezipienten in Nähe zum mythischen Geschehen. Diese Herstellung von Nähe wird, aus thematischer Sicht, noch verstärkt durch die Verbindung der heroischen Sphäre mit der Sphäre der lebenswirklichen Alltäglichkeit: Dem Rezipienten wird sozusagen ein kurzer Blick in ein mythisches Paralleluniversum erlaubt, von dem er nur Ausschnitte zu sehen bekommt, die aber den Eindruck erwecken, als gebe es hier eine eigene, der unseren ganz ähnliche und doch erhabene und also relevante Welt: Mythos ‚ist‘, er wird nicht erinnert, sondern er wird genauso gelebt, wie die Rezipienten ihren Alltag leben, ja, ihr eigener Alltag ist mythisch und von daher ebenfalls relevant. Mythen als Bestandteil von Bildungswissen sind mit einem Mal nicht mehr etwas Abgehobenes, kein bloßer Bildungsgegenstand mehr,<sup>22</sup> sondern eine Art *quinta essentia*, die die Welt allgegenwärtig durchwaltet.

Zugleich präsentiert Lukian seinen Rezipienten diese mythische Welt jedoch auch so, dass sie – vor allem dann, wenn sie mehrere oder alle Dialoge hintereinander lesen und also als Corpus wahrnehmen – diese wie eine Galerie von Kunstwerken betrachtend durchwandern. Denn die einzelnen ‚Blicke‘, Rezeptionen, addieren sich ja nicht zu einem kohärenten Gesamtbild. Der Wechsel von einem Miniaturdrama zum nächsten, der ja auch mit der Spannung, was wohl als nächstes kommen mag, verknüpft ist und die gebildeten Rezipienten zugleich herausfordert, die auktorialen Dispositionskriterien herauszufinden, bewirkt ihre ästhetische Distanzierung: Das Dialogcorpus wird zum Schatzkästchen der Tradition, das viele prachtvoll geschliffene Edelsteine enthält.

Die Art und Weise, wie Lukian klassische Mythen in seinen *Meergötter-Dialogen* verarbeitet, ist also durchaus ambivalent, indem sie den Rezipienten gleichzeitig zur Nähe und zur Distanznahme verlockt. Die Nähe lässt ihn nahezu vergessen, dass er sich seinem Gegenstand *de facto* nähernd nähert: tatsächlich könnte man mit den Herausgebern dieses Tagungsbandes von einem sich ‚selbst aufhebenden Modus der Erinnerung‘ sprechen. Die Distanz hingegen, die der durch die virtuelle Intermedialität provozierte Blick auf die mythischen Gespräche als dialogisches Ensemble erzeugt, macht dem Rezipienten bewusst, dass er es mit einer kunstvollen Bearbeitung des traditionellen Bildungsgutes zu tun hat, mit der Dynamisierung und Instrumentalisierung eines Elementes des kaiserzeitlichen Erinnerungsgutes, das für die Selbstwahrnehmung und -darstellung des zeitgenössischen Gebildeten von eminenter diskursiver Bedeutung ist. Wenn die oben getroffene Unterscheidung von Mythologie und Mythographie das Richtige trifft, so könnte man sogar versucht sein, diesen auf die Paideia bezogenen metareflexiven Zug

22 Vergleichbar sieht Branham (1989, S. 163) auch den Zweck der komischen Verarbeitungstechniken Lukians gerade darin, Mythen und ihre Inhalte nicht etwa satirisch auszugrenzen, sondern sie im Gegenteil kommunitär einzubinden in die Interessen und Präokkupationen der Rezipienten: „Lucian’s miniatures are among the last successful attempts in antiquity to revitalize their role in the literary life of a particular community“.

des Werkes prägnant als Versuch einer Mythologisierung anzusehen, als eine literarische Unternehmung also mit dem Ziel, einzelne Mythen zum Zweck einer konzeptionellen Welterfassung zusammenzuführen. Die leitende Idee hinter dem Werk wäre die Vermittlung von klassizistischer Episteme und individueller Lebenserfahrung zum Idealbild einer Paideia, die den ganzen (gebildeten) Menschen erfasst und eben nicht als bloßer Wissens- und Gedächtnisspeicher zu sehen ist, sondern die performative Aktivität seines Schauens, Vergleichens und Ordnen verlangt – und diese dann eben auch hier nicht nur (quasi-argumentativ) abbildet, sondern unmittelbar stimuliert. Erst diese Aktivierung und Dynamisierung leistet die Integration des Mythos in den Lebensvollzug, die Möglichkeit seiner relevanzstiftenden Vergegenwärtigung, und verleiht ihm damit einen hervorgehobenen Platz im Speicher des kulturellen Gedächtnisses.

### Literaturverzeichnis

- Bartley, Adam: „Techniques of Composition in Lucian’s Minor Dialogues.“ In: *Hermes* 133,3 (2005), S. 358-367.
- Blümner, Hugo: *Archaeologische Studien zu Lucian*, Breslau: Max Mälzer 1867.
- Boeder, Maria: *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996.
- Bompaire, Jacques: *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: E. de Boccard 1958.
- Bracht Branham, Robert: *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*. Cambridge MA: HUP 1989.
- Förster, Richard: „Lucian in der Renaissance.“ In: *Archiv für Literaturgeschichte* 14 (1886), S. 339-355.
- Heinze, Theodor: „Art. Mythographie.“ In: *Der Neue Pauly*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, Sp. 627-632.
- Holzberg, Niklas: *Ovid. Dichter und Werk*. München: Beck 1997.
- Hophan, Beda: *Lukians Dialoge über die Götterwelt*. Solothurn: Buch- u. Kunstdruckerei Union 1904.
- Laplace, Jean-Marie: „L’ecphrasis de la parole dans l’*Electrum* et le *De domo de Lucien*, et la représentation des deux styles d’une esthétique inspirée de Pindare et de Platon.“ In: *Journal of Hellenic Studies* 116 (1996), S. 158-165.
- Lightfoot, Jane: *Parthenius of Nicaea*. Oxford: OUP 1999.
- Macleod, Matthew Donald (Hrsg.): *Luciani opera*. Bd. IV. Oxford: OUP 1987.
- Magini, Donatella: „Aspetti di tecnica narrativa nei dialogi deorum e nei dialogi marini di Luciano: Estratto e Sintesi.“ In: *Sileno* 22 (1996), S. 177-198.
- v. Möllendorff, Peter: *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*. Tübingen: Narr 1995.
- v. Möllendorff, Peter: *Aristophanes*. Hildesheim: Olms 2002.

- v. Möllendorff, Peter: „Puzzling Beauty. Zur ästhetischen Konstruktion von Paideia in Lukians ‚Bilder‘-Dialogen.“ In: *Millennium 1* (2004), S. 1-24.
- v. Möllendorff, Peter: „Camels, Celts, and Centaurs. Lucian’s aesthetic concept – the charis of the hybrid.“ In: Nauta, Ruurd (Hrsg.): *Genre in Apuleius and related texts*. Groningen: Peters 2006, S. 62-86 (im Druck).
- Mras, Karl: *Die Überlieferung Lucians*. Wien: SB Akad. Wien 1911.
- Newby, Zara: „Testing the boundaries of ekphrasis: Lucian on the Hall.“ In: *Ramus 31* (2002), S. 126-135.
- Park Poe, Joe: „Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy.“ In: *Rheinisches Museum 143* (2000), S. 256-295.
- Rosen, Ralph: *Old comedy and the iambographic tradition*. Atlanta: Scholars Press 1988.
- Schmitz, Thomas: *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*. München: Beck 1997.
- Stramaglia, Antonio: *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*. Bari: Levante Editori 1999.
- Vernant, Jean-Pierre: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*. Frankfurt: Suhrkamp 1987 [orig.: *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro 1981].