

Ein Bildungsbürger im Barbarentempel

Bildung als kulturelle Strategie zur Bewältigung der Erfahrung religiöser Vielfalt in Lukians *De Dea Syria*

Peter v. Möllendorff

In unserer monotheistisch dominierten Welt ist religiöse Vielfalt zum einen eine Tatsache, zum anderen eine Forderung, die sich aus gewandelten sozialen und politischen Faktoren an das religiöse Miteinander in lokaler bis globaler Reichweite ergibt. Aber auch innerhalb der einzelnen Religionen gibt es Vielfalt, und der binnenreligiöse Friede kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier immer auch um Konkurrenz geht. Das junge Christentum hat lange gebraucht – die Geschichte der antiken Konzile und der Auseinandersetzung mit denen, die innerhalb der christlichen Religion Sonderansichten vertreten und speziellere Glaubensvorstellungen leben wollten, den Häretikern, zeigt es –, jene keineswegs willkommene Vielfalt einzudämmen, während ihr paganes polytheistisches Umfeld solche Sorgen nicht kannte, solange die Angehörigen anderer Religionen bereit waren, durch den Vollzug des Kaiserkults ihre Loyalität zu Rom als herrschender politischer Macht offen zu zeigen.

Die polytheistisch generierte und akzeptierte religiöse Vielfalt manifestierte sich in einem bunten Gemenge verschiedenster kultischer Praktiken, religiöser Monumente, Institutionen und Lokalitäten. Es gehörte zur Alltagserfahrung des antiken Menschen – und erst recht im kaiserzeitlichen Imperium mit seiner Ausdehnung und der Mobilität seiner Einwohner –, eher mit einem Komplex religiöser Strukturen und Formen als mit einem homogenen Formeninventar konfrontiert zu werden. Aufgrund eben der räumlichen wie auch der sozialen Mobilität bildeten sich immer mehr religiöse Verschmelzungen, Akkulturationen aus, nicht zuletzt Zeichen dafür, dass Religion zunehmend auch einer individuellen Selbstvergewisserung und nicht mehr in erster Linie der Wahrung einer ordnungsstiftenden Tradition diene. Es ist wichtig, sich klar zu machen, dass auch kultisch-religiöse Gemeinschaften nicht unbedingt in einem homogenen Umfeld lebten; vielmehr konnten Kultorte für eine und dieselbe Gottheit weit voneinander entfernt und natürlich entsprechend in ihrem Umfeld isoliert sein; das ist ja auch eine Teilerfahrung früher christlicher Gemeinden, die entsprechend briefliche Kontakte entfalten.¹

¹ Vgl. hierzu v. Möllendorff 2018; Rüpke 2011; Rüpke 2016, 270–334.

Der syrische Kult der Astarte ist ein gutes Beispiel für einen solchen regional diversifizierten Kult. Lukian führt uns in seinem perihegetisch-historiographischen Text *Περὶ τῆς Συρίας θεοῦ* durch das Hauptheiligtum dieser Göttin in Hierapolis, und ich möchte im Folgenden an diesem Text zeigen, wie er sowohl die Erfahrung religiöser Diversität als auch den komplementären Wunsch nach ihrer Bündelung und Kompression verarbeitet und reflektiert. Obwohl es sich bei Lukian um den vielleicht bedeutendsten und wirkungsmächtigsten griechischsprachigen Schriftsteller des 2. Jh. n. Chr. handelt, gehört jedoch dieses Werk nicht gerade zu seinen bekanntesten Texten. Das mag an einer Reihe von Eigentümlichkeiten liegen, die die *Syrische Göttin* zwar für Lukians Zeitgenossen interessant machten, späteren Zeiten mit ihren gewandelten kulturellen Hintergründen aber eher fremdartig vorgekommen sind. Ich möchte daher zunächst mit einigen Worten zu dem für Lukian relevanten kulturellen Kontext beginnen.²

Die griechische Oberschicht des römischen Imperiums im 2. Jh. n. Chr. behauptet gegenüber den römischen Herren der Welt eine (von diesen akzeptierte) kulturelle Überlegenheit, für die das Schlagwort *παιδεία* (Bildung) programmatisch steht. Mit dieser *paideia*, die sich insbesondere bei jedem öffentlichen Auftreten manifestieren muss, demonstriert der Gebildete die Legitimität seines Anspruchs auf Teilhabe an der politischen Macht: Dieser Anspruch beruht also auf seiner Qualität als Träger und Vertreter von Kultur. Der ideale Gebildete verfügt über philosophische und über rhetorische Kompetenzen in Theorie und Praxis. Philosophisch – das heißt, dass ihm ein insbesondere ethisches Wertewissen zu Gebote steht, das er auch in seiner Lebensführung in die Tat umsetzt. Rhetorisch – das heißt in dieser Zeit keineswegs, einfach nur schön und überzeugend reden zu können. Der vollendete Rhetoriker dieser Epoche, der sogenannten Zweiten Sophistik, beherrscht die (allein als salonfähig angesehene) attisch-athenische Schriftsprache des 5./4. Jh. v. Chr. – also die Sprache eines Aristophanes, eines Thukydides, eines Platon – und er hat die große klassische Literatur jener Zeit nicht nur gelesen, sondern vollkommen verinnerlicht. Ebenso wie er in seiner Lebensführung eine philosophisch-ethische Vorbildlichkeit umsetzt, die er im Umgang mit vorbildlichen Lehrern und in der intensiven Auseinandersetzung mit den Schriften der klassischen Philosophie kennenlernt, so gestaltet er sein Sprechen in der Öffentlichkeit – in seinem lokalen Wirkungskreis, in der römischen Provinzialverwaltung, vielleicht gar am Hof der römischen Kaiser – auf der Grundlage der stilistischen und

² Vgl. hierzu Baumbach/v. Möllendorff 2017, 59–99; ausführliche Überblicksdarstellungen bei Swain 1996; Schmitz 1998; Whitmarsh 2005.

inhaltlichen Mimesis jener literarischen Vorbilder. Die Perfektion seiner Bildung zeigt der Redner also durch die Perfektion seiner imitativen Fähigkeiten, in der Subtilität seiner Verknüpfungen und Umgestaltungen der klassischen Grundlagen.

Es ist ein solcher ‚sophisticated reader‘, für den Lukian die *Syrische Göttin* geschrieben hat. Diese stelle ich zunächst in einem groben Überblick vor und verbinde das mit einigen Informationen zu den von Lukian verwendeten Quellen und zum historischen Wert seiner Darlegungen.³ Danach werde ich Teile seiner Beschreibung des Tempels der Göttin Astarte (der *Dea Syria*) im syrischen Hierapolis analysieren und versuchen, eine Erklärung zu geben, welchen Stellenwert und welche Funktion dieser Text im Gefüge der Bildungskultur und für die Bildungsbürger jener Epoche besessen haben könnte. Religion, Reflexion über Religion und religiöse Erfahrung im eingangs beschriebenen Spannungsfeld zwischen Vielfalt und Kompression sind, wie sich zeigen wird, Bestandteil jener Kultur.

Der Sprecher der *Syrischen Göttin* nennt sich selbst nicht Lukian, sondern präsentiert sich als einen Perihegeten, einen Reiseführer, dessen Kompetenz durch seine Herkunft garantiert ist: Er ist – wie der Autor Lukian selbst – nach eigener Auskunft ein Syrer und kann deshalb mit Fug und Recht behaupten, er habe sein Wissen durch Autopsie erworben. Daneben verweist er auf Informationen, die ihm die Priester des Heiligtums haben zukommen lassen (§ 1). Nach einigen Ausführungen zur Kultgeschichte und zu assyrischen Kultanlagen in Tyros, Sidon, Heliopolis und Byblos (§ 2–9) kommt er zu seinem Kernthema, dem ältesten, größten und bedeutendsten Heiligtum der Syrischen Göttin, Astarte, in Hierapolis, das sich, so sagt er, sowohl durch die Quantität und die Qualität seiner Bildwunder als auch durch seinen Reichtum und die Zahl der begangenen Feste auszeichnet. Dies sind die Punkte, die der Periheget im weiteren Verlauf seines Berichtes abhandeln wird. Er beginnt jedoch mit der Frage nach dem Alter des Tempels und nach der Gottheit, der er geweiht ist. Hierzu präsentiert er mehrere verschiedene Traditionen, entscheidet sich aber schließlich für diejenige, die am meisten der griechischen Auffassung entspricht: „Mir leuchtet am meisten das ein, was man bei den Griechen übereinstimmend über das Heiligtum sagt: es sei der Hera geweiht, und errichtet habe es Dionysos, der Sohn der Semele“ (§ 16). Hierfür sprächen nicht nur zahlreiche dionysische Votivgaben im Tempel, nämlich indische

³ Hierfür beziehe ich mich insbesondere auf den magistralen Kommentar von Lightfoot 2003. Seit Erscheinen dieses Kommentars kann auch die bis dahin lebhaft diskutierte Frage, ob der Text wirklich von Lukian stammt – mit all den daran hängenden Fragen, ob seine Darlegungen als seriös oder als parodistisch-satirisch zu gelten haben –, als im Sinne der Affirmation seiner Autorschaft geklärt gelten.

Kleider und Edelsteine und äthiopische Elefantenzähne, sondern auch zwei gewaltige, aufgerichtete Phalloi in den Propyläen, der Toranlage, des Kultbezirks und eine phallostragende Statue im Tempel. Mit all dem bezieht sich der Periheget, der zu Beginn so viel Wert auf seine syrische Herkunft legte, auf griechisches Bildungswissen: Dionysos' weite Reisen und seine Liebe zu wilden Tieren sowie Einzelheiten des Dionysoskultes, in dem – so beispielsweise in Athen – der Phallus eine wichtige Rolle spielte. Zugleich schreibt er dieses Heiligtum am Euphrat, also am Rande des römischen Reiches und damit des Geltungsbereiches der griechischen Bildung, ausdrücklich in die griechische Mythologie ein.⁴ Dieser Verfahrensweise werden wir noch öfter begegnen.

Der von Dionysos errichtete Tempel war jedoch nur der Vorgängerbau des aktuellen Tempels, den die assyrische Königin Stratonike errichten ließ. Die Gründungsgeschichte dieses Bauwerks erzählt der Periheget in der längsten zusammenhängenden Textpartie (§ 17–27). Ab § 28 beschreibt der Periheget diesen Tempelbezirk selbst, zunächst seine exponierte Lage auf einem Hügel mitten in der Stadt und seinen Vorhof, ab § 30 den Tempel und seinen Innenraum, in § 32 f. das zentrale Kultbild, ab § 34 weitere Kultbilder, darunter (§ 35–37) die außerordentliche wundertätige Statue des Apollon. Ab § 39 kehrt der Periheget als virtueller Besucher wieder in den Vorhof zurück, wo er vor allem den großen bronzenen Altar mit seiner Statuenausstattung erklärt (§ 39–40). Es folgen weitere Sehenswürdigkeiten, außerdem die verschiedenen Festlichkeiten und Riten, die in seinem Wirkkreis gefeiert werden; besondere Aufmerksamkeit gilt hier in § 51–52 den sich selbst entmannenden Priestern, den sogenannten *Galli*.⁵ Dem eigentlichen Tempelbezirk wendet sich der Periheget dann noch einmal gegen Ende in § 58 zu: Hier berichtet er, wie Besucher von den Propyläen aus Opfertiere hinabstürzen, einige Opfernde anstelle von Rindern jedoch ihre eigenen Kinder verwenden, die sie in Ledersäcke gesteckt haben. Die *Syrische Göttin* schließt in § 60 mit dem Bericht von einem Ritus, in dem Jugendliche die Barthaare ihrer ersten Rasur in silbernen oder goldenen Bechern der Astarte als Votivgaben stiften. Auf die Becher schreiben sie ihren Namen – und so hat sich dort auch der Periheget selbst verewigt.⁶

⁴ Vgl. hierzu *Elsner* 2001, 125.

⁵ Diese Institution wird auf die Erzählung von Kombabos und Stratonike zurückgeführt (§ 17–26), auf die ich im Zusammenhang dieses Beitrags nicht näher eingehe; vgl. hierzu v. *Möllendorff* 2017; außerdem mit anderen Gewichtungen *Elsner* 2001, 144–149.

⁶ Gleichwohl scheint es mir zweifelhaft, dass mit dieser finalen Erwähnung der Namensgravur und der Niederlegung der Locke wirklich eine Identitätsmarkierung seitens des Sprechers vorgenommen wird, wie *Elsner* 2001, 127, meint. Da wir den Namen nicht erfahren und nicht von vornherein berechtigt sind, ihn mit ‚Lukian‘ zu identifizieren – nicht zu reden davon, dass

Wenden wir uns nun der Frage nach Lukians Quellen und nach dem historischen Wert seiner Darlegungen zu. Zunächst ist nicht auszuschließen, dass der aus Samosata gebürtige Lukian die gesamte Anlage in Hierapolis tatsächlich selbst, vielleicht sogar mehrfach, besucht und an den Kultausübungen teilgenommen hat, wie es der Periheget von sich behauptet. Als Syrer konnte er darüber hinaus auch über religiöse Details durchaus gut informiert sein und Kenntnisse aus erster Hand besitzen. Letzteres mag allerdings von nachrangiger Bedeutung gewesen sein, war doch der Kult der Syrischen Göttin im 2. Jh. n. Chr. über das gesamte Imperium Romanum verbreitet.⁷ Wenn der Periheget also Kult und Kultbilder im Tempelbezirk ständig mit Hilfe des Rückgriffs auf griechische Gottheiten und kultische Gegebenheiten beschreibt, sie in den griechisch-römischen religiösen Referenzrahmen einschreibt, dann muss dies nicht ausschließlich auf sein Konto gehen, sondern könnte auch mit dieser Verbreitung zusammenhängen. Wichtig ist jedenfalls, dass die Darlegungen unseres Textes sich an den Stellen, wo sie unmittelbar verifizierbar waren, als zuverlässig herausgestellt haben.⁸ Neben unüberprüfbaren Details gibt es aber auch einige Einzelheiten, die so unwahrscheinlich sind, dass Lukian sie erfunden haben dürfte; ich komme darauf noch zurück. Was den Stil seiner Darstellung betrifft, so lehnt sich Lukian zunächst an die Reiseführer-Literatur seiner Zeit an: Die Technik, das zu präsentierende Gebiet zunächst durch eine historische Darstellung einzukreisen und erst dann die eigentlichen Baulichkeiten in den Blick zu nehmen, kennen wir aus der *Perihegesis Hellados*, dem *Reiseführer für Griechenland* des Lukian-Zeitgenossen Pausanias, der seine nach griechischen Landschaften geordneten Bücher ebenfalls mit geschichtlichen Rückblicken eröffnet. Ebenfalls aus Pausanias kennen wir auch das Verfahren des Perihegeten der *Syrischen Göttin*, Monumente nicht eigentlich zu beschreiben, sondern eher im Abschreiten zu notieren und höchstens besonders Erwähnenswertes eigens hervorzuheben. Weitere Quellen Lukians könnten Traktate über Religionen, Brauchtum und Kulte gewesen sein, die es in großer Zahl gab; leider besitzen wir von dieser Fachliteratur nur noch wenige Reste, so dass sich Genaueres über eventuelle Beziehungen solcher Texte zur *Syrischen Göttin* nicht sagen lässt.

doch wohl ein syrischer, kein griechischer Name inskribiert wäre –, wären wir als Besucher mit einer Wand von Urnen konfrontiert, unter denen wir die des Perihegeten nicht finden könnten. Die identitätsstiftende Kraft von Locken hingegen bezweifelt schon Elektra in Euripides' gleichnamiger Tragödie (El. 524–531). Hier wird vielmehr mit der Fraglichkeit von Identitätssetzung gespielt, die Lukian andernorts auch explizit thematisiert hat; vgl. *Baumbach/v. Möllendorff* 2017, 54–56.

⁷ Vgl. *Lightfoot* 2003, Karten 2 und 3.

⁸ Vgl. *Lightfoot* 2003, 213 f., 216.

Das auffälligste Merkmal unseres Textes ist jedoch seine perfekte Imitation des ‚Vaters der Geschichtsschreibung‘, des Historikers der Perserkriege: Herodot.⁹ Zum einen ist *De Dea Syria* wie Herodots *Historien* in ionischem Dialekt geschrieben, und zwar in einem Ionisch, das auch einem sprachstatistischen Vergleich mit Herodot durchaus standhält und im Zweifelsfall eher noch herodoteischer als Herodot ist. Zum anderen ahmt Lukian Herodot aber auch in seiner Darlegungs-, Argumentations- und Betrachtungsweise nach. So behauptet er, sein Wissen durch Autopsie und Auskünfte von Priestern erhalten zu haben, führt, wie Herodot, verschiedene Erklärungsversionen für einzelne Phänomene an und diskutiert ihre Wahrscheinlichkeit, schiebt bisweilen alle Fremderklärungen beiseite, um eine eigene Deutung, die er für besser hält, an ihre Stelle zu setzen. Er gibt aber auch Dingen, die er für unglaubwürdig hält, ihren Platz, getreu der *Maxime* des Historikers des 5. Jh. v. Chr., berichten zu müssen, was man ihm berichtet habe (λέγειν τὰ λεγόμενα); und wie Herodot wählt auch er das, was er berichtet, primär nach dem Kriterium des Erinnerungswerten, des ἀξιόμνημόνευτον, aus. Wie der lukianische Periheget, so zeigt auch Herodot ein gesteigertes Interesse an Ethnographie: In seinen *Historien* nähert er sich seinem eigentlichen Thema, den Perserkriegen, vermittels weiter historischer und ethnographischer Rückgriffe, um vor allem die Genese des Perserreiches und sein allmähliches Erstarken und Heranwachsen zum mächtigsten Gegner Griechenlands zu erklären, und beschreibt alle Länder und Völker, die Ziel der persischen Expansion werden, ausführlich und eingehend; am eingehendsten widmet er sich hierbei den Kulturen und der Religion der jeweiligen Völker. Ethnographie in diesem weiten Sinne macht beinahe die Hälfte seines gesamten Werkes aus, und in diese Tradition, die vielleicht das bedeutendste Erbe Herodots ist, stellt sich hier auch Lukian. Auf die Nachahmung des Historikers lässt sich schließlich auch die bereits erwähnte Erzählung vom Liebesleben der Stratonike verrechnen. Denn auch Herodot fügt in seine ethnographischen Darstellungen immer wieder solche Geschichten ein, teils kürzere, teils längere, und sehr häufig sind es, wie in *De Dea Syria*, Geschichten mit einer erotischen Thematik.

Angesichts dieser starken Anlehnung an Herodot – die in einer Kultur, die ihr Bildungsideal in erster Linie über die Nachahmung klassischer Vorbilder definiert, an sich noch nichts ganz und gar Außergewöhnliches ist – muss man allerdings zweierlei im Auge behalten. Erstens müssen wir unter diesen Umständen annehmen, dass Abweichungen von herodoteischer Praxis bedeutungsvoll sind: Man muss sich in solchen Fällen jeweils fragen, worauf Lukian seine Leser oder Hörer durch die Abweichung aufmerksam

⁹ Vgl. hierzu ausführlichst Lightfoot 2003, 86–158.

machen will; dass die Rezipienten so etwas zu bemerken in der Lage waren, ist dabei eine weitere Prämisse, die aus der Vorgabe eines bildungskulturellen Hintergrundes notwendigerweise folgt. Zweitens ist bislang nicht klar, warum eigentlich Lukian den Historiker in diesem Text als Leitfigur wählt und seinen perihegetischen Sprecher gewissermaßen als zweiten Herodot auftreten lässt. Denn denkt man daran zurück, dass das sprachlich-stilistische Ideal der gebildeten Äußerung ja nicht der ionische Dialekt war, wie man ihn in Kleinasien sprach, sondern der Dialekt Attikas und Athens, dann bedarf die ausgiebige Herodot-Nachahmung der Erklärung und sollte doch wohl mit der generellen Wirkungsabsicht des Historikers sowie mit seiner spezifischen Art und Weise zu tun haben, seinen Gegenstand zu erfassen und zu beschreiben.

Eine erste Antwort auf die Frage, warum Lukian Herodot in seiner *Syrischen Göttin* als Vorbild wählte, könnten wir möglicherweise aus der Überlegung gewinnen, für welche *ersten* Hörer oder Leser Lukian sein Werk verfasste. Hierzu lassen sich allerdings nur Spekulationen formulieren. Man hat erwogen, dass zu unserem Text eine der lukianischen *Prolaliai*, Vorreden zu längeren Deklamationen, gehörte, nämlich der *Herodotos*, der ein Lob des Historikers enthält und den Sprecher vor einem makedonischen Publikum einführt. Dass Lukian in Makedonien an einem Ort vortrug, der selbst einen Kult der Syrischen Göttin besaß, ist eine verlockende Annahme, noch verlockender ist die Überlegung, es könnte sich um das von Lukian selbst erwähnte Beroea handeln:¹⁰ Denn nicht nur gab es an diesem Ort in der Tat einen bedeutenden Astargatis-Kult, nicht nur besaß Beroea – eine hübsche Pointe – einen syrischen Namensvetter in unmittelbarer Nähe von Hierapolis, sondern es tagte dort außerdem in römischer Zeit das *koinón* der Makedonen, sozusagen das makedonische Parlament: Beroea war also ein Ort der politischen Zusammenkunft und damit einer ethnischen Identitätsstiftung im Grenzbereich des römischen Imperiums. Es spräche dann ein Syrer vor Makedonen, ein Mann von einem Rand der Oikumene vor Hörern von einem anderen ihrer Ränder, und das, was Redner und Publikum verbindet, wäre ein gemeinsamer Kult. Dessen Ursprung lag zwar ebenfalls am Rande der Oikumene, präsentiert würde er in Lukians Vortrag aber mit Hilfe der Nachahmung gerade desjenigen Historikers aus dem Zentrum des Bildungskanons, der als erster eine aus griechischer Sicht barbarische Kultur – nämlich die Perser und ihre Geschichte – für Griechen verstehbar gemacht und griechisches Kulturwissen unauslöschlich mit ‚Wissen vom Anderen‘ angereichert hatte. Lukians Traktat *Von der Syrischen Göttin* könnte dann entsprechend als Beitrag zur Homogenisierung der kaiserzeitlichen Bil-

¹⁰ Vgl. Lightfoot 2003, 207 f.; Jones 1986, 11; Hall 1981, 380 f.

dungskultur und damit auch als Beitrag zu einer Homogenisierung des disparaten religiösen Raumes des Imperium Romanum angesehen werden: Unser Text verbindet dann die imperialen Randbereiche miteinander und bezieht sie auf ein virtuelles gemeinsames Zentrum, eben die *paideia*, die Bildung.

Dieser Überlegung möchte ich im Folgenden anhand der Beschreibung von Tempel und Heiligtum in Hierapolis näher nachgehen. Der Periheget wählt einen bestimmten Weg durch die Kultanlage, auf dem wir ihm jetzt folgen wollen. Wir betreten den auf einem Hügel im Zentrum der Stadt gelegenen Tempelbezirk von Norden durch die rund 200 m hohen Propyläen, die durch zwei gewaltige Phalloi, wahrscheinlich in Säulenrandstellung, markiert sind. Diese Phalloi, die eine Weihinschrift des vom Perihegeten ja als Tempelgründer angesehenen Dionysos tragen, haben eine Höhe von ca. 600 m (300 Klafter). Mit einer solchen Größenangabe ist einerseits Herodot aufgerufen, der seine historischen Beschreibungen ebenfalls häufig mit sensationellen Mengen- und Maßangaben anreichert. Andererseits ist ein solches immenses Maß, dessen Unglaublichkeit der Text auch nicht im geringsten hinterfragt, natürlich auch geeignet, das Misstrauen und damit die Aufmerksamkeit des Lesers zu wecken. Ich denke, dass dies durchaus in der Absicht des Verfassers gelegen haben kann, und würde daher dafür plädieren, dass die Übergröße der Phalloi dem griechischen Leser signalisieren soll, dass er es im Folgenden, bei der Begehung des Tempels, mit Phänomenen des Monströsen zu tun bekommen wird.¹¹ Die unmittelbar anschließende Schilderung eines ebenso monströsen stylobatischen Ritus unterstützt das: Zweimal im Jahr klettert ein Priester an in den Phallos geschlagenen Nägeln hinauf, bleibt eine Woche lang oben auf dem Phallos sitzen und lässt sich von unten durch einen Kollegen die Bitten der sich nahenden Gläubigen hinaufrufen, um sie dann an die Götter weiterzuleiten. In dieser Woche schläft er nicht, wofür seitens der Priester ein bedrohlicher Skorpion als Grund angeführt wird, der, wenn der Priester einschläft, hinaufkriecht und ihn sticht. Der Periheget, erneut in Orientierung an herodoteischer Praxis, gibt hingegen als, wie er sagt, plausibleren Grund für die Schlaflosigkeit an, der Priester habe Angst vor dem Herunterfallen (§ 28 f.). Schon in den Propyläen des Tempels ist also alles, was der griechische Leser zu sehen bekommt, wundersam monströs: die Größe der Phalloi, der Phallobatenritus ebenso wie seine lokale Erklärung durch den gottgesandten Strafskorpion. Überdies hat Lukian die Monstrosität barbarischer Religiosität und Götterikonographie durchaus auch an anderen Stellen seines

¹¹ Zur Kategorie des ‚Monströsen‘ vgl. insgesamt die Beiträge in Borgards u. a. 2009.

Werkes thematisiert,¹² so dass man hier eine vergleichbare indirekte Betrachtungsweise annehmen darf. Gleichwohl steht diese ästhetische und kultische Monstrosität des syrischen Tempels im Zeichen einer bedeutenden griechischen Gottheit: des Dionysos.

Folgen wir nun dem Perihegeten sofort ins Tempelinnere. Es ist zweigeteilt in einen allgemein zugänglichen und einen nur einseharen Teil, den *thálamos*. In ihm steht das zentrale Kultbild mit Zeus (syr. Hadad), Hera (syr. Atargatis) und dem ‚Zeichen‘ (§ 31–33).¹³ Während die Darstellung des Zeus, wie der Periheget sagt (§ 32), dem Üblichen entspricht, ist Atargatis/Hera auffällig gestaltet: Sie vereinigt nämlich auf sich Attribute nahezu aller Göttinnen des griechischen Pantheons – der Periheget nennt Athene, Aphrodite, Selene, Rhea, Artemis, Nemesis, die Parzen – und ist mit zahllosen verschiedenen Edelsteinen und einem ewigleuchtenden ‚Lampenstein‘ geschmückt (§ 32).

Nun können wir aus unserer heutigen Kenntnis jedenfalls nur einen Bruchteil dieser Zuweisungen ikonographisch nachvollziehen und auch nur das wenigste inhaltlich erklären; wir wissen auch nicht, ob diese Schilderung der Wahrheit entspricht. Ich denke jedoch, dass es möglich ist, unabhängig von diesen historischen Fragen die Funktion einer solchen Schilderung in unserem Text zu erklären. Ich meine nämlich, dass auch an dieser Stelle – wieder aus griechischer Sichtweise – die Monstrosität des Gesehenen signalisiert werden soll. Um das zu verstehen, bedarf es eines kurzen argumentativen Umwegs. Rufen wir uns noch einmal das Wesen der klassizistischen Bildung des 2. Jh. n. Chr. in Erinnerung. Ihr Ideal besteht ja in der Nachahmung der literarischen und künstlerischen Vorbilder der klassischen Tradition. Nicht Originalität ist daher das erste Anliegen eines gebildeten Literaten dieser Epoche, sondern ästhetische Perfektion der Nachahmung. Pointierter gesagt: Die vollkommene Schönheit der klassischen Kunst bedarf einer vollkommenen Imitation. Wie aber lässt sich das Vollkommene darstellen? Denn es geht ja nicht um exakte Abbildungen, um glanzvolle Repliken und Zitate: Diese heben zwar das große Vorbild auf den Sockel der Verehrung, leisten aber keinen Beitrag zu dem viel wichtigeren Ziel der Bildung: der Integration der Tradition in die eigene Zeit und in das eigene Leben. Dies lässt sich nur durch die Umformung, durch die Verarbeitung jener Tradition erreichen. Lukian, der Verfasser unseres Textes, sieht dieses

¹² Vgl. beispielsweise *Deorum Concilium*, in dem die Frage diskutiert wird, wieviele und was für Götter das griechische Pantheon eigentlich aufnehmen dürfe; *Iuppiter tragoedus* 7–12, *Pro Imaginibus* 9, *Prometheus es in verbis* 4.

¹³ Gr. σημήϊον (§ 33); dessen syr. Entsprechung ist ebensowenig bekannt wie seine kultische Bedeutung. Ein vergleichbares ‚dreifaltiges‘ Kultbild hat sich Heiligtum der Atargatis im benachbarten Dura Europos gefunden (Abbildung bei *Lightfoot* 2003 in der Titulatur).

Ziel durch die Erschaffung ästhetischer Hybriden verwirklicht, also durch die Verbindung von möglichst heterogenen Elementen zu einem einheitlichen, in sich geschlossenen, plausiblen Ensemble.¹⁴ Wichtig ist ihm dabei allerdings, dass keiner der in die Hybride 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 ineinandergreifen, 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 für sich genommen noch so prunkvollen und beeindruckenden Details ist ein ästhetischer Defekt.

Betrachten wir nun vor diesem Hintergrund die Beschreibung des Kultreliefs in der *Syrischen Göttin*, dann müsste das Bild der Hera, in Lukians Sicht jedenfalls, eigentlich ästhetisch defizitär sein: Denn es vereinigt in sich eine ganze Reihe heterogener Details, ohne dass der Periheget zu einer synthetischen Betrachtung und Schilderung fähig wäre. Denn selbst wenn das historische Kultbild mit einer solchen Vielzahl von Attributen ausgestattet war, dann bezogen diese sich ja nicht auf weibliche griechische Gottheiten, sondern es ist der für ein griechisches Publikum schreibende und sich als griechischer Gebildeter ausgebende Periheget selbst, der seine Assoziationen bloß addiert, aber unfähig ist, zu einer adäquaten ganzheitlichen Betrachtung eines Kunstwerks zu gelangen und sie dann auch sprachlich angemessen zu formulieren: Denn tatsächlich tut er in seiner Beschreibung nichts anderes, als in schlichter Aneinanderreihung, in ungeordneter Abundanz eine Preziose nach der anderen zu benennen, eine sprachliche Integrationsleistung erbringt er jedoch nicht.

Aber dies ist natürlich die griechische Sicht der Dinge. Nun befinden wir uns jedoch nicht in einem griechischen, sondern in einem syrischen Heiligtum, und der Periheget äußert keinerlei ästhetische Kritik, sondern macht ja im Gegenteil gleich zu Anfang klar, dass er sich auch und nicht zuletzt als Syrer versteht. Lässt sich nicht also genauso eine andere Perspektive einnehmen? Dann wären die Phalloi der Propyläen und das Kultbild des Tempels nicht Zeichen barbarischen Größenwahns und barbarischer Schwelgerei, wären sie nicht Dokumente eines tristen Versuchs, die Vollkommenheit des Göttlichen bloß quantitativ wiederzugeben. Wir könnten dann ganz andere Attribute wählen und die Phalloi in ihrer gewaltigen

¹⁴ Dies ist ausführlich argumentiert in *Baumbach/v. Möllendorff* 2017, 171–216; vgl. auch oben Anm. 12.

Größe als monumental, das Kultbild mit seiner Integration einer Vielzahl von Gottheiten als universal bezeichnen. Der Text trifft keine Entscheidung zwischen diesen beiden legitimen Perspektiven. Er erlaubt uns, aus zwei Richtungen auf den Kult der syrischen Göttin zu schauen, nämlich einmal vom griechischen Zentrum des imperialen Bildungsraumes aus, dann wieder von seinem Rand her. Die Person des Perihegeten – ein Syrer, der einen griechischen Klassiker imitiert – verbindet diese Blickpositionen von Bildungsrand und Bildungszentrum, und dies entspricht wiederum möglicherweise genau der Befindlichkeit der Zuhörer Lukians in Makedonien, am nördlichen Rand des Imperium. Es wäre daher sicherlich falsch, sich auf eine dieser Deutungen festzulegen. Die Ambivalenz des Blickes auf den Kult der Atargatis könnte vielmehr gerade zu der Selbstwahrnehmung von Gebildeten in den Grenzgebieten jenes Bildungsraumes passen.

Auf der rechten Seite dessen, der den Tempel betritt, befindet sich nur die Statue eines Phallospasten, einer männlichen Figur mit einem großen und über Schnüre beweglichen Phallos. Auf der linken Seite des Tores hingegen schreitet der Periheget eine ganze Reihe unterschiedlicher Kultbilder ab. Zunächst der *Thron des Helios*, ein leerer Sitz, denn Sonne und Mond werden, wie der Periheget erläutert, bei den Assyrern nicht abgebildet, da sie ja *naturaliter* am Himmel zu sehen sind. Darauf folgt ein Kultbild des Apoll. Es kann schwitzen, sich bewegen, springen und fliegen und gibt permanent Weissagungen von sich (§ 35 f.). Zuletzt folgen noch drei weitere Kultbilder des Atlas, des Hermes und der Geburtsgöttin Eileithyia, die keine nähere Beschreibung erhalten (§ 38).

Auch das Tempelinnere als Ganzes verbindet in sich mithin die Aspekte von ästhetischer Monstrosität einerseits, von Universalität andererseits. Es ist insofern monströs, als sich die Kultbilder nicht nur unsymmetrisch auf die rechte und die linke Seite des Tempels verteilen, sondern wir auch keinen Hinweis darauf erhalten, wie die Kultbilder zueinander passen und wie sie sich aus religiöser Sicht zur eigentlichen Tempelgottheit Atargatis verhalten: Der Periheget jedenfalls bemüht sich um eine solche Erklärung nicht. Aus der Perspektive einer griechischen Bildungsästhetik ist der Tempel eine reich gefüllte Schatzkammer, aber er ist nicht schön. Universal ist der Tempel hingegen insofern, als er alle kultikonographischen Möglichkeiten ausschöpft: Von (1) dem *seméion* als einem Gegenstand kultischer Verehrung, dessen Objekt nicht benannt werden kann, über (2) das gewissermaßen bildfreie Zeichen des leeren Heliosthrones, das auf die verehrte Gottheit nur verweist, dann (3) gewöhnliche Kultbilder für eine Gottheit (Atlas, Hermes etc.) und (4) ein Bild pluraler Gottesrepräsentation (das Kultrelief der Atargatis mit seinen drei Gottheiten) bis hin zu einem (5) rudimentär beweglichen Kultbild (dem Phallospast) und schließlich zu einem (6) wun-

derbar dynamischen, den gesamten Kultraum performativ okkupierenden Standbild (Apoll) sind im großen Tempel von Hierapolis alle denkbaren Formen und Abstufungen von Kultbildhaftigkeit vertreten. Wieder wissen wir jedoch nicht, ob nicht im Tempel noch viel mehr Kultbilder standen und der Periheget gerade genau die sechs Beispiele erwähnt hat, die sich zu einem solchen universalen Ensemble zusammenfügen lassen. Wenn das so wäre, dann würde sich hier eine ästhetische Ordnungstätigkeit abzeichnen, die die monströse Universalität durch Selektion in den Griff zu bekommen versuchte. Weiterhin bleibt der Periheget hinsichtlich seines Bildungsstatus also für uns, und wohl auch für seine ursprünglichen Zuhörer, nicht festlegbar.

Wir verlassen den Tempel wieder und begeben uns in den bisher vernachlässigten Vorhof, τὰ ἔξω (§ 39–41). Hier werden die zahlreichen Riten vollzogen, die der Periheget im letzten Teil seiner Abhandlung schildert, hier tummeln sich außerdem wilde Tiere, die jedoch zahm sind und den Besuchern des Heiligtumes nichts antun. In diesem Vorhof wollen wir den großen, mit Bronzeplatten bedeckten Altar und seine Statuenausstattung betrachten (§ 39–40). Vorausgeschickt sei zweierlei. Erstens erfahren wir nicht, wie die einzelnen Statuen auf dem oder um den Altar angebracht sind, was auf welcher Seite zu sehen ist. Zweitens beschreibt der Periheget diesmal tatsächlich ausdrücklich nicht alle Statuen, sondern trifft eine Auswahl.¹⁵ Hier sind wir Leser also entschieden aufgefordert, die Einzelheiten seiner Beschreibung zueinander in Beziehung zu setzen. Und in der Tat gibt es einige Hinweise darauf, dass der Periheget bei seiner Auswahl eine bestimmte Absicht verfolgt hat.

Die 16 vom Perihegeten erwähnten Statuen sind gerahmt von Semiramis (links vom Tempel, mit der rechten Hand auf ihn weisend) und Sardanapal, also der ersten legendären und vergöttlichten Königin und dem letzten, weibisch-verweichlichten König Assyriens. Als nächstes lassen sich Helena, Hekabe, Andromache, Paris und Hektor zu einer Trojagruppe zusammenfassen, in der sich mit Hektor gegenüber Paris einerseits, mit Andromache und Hekabe gegenüber Helena andererseits ebenfalls Gegensatzpaare von Heroismus und Gattentreue auf der einen, Feigheit und treuloser Schönheit auf der anderen Seite bilden lassen. Ist also Antithetik das Kriterium der Zusammenstellung der Statuen, dann fügen sich auf diese Weise der schöne, aber feige Nireus mit dem schönen, aber heldischen Achill ebenso zu einer eigenen Gruppe wie Alexander, der heroische Welteroberer,

¹⁵ ἔξω δὲ βωμός τε κέαται μέγας χάλκεος, ἐν δὲ καὶ ἄλλα ξόανα μυρία χάλκεα βασιλέων τε καὶ ἱρέων· καταλέξω δὲ τῶν μάλιστα ἄξιον μνησασθαι (§ 39: „Außerhalb steht ein großer Altar aus Bronze, und in ihm noch unzählige andere Bronzestatuen von Königen und Priestern; ich werde aber nur die aufzählen, die besonderer Erwähnung würdig sind“).

mit dem weichlichen Superreichen Sardanapal. Stratonike und Kombabos kennen wir bereits,¹⁶ ein verhindertes Liebespaar, das sich durchaus in Gegensätzen beschreiben lässt: Nicht nur ist Stratonike sowohl als Königin und Frau als auch mit Rücksicht auf ihren sprechenden Namen („siegreiches Heer“) gegenüber dem Höfling und Mann Kombabos dominant, sondern Stratonike ist auch am Ende erotisch erfolgreich, der im Verlauf der Geschichte kastrierte Kombabos hingegen erotisch erfolglos. Seine Statue trägt, wie der Periheget erwähnt, Frauenkleider, und so ist es nicht schwer, sich eine ikonische Gegenbildlichkeit mit Stratonike im Königskleid vorzustellen. Es bleiben als Gruppe übrig Philomela, Prokne und Tereus, um die herum die Gruppen von Semiramis bis Nireus auf der einen und Semiramis bis Sardanapal auf der anderen Seite achsensymmetrisch gespiegelt sind.¹⁷ Semiramis leitet die jeweilige Sequenz beide Mal ein, ausgeleitet wird jede Sequenz durch eine Paarung von, grob gesagt, Heros und Schönling. In der Mitte stehen einander gegenüber die Trojagruppe auf der einen und die Paarung Kombabos und Stratonike auf der anderen Seite. Auch sie bilden eine Antithese: Denn die Geschichte vom Kampf um Troja führt ja vor, wie ein Ehebruch zu einem vernichtenden Krieg führt, während Stratonike und Kombabos ein Beispiel dafür geben, wie durch Feinfühligkeit, Rücksichtnahme und Opfermut nicht nur ein Ehebruch, sondern auch Mord, Thronusurpation und Gewalttat gerade verhindert werden. Diese Antithese ist in meinen Augen deshalb interessant, weil es im Falle der Trojageschichte gerade die Griechen sind, die die Tugend der Mäßigung vermissen lassen, während sie sich auf der anderen Seite, nämlich bei den Barbaren, im Höchstmaß findet. Und wenn wir im Falle von Alexander und Sardanapal unsere schönsten progriechischen Vorurteile bestätigt sehen, so müssen wir uns im Falle ihres Pendantes Achill und Nireus belehren lassen, dass die

¹⁶ Kombabos sollte Stratonike beim Tempelbau begleiten. Da er ahnte, dass der Großkönig ihn in einer solchen Situation aufgrund von Einflüsterungen seiner Neider bald des Ehebruchs bezichtigen würde, entmannte er sich und verbarg seine Genitalien in einem Schatzkästchen, das er dem Großkönig während seiner Reise zur treuen Aufbewahrung gab. Als es tatsächlich zur Anklage kam, konnte er das Kästchen vorweisen und stieg so zu höchsten Ehren auf. Seine Statue wird in Frauenkleidung gezeigt.

¹⁷ Εἶδον δὲ καὶ αὐτόθι Ἑλένης ἄγαλμα καὶ Ἐκάβης καὶ Ἄνδρομάχης καὶ Πάριδος καὶ Ἐκτορος καὶ Ἀχιλλέως, εἶδον δὲ καὶ Νειρέως εἶδος τοῦ Ἀγλαΐης, καὶ Φιλομήλην καὶ Πρῶκνην ἔτι γυναίκας, καὶ αὐτὸν Τηρέα ὄρνιθα, καὶ ἄλλο ἄγαλμα Σεμράμιος, καὶ Κομβάβου τὸ κατέλεξα, καὶ Στρατονίκης κάρτα καλόν, καὶ Ἀλεξάνδρου αὐτῶ ἐκείνῳ εἶκελον, παρὰ δὲ οἱ Σαρδανάπαλος ἔστηκεν ἄλλη μορφή καὶ ἄλλη στολή (§ 40: „Ich sah dort auch ein Bild der Helena, der Hekabe, der Andromache, des Paris, des Hektor und des Achill. Ich sah auch ein Bild des Nireus, Aglaias Sohn, und Philomele und Prokne, noch als Frauen, sowie Tereus selbst als Vogel, und ein weiteres Bild der Semiramis und das eine des Kombabos, das ich schon erwähnt habe, und ein wirklich schönes der Stratonike, und ein sehr lebensgetreues von Alexander, und neben ihm steht Sardanapal in anderer Gestalt und Kleidung.“).

Feigheit des Schönlings eben durchaus auch auf griechischer Seite gefunden werden kann.

Tatsächlich, so scheint mir, operiert der Periheget in seiner Darstellung also mit einem Oppositionsschema, das man grob mit der Antithese ‚griechisch vs. barbarisch‘ betiteln könnte: Auf die Seite des ‚Griechischen‘ gehören Werte wie ästhetische Formung, Heldentum, Männlichkeit, Maß, auf die Seite des ‚Barbarischen‘ (natürlich aus griechischer Sicht) universalistische Abundanz und Monumentalität, Feigheit, Verweiblichung, Übermaß. Diese Werte verteilen sich aber nun keineswegs analog auf die den jeweiligen kulturellen Bereichen zugehörigen Figuren: In Stratonike und Kombabos geraten Männlichkeits- und Weiblichkeitsideal durcheinander, der Grieche Nireus ist genauso verweichlicht wie der Asiate Sardanapal, die Trojaner Hektor und Andromache sind genauso mutig und treu, wie der Trojaner Paris ein hübscher Feigling und die Griechin Helena eine treulose Ehefrau ist. Das Heiligtum von Hierapolis beherbergt in Gestalt von Propyläen und Tempel ästhetisch unförmige Monumentalität und Universalität genauso wie in Gestalt des Altars und seiner Statuenausstattung eine Selektion aus Geschichte und Mythos in ästhetischer Ordnung. Der Periheget, ein griechisch gebildeter Syrer, erliegt bald der Vielfalt und Abundanz des Gesehenen, bald bemüht er sich um ihre künstlerische Bewältigung.

Blicken wir zuletzt von diesen Überlegungen aus auf die bisher vernachlässigte Gruppe von Tereus, Philomela und Prokne zurück! Tereus, ein thrakischer König – also ein Regent vom Rand der Oikumene – ehelicht Prokne, die Tochter des athenischen Königs Pandion – also eine Prinzessin aus dem Zentrum der griechischen Kultur. Er verliebt sich aber gleichzeitig in seine Schwägerin, Proknes Schwester Philomela, vergewaltigt sie und schneidet ihr die Zunge heraus, um ihr Schweigen über den Vorfall zu garantieren. Philomela jedoch webt das Geschehene in einen Teppich ein, den sie ihrer Schwester zukommen lässt. Beide zusammen rächen sich an Tereus, indem sie seinen Sohn Itys töten, kleinhacken und ihm zum Essen vorsetzen. Tereus will sie daraufhin töten, jedoch erscheint rechtzeitig Zeus auf der Bildfläche und verwandelt ihn in einen Wiedehopf, die beiden Schwestern in eine Schwalbe bzw. eine Nachtigall. Die drei Statuen der Tereus-Gruppe bilden also zunächst einmal durch den ihnen zugrundeliegenden Mythos eine Einheit. Ihre Sonderstellung innerhalb des Altarensembles zeigen sie dadurch, dass sie die *einzige* mythologische Gruppe im engeren Wortsinne bilden – den trojanischen Krieg hat man in der Antike meistens in der einen oder anderen Form als historisch angesehen – und unter den insgesamt sieben Gruppen, die ich oben gebildet habe, in der Reihenfolge der perihegetischen Beschreibung die Mittelposition einnehmen. Ihre Sonderstellung ist zudem dadurch markiert, dass diesem En-

semble als einzigem eine gewisse Dynamik eingeschrieben ist: Mit „Ich sah Philomela und Prokne, noch als Frauen, und Tereus als Vogel ...“ (§ 40) ist offensichtlich der Vorgang der Metamorphose angedeutet. Fragen wir daher nach dem Grund für diese Sonderstellung! Wie bei der Nacherzählung des Mythos schon angedeutet, wird natürlich mit Thrakien und Athen das uns schon bekannte Grundschema ‚Griechen- vs. Barbarentum‘ aufgerufen. Es erfährt jedoch eine interessante Verkehrung durch die übermäßige und barbarisch-grausame Rache der griechischen Schwestern an dem thrakischen Fürsten; den Begriff ‚barbarisch‘ verwende ich hierbei durchaus im engeren Sinne, schildert doch gerade Herodot in seinem Werk viele solcher brutaler Übergriffe durch persische Potentaten. In der Mittelgruppe der Altarbilder zeigt sich also in besonderer Verdichtung, wie ambivalent die scheinbar so klare Antithese ‚griechisch–barbarisch‘ ist.

Es mag zuletzt von Interesse sein, dass bei der Aufdeckung von Tereus' Untat ein Dionysosfest eine wichtige Rolle spielte.¹⁸ Bedenken wir dies mit, so ergibt sich vom Mittelbild des Altars aus eine weitere Bezugslinie zu den Propyläen mit ihrem dionysischen Phallomonumentalismus, der nun in Beziehung zu dem Vergewaltigungsmotiv des Tereusbildes tritt. Von hier aus führt dann eine weitere Linie in den Schlussteil der *Syrischen Göttin* hinein, in dem die kultischen Verrichtungen im Vorhof geschildert werden, an deren Ende, wie schon gesagt, der grausige Ritus berichtet wird, dass von den Propyläen aus Rinder in einen Abgrund gestürzt werden, einige Opfernde aber auch ihre Kinder in Ledersäcke einnähen und hinabwerfen (§ 54/58): also eine Kindstötung, genau wie im Tereusmythos. Die barbarischen, monströsen Taten des Tereus wie die der griechischen Schwestern haben also, jedenfalls in der Darstellung durch den Perihegeten, ihr Pendant in der Kulttopographie und im Kultleben des hierapolitischen Heiligtums, und so gewinnt die gesamte Anlage aus der Perspektive einer klassizistischen Bildung an Geschlossenheit und Homogenität.

Lukians *Syrische Göttin* ist also nicht einfach ein mehr oder weniger glaubwürdiger religionshistorischer Traktat in der Tradition eines Pausanias und in der Manier eines Herodot-Pastiches. Vielmehr sollte deutlich geworden sein, warum der Syrer Lukian sich – vielleicht vor einem makedonischen Publikum – gerade den Vater der Geschichtsschreibung als mimetisches Vorbild gewählt hat. Herodot ging es darum, das Erinnerungswerte in der geschichtlichen Tradition beider Teilnehmer am großen Weltkrieg der

¹⁸ Ob das bereits in Sophokles' nur fragmentarisch erhaltenem *Tereus* der Fall war, ist umstritten. Spätestens bei Ov. met. VI 587–600 ist aber ein thrakisches Bacchusfest das Setting für Philomelas Rettung; zur Quellenlage vgl. Bömer 1976, 159 f.

Griechen gegen die Perser zu bewahren¹⁹ und so bei seinen griechischen Lesern und Hörern Wissen über und vielleicht auch Respekt für die frühere Gegenseite zu stiften. Dieses Bemühen um Vermittlung kulturellen Verstehens mag sich auch seiner eigenen Herkunft aus dem kleinasiatischen Halikarnass verdankt haben, ebenfalls einem Rand der griechischen Zivilisation, von dem aus man auf das so nahe Fremde schauen und sich mit ihm ins Benehmen setzen musste. Warum sollten wir nicht annehmen, dass es dem Syrer Lukian um etwas ganz ähnliches gegangen sein könnte, nämlich im Imperium Romanum zwischen unterschiedlichsten Formen religiöser Vielfalt zu vermitteln, Formen, die sich vor unterschiedlichen kulturellen Hintergründen – griechischer Bildung und Streben nach symmetrischer Vollendung einerseits, dem Reichtum, der Extravaganz und der überwältigenden Schwelgerei der ‚Gegenseite‘ andererseits – dem Blick des Betrachters gerade dann, wenn er sich nicht religiös stark gebunden fühlte, in hochdifferenter Mythik und Ästhetik präsentierten? Noch stärker als Herodot lässt Lukian beide Seiten in seinem Text permanent interagieren und verteilt Qualitäten wie Schwächen gleichmäßig auf beide Seiten, so dass am Ende die ursprüngliche Antithese nicht verschwunden ist, aber ambivalent wird. Eine solche Akkulturation ist ein geistiger Prozess, der in den Köpfen der Beteiligten stattfindet und sich in ihrem Blick auf die sie umgebende Welt manifestiert.²⁰

Dieser gebildete Blick, das hat sich gezeigt, will weniger passiv aufnehmen als aktiv formen, und vielleicht hat der Periheget dem ganz eigenen Ausdruck verliehen, wenn er, ziemlich genau in der Mitte seines Berichts (§ 32), von einer Besonderheit der zentralen Kultstatue der Hera spricht: ἦν ἕστεως ἀντίος ἑσορέης, ἐς σὲ ὀρή καὶ μεταβαίνοντι τὸ βλέμμα ἀκολουθεῖ· καὶ ἦν ἄλλος ἐτέρωθεν ἱστορέη, ἴσα καὶ ἐς ἐκείνον ἐκτελεῖ („Wenn du vor ihr stehst und sie anschaut, dann schaut sie dich an und folgt dir beim Weitergehen mit dem Blick; und wenn sie ein anderer aus einem anderen Blickwinkel erkundet, dann macht sie dasselbe mit ihm“). Jedem bietet die Welt ein anderes Bild, alle Wahrnehmungen, auch religiöse, sind gleichbe-

¹⁹ Diese Absicht formuliert Herodot bereits zu Beginn seines Werks: Ἡροδότου Θουρίου ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μῆτε τὰ γινόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μῆτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβάροις ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι’ ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι (Hdt. I 1: „Dies ist die Darstellung der Forschungen des Herodot aus Thurioi, damit weder menschliches Tun und Geschehen mit der Zeit verblasst, noch große und staunenswerte Taten sowohl auf griechischer als auch auf barbarischer Seite in Vergessenheit geraten, ganz allgemein und insbesondere die Gründe, warum sie miteinander Krieg führten“). Herodot stammte aus Halikarnass und wurde erst später Bürger des italischen Thurioi.

²⁰ Vgl. hierzu auch *Elsner* 2001, 133–141.

rechtigt, und jeder sollte daran denken, dass er nicht der einzige Betrachter ist.

Literatur

- Manuel Baumbach/Peter v. Möllendorff, Ein literarischer Prometheus. Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik, Heidelberg 2017.
- Franz Bömer, P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar zu Buch 6–7, Heidelberg 1976.
- Roland Borgards/Christiane Holm/Günter Oesterle (Hrsg.), Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, Würzburg 2009.
- Jas Elsner, Describing Self in the language of Other: Pseudo (?) Lucian at the temple of Hierapolis, in: Simon Goldhill (Hrsg.), Being Greek under Rome: cultural identity, the Second Sophistic and the development of empire, Cambridge 2001, 123–153.
- Edith Hall, Lucian's Satire, New York 1981.
- Christopher P. Jones, Culture and Society in Lucian, Cambridge 1986.
- Jane Lightfoot, Lucian. On the Syrian Goddess, ed. with introduction, translation, and commentary, Oxford 2003.
- Peter v. Möllendorff, Dynamiken des Apokryphen. Lukians Schrift Von der syrischen Göttin, in: Christian Moser/Linda Simonis (Hrsg.), Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016, Bielefeld 2017, 57–71.
- Peter v. Möllendorff, „Dieser ans Kreuz geschlagene Sophist“. Vom Umgang mit religiösen Erweckern bei Lukian, in: Peter Gemeinhardt/Ilinca Tanaseanu-Döbler (Hrsg.), „Das Paradies ist ein Hörsaal für die Seelen“. Religiöse Bildung in historischer Perspektive, Tübingen 2018, 85–100.
- Jörg Rüpke, Aberglauben oder Individualität? Religiöse Abweichung im Römischen Reich, Tübingen 2011.
- Jörg Rüpke, Pantheon. Geschichte der antiken Religionen, München 2016.
- Thomas Schmitz, Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit, München 1997.
- Simon Swain, Hellenism and Empire. Language, Classicism, and Power in the Greek World, AD 50–250, Oxford 1996.
- Tim Whitmarsh, The Second Sophistic, Oxford 2005.