

Peter von Möllendorff (Gießen)

Bild-Störung

Das Gemälde von Europas Entführung in Achilleus Tatios' Roman *Leukippe und Kleitophon*

Die Entführung Europas stellt nicht nur als Erzählung eines der eminenten und traditionsbildenden Sujets der antiken Mythologie dar, sondern hat darüber hinaus als Motiv einer spannungsvollen Momentaufnahme auch die Aufmerksamkeit der Bildenden Künste schon früh auf sich gezogen.¹ Ein großer Teil des antiken Bildschaffens zum Europamythos ist vor allem an der Darstellung des Augenblickes interessiert, in dem der Stier, Europa auf seinem Rücken tragend, über das Meer davonschwimmt. Wie die erhaltenen Kunstwerke noch erkennen lassen, faszinierte in erster Linie in der Figur Europas das Widerspiel von Hingabe und Abwendung, zudem das Neben- und Miteinander von Gott, Tier und Mensch in einer figuralen Einheit, die sich noch durch die Möglichkeit, Europas Gewand als Segel zu stilisieren, um die Dimension des Objekthaften erweitern ließ, nicht zu reden von den ästhetischen Möglichkeiten, welche die Verbindung von tierischen, menschlichen und gegenständlichen Formen und Linien bot.

Je intensiver die ikonischen Gestaltungsmöglichkeiten waren, desto attraktiver war zugleich ihr literarisches Potenzial. Phänomene von Intermedialität interessieren nicht nur heutige Kultur- und Literaturwissenschaftler, sondern haben auch die Aufmerksamkeit antiker Literaten auf sich gezogen. Insbesondere kaiserzeitliche Autoren widmen impliziter wie expliziter Medienreflexion einigen Raum und bedienen sich des Potenzials non-textueller Medien in ihren Werken ausgiebig, und dies nicht nur zu paragonalen Zwecken. Beliebtestes Objekt intermedialer Aneignung ist das Bild, oder allgemeiner, das visuelle Artefakt: In Gestalt der Ekphrasis (gr. ἔκφρασις, lat. descriptio) werden Bauwerke, Schmuckstücke, Statuen und vor allem Gemälde in den literarischen Text integriert.² Naturbeschreibungen betreffen zumeist gestaltete oder topisiert wahrgenommene Naturräume – Villenanlagen, Parks, Gärten, Kultstätten,

1 Vgl. hierzu die Beiträge von Th. Poiss, A.-B. Renger und R. Isler in diesem Band.

2 Ein Überblick auch über die Ekphrasis in der älteren Literatur, angefangen mit der Schildbeschreibung in Homeros, *Ilias* 18,478–608 und der ps.-hesiodischen *Aspis* bei Elsner 2002.

loci amoeni –, also *cum grano salis* Natur in medialisierter Form.³ Von besonderem literaturwissenschaftlichem Interesse sind hier Beschreibungen, die in ein Narrativ eingefügt sind. Gleichgültig nämlich, auf welcher narratologischen Ebene Beschreibender und Rezipierender stehen, stets kommt der Fluss der Erzählung mit der Deskription zum Stillstand.⁴ Daher eignet sich die Beschreibung zum Einen vorzüglich zur Strukturierung der Narration, zum Anderen erregt sie aber auch wie kaum ein anderes Textelement die Aufmerksamkeit des Lesers und bietet sich daher an für die Akzentuierung hermeneutischer Relevanz. Dass proömiale oder texteinleitende Bildbeschreibungen eine solche Funktion in besonderem Maße wahrnehmen können und dass gerade sie nicht nur nicht überlesen werden, sondern sogar eine besonders hohe Intensität der Rezeptionslenkung erreichen, liegt auf der Hand.

Entsprechend subtil gehen Autoren mit diesem an sich plakativen Verfahren um. Und auch in diesem ästhetiktheoretisch hochinteressanten Feld spielt nun gerade der Mythos von Europas Entführung eine bedeutsame Rolle, wie eine in den vergangenen Jahren von der Forschung eingehend diskutierte Ekphrasis zeigen kann, der ich mich im Folgenden eingehender zuwenden möchte:⁵ die Bildbeschreibung in den einleitenden Kapiteln von Achilleus Tatios' Roman *Leukippe und Kleitophon*, der wahrscheinlich im letzten Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden ist.⁶ Ein anonymer Ich-Erzähler, den ein Schiffbruch ins phönizische Sidon verschlagen hat, sieht dort bei einem touristischen Rundgang im Tempel der Astarte ein Gemälde, das die Entführung der Europa durch den Stier zeigt, und beschreibt es ausführlich:⁷

ἐνταῦθα ἦκων ἐκ πολλοῦ χειμῶνος σῶστρα ἔθυον ἐμαυτοῦ τῆ τῶν Φοινίκων θεᾶ· Ἀστάρτην αὐτὴν καλοῦσιν οἱ Σιδῶνιοι. περιῖων οὖν καὶ τὴν ἄλλην πόλιν καὶ περισκοπῶν τὰ ἀναθήματα ὄρῳ γραφὴν ἀνακειμένην γῆς ἅμα καὶ θαλάττης. Εὐρώπης ἡ γραφὴ· Φοινίκων ἡ θάλασσα· Σιδῶνος ἡ γῆ. ἐν τῇ γῆ λειμῶν καὶ χορὸς παρθένων. ἐν τῇ θαλάττῃ ταῦρος ἐπενήχετο, καὶ τοῖς νῶτοις καλῆ

3 In der kaiserzeitlichen Rhetorik gehört die Ekphrasis zu den Progymnasmata, betrifft hier allerdings kaum je Kunstwerke, die wiederum in der innerliterarischen Ekphrasis dominieren; vgl. hierzu Zimmermann 1999, S. 61f.; Elsner 2002, S. 1f. Gegen eine Herkunft der literarischen aus der rhetorischen Ekphrasis argumentiert Harlan 1965.

4 Vgl. Elsner 2002, S. 4.

5 Ich danke Nicola Dümmler (Zürich) für zahlreiche anregende und kritische Anmerkungen.

6 Der Roman wird heute allgemein in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert; vgl. Plepelits 1996, S. 388–390; in die erste Hälfte datiert Cavallo 1996. Unter der Vielzahl der Beiträge möchte ich als eingehendere Auseinandersetzungen hervorheben: Harlan 1965, Kap. III.1; Bartsch 1989, insbes. S. 40–79; Zimmermann 1999, S. 66–72; Martin 2002; Morales 2004, S. 36–48; Reeves 2007.

7 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,1,2–13. Für den griechischen Text lege ich die Ausgabe von Vilborg 1955, Bd. 1, zugrunde; die deutsche Übersetzung folgt weitgehend Ast 1802, dient jedoch nur der groben inhaltlichen Orientierung, da sie insbesondere stilistisch gravierend vom Original abweicht.

παρθένος ἐπεκάθητο, ἐπὶ Κρήτην τῷ ταύρω πλέουσα. ἐκόμα πολλοῖς ἄνθεσιν ὁ λειμών· δένδρων αὐτοῖς ἀνεμέμικτο φάλαγξ καὶ φυτῶν. συνεχῆ τὰ δένδρα· συνηρεφῆ τὰ πέταλα· συνηῆπτον οἱ πτόρθοι τὰ φύλλα, καὶ ἐγένετο τοῖς ἄνθεσιν ὄροφος ἢ τῶν φύλλων συμπλοκή. ἔγραψεν ὁ τεχνίτης ὑπὸ τὰ πέταλα καὶ τὴν σκιάν, καὶ ὁ ἥλιος ἡρέμα τοῦ λειμῶνος κάτω σποράδην διέρρει, ὅσον τὸ συνηρεφές τῆς τῶν φύλλων κόμης ἀνέωξεν ὁ γραφεύς. ὅλον ἐτείχιζε τὸν λειμῶνα περιβολή· εἶσω δὲ τοῦ τῶν ὀρόφων στεφανώματος ὁ λειμών ἐκάθητο. αἱ δὲ πρασιαὶ τῶν ἀνθέων ὑπὸ τὰ πέταλα τῶν φυτῶν στιχηδὸν ἐπεφύκεσαν, νάρκισσος καὶ ῥόδα καὶ μυρρίναι. ὕδωρ κατὰ μέσον ἔρρει τοῦ λειμῶνος τῆς γραφῆς, τὸ μὲν ἀναβλύζον κάτωθεν ἀπὸ τῆς γῆς, τὸ δὲ τοῖς ἄνθεσι καὶ τοῖς φυτοῖς περιχεόμενον. ὄχητηγός τις ἐγγέγραπτο δίκελλαν κατέχων καὶ περὶ μίαν ἀμάραν κεκυφώς καὶ ἀνοίγων τὴν ὁδὸν τῷ ῥέυματι.

ἐν δὲ τῷ τοῦ λειμῶνος τέλει πρὸς ταῖς ἐπὶ θάλατταν τῆς γῆς ἐκβολαῖς τὰς παρθένους ἔταξεν ὁ τεχνίτης. τὸ σχῆμα ταῖς παρθένους καὶ χαρᾶς καὶ φόβου. στέφανοι περὶ τοῖς μετώποις δεδεμένοι· κόμα κατὰ τῶν ὤμων λελυμένα· τὸ σκέλος ἅπαν γεγυμνωμένα, τὸ μὲν ἄνω τοῦ χιτῶνος, τὸ δὲ κάτω τοῦ πεδίου· τὸ γὰρ ζῶσμα μέχρι γόνατος ἀνεῖλκε τὸν χιτῶνα. τὸ πρόσωπον ὠχραῖ· σεσηρῦται τὰς παρειάς· τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνοίξασαι πρὸς τὴν θάλασσαν· μικρὸν ὑποκεχηρῦται τὸ στόμα, ὥσπερ ἀφήσειν ὑπὸ φόβου μέλλουσαι καὶ βοήν· τὰς χεῖρας ὡς ἐπὶ τὸν βουὴν ὠρεγον. ἐπέβαινον ἄκρας τῆς θαλάσσης, ὅσον ὑπεράνω μικρὸν τῶν ταραῶν ὑπέρεχειν τὸ κύμα· ἐώκεσαν δὲ βούλεσθαι μὲν ὡς ἐπὶ τὸν ταῦρον δραμεῖν, φοβεῖσθαι δὲ τῇ θαλάττῃ προσελθεῖν.

τῆς δὲ θαλάσσης ἡ χροιά διπλῆ· τὸ μὲν γὰρ πρὸς τὴν γῆν ὑπέρυθρον, κυάνεον δὲ τὸ πρὸς τὸ πέλαγος. ἀφρὸς ἐπεποιήτο καὶ πέτραι καὶ κύματα· αἱ πέτραι τῆς γῆς ὑπερβεβλημένα, ὁ ἀφρὸς περιλευκαίνων τὰς πέτρας, τὸ κύμα κορυφούμενον καὶ περὶ τὰς πέτρας λυόμενον εἰς τοὺς ἀφρούς. ταῦρος ἐν μέσῃ τῇ θαλάσσει ἐγγέγραπτο τοῖς κύμασιν ἐποχούμενος, ὡς ὄρουσ ἀναβαίνοντος τοῦ κύματος, ἔνθα καμπτόμενον τοῦ βοῦς κυρτοῦται τὸ σκέλος.

ἡ παρθένος μέσοις ἐπεκάθητο τοῖς ῥώτοις τοῦ βοός, οὐ περιβάδην, ἀλλὰ κατὰ πλευράν, ἐπὶ δεξιᾷ συμβᾶσα τῷ πόδε, τῇ λαιᾷ τοῦ κέρως ἐχομένη, ὥσπερ ἡνίοχος χαλινοῦ· καὶ γὰρ ὁ βοῦς ἐπέστραπτο ταύτῃ μᾶλλον πρὸς τὸ τῆς χειρὸς ἔλκον ἡνιοχούμενος. χιτῶν ἀμφὶ τὰ στέρνα τῆς παρθένου μέχρις αἰδοῦς· τούντεῦθεν ἐπεκάλυπτε χλαῖνα τὰ κάτω τοῦ σώματος. λευκὸς ὁ χιτῶν· ἡ χλαῖνα πορφυρᾶ· τὸ δὲ σῶμα διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνεται. βαθὺς ὀμφαλός· γαστήρ τεταμένη· λαπάρα στενή· τὸ στενὸν εἰς ἰξύν καταβαίνειν ἠγύρνετο. μαζοὶ τῶν στέρνων ἡρέμα προκύπτουτες· ἡ συνάγουσα ζώνη τὸν χιτῶνα καὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλειε, καὶ ἐγένετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτῶν. αἱ χεῖρες ἀμφω διετέταντο, ἡ μὲν ἐπὶ κέρας, ἡ δὲ ἐπ' οὐράν· ἥρτητο δὲ ἀμφοῖν ἐκατέρωθεν ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν ἡ καλύπτρα κύκλω τῶν νώτων ἐμπεπετασμένη· ὁ δὲ κόλπος τοῦ πέπλου πάντοθεν ἐτέτατο κυρτούμενος· καὶ ἦν οὔτος ἀνεμος τοῦ ζωγράφου. ἡ δὲ δίκην ἐπεκάθητο τῷ ταύρω πλεούσης νηός, ὥσπερ ἰστίῳ τῷ πέπλω χρωμένη.

περὶ δὲ τὸν βουὴν ὠρχοῦντο δελφίνες, ἔπαιζον Ἐρωτες· εἶπες ἂν αὐτῶν ἐγγεγράφθαι καὶ τὰ κινήματα. Ἐρως εἶλκε τὸν βουὴν· Ἐρως, μικρὸν παιδίον, ἠπλώκει τὸ πτερόν, ἥρτητο φαρέτραν, ἐκράτει τὸ πῦρ· μετέστραπτο δὲ ὡς ἐπὶ τὸν Δία καὶ ὑπεμεδίᾳ, ὥσπερ αὐτοῦ καταγελῶν, ὅτι δι' αὐτὸν γέγονε βοῦς.

Ich ging in der Stadt herum und betrachtete die Weihgeschenke. Unter andern sah ich hier ein Gemälde aufgestellt, auf dem das Land von Sidon und das Meer der Phöniker abgebildet war; der eigentliche Gegenstand desselben war Europa. Auf dem Lande war eine Wiese und ein Chor von Mädchen. Auf dem Meere schwamm ein Stier, auf dessen Rücken ein schönes Mädchen saß, das nach Kreta zu schiffte. Viele Blumen, mit Bäumen und Gesträuchen dicht verschlungen, schmückten die Wiese. Die Bäume standen dicht, die Blätter bedeckten einander, die Zweige verknüpften die Blätter; und diese Verflechtung des Laubes bildete ein Dach für die Blumen. Unter die Blätter hatte der Künstler auch den Schatten gemalt; und die Sonne ergoß sich, so weit sich die Umschattungen des Laubes öffneten, unterhalb in zerstreuten Strahlen auf die Wiese hin. Die ganze Wiese umkränzte eine Umzäunung von Rohr. Unterhalb der Blätter der Bäume standen Blumenbeete in Reihen, auf denen Narzissen, Rosen und Myrrhen blühten. Mitten durch die Wiese des Gemäldes floß Wasser, das teils aus der Erde hervorquoll, teils sich über die Blumen und Gesträuche ergoß. Ein Mann mit einer Hacke stand über dem einen Graben gebückt und bahnte dem Fluß einen Weg.

An das Ende der Wiese, da, wo sich das Land ins Meer hinzog, hatte der Künstler die Mädchen gestellt. Ihr Äußeres drückte Freude und Furcht aus; ihre Stirn war mit Kränzen umwunden, und ihr Haar floß von den Schultern herab. Die Beine waren entblößt, oben vom Gewande und unten von der Sandale; der Gürtel zog das Gewand bis über das Knie herauf. Ihr Gesicht war bleich, ihre Wangen verzogen, die Augen auf das Meer gerichtet, ihr Mund etwas geöffnet, als wollten sie aus Furcht schreien, und ihre Hände streckten sich nach dem Stier aus. Sie schritten auf das Meer zu, so daß die Flut ihre Fußsohlen etwas bedeckte; und schienen auf den Stier zulaufen zu wollen, aber vor dem Meer sich zu scheuen.

Das Wasser war von doppelter Farbe: nach dem Lande zu rötlich und nach dem Meere hin grünlich. Auch hatte der Maler den Meeresschaum, Felsen und Fluten dargestellt; die Felsen ragten über das Land hervor; der Schaum färbte die Felsen weiß, und die Flut stieg sich krümmend empor und löste sich nach dem Felsen hin in Schaum auf. Der Stier war in der Mitte des Meeres auf den Fluten schwimmend abgebildet; wie ein Berg erhob sich die Flut, wo sich der arbeitende Schenkel des Stieres krümmte.

Das Mädchen saß mitten auf seinem Rücken, nicht reitend, sondern seitwärts gerichtet; zur Rechten hingen ihre Beine herab; mit der linken Hand hielt sie das Horn, wie ein Wagenlenker den Zügel; auch wendete sich der Stier dahin, wohin die leitende Hand zog. Ein Gewand bedeckte die Brust des Mädchens bis zur Scham; und von da umhüllte ein Obergewand den untern Teil des Körpers. Das Unterkleid war weiß und das Obergewand purpurn; der Körper aber schimmerte durch die Kleidung hindurch. Ihr Nabel saß tief, der Unterleib war glatt, die Taille war schmal und gewann zu den Hüften hin an Breite; sanft hob sich ihr Busen vom Körper ab. Der Gürtel, der das Gewand zusammenhielt, schloss es auch fest an die Brüste, und das Gewand war der Spiegel des Körpers. Ihre beiden Hände waren ausgestreckt, die eine nach dem Horne zu, die andere nach dem Schwanze. Von beiden Seiten der Schultern über dem Kopfe herab hing der Schleier, der sich rings um die Schultern ausbreitete. Der Bausch des Gewandes war von allen Seiten gekrümmt und ausgespannt; dadurch hatte der Maler den Wind angedeutet. Sie saß auf dem Stiere wie auf einem Schiff, und das Gewand diente ihr gleichsam zum Segel.

Um den Stier herum zu tanzten Delphine, spielten Eroten; und selbst ihre Bewegungen schienen dargestellt zu sein. Eros zog den Stier, Eros, ein kleiner Knabe, hielt seine Flügel ausgebreitet, auf seinem Rücken hing ein Köcher, und in der Hand hielt er die Fackel. Er wendete sich zu Zeus und lächelte, um ihn gleichsam zu verspotten, daß er durch ihn ein Stier geworden sei.

Neben dem Erzähler steht ein junger Mann namens Kleitophon, der ebenfalls die Stürme der Liebe kennengelernt zu haben behauptet. Der Erzähler dringt darauf, diese Geschichte von ihm zu erfahren, was ihm, nachdem sie sich in einen Platanenhain begeben haben, auch gewährt wird. Des Jünglings (Kleitophons) Erzählung bildet, ohne dass sich der erste Erzähler noch einmal einschalten würde, den Rest des Romans.

Dass diese Schilderung in einem hermeneutischen Zusammenhang mit der Folgeerzählung steht, hat man stets gesehen. Der Schilderung der Wiese, von der weg Europa entführt wird, ähnelt Kleitophons spätere Beschreibung des Gartens, in dem er Leukippe erstmals zu verführen sucht.⁸ Das Motiv der Entführung einer Frau wird mit der Entführung der Kalligone durch Kallisthenes aufgegriffen,⁹ das in der Beschreibung des Europa-Gemäldes *e silentio* zu erschließende Einverständnis des Entführungsopfers¹⁰ findet sich in Leukippes mangelhafter Zurückhaltung gegenüber Kleitophons Annäherungsversuchen¹¹ und in ihrer Zustimmung zur Flucht gespiegelt.¹² Ebenso leicht erkennbar ist, dass Kleitophons Schilderung seiner ersten Begegnung mit Leukippe¹³ zur Beschreibung Europas in Beziehung steht:

ὥς δὲ ἐνέτεινα τοὺς ὀφθαλμοὺς κατ' αὐτήν, ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεται μοι καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ. τοιαύτην εἶδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην· ὄμμα γοργὸν ἐν ἡδονῇ· κόμη ξανθὴ, τὸ

8 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,15.

- 9 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 2,13–18. Dabei scheint Kleitophon in 2,15,14 sogar noch einen indirekten Rückverweis auf das von ihm und seinem Zuhörer gesehene Europa-Bild einzufügen. Kallisthenes nutzt nämlich eine – von Kleitophon in Gestalt einer Ekphrasis ausführlich geschilderte – *pompé* dazu, seinen Helfern die von ihm für Leukippe gehaltene Kalligone zu zeigen; in diesem Festzug laufen auch ägyptische Rinder als Opfertiere mit, und Kleitophon lässt sein Lob ihrer Schönheit und Vortrefflichkeit darin gipfeln, dass er mutmaßt, Zeus hätte bei der Entführung Europas die Gestalt eines ägyptischen Stieres angenommen. Die in der *pompé* mitgeführten Blumen sind gerade diejenigen, die auch auf der Wiese des Europa-Gemäldes wachsen: Rosen, Narzissen und Myrten (Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 2,15,2; vgl. 1,1,5); vgl. Bartsch 1989 S. 63f.; Morales 2004, S. 45, Anm. 34.
- 10 Europa zeigt, anders als ihre Gefährtinnen, keine Anzeichen von Angst; da sie im Gegenteil souverän auf dem Stier zu sitzen und ihn wie ein folgsames Reittier zu lenken scheint, darf man wohl von einer impliziten Zustimmung ihrerseits zur Entführung sprechen; vgl. Bartsch 1989, S. 54; Morales 2004, S. 39. S.u., Anm. 40, zur ikonographischen Tradition.
- 11 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 2,23.
- 12 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 2,30.
- 13 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,4,2f.

ξανθὸν οὖλον· ὄφρυς μέλαινα, τὸ μέλαν ἄκρατον· λευκὴ παρειά, τὸ λευκὸν εἰς μέσον ἐφοινίσσεται καὶ ἐμιμείτο πορφύραν, εἰς οἷαν τὸν ἐλέφαντα Λυδία βάπτει γυνή· τὸ στόμα ῥόδων ἄνθος ἦν, ὅταν ἄρχηται τὸ ῥόδον ἀνοίγειν τῶν φύλλων τὰ χεῖλη.

Als ich meinen Blick auf sie richtete, zeigte sich mir zur linken Seite ein Mädchen und blendete mir durch ihr Antlitz die Augen. So sah ich einst Selene auf dem Stier abgebildet. Ihr Auge flößte mir ein süßes Schaudern ein. Ihr Haar war blond und kraus, die Augenbrauen ganz schwarz, die Wange weiß, die Weiße rötete sich aber nach der Mitte zu und glich dem Purpur des Elfenbeins, wie es die Lyderinnen färben. Ihr Mund war die Blume der Rosen, wenn die Rose die Lippen der Blätter zu öffnen anfängt.

Kleitophon vergleicht den Anblick Leukippes mit dem eines Gemäldes von Selene auf dem Stier. Der Name Selene – Σελήνη – ist in der Handschriftenfamilie α sowie in der allein die Familie φ repräsentierenden Handschrift F (14. Jahrhundert) überliefert, während die Handschriften der Familie β ebenso einheitlich Εὐρώπηη bieten. Man darf sich die Dinge allerdings nicht zu einfach machen und muss, mit der Mehrheit der Forschung und nicht zuletzt mit Vilborg, die *lectio difficilior* Σελήνηη lesen: »We might conjecture that the scribes who penned the manuscript family β were the first readers to emend Achilles Tatius in order to give the introductory *ekphrasis* ›some pointe‹ and ›literary consistency‹«, hat Helen Morales treffend formuliert.¹⁴

Hier beginnen nun die Schwierigkeiten. Denn selbst wenn man auch das Motiv der Selene auf dem Stier durchaus mit dem Motiv der Europa auf dem Stier aus der initialen Bildbeschreibung in Bezug setzen kann, fragt sich doch, was aus einer solchen Bezugnahme erhellen soll. Dass wir es mit zwei verschiedenen Interpretationen ein und desselben Bildes zu tun haben, das der anonyme Ich-Erzähler als Entführung Europas, Kleitophon hingegen als Darstellung der Selene interpretiert,¹⁵ ist eher unwahrscheinlich, sagt doch Kleitophon selbst, Selenes Bild habe er »einst« (ποτέ) gesehen.¹⁶ Wir müssten also diese Angabe angesichts der Tatsache, dass er sie ja noch in den Anfängen seiner Erzählung macht, nicht als Hintersinnigkeit, sondern als eine nur entschieden gegen den expliziten Wortlaut zu erkennende auktoriale Irreführung verstehen. Nach deren Sinn wäre dann zu fragen.¹⁷ Man scheint zudem bisher übersehen zu haben, dass

14 Morales 2004, S. 40; zur Dokumentation der langjährigen Diskussion über die richtige Lesart vgl. ebd., S. 38–40. Die entscheidenden Argumente liefert bereits Vilborg 1955, Bd. 2, S. 21f. Die exakte Überlieferungslage der Handschriften ist dargestellt bei Cueva 2006, S. 132, der die ausführlichste Debatte der Frage bietet und sich ebenfalls für die Lesart Σελήνηη ausspricht.

15 So Morales 2004, S. 42–47.

16 Zur Bedeutung eines solchen zeitlich weit zurückführenden ποτέ vgl. Bühler 1960, S. 47f. zu Moschos, *Europa* 1.

17 Wenn Morales 2004 diesen Sinn in der Provokation einer Syllepsis sieht, in der der Leser »a narrative *trompe-l'œil*« zu entschlüsseln hat, mit dem Ergebnis, dass Europas Zustimmung

der Ich-Erzähler und Kleitophon die jeweils dargestellte Frauenfigur in unterschiedlicher Weise betrachten. Der Ich-Erzähler beschreibt nämlich ausschließlich Europas Rumpf, von den Brüsten bis zur Hüfte,¹⁸ während Kleitophon nur Leukippes/ Selenes Gesicht und Haar thematisiert.¹⁹ Der nachvollziehende Blick des Lesers wird also jeweils in andere Richtungen und damit auch in differente Vorstellungsbereiche gelenkt: Die Darstellung der Europa ist *sexualisiert*, während die Darstellung der Leukippe/ Selene *erotisiert* ist und auf ihre Begehren erregende Schönheit fokussiert: »Die Schönheit verwundet heftiger als Pfeile«, kommentiert Kleitophon seine Erschütterung.²⁰ Das könnte zwar einerseits gerade für Morales' These sprechen, dass hier verschiedene Betrachter ein und desselben Bildes zu Worte kämen, andererseits vermag dieser Befund ebenso sehr dafür zu sprechen, dass es sich um zwei verschiedene Gemälde handelt, die den Blick des Betrachters unterschiedlich fokussieren.

Vergleichbar sind die Probleme, die aus der beschriebenen doppelten Funktionalisierung der Beschreibung des Europa-Gemäldes zum einen für die Entführung der Kalligone, zum anderen für die Flucht der Leukippe resultieren. Shadi Bartschs Interpretation, der Leser werde vom Autor absichtsvoll verunsichert – er halte die Entführung der Kalligone zunächst für die auf Grund der prononcierten Initialposition der Bildbeschreibung erwartete narrative Einlösung der im Mythos vom Raub der Europa angedeuteten Entwicklungen, um dann im Fortgang der Lektüre feststellen zu müssen, dass sich mit Leukippes Flucht eine konkurrierende Deutung anbietet –, und zwar zu dem Zweck, ihn zur kritischen Reflexion seiner hermeneutischen Kompetenz anzuhalten, ist zunächst verlockend. Sie wird dadurch gestützt, dass auch die weiteren Bildbeschreibungen des Romans analoge Probleme der Valorisierung im Narrativ aufweisen.²¹ Letztlich vermag sie aber nicht zu befriedigen. Denn zum Einen sind bei genauem Hinsehen, wie Bartsch selbst gesehen hat, die Unterschiede von Bildvorgabe und narrativer Einlösung groß: Kalligones Entführer hat sich, anders als Zeus,

zur Entführung zunächst Leukippes Charakter als moralisch ungefestigt kennzeichnen soll, während die Assoziation mit Selene den Leser einerseits zu ihrem phönizischen Pendant Astarte und zu der in ihrem Kult geläufigen Tempelprostitution führen, andererseits ihn an die mit Selene ebenso häufig verbundene Artemis und ihre Keuschheit erinnern soll, so lässt sich zwar nicht ausschließen, dass Achilleus Tatios tatsächlich den Charakter seiner Protagonistin von Anfang als komplex zeichnen wollte. Jedoch hätte er das wesentlich leichter erreichen können, wenn er die Identifikation der beiden Bilder nicht durch jenes *πρωτέ* nahezu unmöglich gemacht hätte. Hinzu kommt, dass vieles dafür spricht, dass Kleitophon, wenn ihn Leukippes Anblick denn schon damals und nicht erst »jetzt« beim Erzählen daran erinnerte, jenes Gemälde der Selene wohl in seiner Heimatstadt Tyros sah, während das Europa-Gemälde in Sidon ausgestellt war: In Sidon hat er es jedenfalls nach Lage der Dinge nicht gesehen.

¹⁸ Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,1,11.

¹⁹ Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,4,3.

²⁰ Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,4,4.

²¹ Vgl. Bartsch 1989, S. 40–79, zur Interpretation ebd. S. 174, sowie Whitmarsh 2003, S. 192f.

in ihrer Identität getäuscht, wollte er doch Leukippe kidnapen, und Leukippe selbst wiederum wird nicht entführt, sondern beschließt selbstständig die gemeinsame Flucht mit Kleitophon. Zum Anderen resultiert aus der von Bartsch konstruierten Ambivalenz eine Aufforderung an den Leser, seine Suche nach Analoga weiterzuführen – eine Suche, die leicht in abdriftende Lektüren und wuchernde Indizierungen mündet, wie Bridget Reeves' jüngste Interpretation zeigt, in der das Europa-Gemälde zum Schlüssel des Verständnisses *aller* Klein-Episoden des *gesamten* Romans avanciert.²² So setzt Reeves beispielsweise auch Leukippes Entführung durch ägyptische Räuber²³ in Beziehung zum Europa-Gemälde und muss dazu gravierende Abweichungen – die Räuber begehren Leukippe als Opfer, nicht als Sexualobjekt, die Entführung verläuft nicht über das Mittelmeer, Leukippes Jungfräulichkeit bleibt erhalten, ihr Scheintod wird inszeniert – als »slight twists added for variety, interest, and humour«²⁴ erklären. Nur so wird es möglich, ein Netz von Beziehungen allgemeinsten Art, konstituiert durch Parallelen, Assoziationen, Abweichungen, Kontraste, über den Roman zu legen.

Nun ist es im Einzelfall schwierig, solche Deutungen zu verifizieren oder zu falsifizieren, wenngleich es bedenklich stimmt, dass das Konzept ›Beziehung‹ so beliebig gefüllt werden kann. Nehmen wir aber einmal an, Achilleus Tatios hätte tatsächlich einen solchen ›Schwarm‹ von Assoziationsmöglichkeiten in seinem Roman angelegt und diese seien nicht zufälliges Ergebnis eines ungeplanten auktorialen Prozederes,²⁵ dann wären wir als Leser erst recht aufgefordert zu fragen, welche Intention hinter einem solchen Verrätselungsverfahren stecken könnte. Denn die hermeneutische Selbstkritik des Lesers würde nur darin resultieren, sich der Irreduzibilität eines literarischen Kunstwerks bewusst zu werden, ein Wissen, das man einem gebildeten Leser, wie er für die kaiserzeitliche Romanliteratur heute allgemein vorausgesetzt wird, *a priori* unterstellen darf. Eher wäre es vielleicht angemessen, die Lektüre eines solchen Textes als eine Art ›entspannende Trainingseinheit‹ für einen πεπαιδευμένος anzusehen, vergleichbar dem, was Lukian mit seinen *Wahren Geschichten* gegeben zu haben behauptet:

Athleten und solchen Menschen, die sich mit der Pflege ihrer Körper beschäftigen, denken nicht nur an das eigene Wohlergehen oder an Leibesübungen, sondern auch an die Erholung zur rechten Zeit als den ihrer Meinung nach wichtigsten Teil der Wettkampfvorbereitung. Ich glaube, daß auch diejenigen, die sich mit Literatur be-

22 Vgl. Reeves 2007.

23 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 3,9ff.

24 Reeves 2007, S. 95.

25 Vgl. hierzu die bei Morales 2004, S. 40–42 geführte Diskussion mit den Thesen von Nimis 1994, der die Kompositionsweise antiker Romanciers als Improvisationsexperimente versteht.

fassen, nach ausgiebigem Studium ernster Werke Entspannung suchen und ihren Geist auf künftige Anstrengungen vorbereiten sollten.²⁶

Wie der Athlet Entspannungsphasen zwischen seinen Trainingszeiten brauche, so bedürfe auch der Gebildete in seiner Bildungsarbeit zwischenzeitlicher leichter Lektüren, die seinen Intellekt spielerisch herausforderten und so für die eigentlichen Bemühungen um den Erwerb von Bildung aufnahmefähiger machten. Entsprechend kündigt Lukian an, seine folgende Reiseerzählung enthalte in jedem Detail Anspielungen auf ältere Literatur, die der Leser selbst entschlüsseln könne, weshalb sie nicht eigens indiziert seien.²⁷ ›Leichte Literatur‹ ist innerhalb dieser Bildungskultur also nicht anspruchslos, sondern eine Literatur, die spielerisch-kreativ mit dem Material der klassischen Tradition experimentiert und dann wohl zugleich neue narrative Verfahren erprobt. Das Bemühen um aktive Gestaltung der eigenen Bildung trägt in diesem Bereich mithin avantgardistische Züge, und in einen solchen Kontext lässt sich möglicherweise auch *Leukippe und Kleitophon* einordnen: Der Leser würde dann im Akt der Lektüre seine hermeneutischen Fähigkeiten weniger hinterfragen als vielmehr unangestrengt anwenden und so an der Ausgestaltung seiner Bildungsvirtuosität arbeiten.

Gleichwohl darf man fragen, ob die Beschreibung des Europa-Gemäldes zu Beginn des Romans nicht noch einen weiteren Zweck verfolgt. Eine solche Vermutung drängt sich auf, wenn man die Einleitung von *Leukippe und Kleitophon* – das narrative Ensemble von Ankunft des Ich-Erzählers in Sidon, Ekphrasis, Begegnung mit Kleitophon und Etablierung des Erzählchronotops im Platanenhain²⁸ – mit dem Proöm des Romans *Daphnis und Chloe* des Longos vergleicht. Obwohl er der einzige andere erhaltene antike Roman ist, der gleichfalls mit der Beschreibung eines Gemäldes beginnt, hat man die beiden Texte m.W. nie systematisch miteinander verglichen.²⁹ Ein solcher Vergleich zeigt, dass die beiden Einleitungen auf Kontrast gearbeitet sind;³⁰ und da der longianische Proömsprecher ein klares ästhetisches Programm formuliert, sollte die Frage gestellt werden, ob hieraus nicht Aufschluss über entsprechende Positionen des Achilleus Tatios gewonnen werden kann. Im Folgenden stelle ich die beiden Texte un-

26 Lukianos, *Wahre Geschichten* 1,1, übers. von M. Baumbach 2000; vgl. Möllendorff 2000, S. 30–38.

27 Lukianos, *Wahre Geschichten* 1,2.

28 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,1–2.

29 Dabei hat man durchaus gesehen, dass die beiden Romane vergleichbare Fragestellungen und Themen abarbeiten und gegensätzliche Positionen etwa zu Eros und Paideia etablieren; vgl. Alvares 2006, zur Gegenüberstellung der Proömien allerdings nur ebd. S. 14 u. S. 20, allgemeine Paraphrase ohne Synkrisis ebd. S. 18f.; dazu Morgan 2003, S. 174.

30 Ein Urteil über die zeitliche Abfolge der beiden Romane lässt sich aus diesem Befund m.E. gleichwohl nicht zwingend ableiten.

ter vier Perspektiven einander gegenüber: (1) Etablierung der Erzählsituation; (2) Selbstdarstellung des Erzählers; (3) Beschreibung des Gemäldes und Reaktion des Erzählers; (4) Verhältnis von Bildbeschreibung und Romanerzählung.

(1) *Etablierung der Erzählsituation*: Longos' Ich-Erzähler gerät auf der Jagd auf Lesbos in einen naturschönen Nymphenhain, in dem er ein herrliches Gemälde aufgestellt sieht, das zum Anziehungspunkt für Kult-Tourismus geworden ist. Sein Anblick erweckt das Begehren des Erzählers, sich die dahinterstehende Geschichte durch einen Exegeten erklären zu lassen und dann ein literarisches Pendant zu verfassen,³¹ das in Gestalt der vier Bücher des Romans vorgelegt wird. Wie das Gemälde offensichtlich eine Weihgabe war, so ist auch der Roman als Weihgabe für Pan, Eros und die Nymphen gedacht.

Der Ich-Erzähler des Achilleus Tatios entdeckt das Gemälde von Europa nicht in einer kultischen Naturlandschaft, sondern in einem menschlichen Kultartefakt, einem Tempel der Astarte; wir erfahren nichts von einer etwaigen besonderen Berühmtheit des Tempels oder des Werkes. Der Anblick vor allem des Eros-Knaben animiert den Erzähler nur zu einem abgegriffen-banalen Ausruf³² – »Wie mächtig beherrscht nicht ein Knabe Himmel und Erde und Meer!« –, inspiriert ihn darüber hinaus aber nicht. Eine Erklärung des Bildes wird nicht gegeben: Der neben ihm stehende Kleitophon fühlt sich nicht durch das Gemälde, sondern erst durch den zitierten Ausruf des Ich-Erzählers aufgerufen, seine eigenen Erfahrungen mit Eros zu erwähnen; kein Wort fällt, aus dem man schließen könnte, er sehe sein eigenes Erleben im Bild gespiegelt, vielmehr bezieht sich seine Antwort unzweifelhaft auf die vom Ich-Erzähler thematisierte Allherrschaft des Eros.³³ Entsprechend wird dann auch die Romanerzählung, die mit 1,3 beginnt, chronotopisch klar abgesetzt. Der Ich-Erzähler und Kleitophon begeben sich in einen Hain, der, wie man immer schon gesehen hat, an Platons Beschreibung des Nymphenhaines im *Phaidros* erinnert³⁴ und sich über diesen Umweg wieder kontrastiv mit Longos in Verbindung bringen lässt: Denn dessen literarische Tätigkeit findet ja offensichtlich gerade nicht im Hain der Nymphen statt, sondern in der Stadt, aus der er zur Jagd auf dem Lande aufgebrochen sein dürfte;³⁵ die Orte ›Stadt‹ und ›Hain‹ sind also in den beiden Romanen ein-

31 Longos' Formulierung hierfür ist πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ; zu deren Implikationen vgl. Morgan 2004, S.146.

32 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,2,1.

33 Er ist daher – gegen Alvares 2006, S. 20 – auch nicht als Pendant zu Longos' Exegeten anzusehen.

34 Platon, *Phaidros* 230 a6–d2.

35 Vgl. Morgan 2004, S. 148. Man mag hier einwenden, dass auch bei Longos eine mündliche Erzählung, nämlich die des Exegeten, im Hain gegeben wird. Aber die Rolle des Erklärers wird von Longos mit einer knappen partizipialen Erwähnung (καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνας [...]) gleichsam abgetan: Das, was wir lesen dürfen, ist Ergebnis mühevoller (ἐξεπιουησάμην) literarischer (βίβλους) Arbeit, die naturgemäß nicht im Hain stattgefunden haben kann.

ander gegenüber funktional vertauscht. Bild und Erzählung haben mithin bei Achilleus Tatios zumindest an der Oberfläche nichts miteinander zu tun. Entsprechend bleiben auch, im Gegensatz zu Longos, Vollendung und ›Publikation‹ des Romans im Unklaren: Während Daphnis und Chloe am Ende ihrer Liebesgeschichte in den Hain der Nymphen εἰκόνας (Gemälde) weihen, die man heute mehrheitlich mit dem Gemälde des Proöms zu identifizieren geneigt ist,³⁶ und der Ich-Erzähler, wie gesagt, sein Werk den Nymphen weiht, also das Original in jenem Hain deponiert, scheint Kleitophons Erzählung ganz in der Oralität zu verharren – jedenfalls kehrt der Text nie mehr zu der Eingangssituation zurück, vielmehr bleibt nicht nur das Schicksal der Protagonisten, sondern auch das der Erzählung selbst bis zuletzt offen.

(2) *Selbstdarstellung des Erzählers*: Longos' Ich-Erzähler ist vor allem als aktiv zu charakterisieren. Nicht nur hat er sich auf die Jagd begeben, sondern er sucht auch selbst einen Exegeten auf, setzt die durch das Bild empfangene Inspiration in literarisches Tun um und begibt sich in Konkurrenz zum Bild. Darüber hinaus versteht er sich als Tröster und Lehrer seiner Leser und ist der Überzeugung, mit seinem Roman der gesamten Menschheit einen wertvollen Besitz zu hinterlassen.³⁷

Der Ich-Erzähler von *Leukippe und Kleitophon* ist demgegenüber als passiv gezeichnet. Er ist Opfer eines Schiffbruches, er kommt zufällig mit Kleitophon in Kontakt und geht, nachdem er ihn – hierin erschöpft sich seine Aktivität – bewogen hat, von seinen Erlebnissen zu erzählen, völlig in seiner Zuhörerrolle auf, ja löscht sich als potenzieller Erzähler oder Autor geradezu aus. Seine eigenen literarischen Qualitäten können – streng genommen – ausschließlich an der Bildbeschreibung gemessen werden; dazu mehr unter (3). Entsprechend kann auch von einem wie immer gearteten auktorialen Selbstbewusstsein keine Rede sein.

(3) *Beschreibung des Gemäldes und Reaktion des Erzählers*: Könnte die metanarrative Kontextualisierung der Erzählung bei Achilleus Tatios gegenüber Longos bislang geradezu defizitär erscheinen, so verhält es sich in dem Punkt der Bildbeschreibungen genau andersherum. Longos' Ich-Erzähler gibt eine (nach seiner prätentösen Eingangsbemerkung, er habe noch nie etwas Schöneres gesehen als jenes Gemälde im Nymphenhain) geradezu enttäuschend ungenaue und summarische Skizze: »Auf ihm gab es gebärende Frauen und andere, die wickelten, ausgesetzte Kinder, nährende Herden, aufnehmende Hirten, sich verlobende Jugendliche, ein Räuberüberfall, ein Einfall von Feinden, vieles andere

³⁶ Longos, *Daphnis und Chloe* 4,39,2; vgl. Morgan 2004, S. 146f., Alvares 2006, S. 11. Sicherheit lässt sich hier gleichwohl nicht erzielen, da über den Gegenstand der von Daphnis und Chloe aufgestellten *eikones* nichts gesagt wird und der hier verwendete Plural mit dem Singular des Proöms (εἰκόνας γραφή) nicht ohne weiteres in Einklang gebracht werden kann; vgl. auch unten, Anm. 58.

³⁷ Longos, *Daphnis und Chloe*, *praefatio* 3.

noch, und alles hatte mit Liebe zu tun.«³⁸ Nicht nur bleibt das Format des Bildes unklar, auch die Verbindung der nur listenförmig erfassten Elemente der Darstellung wird nicht präzisiert, so dass beispielsweise nicht klar ist, was ›gebärende‹ und ›wickelnde‹ Frauen miteinander zu tun haben, um wie viele Protagonisten es sich eigentlich handelt, ob die ausgesetzten Kinder und die sich verlobenden Jugendlichen miteinander identisch sind und was Räuberüberfall und Feindattacken mit dem Geschehen zu tun haben; der Höhepunkt der Beschreibung besteht schließlich in ihrer Auflösung (›vieles andere‹).

Dieser antiklimaktischen, ja lieblosen Beschreibung – deren Lakonismus damit, dass ja die eigentliche Beschreibung in der Romanerzählung folgt und hier nicht vorweggenommen werden kann, nur partiell erklärt ist³⁹ – steht bei Achilleus Tatios eine Ekphrasis gegenüber, wie sie detailfreudiger und eindringlicher kaum sein könnte.⁴⁰ Dabei versagt sich der Erzähler allfällige Narrativierungen: Seine Beschreibung bleibt statisch, insbesondere verzichtet er weitgehend auf den Einsatz finiter Verben – statt dessen arbeitet er intensiv mit Partizipien und unterstreicht so den attributiven Charakter seiner Schilderung – und setzt ansonsten vorzugsweise solche ein, die Zuständlichkeit beschreiben; dem entspricht die Tempusverwendung (fast nur Imperfekt, Perfekt und Plusquamperfekt). Während also Longos' Erzähler sich den Darstellungen von Hain und Gemälde verweigert, scheint der Erzähler des Achilleus Tatios geradezu in ihnen aufzugehen,⁴¹ jedenfalls aber sein eigenes Medium, die Sprache, völlig in den

38 Longos, *Daphnis und Chloe*, praefatio 2.

39 Vgl. Morgan 2004, S. 147. Morgan betont zu Recht, dass auch die in der summarischen Beschreibung gegebene Reihenfolge der Elemente nicht gänzlich mit der ihrer romanesken Umsetzung korrespondiert: Hier liegt also entweder eine absichtliche Umstellung vor (s.u.), oder aber wir sind hier mit des Erzählers eigener Unsicherheit, was dargestellt ist, konfrontiert; immerhin benötigt er einen Exegeten. Gleichwohl entfaltet das Bild seine inspirative Wirkung schon vor dem Einsatz des Erklärers. Ähnlich lakonisch, ja fast gelangweilt, hatte der Erzähler schon den von ihm doch zugleich als schön charakterisierten Hain beschrieben: καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολὺδενδρον [a], ἀνθηρόν [b], κατάρρυτον [c]: μία πηγὴ [c] πάντα ἔτρεφεν. καὶ τὰ ἄνθη [b] καὶ τὰ δένδρα [a] (Longos, *Daphnis und Chloe*, praefatio 1). Hier wird stichwortartig die *locus-amoenus*-Topik abgearbeitet und ihre Topizität dadurch sichtbar gemacht, dass sie zweimal, beim zweiten Mal invertierend, durchdekliniert wird (a-b-c—c-b-a); hier greift die Erklärung, der Erzähler lasse seine Unsicherheit erkennen, natürlich nicht. Offensichtlich ist eine reduktive Behandlung sowohl der Natur- als auch der Kunstschönheit beabsichtigt, die die Vollendung des literarischen Werkes umso profilierter hervortreten lässt.

40 Das heißt nicht, dass Achilleus Tatios ein konkretes Gemälde bei seiner Beschreibung vor Augen hatte. Ein wirkliches Pendant ist aus der erhaltenen Bildkunst nicht bekannt, wenngleich insbesondere die Darstellung der auf dem Stier sitzenden Europa an einen verbreiteten ikonischen Typus erinnert; vgl. Harlan 1965, S. 96f. sowie Robertson 1988, Nr. 164 (Mosaik aus Djemila, 4. Jh. n. Chr.) und Nr. 166 (Tondo, 1. Jh. n. Chr.), für zwei die Beschreibung besonders gut veranschaulichende Bildzeugnisse.

41 Auch seine – der defizitäreren Darstellung des Haines auf Lesbos bei Longos entsprechende – Darstellung der Stadtanlage von Sidon geht sehr ins (authentische) Detail: Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,1,1.

Dienst des Mediums Bild zu stellen. Wie ist diese extreme Form der Mimesis zu beurteilen?⁴² Es handelt sich jedenfalls um ein Verfahren, das die Leistungsfähigkeit der Sprache und vor allem ihre mediale Autarkie nicht ausnutzt. Ausgiebige Reflexionen hierzu finden sich bei Lukian.⁴³ In *De domo* lässt er zwei Sprecher auftreten, die darüber streiten, wie die Schönheit eines Saales und seiner Gemäldeausstattung von einem in ihm auftretenden Redner angemessen gewürdigt werden könne. Der zweite Sprecher entscheidet sich für ein Verfahren, das dem des Ich-Erzählers in *Leukippe und Kleitophon* recht ähnlich ist, nämlich eine nah am Bild und seiner Statik bleibende, stark auf die jeweilige Bildthematik und die Bildelemente fokussierende Beschreibung; und er begründet seine Darstellungsweise damit, dass die Sprache mit der Eindringlichkeit des Bildes ohnehin nicht konkurrieren könne und also eine solche Konkurrenz besser vermeide. Der erste Sprecher hingegen bezeichnet es als eines Gebildeten würdig, ein Sprachkunstwerk zu erschaffen, das den ästhetischen Qualitäten des vor Augen stehenden Bildes entspreche.⁴⁴ Es ist also keine Rede davon, das eigene Sprechen quasi ›sklavisch‹ am Gesehenen auszurichten; vielmehr muss der Sprecher Proportion, Harmonie, Wohlgestalt, Disposition des schönen Bildes als sprachliche Qualitäten reproduzieren. Es ist dies offensichtlich genau das ekphrastische Verfahren, das auch Longos' Erzähler anstrebt, wenn sein literarisches Begehren nicht erst der Erklärung des Exegeten entspringt, sondern aus der thematisch wenig fokussierten Wahrnehmung des Bildes als schönes Kunstwerk: Umgesetzt wird dieses Verfahren dann erst im eigentlichen Romantext.

Die beiden Ekphrasisen sind also unterschiedlich ausgerichtet; die aus Sicht eines aktiven Bildungskonzeptes geringerwertige, weil weniger eigenständige mimetische Leistung erbringt dabei wohl der Ich-Erzähler von *Leukippe und Kleitophon*. Dazu passt, dass er – im Gegensatz zu Longos' Erzähler – immer wieder auch auf die technische Leistung des Künstlers zu sprechen kommt, also auch selbst nie zu vergessen scheint, dass er etwas ›Gemachtes‹ vor sich sieht.⁴⁵ Während der Erzähler bei Longos geradezu an die Stelle des Bildkünstlers tritt, über-

42 Als mimetisches Verfahren versteht diese sprachlichen Techniken bereits Martin 2002, S. 145f.

43 Lukianos, *De domo*.

44 Ähnlich geht Lykinos in Lukians *Bildern* vor, wenn er in der Absicht, die unbeschreibliche Schönheit der Panthea zu beschreiben, auf klassische Göttinnenstatuen zurückgreift und seinen Logos jeweils einzelne Fragmente dieser Statuen thematisieren und in sprachliche Juxtaposition bringen lässt. Der Eindruck von Totalität entsteht dabei nicht; vgl. Möllendorff 2004, S. 5–12. Sprachliche Korrelate zu erschaffen bemüht sich hingegen der Ekphrastiker in Philostratos, *imagines*, der zu diesem Zweck die eigentliche Bildbeschreibung jeweils eher knapp hält.

45 ἔγραψεν ὁ τεχνίτης (1,1,4), ἀνέωξεν ὁ γραφεύς (1,1,4), ὄχλητός τις ἐγγράπτο (1,1,6), ἔταξεν ὁ τεχνίτης (1,1,6), ἀφρός ἐπεποίητο (1,1,9), ταῦρος ... ἐγγράπτο (1,1,9), καὶ ἦν οὗτος ἀνεμος τοῦ ζωγράφου (1,1,12), εἶπες ἂν αὐτῶν ἐγγεγράφθαι καὶ τὰ κινήματα (1,1,13); eventuell ist hierzu auch ἐγίνετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτῶν (1,1,11) zu rechnen. Longos hingegen zieht den Bildkünstler nie ins Kalkül.

lässt Achilleus Tatios' Erzähler das Feld dann jedoch einer Figur, die der Leser eigentlich als Objekt des Erzählens erwartet hätte, entspricht doch Kleitophon in der Erzähllogik am ehesten dem Entführer der Europa, Zeus: eine Korrelationsstörung, die den Leser wiederum nicht in der Annahme bestärken wird, Bild und spätere Erzählung seien vollständig aufeinander zu verrechnen.

Eine pointierte intertextuelle Bezugnahme zwischen Longos und Achilleus Tatios mag man schließlich darin sehen, dass Longos' Erzähler seine Skizze darin gipfeln lässt, er habe noch vieles andere auf dem Bild gesehen und alles habe mit Liebe zu tun gehabt, während der Blick des Erzählers in *Leukippe und Kleitophon* zum Abschluss der Betrachtung am Eros-Knaben hängen bleibt: »Unter anderem, was mir am Gemälde gefiel, sah ich mit besonderer Aufmerksamkeit auf den Eros, der den Stier führte – denn ich huldige der Liebe«⁴⁶ – Der Anblick des Eros-Knaben stimuliert den Erzähler jedoch nur zu einer Plattitüde, zu einem Ausruf, der bloß hilfloses Staunen dokumentiert,⁴⁷ während Longos' Erzähler im Blick auf das erosdurchwaltete Bild den Stachel der Sehnsucht nach einer adäquaten Gegenleistung in sich spürt und das reine Staunen explizit hinter sich lässt.⁴⁸

(4) *Verhältnis von Bildbeschreibung und Romanerzählung*: Wie angedeutet, stellt im Roman des Longos die Romanerzählung selbst die eigentliche und zugleich mimetisch vollendete Bildbeschreibung dar, während die Skizze im Proöm mehr einer thematischen Orientierung dient und vor allem die Dominanz des Erotischen betonen soll. Longos' Erzähler treibt die Verbindung insofern noch weiter, als er zum Abschluss des Proöms Eros um Verschönerung bittet: »Uns aber gewähre der Gott, anderer Leute Geschick innerlich unberührt niederzuschreiben«. Damit unterstellt er seinem Text, genauer: dem Akt des Schreibens und des Lesens,⁴⁹ die prinzipielle Kraft erotischer Affektion (wie sie das Bild, das Verlangen erregen konnte, offensichtlich ebenfalls besaß): Autor und Leser sollen aber den Text nicht distanzlos als erotisches Stimulans genießen, sondern als ästhetisch vollkommenes Kunstwerk reflektieren. Es handelt sich immerhin um die Geschicke ›anderer Leute‹, oder besser: um die Geschicke einfacher Hirten, mit denen sich empathisch zu identifizieren für einen gebildeten Leser keinesfalls angezeigt sein kann.

Eine Beziehung zwischen Bild und Erzählung wird in *Leukippe und Kleitophon* hingegen nicht ausdrücklich etabliert, sie wird sogar eher geleugnet.⁵⁰ Will

46 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,2,1.

47 Genau das bloße Staunen aber disqualifiziert nach Meinung des ersten Sprechers in Lukians *De domo* einen gebildeten Betrachter (Lukianos, *de domo* 2).

48 Longos, *Daphnis und Chloe, praefatio* 2.

49 Longos, *Daphnis und Chloe, praefatio* 4; vgl. Morgan 2004, S. 150: »The plural here hints that the reader is included in the prayer for self-control«.

50 S.o. unter (1).

man den Text gegen den Strich bürsten und dennoch solche Beziehungen annehmen, so stellen sich zum Einen die bereits beschriebenen Probleme assoziativer Stringenz, zum Anderen handelt es sich bestenfalls um Bezugnahmen rein motivischer Natur, also nicht um *Mimesis im emphatischen, nämlich ästhetischen Sinne* des Konzepts. Entsprechend vermag auch das Bild von Europa nicht mehr, als Bewunderung für die künstlerische Leistung zu erwecken: Der Anblick des Eros auf dem Bild bewirkt kein Verlangen beim Betrachter, sondern nur größere Aufmerksamkeit und Neugier. Das Versprechen einer erotischen Geschichte ist demgegenüber offensichtlich verlockender: Erzähler und Zuhörer wenden sich von dem Bild ab und begeben sich an einen anderen Ort.

Als Leser des Longos ist man angesichts des summarischen Charakters der Bildbeschreibung gerne bereit, sich mit Ungenauigkeiten abzufinden. Die Detailfreudigkeit der Beschreibung des Europa-Gemäldes hingegen stellt eine permanente Aufforderung dar, Einzelheiten der Beschreibung mit Kleitophons Narration abzugleichen. Und gerade hier ergeben sich, über das Gesagte hinaus, diverse Schwierigkeiten. So fokussiert der Erzähler beim Betrachten des Gemäldes in erster Linie die Wiese (ca. 13 Zeilen Beschreibung⁵¹), die Gefährtinnen der Europa (ca. elf Zeilen) und Europa selbst (ca. 14 Zeilen); hingegen erhält der Zeus-Stier gerade einmal gut drei Zeilen, ebenso wie Eros. Gerade Eros aber, so behauptet der Erzähler ja, habe seine Aufmerksamkeit am meisten gefesselt: Wie passt das mit seiner knappen und zudem aufs Topische beschränkten Erwähnung zusammen? Und wie fügt sich die mehr als kurze Beschreibung des Zeus-Stieres zu der Protagonisten-Rolle seines potenziellen Pendants in der Romanerzählung, Kleitophon? Leukippe wiederum wird – anders als ihr vermeintliches Pendant Europa – mit fünf Zeilen nur knapp und unter Konzentration auf andere Aspekte beschrieben.⁵² Ein wirkliches Korrelat zu Europas Gefährtinnen gibt es in der Erzählung nicht, wenn man von Reeves' ›viewers‹ einmal absieht, die m.E. figural so heterogen besetzt sind⁵³ – es sind meistens Männer, und hier in erster Linie gerade Kleitophon, der, geht man von einer Analogie zum Gemälde aus, als Entsprechung zu den Gefährtinnen Europas nun wirklich nicht taugt –, dass sie für die Etablierung einer nicht bloß kontrastiv (und damit geradezu kontrastifikatorisch) verstandenen mimetischen Beziehung zwischen Gemälde und Erzählung nicht hinreichen. Es bleibt die Wiese, die nun in der Tat im Garten der Leukippe eine deskriptive Entsprechung zu finden scheint,⁵⁴ aber gerade nicht zum Ausgangspunkt der Flucht der Protagonisten wird, so dass man sich, mit Richard Martin, damit bescheiden muss, die Spiegelung der ersten Erzählebene auf der zweiten Erzählebene und also die Verbindung von erotischer Landschaft

51 Gezählt in der Edition von Vilborg 1955, Bd 1.

52 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,4,2.

53 Vgl. Reeves 2007, S. 99f.

54 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 1,15,1–7.

und Narrationsort zu konstatieren. Mehr als eine inhaltlich unbestimmte Fortführung des »crucial thematizing of novelistic art« resultiert daraus jedoch auch nicht.⁵⁵

Man kann also sagen, dass Achilleus Tatios durchaus eine ganze Reihe von Assoziationsmöglichkeiten zwischen initialer Gemäldebeschreibung und folgender Romanerzählung in seinen Text integriert hat; genügend jedenfalls, um die Aufmerksamkeit und die Bereitschaft des Lesers, immer wieder nach Verknüpfungsmöglichkeiten zu suchen und sie zu verifizieren oder zu falsifizieren, wachzuhalten. Auch die Beziehungen zum Proöm des Longos sind insgesamt dergestalt, dass die grundsätzliche Zusammengehörigkeit der beiden Texte unhinterfragbar ist, dass sie sich aber bei näherem Hinsehen nicht als affirmatives Verhältnis darstellt, sondern vielmehr als pointiert polemisches. Und dieser Befund berechtigt vielleicht zu den folgenden weiterführenden Überlegungen.

Man hat in der Forschung längst gesehen, dass ein Ziel der Darstellung des Longos darin besteht, ein ästhetisches Programm durchzuführen, das ganz auf Mimesis abgestellt ist.⁵⁶ Von zahllosen intertextuellen Echos abgesehen, geht das aus der proömialen Behauptung hervor, dass der Roman eine ἀντιγραφή des Gemäldes im Nymphenhain sei; darüber hinaus verhandelt Longos das Thema der Mimesis insbesondere mit Bezug auf das Verhältnis von Natur und Kunst, φύσις und τέχνη, indem er in mehreren Variationen ge- und misslungene Exempel von Mimesis präsentiert, angefangen mit den Gärten des Philetas (Buch 2) und des Dionysophanes (Buch 4), über die Kunstdarbietungen der Hirten beim Fest (2,32–37), bis hin zu den eingelegten Erzählungen – etwa von Echo (3,23) – und sogar zur Konzeption der Erotodidaxis, die auf unterschiedlich erfolgreicher und deshalb unterschiedlich befriedigender Umsetzung theoretischer Unterweisung und praktischer Anschauung, vom Verhalten der Tiere bis hin zu Lykainions Liebesschule, beruht.⁵⁷ Es ist hier nicht der Ort, Longos' Mimesis-Programm näher zu erörtern. Statt dessen möchte ich zu Achilleus Tatios zurückkehren und angesichts der beschriebenen Kontrastivität die These wagen, dass auch er mit der Beschreibung des Gemäldes, mit ihrer Kontextualisierung und mit ihren nur partiell funktionierenden Umsetzungen in Kleitophons Erzählung eine programmatische Absicht verfolgt, nämlich die Inszenierung von narrativer Authentizität *anti-* oder jedenfalls *a-mimetischer* Observanz.

55 Vgl. Martin 2002, S. 148–152, das Zitat ebd. S. 152. Zu diesem Zweck stellt Martin auch einige Beziehungen zum Hain als Ort der Erzählung her (der aber wiederum mit Europas Wiese nichts zu tun hat). Seine Gleichsetzung der Figur des Gärtners im Gemälde und des anonymen Ich-Erzählers (ebd. S. 146f.) überzeugt nicht, denn dessen Pendant dürfte doch wohl der mehrfach erwähnte Maler des Gemäldes sein.

56 Vgl. hierzu Zeitlin 1990 und Morgan 2004, S. 14f.

57 Anweisungen des Philetas: 2,7; Vorbild der Tiere: 3,14; Lykainion: 3,16–18.

Was ist damit gemeint? Longos' Roman lässt wenig Zweifel an seiner Artifizialität: Dass die Geschichte von Daphnis und Chloe sich wirklich so zugetragen haben könnte, ist zwar vorstellbar, wird aber von ihm offen gelassen.⁵⁸ Ganz anders bemüht sich der Erzähler von *Leukippe und Kleitophon* gleich von Beginn an um größtmögliche Historizität, wenn er in topographischer Präzision Lage und Gestalt der Stadt Sidon beschreibt; Longos hingegen situiert seinen Hain nicht näher. Und während Longos die Fährnisse und Unbilden, die seinen Protagonisten zustoßen, mit leichter Hand beseitigt, so dass sie nie wirklich ernstlich gefährdet sind, und auf diese Weise eine Atmosphäre von Unwirklichkeit erzeugt, bemüht sich Achilleus Tatios um Aufklärung auch noch der abstrusesten und scheinbar unwahrscheinlichsten Geschehnisse.

Historiographie aber ist *per definitionem*, jedenfalls nach aristotelischer Definition, nicht mimetisch,⁵⁹ denn sie beabsichtigt die Wiedergabe der Dinge, wie sie sind, nicht – so in der Literatur – wie sie sein könnten. Mimesis lebt nämlich, wie Aristoteles näherhin ausführt,⁶⁰ gerade von der Wahrnehmung der Distanz zwischen Dargestelltem und Darstellung, lebt vom Genuss des Rezipienten am Widerspiel von Imitation und Verfremdung, während Historiographie Wahrheit, getreue Faktenwiedergabe, Exaktheit verlangt. Unterstellen wir Achilleus Tatios, dass es ihm um die Inszenierung historiographischen Schreibens geht, dann erklärt sich nicht nur die Wahl eines platonischen Erzählortes in Gestalt des Platanenhaines und damit eines Ortes, der für die Darlegung einer explizit mimesisfeindlichen Philosophie traditionell reserviert ist, sondern es erklären sich auch die Exaktheit der Bildbeschreibung, die in der stilistischen Anpassung der Deskription an die bildliche Paradigmatik die Distanz zwischen Ekphrasis und Bild geradezu aufhebt, sowie die Vergeblichkeit, Beziehungen zwischen Bild und Erzählung zweifelsfrei zu etablieren. Denn die Beschreibungsgenauigkeit impliziert Wahrhaftigkeit, Wiedergabegenauigkeit, Realismus; das Fehlen beweisbarer Relationen zwischen Bild und Erzählung wiederum findet seine Begründung genau darin, dass solche mimetischen Verbindungen, gäbe es sie denn, rein zufällig sein müssten, da das Bild weder im Vorblick noch im Rückgriff sich auf die erzählten Ereignisse *faktisch* beziehen kann. Vielmehr, so wird deutlich, sind es wir, die Betrachter, die ein Interesse daran haben, Ordnung zu schaffen und die Datenflut der Wirklichkeit in ein System zu bringen und die Welt damit

58 Weder lässt sich *beweisen*, dass der Nymphenhain des Proöms (ἄλσος) mit der Nymphengrotte der Erzählung (ἄντρον Νυμφῶν 1,4) identisch ist, noch schließlic, dass die von Daphnis und Chloe aufgestellten εἰκόνες mit der εἰκών, die der Erzähler im Proöm sieht, gleichzusetzen sind; s.o., Anm. 36. Und das, was der Exeget ihm zum Inhalt des Bildes berichtet hat, sowie das Verhältnis dieses Berichts zu seiner Ausgestaltung in der Romanerzählung selbst bleiben ebenfalls im Dunkeln.

59 Vgl. Aristoteles, *poetica* 9, 1451 a36–b7 sowie noch der (zumindest aristotelisierende) *Tractatus Coislinianus* (ed. Koster), Z. 1–6.

60 Aristoteles, *poetica* 4, 1448 b4–19.

überschaubar und also erzählbar zu machen.⁶¹ Authentizität ist im Gegenteil geradezu mit der Unordnung, mit dem Scheitern der Annahme mimetischer Beziehungen gegeben, denn erst dann zeigt sich die Welt als ein permanent werdendes, nicht hingegen absichtsvoll gemachtes und geplantes Universum.

Achilleus Tatios inszeniert also eine Welt, die sich als nicht gemacht und damit als non-fiktional präsentiert, und behauptet so die Authentizität seines Berichts. Dabei geht er über den Einsatz eines bloßen historiographischen Schreibmodus aber noch hinaus. Denn er übernimmt – und das ist für antike Historiographie untypisch – entschieden nicht die Verantwortung für die Erzählung, die gar nicht ›seine‹, sondern eine fremde ist, zu deren Echtheit er sich nicht äußert. Vielmehr wird die Erzählung in der Chronologie der Fabel zu einem Element der Ereigniskette selbst:⁶² Kleitophons Erzählung bricht, wie man oft kritisiert hat, ohne Setzung eines Schlusspunktes ab:

*So opferten wir zusammen und flehten gemeinsam zu den Göttern, unsere Ehen glücklich zu machen. Wir beschlossen, den Winter über in Tyros zu bleiben und dann nach Byzantion zurückzukehren.*⁶³

Die von diesem Schlusspunkt aus unerklärte Anwesenheit Kleitophons in Sidon, wo er den Erzähler trifft, kann Anlass zu allen möglichen Spekulationen über das weitere Schicksal des Paares geben.⁶⁴ Beginn und Ende seiner Geschichte sind damit jedenfalls als willkürlich und zufällig markiert,⁶⁵ wie ja auch die Wirklichkeit keinen Anfang und kein Ende kennt, die vielmehr stets Setzungen sind – am besten wieder zu erkennen bei Longos, der im Übergang von Fabel zu Plot das initiale Element der Ereigniskette, die Geburt und die Aussetzung der Kinder auf dem Land, als pointierte Entdeckung ans Ende seiner Erzählung verschiebt und damit seine ordnende Hand erkennen lässt, während das Bild die

61 Am deutlichsten macht Achilleus Tatios das in der letzten Bildbeschreibung seines Romans (*Leukippe und Kleitophon* 5,3,4–5,5,9): Philomela, der einzigen, der eine explizite Exegese mit Blick auf die romanesken Ereignisse folgt. Wie Bartsch 1989, S. 65–76 überzeugend hat zeigen können, verwickelt der Autor seine Leser hier in ein die Erwartungen immer wieder enttäuschendes Deutungsspiel – und das ist es auch, was der Rezipient am Ende verstehen muss: Dass er es ist, der an kohärenzstiftenden Deutungen Interesse hat, dass diese aber in der Faktenlage nicht von vornherein ein kausalistisches Pendant besitzen.

62 So schon Morales 2004, S. 145.

63 Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* 8,19,3.

64 Vgl. die Dokumentation und Diskussion bei Morales 2004, S. 143–147.

65 Anders Bartsch 1989, S. 170 und Morales 2004, S. 147–151, die stattdessen auf eine Analogie von Begehren und Erzählen abhebt: »Achilles keeps his reader unsatisfied and thus suspended in desire« (ebd., S. 150f.). Dem würde ich nicht widersprechen wollen, allerdings die Gewichte etwas verschieben: Was der Leser begehrt, ist die Schaffung von Weltordnung, die Herstellung von Ähnlichkeiten, Zeichenhaftigkeit und damit Bedeutsamkeit. Das offene Ende soll dieses Begehren nur perpetuieren, nicht stillen.

reale Reihenfolge sehen ließ, wie die mit »Auf ihm gab es gebärende Frauen und andere, die wickelten, ausgesetzte Kinder«⁶⁶ einsetzende Ekphrasis zeigt.

Ähnlichkeiten sind also objektiv inexistent. Es ist der Betrachter, der sie generiert und mit Bedeutung versieht – eine Signifikanz, die sich gegen die irritierenden Zufälligkeiten der Realität erst behaupten und durchsetzen muss, wie beispielsweise das nicht explizierte und daher geradezu provokative Nebeneinander der beiden Bilder von Europa auf dem Stier einerseits, Selene auf dem Stier andererseits zeigt. Wollen wir Leser auf der Tatsächlichkeit solcher Abbildungsverhältnisse beharren, so tragen wir selbst die Verantwortung dafür wie auch für unser Versagen bei dem Versuch, sie festzuschreiben. Es ist aus dieser Sicht der Dinge nur konsequent, dass, anders als Longos, Achilleus Tatios sein experimentelles ästhetisches Programm einer amimetischen Authentizitätsherstellung nicht expliziert, würde das ja doch gerade die Fiktivität seiner Erzählung erweisen. Stattdessen wählt er den Weg, dieses Programm performativ, im erzählerischen Vollzug, zu entfalten und damit das Störpotenzial, das ein solcher Ansatz gerade für einen gebildeten und für raffinierte Textkonstruktionen offenen Leser birgt, vollständig in Aktion treten zu lassen.

Bibliographie

- Achilleus Tattius, *Leucippe and Clitophon*, hg. von E. Vilborg, 2 Bde. (Text und Kommentar), Stockholm 1955.
- Achilleus Tattius, *Leucippe*, übers. von F. Ast, Leipzig 1802.
- Alvares, J., »Reading Longus' *Daphnis and Chloe* and Achilles Tattius' *Leucippe and Clitophon* in Counterpoint«, in: Byrne, S./ Cueva, E.P./ Alvares, J. (Hg.), *Authors, Authority and Interpreters in the Ancient Novel: Essays in Honor of Gareth L. Schmeling*, Groningen 2006 (= *Ancient Narrative*, Supplementum 5), S. 1–33.
- Bartsch, S., *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tattius*, Princeton 1989.
- Cavallo, G., »Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere«, in: Pecere, O./ Stramaglia, A. (Hg.), *La letteratura di consumo nel mondo Greco-Latino. Atti del convegno internazionale, Cassino, 14–17 settembre 1994*, Cassino 1996, S. 11–46.
- Cueva, E.P., »Who's the Woman on the Bull? Achilles Tattius 1,4,3«, in: Byrne, S./ Cueva, E.P./ Alvares, J. (Hg.), *Authors, Authority and Interpreters in the Ancient Novel: Essays in Honor of Gareth L. Schmeling*, Groningen 2006 (= *Ancient Narrative*, Supplementum 5), S. 131–146.
- Elsner, J., »Introduction. The Genres of Ekphrasis«, in: *Ramus* (31/1–2) 2002, S. 1–18.
- Harlan, E.C., *The Description of Paintings as a Literary Device and its Application in Achilles Tattius*, Columbia 1965.
- Lukian, *Wahre Geschichten*, übers. von M. Baumbach, Zürich 2000.
- Martin, R.P., »A Good Place to Talk: Discourse and Topos in Achilles Tattius and Philostratus«, in: *Ramus* (31/1–2) 2002, S. 143–160.
- Möllendorff, P. von, »Puzzling Beauty. Zur ästhetischen Konstruktion von Paideia in Lukians »Bilder(-)Dialogen«, in: *Millennium* (1) 2004, S. 1–24.

66 Longos, *Daphnis und Chloe*, praefatio 2.

- Möllendorff, P. von, *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*, Tübingen 2000.
- Morales, H., *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.
- Morgan, J.R., »Nymphs, Neighbours and Narrators: A Narratological Approach to Longus«, in: Panayotakis, S. u.a. (Hg.), *Ancient Novel and Beyond*, Leiden 2003, S. 171–190.
- Morgan, J.R., *Longus. Daphnis and Chloe. Translated with an introduction and commentary by J.R.M.*, Oxford 2004.
- [Moschos:] Bühler, W., *Die Europa des Moschos. Text, Übersetzung und Kommentar*, Wiesbaden 1960.
- Nimis, S., »The Prosaics of the Ancient Novel«, in: *Arethusa* (27) 1994, S. 387–411.
- Plepelits, K., »Achilles Tatius«, in: Schmeling, G. (Hg.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden u.a. 1996, S. 387–416.
- Reeves, B.T., »The Role of the Ekphrasis in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*«, in: *Mnemosyne* (60) 2007, S. 87–101.
- Robertson, M., »Europe I«, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, hg. von J. Boardman u.a., Zürich u.a. 1988, Bd. IV.1, S. 76–92, Bd. IV.2, S. 32–48.
- Whitmarsh, T., »Reading for Pleasure: Narrative, Irony, and Erotics in Achilles Tatius«, in: Panayotakis, S. u.a. (Hg.), *Ancient Novel and Beyond*, Leiden 2003, S. 191–205.
- Zeitlin, F.I., »The Poetics of Eros: Nature, Art and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*«, in: Halperin, D.M. u.a. (Hg.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton 1990, S. 417–464.
- Zimmermann, B., »Poetische Bilder. Zur Funktionsbeschreibung der Bildbeschreibung im Griechischen Roman«, in: *Poetica* (31) 1999, S. 61–79.