

Die Ἐρωτεύς und ihre Stellung in Lukians Gesamtwerk

Peter v. Möllendorff
Universität Gießen

ABSTRACT: Lucian's Ἐρωτεύς were regarded as spurious in previous scholarship, and have been considered suspect by some researchers until recent times. However, the question is often thought to be obsolete today, and good arguments have been put forward for Lucian's authorship. In the first part, the article attempts to dispel doubts about the authenticity of the work. The second part describes how the dialogue fits well into Lucian's oeuvre overall and how it can enrich our view of it. The article concludes with general considerations about the value of authenticity questions and author attributions.

KEYWORDS: Lucian's *Amores*, authenticity, Lucian's dialogues, Lucian's erotics.

Der Umgang mit der Frage nach dem historischen Autor ist im Falle von Lukians Ἐρωτεύς forschungsgeschichtlich instruktiv. In der älteren Forschung, insbesondere in der Nachfolge der Dissertation von Robert Bloch von 1907, der sich unter anderem ausdrücklich auf Rudolf Helms *Lucian und Menipp* berief, wurden sie entschieden als unecht angesehen und ins vierte Jahrhundert datiert.¹ Der jüngeren Forschung ist offensichtlich unwohl bei der Frage, und meist rückt sie in den Hintergrund; einer Entscheidung wird gern ausgewichen. So markiert M.D. Macleod den Dialog in seiner Loeb-Übersetzung von 1967 ohne nähere Begründung als unecht, während er ihn in seiner OCT-Ausgabe von 1980 zwar nicht unter die *libri adulterini* aufnimmt, Lukians Namen *ad locum* aber in eckige Klammern setzt. Ein Jahr später kann Jennifer Hall den Text in eine nicht näher differenzierte *communis opinio* der Unechtheit einordnen, ohne sich selbst ausdrücklich dafür oder dagegen auszusprechen.² Der Lukian-Eintrag im *Neuen Pauly* (1999) schließt diesbezüglich nahtlos an Helms einflussreiches Verdikt in seinem RE-Eintrag an und ordnet

1 BLOCH 1907, 50; Verweis auf HELM 1906, 354f. Vorgänger von BLOCH war LAUER 1899.

2 HALL 1981, 50.

die *Amores* als «sicher oder wahrscheinlich unecht» ein.³ Auf das Urteil der älteren Forschung beruft sich auch die kommentierte Ausgabe von Cavallini & Degani (1991) und sieht das Werk als unecht an – im Titel steht aber *Luciano* ohne jeden Zusatz.⁴ Selbst ein früher vehementer Verfechter der inhaltlichen Qualitäten des Werks, sein Übersetzer und Kommentator Hans Licht, hielt sich von einer klaren Aussage zurück, zitierte dafür aber ausführlich Christoph Martin Wielands Ablehnung, der die *Amores* nicht nur nicht in seine Gesamtübersetzung aufgenommen, sondern auch geurteilt hatte (zitiert nach LICHT), der Dialog sei

Lukians zu unwürdig ..., als daß er vor dem Richterstuhl des Geschmacks und der Billigkeit von der Beschuldigung, der Vater eines solchen Zwitters oder Wechselbals zu sein, nicht losgesprochen werden sollte.

Niemand, so fährt Wieland fort, sei «unverschämt genug gewesen ..., sich mit der Dolmetschung desselben zu beschmutzen».⁵ Die Annahme, dass solche moralischen Verurteilungen auch der Ablehnung der Schrift in der Forschung des ausgehenden 19.ten und frühen 20.ten Jahrhundert mehr oder weniger implizit noch zugrundelagen, drängt sich auf – Licht wollte im Gegenzug durch seine Übersetzung «dem Erosbüchlein den Platz ... verschaffen, den das graziöse und geistreiche Werk verdient»⁶ –, und diese Ablehnung wurde dann durch weitere Verurteilungen, nun stilistischer Natur, noch verstärkt: Ohne genau zu sagen, was hier genau zu inkriminieren war oder warum ein exuberanter und preziöserer Stil aus heutiger Perspektive etwas Negatives sein musste, lehnte man die *Amores* als ‘asianisch’ geprägt ab;⁷ so kann Bloch

3 NESSELRATH 1999, Sp. 500. HELM 1927, Sp. 1730: Der Dialog sei «zweifelloso unlukianisch», und zwar erwiesen durch «Sprache und Wortschatz, Vermeidung des Hiatus sowie durch sachliche Argumente».

4 CAVALLINI & DEGANI 1991, 18–21.

5 LICHT (= PAUL BRANDT) 1920, hier VIII; auch in HANNS FLOERKES Überarbeitung der WIELAND'schen Übersetzung (München 1911) fehlt die Schrift.

6 LICHT 1920, IX.

7 Auch wenn die Kriterien für die Klassifikation eines Textes als ‘asianisch’ nie ganz klar sind, so gewinnt man aus Dionysios von Halikarnass’ kurzer (und parodistischer) Demonstration in *De compositione verborum* 4,11 und 18,26 doch immerhin eine ungefähre Vorstellung von den Merkmalen eines asianisch-manierierten Stils: auf der Ebene der (von Dionysios nicht berücksichtigten) Wortwahl ein auffälliges Vokabular in Verbindung hyperbolisch-prätentiösen Bildern, in der Wortfolge unerwartete und den Lesefluss irritierende Stellungen und Sperrungen. Betrachtet man daraufhin beispielhalber Lykinos’ und Theomnestos’ einleitende Worte (*Am.* 1), so strotzt Theomnestos’ Replik vor hypertrophen Wendungen, mit denen er seine erotische Erfahrung umschreibt, während Lykinos’ Ausführungen syntaktisch aufwendig sind und mit starken Sperrungen operieren, etwa ἐρωτικῆς παιδιᾶς ... πεπλήρωκας ...

ohne jede weitere Begründung *Am.* 6-8 als *specimen quoddam sermonis putidi atque ornati* bezeichnen.⁸

Das Urteil wurde jedoch vorsichtiger, je stärker die inhaltlichen und formalen Qualitäten des Dialogs in den Blick gerieten. Judith Mossman bringt es auf den Punkt:

I will not comment on the authorship of the work, except to suggest that many of the literary techniques employed are utterly typical of Lucian himself; if this work is by an imitator, (s)he was a very skilful one.⁹

Ich selbst schließe mich zum einen dem klugen methodologischen Argument Jas Elsners an, dass es angesichts der im besten Sinne 'lukianischen' Qualitäten des Textes «no substantive argument making the case» gebe, sondern viel mehr Geschmacksvorlieben der älteren Forschung hier den Ausschlag gegeben hätten,¹⁰ möchte zum anderen aber auf den wichtigen Beitrag von James Jope hinweisen,¹¹ der aus meiner Sicht vor allem die sprachlichen und stilistischen Einwände gegen die Authentizität des Werkes überzeugend ausgeräumt hat; die poetische Semantik lässt sich an vielen Stellen überzeugend begründen.¹² Es bleiben die sachlichen Einwände, die insbesondere Bloch vorgetragen hat.¹³ Sie betreffen – von der Lappalie abgesehen, dass die knidische Aphroditestatue nach *Am.* 13 aus parischem, nach dem *Iuppiter tragoedus* jedoch aus pentelischem Marmor skulptiert war¹⁴ – die Reisestationen Lykien und Rhodos, die

ὄτα, ποθοῦσι ... ἀνίστασθαι, ἢ ... πειθῶ, ἀντιβολουμέν ... ἐκκαλέσασθαι; ebenfalls als asianisch können Wendungen wie ἡ τῶν ἱλαρῶν σου λόγων ἔρρηχέ χάρις oder καί σε πρὸς αὐτῆς ἀντιβολουμέν Ἀφροδίτης und εἴ τις ἄρρηγῃ ἢ καὶ νῆ Δία θῆλυς ἀφείται σοι πόθος mit ihren in geschlossene Wortstellungen vorgezogenen Prädikaten gelten. Allerdings ist es durchaus möglich, dass (gerade auch angesichts der Verteilung von präventivem Wortstellung und präventivem Wortwahl auf zwei Sprecher) solche eine Sprechweise auch zum heiter-festlichen Anlass passt und daher witzig und (selbst)ironisch gemeint ist.

8 BLOCH 1907, 52. Vgl. hierzu auch das Folgende. Umfassend zu Lukians schwerem Stand in der deutschen Klassischen Philologie von Kaiserreich bis Nationalsozialismus HOLZBERG 1988.

9 MOSSMAN 2007. BOTTENBERG 2020 positioniert sich im Titel klar, nimmt aber im Text ihres Artikels (115) eine ähnlich zurückhaltende Position ein wie MOSSMAN; ebd. I ein kurzer Überblick über die Forschung.

10 ELSNER 2007, 119 (Anm. 26), dem sich HAYNES 2013 anschließt.

11 JOPE 2011, 103-120.

12 Vgl. BOTTENBERG 2020, 118-121.

13 BLOCH 1907, 53-57.

14 Hieraus könnte genauso gut gefolgert werden, den *Iuppiter tragoedus* für unecht zu halten. Aber mir scheint, die Textstelle gibt für die ganze Frage nicht viel her. In diesem Dialog streiten die Götter über die Sitzordnung (10): Ἀφροδίτη· Οὐκοῦν, ὦ Ἑρμῆ, κάμῃ λαβῶν ἐν τοῖς προέδροις που κάθιζε· χρυσοῦ γάρ εἰμι. Ἑρμῆς· Οὐχ ὅσα γε, ὦ Ἀφροδίτη, κάμῃ δ' ἄν, ἀλλ' εἰ μὴ πάνυ λιμῶ λίθου τοῦ λευκοῦ, Πεντέληθεν, οἶμα, λιθοτομηθεῖσα, εἶτα δόξαν οὕτω Πραξιτέλει Ἀφροδίτη γενομένη Κνιδίους παρεδόθης (A.: Bitte, Hermes, nimm

dem Besuch von Knidos vorausgehen (*Am.* 7-9). Blochs Argument war zum einen, Rhodos sei rund ein Vierteljahrhundert vor der Abfassungszeit des *Dialogs* – die er auf die Mitte der 60er Jahre legt, wofür es kaum gute Gründe gibt¹⁵ – durch ein Erdbeben zerstört worden, und es sei undenkbar, dass Lukian dies bei der Schilderung des Stadtrundganges (8) unerwähnt gelassen hätte; dies ist als *argumentum e silentio* wenig tragfähig.¹⁶ Zum anderen nimmt Bloch Anstoß an Lykinos' Kommentar zu den lykischen Städten, die man allesamt als Touristen besucht habe: *ἐκάστη τῶν Λυκιακῶν πόλεων ἐπεξενοῦμεθα μύθοις τὰ πολλὰ χαίροντες· οὐδὲν γὰρ ἐν αὐταῖς σαφὲς εὐδαιμονίας ὁράται λείψανον* ... (7: Wir landeten an jeder der lykischen Städte, wo wir uns an alten Mythen erfreuten; denn sonst gibt es in ihnen keine Überreste von Reichtum und Wohlstand¹⁷). Hier argumentiert BLOCH genau andersherum: Die lykischen Städte hätten erst ab der Mitte des 3. Jahrhunderts nicht mehr prosperiert, diese Formulierung passe also sehr viel besser ans Ende des dritten oder sogar an den Anfang des vierten Jahrhunderts.¹⁸ Aber hier geht es doch wohl um etwas anderes, und das scheint mir Macleods Loeb-Übersetzung auch treffend anzudeuten: «... where we found our chief pleasure in the tales told, for no vestige of prosperity is visible in them to the eye».¹⁹ Wenn kaiserzeitliche *pepaideuomenoi* eine ganze Serie von Städten in Gestalt einer Sightseeing-Tour bereisen, dann sind sie, wie es uns Pausanias hinlänglich vorführt, auf der Suche nach ganz besonderen 'Überresten' (λείψανα), nämlich solchen der alten Zeit. Und in dieser Hinsicht hatte das durch ländliche Bezirke und Burgen geprägte Lykien nicht viel zu bieten, auch wenn es seit 43 n. Chr. römische Provinz war; *εὐδαιμονίας* bezieht sich nicht auf jene alte Zeit *im Gegensatz zur* aktuellen Zeit der Reise, sondern dürfte absolut zu verstehen sein.²⁰ Zu bieten hatte es jedoch einiges im Bereich der Literatur. Renommierete mythische Gestalten waren in Lykien zu lokalisie-

auch mich und setze mich in die vorderste Reihe: Ich bin ja aus Gold. *H.*: Nein, Aphrodite, jedenfalls nicht, soweit ich sehe, sondern wenn ich noch Augen im Kopf habe, dann bist du aus weißem Marmor, und der Stein deiner Skulptur kommt, glaube ich, vom Pentelikon, und nach dem Willen des Praxiteles wurdest du dann als Aphrodite den Knidiern überantwortet). Aus dem Material der Statue wird hier gerade der Witz gezogen, und Hermes ist sich offenkundig selbst nicht recht sicher (... οἶμαι ...), aus welchem Marmor sie besteht; aus Gold ist Aphrodite nicht, sie ist aus Stein, und es ist offensichtlich egal, aus welchem; nicht einmal auszuschließen ist, dass Lukian hier seine Leserschaft einem kleinen Bildungstest unterzieht.

15 Vgl. VON MÖLLENDORFF 2021.

16 BLOCH 1907, 53f.; vgl. hierzu JOPE 2011, 112.

17 Die Übersetzung von Passagen aus den *Amores* lehnt sich hier und im folgenden an LICHT 1920 an, weicht allerdings häufig von ihr ab. Alle sonstigen Übersetzungen stammen vom Verfasser.

18 BLOCH 1907, 55-57.

19 MACLEOD 1980, 161.

20 Vgl. zur Kombination LSJ s. v. λείψανον, 2.

ren: Sarpedon, Bellerophon, Chimaira, Pegasos, Pandaros; hinzu kommt die *Ilias*, in der die Lykier als «Kerntruppe der [troischen] Bundesgenossen» gelten.²¹ Vor allem aber widmete Herodot den Lykiern ein eigenes Kapitel seiner *Historien* (I,173), in dem er die nicht nur in der Antike vielrezipierte Behauptung aufstellte, in Lykien habe eine Gynaikokratie bestanden.²² Das scheint mir der eigentliche Grund zu sein, warum Lykien in Lykinos' Bericht so prominent erwähnt wird: Es ist ein geeigneter Ort für klassizistisch gebildete Gespräche über die literarische Vergangenheit und besitzt über das herodoteisch gleichsam 'geadelt' Frauen-Thema zugleich proleptische Qualität für die kommende Dialoghandlung.

Nimmt man dies alles zusammen, so wäre eigentlich Optimismus angesagt. Die *Amores* sind zweifelsfrei in γ überliefert; sprachlich-stilistische Einwände greifen nicht, die sachlichen Anstände lassen sich beseitigen. Selbst wenn aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive die Zuweisung eines Werkes innerhalb eines prinzipiell homogenen kulturellen Kontextes zu einem historischen Autor berechtigterweise zunehmend weniger relevant erscheint, kann ich keine Notwendigkeit und auch keine eigentliche Rechtfertigung mehr sehen, die auch nur das – unterdessen üblich gewordene – *non liquet* begründen könnte, und plädiere dafür, uns nicht weiter zu Sachwaltern obsoleter Stil- und Moralvorstellungen zu machen und das Werk seinem Verfasser nicht länger vorzuenthalten.²³

Umso berechtigter ist man daher zu der Frage, was die Beschäftigung mit diesem Text zu unserem Verständnis insbesondere von Lukians Darstellungsweisen, seiner – im weitesten Sinne – Poetik, beitragen könnte. In der Forschung ist häufig auf die vor allem inhaltliche Nähe der *Amores* etwa zu den *Imagines* hingewiesen worden, ebenso auf das Interesse Lukians an paragonalen Problemen, so etwa auch in *De domo* mit seinem prägnanten Entwurf vom 'Bild im Raum'. Ebenso hat man den konzeptuellen Beitrag des Dialogs zu einem kaiserzeitlichen Verständnis von Eros, und damit die Verwandtschaft des Textes mit dem Roman, vor allem *Daphnis und Chloe*, mehr noch *Leukippe und Kleitophon*, herausgearbeitet. Im Folgenden möchte ich daher unter drei Perspektiven auf den Text blicken. Erstens soll es um die von Lykinos einge-

21 Vgl. KOLB 2018, 72; zum lykischen Mythos vgl. ebd. insgesamt 56-76.

22 Herodot könnte sich hier allerdings geirrt haben: vgl. KOLB 2018, 549-553.

23 Die Annahme, die *Amores* könnten von einem begabten, von Lukian letztlich nicht mehr unterscheidbaren Nachahmer verfasst worden sein, führt methodisch nicht weiter. Man könnte dann jedes unter Lukians Namen überlieferte Werk unter Verdacht stellen, ja, der Autor als schöpferische Persönlichkeit würde damit im letzten obsolet. Vgl. im Übrigen unten «Abschliessende Überbegründungen».

schlagene Gesprächsstrategie gehen. Lykinos, in der älteren Forschung umstandslos als transparenter Avatar seines Autors verstanden, wird heute als durchaus komplexe Figur angesehen.²⁴ Meist tritt er als kritischer Beobachter und Hinterfrager auf, der keine Hemmungen kennt, von ihm als ethisch minderwertig angesehenes Verhalten auf die Hörner zu nehmen; davon halten ihn weder gesellschaftliche noch freundschaftliche Rücksichten ab, und seine Waffe ist ein rücksichtsloser, oft bis zur Bösartigkeit scharfer Spott. Es fällt daher auf, dass sich Lykinos in den *Amores* viel 'zivilisierter' gibt, und dieses Verhalten soll etwas eingehender untersucht und mit dem generellen Befund verglichen werden.

Dass in diesem Dialog das räumliche Setting eine wesentliche Rolle spielt und einen eigenen raumsemantischen Beitrag zum Thema leistet, ist in der Forschung bereits herausgearbeitet worden; oben habe ich dazu mit Blick auf die Reise nach Knidos schon etwas gesagt. Besonders bedeutsam ist aber natürlich die Schilderung des Tempels und der Position der Statue in ihm. Denn daraus ergeben sich auch einige dialoggestalterische Momente, die mit anderen Texten Lukians, in denen die Präsentation des Dialograums von Bedeutung ist, verglichen werden sollen.

Zuletzt werde ich die Ausführungen der Dialogteilnehmer zur Erotik und zu ihren verschiedenen Erscheinungsweisen, eben den ἑρωτες,²⁵ mit Positionen vergleichen, wie sie in anderen Texten, vor allem in den *Imagines* und in den *Dialogi meretricum*, vertreten werden. In allen drei Sektionen geht es also um eine vergleichende Bestandsaufnahme von Motivik, Plot-Gestaltung und

24 Zusammenfassung seiner Bedeutung für das Lukianische Œuvre bei BAUMBACH & VON MÖLLENDORFF 2017, 44-48. Ein wesentlicher Beitrag zum Verständnis der Figur bei DUBEL 1994, 19-26. Ausführlich erstmals zu ihm RICHARD 1886, 3-54, dort zu Lykinos iiff. Richard versteht Lykinos einerseits als transparent auf den Namen des historischen Autors, andererseits als Figur, die verunklare, «was als wirkliche Meinung des Schriftstellers, was als ironische Bemerkung und poetische Zuthat zu betrachten ist» (II, vgl. auch 51). Die unhinterfragte Identifizierung von Lykinos und Loukianos führt dann zur Interpretation aller scheinbar datierungstauglichen Hinweise in den Texten als autobiographisch – im Grunde ein erster Selbstwiderspruch der Abhandlung. Richard eruiert hieraus Abfassungsdaten zwischen 160 und spätestens 175 n. Chr., die er auf 160-165 kondensiert (50). Die *Amores* werden von ihm als unecht explizit nicht besprochen (50): dies der zweite Selbstwiderspruch, denn Richard hätte ja seine Beobachtungen für ein weiteres Argument in der Echtheitsdebatte nutzen können.

25 Der in den Handschriften einheitlich als ΕΡΩΤΕΣ überlieferte Titel des Werks hat ganz verschiedene Übersetzungen erfahren. Mir scheint MACLEODS 1980 «Affairs of the heart» zu romantisierend und verharmlosend; LICHTS 1920 «Gespräch über die Liebe» geht dem Übersetzungsproblem aus dem Weg; seiner eigenen Erwägung (S. VIII) – «Zweierlei Liebe» – ist er bedauerlicherweise nicht gefolgt. CAVALINI & DEGANI 1991 übersetzen «Questioni d'amore», was den Eindruck erweckt, beim folgenden Text handle es sich um einen Traktat oder um eine Frage-Antworten-Sammlung im Stile Plutarchs (« Erotische Probleme» wäre dann wohl gemeint); das deuten die Übersetzer in ihrer Einleitung (S. 28, Anm. 22) auch selbst an. 'Spielarten des Begehens' wäre dem Inhalt des Werks vielleicht am angemessensten.

thematischer Konzeption, wobei ich Unterschiede und Ähnlichkeiten zum übrigen Werk Lukians zu erfassen versuche.

1. LYKINOS

In ihrer Struktur ähneln die *Amores* dem *Symposium* und dem *Eunuchus*. Hier wie dort tritt Lykinos als Berichterstatter auf. In den beiden verglichenen Texten bleibt es jedoch bei einem Bericht: Nur unterbrochen von kurzen Einwüfen und Nachfragen des Gesprächspartners (der in beiden Fällen auch quasi namenlos bleibt, insofern der gewählte Name nur seinen Status als Freund des Lykinos lemmatisiert)²⁶ erzählt Lykinos mit geradezu homerischem Gelächter von den ins Handgreifliche ausartenden Debatten der Philosophen. In den *Amores* hingegen, vergleichbar Platons *Theaitetos*, reperformiert Lykinos das Gespräch des Charikles und des Kallikratidas nicht nur, sondern er skizziert auch seine eigene Rolle, die (anders als in jenen beiden Dialogen) nicht die eines Beobachters, sondern die eines Teilnehmers war. Mit seinem Gesprächspartner Theomnestos unterhält er sich ausgiebig, und dieser erhält gerade am Ende auch selbst ausführlich das Wort. In jenem zweiten Gespräch auf Knidos wiederum spielte Lykinos als Schiedsrichter eine wesentliche Rolle, aber in dieser Nicht-Einmischung unterscheidet er sich von dem sich üblicherweise selbst stark engagierenden Lykinos anderer Texte Lukians.²⁷ Dort bringt er in radikaler Manier seine Gesprächspartner von ihrem (Lebens-)Weg ab – den Hyperattizisten Lexiphanes und den an der Philosophie gealterten Hermotimos –, im *Navigium* wirft er seinen guten Freunden Naivität und Lächerlichkeit ihrer Illusionen vor und opfert dafür bereitwillig ihr freundschaftliches Miteinander.²⁸

Damit verglichen tritt Lykinos hier sehr gemäßigt auf. Er ist es, der Theomnestos um weitere erotische Geschichten bittet, um das aktuell gefeierte Herakles-Fest würdig zu begehen. Das erotische Thema bezeichnet er, obgleich er, Theomnestos' Worten gemäß, selbst erotisch inaktiv ist, als zum einen vergnüglich, zum anderen aber auch essentiell:

Παιδιάς, ὃ θεόμνηστε, καὶ γέλωτος ἠγῆ τὴν διήγησιν· ἡ δ' ἐπαγγέλλεται καὶ σπουδαῖον. ἐγὼ γοῦν ἐξ ὑπογούου τῆς ἐπιχειρήσεως ἠψάμην, εἰδὼς ὅτι λίαν † ἄλλοῖα παιδιᾶς † ἐξότε δυοῖν ἀνδροῖν ἀκηκῶς περὶ τούτοις συντόνως ἀμιλλωμένοις ἔτι τὴν μή-

26 'Philon' im *Symposium*, 'Pamphilos' im *Eunuchus*.

27 Vgl. BAUMBACH & V. MÖLLENDORFF 2017, 44.

28 Zu Lykinos' Rolle im Dialogpaar *Imagines / Pro Imaginibus* vgl. unten 'Konzepte des Erotischen'.

μην ἔναυλον ἔχω. ... δυοῖν οὖν μαχομένοιιν παθοῖν ἀγωνοθετήσας ἄμιλλαν οὐδ' ἂν εἰπεῖν δυναίμην ὡς ὑπερῆφράνθην· καί μοι τὰ τῶν λόγων ἴχνη ταῖς ἀκοαῖς ἐνεσφραγίσται σχεδὸν ὡς ἀρτίως εἰρημένα (*Am.* 5).

Du versprichst dir, Theomnestos, von meinem Bericht Belustigung und Spaß; jedoch handelt es sich doch auch um etwas Ernsthaftes. Ich habe mich jedenfalls mit dieser Frage, die mir † mit Belustigung allzuwenig zu tun hat †, aufs Neue beschäftigt, seit ich dem Gespräch zweier Männer lauschte, die über diese beiden Positionen heftig stritten, und mir klingen von diesem Gespräch noch jetzt die Ohren. ... So lagen also beide Leidenschaften im Kampf miteinander, und ich hatte das unaussprechlich große Vergnügen, den Schiedsrichter geben zu dürfen. Und die Spuren ihrer Reden haben sich meinem Gehör eingepägt, so tief, also wären sie eben erst gehalten worden.

Auffällig ist hier zunächst die terminologische Einführung von *γελοῖον* und *σπουδαῖον*. Das ist nicht nur schon in einem der frühesten Zeugnisse der Lukian-Rezeption als ein wesentliches Merkmal Lukianischer Texte hervorgehoben worden,²⁹ sondern bezeichnet auch treffend die von Lukian für sich reklamierte literarische Neuschöpfung, die Mischung von philosophischem Dialog und (Alter) Komödie. Sie findet sich auch in den *Amores*. Denn hier ist Lykinos um Seriosität und Ausgewogenheit bemüht, während zum einen Theomnestos am Ende offen in sexuellen Träumereien schwelgt (*Am.* 53f.), zum anderen sowohl Charikles als auch Kallikratidas beim Anblick der knidischen Aphrodite dermaßen ins Schwärmen geraten, dass sie beide, jeder von der von ihm bevorzugten Seite aus, über die Statue herfallen: Charikles küsst sie am ganzen Körper ab,³⁰ und Kallikratidas tut dasselbe, nur verbal, von oben nach unten:

... ἀθρόως πολὺ τοῦ Χαρικλέους ἐμμανέστερον ἀνεβόησεν, Ἡράκλεις, ὄση μὲν τῶν μεταφρώνων εὐρυθμία, πῶς δ' ἀμιφίλαφεις αἱ λαγόνες, ἀγκάλισμα χειροπληθές· ὡς δ' εὐπερίγραφοι τῶν γλουτῶν αἱ σάρκες ἐπικυρτοῦνται μῆτ' ἄγαν ἔλλιπεις αὐτοῖς ὁστέοις προσεσταλμένοι μῆτε εἰς ὑπέρογκον ἐκκεχυμένοι πύοτητα· τῶν δὲ τοῖς ἰοχίοις ἐνεσφραγισμένων ἕξ ἐκατέρων τύπων οὐκ ἂν εἴποι τις ὡς ἡδὺς ὁ γέλως· μηροῦ τε καὶ κνήμης ἐπ' εὐθὺ τεταμένης ἄχρι ποδὸς ἠκριβωμένοι ῥυθμοὶ ... (*Am.* 14).³¹

29 Eun. VS 2,1,9: Λουκιανὸς δὲ ὁ ἐκ Σαμοσάτων, ἀνήρ σπουδαῖος ἐς τὸ γελασθῆναι ...

30 ὁ γοῦν Χαρικλῆς ἐμμανές τι καὶ παράφορον ἀναβοήσας ... καὶ ἅμα προσδραμῶν λιπαρέσι τοῖς χεῖλεσιν ἐφ' ὅσον ἦν δυνατὸν ἐκτείνων τὸν ἀχνέα κατεφίλει (*Am.* 13: Charikles schrie begeistert und fast sinnbetört auf ..., rannte [auf das Götterbild] zu) und bedeckte es, soweit er mit dem Hals reichte, mit glühenden Küssen); vgl. zum Verständnis der Stelle auch Anm. 40.

31 Zu dieser Beschreibungstechnik, die *mutatis mutandis* stark an *Im.* 4-6 erinnert, s. u. unter 'Konzepte des Erotischen'.

... da schrie (Kallikratidas) plötzlich in noch größerer Begeisterung als Charikles auf: «Herakles, welch ein Ebenmaß des Rückens, wie locken die Hüften zur Umarmung, wie würden sich die Hände füllen! Wie vollendet rundet sich das Fleisch der Pobacken und legt sich weder zu dürtig um die Knochen, noch ergießt es sich in allzu lastendes Fett; und wie süß einen die Grübchen auf beiden Hüften anlachen, das könnte man gar nicht in Worte fassen. In wundervollen Proportionen steigen Ober- und Unterschenkel geradewegs bis zum ausgestreckten Fuß hinab ...

Diese so unhinterfragene Hingabe an sexuelle Phantasien findet ihren Höhepunkt in der von der Tempelbeschießerin erzählten, in der Antike oft wiederholten Geschichte des Jünglings, dessen Wunsch nach Vereinigung mit dem Standbild einen Fleck auf der Rückseite des Oberschenkels der Statue hinterließ (*Am.* 15f.).³² Sie lässt sich ohne weiteres als Parodie auf das jede Con-

32 Während hier also sowohl Kallikratidas als auch Charikles meinen, den Fleck als Argument für ihre Sicht auf den Eros nutzen zu können, gewinnt man hingegen in *Im.* 4 den Eindruck, dass es sich bei dem Versuch des knidischen Jünglings um einen 'heterosexuellen' Akt des Beischlafs handelte: ἀλλὰ καὶ τὸν μῦθον ἤκουσας, ὃν λέγουσιν οἱ ἐπιχώριοι περὶ αὐτῆς, ὡς ἐρασθεῖη τις τοῦ ἀγάλματος καὶ λαθὼν ὑποληφθεῖς ἐν ἱερῷ συγγένοιτο, ὡς δυνατόν ἀγάλματι (Und du hast auch die Geschichte gehört, die die Einheimischen von ihm erzählen; Dass sich einer in die Statue verliebte und, nachdem er sich im Heiligtum heimlich hatte einschließen lassen, mit ihr schlief, so gut das mit einer Statue geht). Von einem Fleck ist hier im übrigen gar nicht die Rede, ebensowenig in *Ath.* 13,605F: οὗτος γὰρ τοῦ ἐν Σάμῳ Παρίου ἀγάλματος ἐρασθεὶς κατέκλεισεν αὐτὸν ἐν τῷ ναῷ, ὡς πλησιάσαι δυνησόμενος καὶ ὡς ἠδύναται διὰ τε τὴν ψυχρότητα καὶ τὸ ἀντίτυπον τοῦ λίθου, τηνικαῦτα τῆς ἐπιθυμίας ἀπέστη καὶ προβαλλόμενός τι [Meineke recte: τὸ A, Keil] σαρκίον ἐπλησίασεν (Dieser [junge Mann] verliebte sich in das Kultbild auf Samos und ließ sich im Tempel einsperren, um ihm beischlafen zu können; und als er wegen der Kälte und der Widerständigkeit des Steins versagte, da nahm er von seiner Begierde Abstand und schlief einem Stückchen Fleisch bei, das er sich vorhielt), eine geradezu antiklimaktische Version. Allein Plinius, *nat.* 36,21, liefert in aller Kürze einen entsprechenden Hinweis: *ferunt amore captum quandam, cum delituisse noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam* (Man erzählt, dass einer, von heißer Liebe zu dem Kultbild ergriffen, nachdem er sich nachts hatte einsperren lassen, sich mit ihm vereinigt habe, und Zeichen seiner Begierde sei ein Fleck). Nicht hingegen erwähnt den Fleck Valerius Maximus 8,11,4. Wie zu erkennen, hat Lukian in den *Amores* die weitaus ausführlichste Version; ob man den Verweis in *Im.* 4 (τοῦτο μέντοι ἄλλως ἰστορεῖσθω) hierauf beziehen kann, ist verlockend, muss aber offen bleiben, selbst wenn man, wie ich es tue, die *Amores* für echt hält; HELM 1906, 354 A.2 verweist auf eine Reihe gleicher Formulierungen in anderen Werken Lukians. Eine vergleichbare Geschichte über die Statue des delphischen Apolls, also einen päderastischen Kontakts, findet sich ebenfalls bei *Ath.* 13,606b, mit dem überraschenden Schluss: ... καὶ τῆς ὀμιλίας μισθὸν καταλιπεῖν στέφανον. φωραθέντος δ' αὐτοῦ τὸν θεὸν χρωμένοισι τοῖς Δελοφείοις συντάξει ἀφείπειν τὸν ἄνθρωπον· δεδωκέναι γὰρ αὐτὸν μισθὸν (... und als Lohn für den Verkehr soll er einen Kranz zurückgelassen haben. Nach seiner Verhaftung soll Apoll den Delphern auf ihre Anfrage beim Orakel befohlen haben, den Kerl freizulassen: Er habe ja bezahlt). Ausführlich jetzt zu dieser Anekdote in den *Amores* KINDT 2012, 162-170; KINDT arbeitet hier insbesondere die Differenz von göttlichem und menschlichem Körper im Wechselspiel mit ihrer naturalistischen Ähnlichkeit heraus. Die Anekdote vom knidischen Jüngling hat m. E. PROSPER MÉRIMÉE in seiner Erzählung *La Vénus d'Ile* (1837) aufgegriffen und ins Schauerromanesk-Phantastische transformiert.

tenance vermissen lassende Verhalten des Charikles und des Kallikratidas lesen, denen man eine vergleichbare Aktion durchaus hätte zutrauen können, wie Charikles' emphatische Reaktion beweist (*Am.* 17).

Dies hat alles einen entschieden komischen Zug,³³ und JUDITH MOSSMAN hat hierin durchaus nachvollziehbar eine Anspielung auf den Streit der Logoi in Aristophanes' *Wolken* gesehen.³⁴ Dennoch geht es, wie in der Archaia, bei aller Burleske doch um ein ernstes und potentiell durchaus folgenreiches Thema: Ob es nämlich unter den Spielarten des Begehrens eine gibt, die den anderen vorzuziehen ist. In unserer eigenen Zeit ist es noch nicht lange her, dass alles andere als die heterosexuelle Liebe als moralisch verwerflich angesehen, juristisch vehement und brutal bekämpft wurde und jeder Versuch, Homosexualität über einen emphatischen Ästhetizismus zurückzugewinnen, zumindest gesellschaftlich zum Scheitern verurteilt war; wie stark solche Urteile selbst die wissenschaftliche Wahrnehmung der *Amores* beeinflussten, hat die Forschungsgeschichte zu den *Amores* gezeigt. Dieser Text, wenn wir ihn nicht nur einfach als kulturhistorisches Dokument lesen, enthält in seiner Direktheit womöglich heute sogar mehr Sprengkraft als in der Zeit seiner Entstehung, nicht zuletzt auch deshalb, weil Lykinos am Ende ein Votum abgibt, in dem die Karten klar verteilt werden. Nachdem er den Ernst, das Engagement, die rhetorische Qualität und die argumentative Vollständigkeit der Vorträge seiner Freunde gewürdigt und sich gewünscht hat, er wäre ein Politiker, der sein Fähnchen nach dem Wind hängen könne, zwingt er sich zu einer Entscheidung, die er mit dem Hinweis auf ihre Spontaneität nur ein wenig entschärft:

33 Dazu gehört auch Lukians satirisch-proleptische Formulierung gegenüber Theomnestos' Potenzprotzereien: ἀλλ', εἴ τί σοι τοῦ κατὰ τὴν Ἀφροδίτην περίπλου λείψανον ἀφεῖται, μηδὲν ἀποκρύψῃ (*Am.* 3: Wenn dir nun von deiner Rundreise im Reiche der Aphrodite noch Andenken geblieben sind, so halte damit nicht hinter dem Berg). Der Begriff des περίπλους scheint mir hier auf den Gang der drei Freunde um die Aphroditestatue herum vorauszuweisen. Insgesamt ist hierbei aber auch der generelle festliche, lachenprovozierende Kontext des Herakles-Festes relevant, in dessen Rahmen Lykinos seinem Freund Theomnestos von diesem Gespräch berichtet. Nicht nur schafft dieses Fest eine Atmosphäre der Lizenz, die Schlüpfirgkeiten und Humor in besonderer Intensität erlaubt, ja verlangt – vgl. *Am.* 1-4 –, sondern die doch scheinbar so seriösen Ausführungen des Charikles und des Kallikratidas geraten damit in ein Licht von Scherz und Komödie, und diese ironische Hinterfragung, mit der MICHEL FOUCAULT 1984 nicht viel anzufangen wusste, erkennt SIMON GOLDBILL 1995, 108f. und III in seiner Kritik an FOUCAULT als essentiell für die selbstkritische Konstruktion erotischer Selbstermächtigung des Ichs im ethischen Diskurs der Kaiserzeit.

34 MOSSMAN 2007, 153. Noch eher würde ich aber an den Streit der beiden Tragiker in den *Fröschchen* denken, der auch erst unkontrolliert ausbricht, bevor er, wie in den *Amores*, in das geordnete Fahrwasser eines Agons überführt wird (vgl. *Arist. Ran.* 830-904).

... τὸ μάλιστα παραστὰν εἶναι μοι δίκαιον ἀποφανοῦμαι. Γάμοι μὲν ἀνθρώποις βιωφελὲς πρᾶγμα καὶ μακάριον, ὅποταν εὐτυχῶνται, παιδικούς δ' ἔρωτας, ὅσοι φιλίας ἀγνὰ δίκαια προμῶνται, μόνης φιλοσοφίας ἔργον ἡγοῦμαι. διὸ δὴ γαμητέον μὲν ἅπασιν, παιδεραστεῖν δὲ ἐφείσθω μόνους τοῖς σοφοῖς· ἥκιστα γὰρ ἐν γυναιξίν ὀλόκληρος ἀρετὴ φύεται (51).

... ich will das, was mir im Augenblick am gerechtesten zu sein scheint, darlegen. Die Ehe ist für die Menschen eine lebenerhaltende Notwendigkeit und eine Form des Glücks, wenn sie gelingt; die Knabenliebe aber, soweit sie um die heiligen Rechte der Zuneigung wirbt, ist meiner Meinung nach eine Frucht der Lebensweisheit. Deshalb sollen alle heiraten, Knaben zu lieben jedoch soll allein den Weisen zugestanden werden; denn eine vollendete Tugend ist den Frauen am wenigsten von der Natur gegeben.

Die plakative Frauenfeindlichkeit dieses Urteils ist ein Topos von Komödie und Iambos; erstaunlicher ist aber, angesichts von Lykinos' üblicherweise spöttischer Einstellung gegenüber den Vertretern der Philosophie, das Zugeständnis, ihr Eros sei überlegen. Allerdings wird dies mit der Forderung ὅσοι φιλίας ἀγνὰ δίκαια προμῶνται verknüpft, einer Einschränkung, der die meisten Philosophen, schenkt man den Darlegungen im *Symposium*, im *Eunuchus* oder im *Piscator* Glauben, gar nicht erst genügen könnten; und genau das wird es sein, was Theomnestos am Ende, ganz im üblichen Stile des Lykinos, vorträgt:

ἐμοὶ μὲν οὕτω παιδεραστεῖν γένοιτο· μετεωρολέσχει δὲ καὶ ὅσοι φιλοσοφίας ὄφρην ὑπὲρ αὐτοὺς τοὺς κροτάφους ὑπερήρασιν, σεμνῶν ὀνομάτων κομψεύμασιν τοὺς ἀμαθεῖς ποιμαίνεταιωσαν· ἐρωτικὸς γὰρ ἦν, εἴπερ τις, καὶ ὁ Σωκράτης, καὶ ὑπὸ μίαν Ἀλκιβιάδης αὐτῷ χλανίδα κλιθεὶς οὐκ ἀπλήξ³⁵ ἀνέστη (54).

So möge mir das Glück der Knabenliebe blühen! Die Erhabenheitsschwätzer aber und sie alle, die ihre Philosophenbrauen bis über die Schläfen heben, mögen mit den pompösen Namen die Ahnungslosen zum Narren halten. War doch Sokrates selbst wie kaum ein anderer ein Erosjünger, und Alkibiades wird, als er mit ihm unter einem gemeinsamen Mantel schlief, nicht ungefickt aufgestanden sein.

Auch im Finale des Dialogs mischen sich also Ernstes und Heiteres. Denn es bleibt ja trotz aller obszöner Komik und misogyner Topik eine Dichotomie im Raum stehen: Man kann, wie Theomnestos, Eros einfach als unaufhörliche

35 Dieses sehr derb-direkte Wort ist zwar nicht komisch belegt, entspricht aber in der Art und Weise seiner Metaphorisierung zur Gänze aristophanischen Usancen.

und hemmungslose Triebbefriedigung ansehen oder, wie Lykinos, ihn einerseits, bezogen auf die Fortpflanzung, als Naturnotwendigkeit betrachten, andererseits als Werbung um *φιλία*, und diese *φιλία* wird hier über *ἀγνά δίκαια* außerordentlich stark bewertet. Sie ist die Zuneigung unter Gleichen, daher kann es sie zwischen Männern und Frauen nicht geben, und es ist evident, dass Zügellosigkeit und Hemmungslosigkeit in ihr nichts verloren haben. Das ist der Grund, weshalb Lykinos die Päderastie sehr prononciert nicht eigentlich den *φιλόσοφοι*, sondern *μόνοις τοῖς σοφοῖς* zugestehen will, und weshalb er sowohl Theomnestos (54) als auch Charikles und Kallikratidas (50) das Wort verbietet; schon vor dem Rededuell hatte er ja Ordnung und Contenance eingefordert, wie sie Gebildeten wohl zu Gesichte ständen (*Am.* 17). Hierin ähnelt er entschieden dem Tychiades des *Philopseudes*, und man kann daher fragen, ob sein Verhalten und sein Urteil gegenüber der Erotomanie seiner Mitunterredner nicht schon auf mittlere Sicht wirkungs- und erfolglos sein werden, genau wie es Tychiades nicht gelingen kann, die Freude der um Eukrates' Krankenbett Versammelten an phantastischen Geschichten zu dämpfen. Kallikratidas und letztlich auch Theomnestos triumphieren – das zeigt sich daran, dass Theomnestos aus dem ganzen Vortrag offensichtlich nichts gelernt hat und Lykinos daher am Ende, falls er eine didaktische Absicht hatte, die hyperemotionale Einseitigkeit der erotischen Vorlieben zwar temporär stoppen, als Fehlhaltung aber nicht heilen kann. Letztlich macht Lykinos, ohne – und das unterscheidet ihn vom Lykinos anderer Texte – seine Freunde kräftig mit der Nase darauf zu stoßen, aber klar, dass Eros nur gebilligt werden kann, wenn er durch *σοφία* in Grenzen gehalten wird, dass er aber in diesem Fall als Erzeuger von *φιλία* eine wichtige Rolle spielt. Das ist eine Position, die *mutatis mutandis*, nämlich unter Austauschung eines metaphysischen gegen ein soziales Ziel, Sokrates' bzw. Diotimas Auffassung vom Begehren aufgreift.

Einige der derberen Züge des Lykinos sind also in den *Amores* auf Theomnestos ausgelagert; nichtsdestoweniger ist Lykinos aber auch hier eine dem Ernst-Komischen zugeneigte Gestalt, die das, was er den anderen abverlangt – nämlich Zurückhaltung und gebildetes Verhalten –, auch selbst praktiziert. Der selbstironische Zug der Gestalt, nämlich: im Endeffekt nur maßvoll erfolgreich zu sein, ist beibehalten. Und selbst diese Zurückhaltung ist nicht zur Gänze neu. Denn auch der Lykinos im *Hesiodus*, in *De saltatione* und im *Cynicus* weist schon das Merkmal diskursiver Seriosität auf. Die *Amores* verstärken diese Facette der auktorialen Maske des Lykinos und gestehen ihm außerdem – und das geht über jene drei Texte hinaus – eine eigene reflektierte Meinungsbildung mit Bestandswirkung zu.

2. DIALOG UND RAUM

Wie in einigen anderen Texten geht es Lukian auch hier um eine Vermittlung von visuellen Erfahrungen mit Sprechakten. Dieses Anliegen dominiert nicht nur das Dialogpaar *Imagines / Pro Imaginibus*, sondern auch das Enkomion *De Domo* und die *Prolalia Hercules*,³⁶ und auch im kaiserzeitlichen Roman spielt das Nebeneinander von Text und Bild bekanntlich keine geringe Rolle. Während jene Texte oft das Problem der medialen Kommensurabilität nicht nur benennen, sondern auch inszenieren,³⁷ performieren die *Amores* die Begegnung mit einem Kunstwerk, und dieses Kunstwerk muss – wie in *De domo* – erst in seinem Aufstellungskontext erschlossen werden.³⁸ Die Herangehensweise also solche ist also durchaus lukianisch, ihre Intensität in den *Amores* ist jedoch etwas Besonderes, und ebenso besonders ist die strukturelle Engführung von Raumbeschreibung und Dialoginszenierung.

Melissa Haynes hat herausgearbeitet, wie sorgsam die Annäherung an das Kunstwerk und die Modalitäten seiner Betrachtung gestaltet sind.³⁹ Tempelgarten und Tempel von Knidos bilden einen Rahmen um die Statue, der an zwei Stellen Öffnungen aufweist, durch die visuell wie physisch auf sie zugegriffen werden kann. Dieser Zugriff erfolgt sukzessive, in Annäherungen: Zunächst besichtigen die drei Freunde die Stadt, dann kommen sie zum aphrodisischen duftenden Tempelgarten, schließlich betreten sie das Tempelinnere und stehen der Statue gegenüber. Diese selbst betrachten sie in drei Schritten. Die erste Sichtung erfolgt sehr unemotional und mit eher kunsthistorischem Interesse aus der Sicht des Erzählers Lykinos (*Am.* 13):

... δαίδαλμα κάλλιστον ... πᾶν δὲ τὸ κάλλος αὐτῆς ἀκάλυπτον οὐδεμιᾶς ἐσθῆτος ἀμπεχούσης γεγύμνωται, πλὴν ὅσα τῇ χειρὶ τὴν αἰδῶ λεληθότως ἐπικρύπτειν. τοσοῦτόν γε μὴν ἢ δημιουργὸς ἴσχυσε τέχνη, ὥστε τὴν ἀντίτυπον οὕτω καὶ καρτερὰν τοῦ λίθου φύσιν ἐκάστοις μέλεσιν ἐπιπέπειν.

³⁶ *Calumniae non temere credendum* und *De mercede Conductis* fassen ihr Anliegen in der Beschreibung allegorischer Gemälde zusammen, während in der *Prolalia Zeuxis* die Beschreibung des berühmten Kentaurengemäldes sogar zum Symbol für Lukians Poetologie wird.

³⁷ Vgl. zu *Imagines / Pro Imaginibus* VON MÖLLENDORFF 2004.

³⁸ Achilles Tatios und Longos lassen ihre Romane ihren Ausgang von Bildbeschreibungen nehmen; in intrikatere Weise tut das auch Heliodor. Auch hier spielt der Aufstellungskontext oder allgemeiner die räumliche Situierung jeweils eine wesentliche Rolle.

³⁹ HAYNES 2013.

... ein prachtvolles Kunstwerk ... ihre ganze Schönheit steht hüllenlos ohne die geringste Kleidung ganz nackt da, nur dass sie mit der einen Hand die Scham leicht bedeckt. Und so Gewaltiges hat das Geschick des Künstlers vollbracht, dass der so widerständige und harte Stein sich in jedem Glied zu strahlendem Glanz gestaltet.

Die zweite Sichtung geschieht aus der Perspektive des heterosexuellen Erotomanen von vorn, die dritte aus der des homosexuellen Erotomanen von hinten. Diese beiden Teil-Sichtungen werden ergänzt: zunächst durch Charikles' unmittelbaren Zu-, ja Übergriff auf die Statue: ... ἅμα προσδραμῶν λιπαρέσι τοῖς χεῖλεσιν ἐφ' ὅσον ἦν δυνατόν ἐκτείνων τὸν αὐχένα κατεφίλει (*Am.* 13),⁴⁰ dann, nachdem die Freunde den Tempel verlassen und umrundet haben und sich die rückwärtige Tür haben aufschließen lassen, durch Kallikratidas' zwar ähnlich enthusiastische (ἐνθεαστικῶς ταῦτα τοῦ Καλλικρατίδου βοῶντος; *Am.* 14), jedoch physisch zurückhaltendere Reaktion: Seine detaillierte Beschreibung ist, wie diese Formulierung zeigt, offenkundig nicht an einer Würdigung der Kunstfülle des δαίδαλα interessiert, sondern beschreibt die Statue, als wäre sie ein von ihm begehrt lebendiges Wesen.⁴¹ Die Geschichte vom knidischen Jüngling, der seinen agalmatophilen Akt offensichtlich von hinten anging, lässt sich – so tut jedenfalls Kallikratidas es explizit (*Am.* 17: παιδικῶς τῷ λίθῳ προσωμίλησεν) – daher als narrative Kompensation der fehlenden physischen Attacke des Kallikratidas lesen.⁴²

Von dieser Geschichte aus wird der Raum des Gesamtdialogs sowohl nach vorn als auch nach hinten erschlossen und in die erotische Gesamtsituation einbezogen.⁴³ Der knidische Jüngling saß tagein, tagaus der Statue verliebt gegenüber: τὴν θ' ὅλην ἡμέραν ἀπαντικρὺ τῆς θεοῦ καθεζόμενος; *Am.* 15). Genauso

40 M. E. ist nicht völlig eindeutig, wohin genau ἐφ' ὅσον ἦν δυνατόν zu beziehen ist. Die Übersetzungen nehmen es üblicherweise mit dem folgenden ἐκτείνων τὸν αὐχένα zusammen, mir scheint aber auch denkbar, es zu κατεφίλει zu ziehen; eventuell könnte man sogar an eine zeugmatische Konstruktion denken. Offensichtlich steht jedenfalls die Statue auf einem Sockel, so dass Charikles, was seinen Zugriff noch intensiver sexualisiert, nur den Torso abküsselt (das Imperfekt κατεφίλει ist sicher iterativ zu verstehen).

41 Siehe hierzu auch unten 'Konzepte des Erotischen'. Vgl. insbesondere Kallikratidas' haptische Semantik: ἀμφιλαφεῖς, χειροπληθές (*Am.* 14). Seine folgenden Beobachtungen sind eher visueller Natur, dennoch betonen sie die sich quasi in Natur verwandelnde Kunstfülle der Statue eher als ihren Kunstwerkcharakter.

42 Nicht zutreffend ist allerdings HAYNES' (2013, 85) Annahme, der knidische Jüngling habe wie die Freunde den rückwärtigen Eingang in den Tempel benutzt. Ein solches Verständnis gibt der Text (*Am.* 16) nicht her. Als Analogie zu Charikles' und Kallikratidas' Reaktion versteht die Anekdote auch BOTTENBERG 2020, 131.

43 Vgl. HAYNES 2013, 88-90.

setzt sich aber auch Theomnestos zu Beginn von Lykinos' Bericht diesem gegenüber, mit explizitem Verweis auf Patroklos und Achill in der *Ilias*: καὶ μὴν ἔγωγε ἔπαναστὰς ἔνθεν ἀπαντικρὺ καθεδουμαί σου, «δέγμενος Αἰακίδην ὅποτε λήξειεν αἰείδων» (*Am.* 5: Lass mich erst noch meinen Platz wechseln und mich dir gegenübersetzen, «wartend auf Aiakos' Enkel, bis seinen Gesang er beendet»); doch dieses bloße Gegenübersitzen genügt dem Liebenden nicht, so Theomnestos am Ende des Gesprächs: οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ θεωρεῖν ἐρώμενον οὐδ' ἀπαντικρὺ καθήμενον καὶ λαλοῦντος ἀκούειν (*Am.* 53: Denn es genügt keineswegs, den Lieb-
ling zu sehen, ihm gegenüber zu sitzen und ihn reden zu hören),⁴⁴ und Theomnestos geht zumindest spielerisch sogar noch einen Schritt weiter und unterstellt wenigstens neckend, dass auch ihn und Lykinos eine erotische Emotion verbindet: καὶ μὴ θαυμάσης· οὐδὲ γὰρ ὁ Πάτροκλος ὑπ' Ἀχιλλέως ἠγαπᾶτο μέχρι τοῦ καταντικρὺ καθεῖξασθαι “δέγμενος Αἰακίδην, ὅποτε λήξειεν αἰείδων”, ἀλλ' ἦν καὶ τῆς ἐκείνων φιλίας μεσῖτις ἡδονή (*Am.* 54: Und wundere dich nicht: Auch Patroklos, der Lieb-
ling des Achilleus, war nicht zufrieden damit, ihm bloß gegenüber zu sitzen, «wartend auf Aiakos' Enke, bis seinen Gesang er beendet», sondern die Triebkraft auch ihrer Freundschaft war die Lust).⁴⁵

Schon diese Motivgestaltung zeigt, dass es ein Anliegen der Dialogkonstruktion ist, die erotische Erfahrung in der Begegnung mit der Statue nicht einfach nur zu lemmatisieren, in den erhitzten Ausführungen der Erotiker nur zu beschwören, sondern ein adäquates, ästhetisch korrespondierendes sprachliches Kunstwerk zu erschaffen. Mit diesem ästhetischen Procedere greifen die *Amores* Problemstellungen auf, die ausführlich in *Imagines* und in *De domo* erörtert und performiert werden. Tatsächlich ist ja das sprachliche Kunstwerk eben nicht in der Lage, eigenständig ein exaktes und gleich wirkungsvolles Bild eines beschriebenen Gegenstandes ekphrastisch zu erzeugen. Auch von der Knidischen Aphrodite kann man sich aufgrund der in den *Amores* gegebenen Beschreibung zwar eine ungefähre Vorstellung machen. Die Statue in ihrer faktischen Qualität als κάλλιστον δαίδαμα wird man beim Lesen der Beschreibung aber nur dann korrekt und vollständig visualisieren können, wenn man sie bereits gesehen hat.⁴⁶ Weder die schöne Panthea (*Imagines*) kann man 'treffend' beschrei-

44 Dies greift natürlich allusiv auf Sappho *fr.* 31 V. zurück. Signifikant ist dabei, dass Sappho zwar einerseits das Gegenüber eines heterosexuellen Paares beschreibt, andererseits deutlich emotionaler ihre eigene Gegenüberbefindlichkeit thematisiert, die homosexueller Natur ist.

45 Vgl. HAYNES 2013, 89.

46 Hiervon geht BOTTENBERG 2020, 121 wohl zu Recht aus; die Statue konnte man auch aufgrund ihrer «manifold reproductions» kennen. Mir ist jedoch wichtig zu betonen, dass die Visualisierung *nur* dann gelingen kann, wenn eine solche vorherige Kenntnis vorhanden ist; die Visualisierung als solche kann sie nicht ersetzen.

ben, noch den schönen Saal (*De domo*). Lukian zeigt vielmehr, dass es Pflicht des Gebildeten ist, dem großartigen Anblick ein ästhetisches Äquivalent verbaler Natur an die Seite zu stellen, und er versteht Mimesis daher als Formaufgabe. Anders gesagt, die Ekphrasis kann das Kunstwerk nicht ersetzen, sie kann es aber komplettieren, kann es mimetisch bereichern. Die Distanz, die durch die Beschreibung – jede Beschreibung! – zwischen dem Kunstwerk – jedem Kunstwerk! – und seiner augenblicksartigen, in einem zweiten Schritt abtastenden Wahrnehmung entsteht, ist vor allem ästhetischer Natur, und bloße Visualisierung ist daher womöglich nicht das essentielle Anliegen einer Ekphrasis.⁴⁷

Statt dessen leistet die Anlage des Dialogs in der Tat eine solche mimetische Bereicherung der Statue, indem sie ihre Vielansichtigkeit einerseits, ihre doppelte räumliche und – als Göttin jeder Art des Begehrens und seiner Erfüllung⁴⁸ – eben auch doppelte sexuelle Zugänglichkeit und erotische Ausstrahlung andererseits in physische Grundkonstellationen des Gesprächs transkribiert.⁴⁹ Denn auch die beiden verführerischen Ansichten der Statue finden ja nicht nur in dem Redepaar Charikles-Kallikratidas ihr inhaltliches Pendant, sondern man soll sich auch diese beiden, nach Ausweis von *Am.* 18, als einander gegenüber sitzend vorstellen: ἡδύς, εἰπών, ὁ τόπος, ἐγώ, καὶ γὰρ οἱ κατὰ κορυφὴν λιγυρὸν ὑπηχοῦσι τέττιγες, ἐν μέσῳ πάνυ δικαστικῶς καθεζόμενῃ αὐτὴν ἐπὶ ταῖς ὀφρῦσιν τὴν Ἡλιαίαν ἔχων (Köstlich, sagte ich, ist dieser Platz, wo direkt unterm Hügel die Zikaden lieblich zirpen; mit diesen Worten ließ ich mich ganz in Richtermanier in ihrer Mitte nieder, mit einer Miene wie das athenische Schwurgericht persönlich). Tatsächlich rückt, denkt man in Raumpositionen, Lykinos auf diese Weise in die Stellung der Aphrodite-Statue, und so hat sein zweifacher Hinweis auf seine Richterfunktion (δικαστικῶς, αὐτὴν ἐπὶ ταῖς ὀφρῦσιν τὴν Ἡλιαίαν ἔχων) wohl nicht nur den Zweck, den folgenden Agon ironisch zu entschärfen, sondern auch klar zu machen, dass er jedenfalls nicht bereit ist, selbst Objekt oder Subjekt erotischen Begehrens zu sein.

Auch im Fortgang des Gesprächs finden sich solche strukturellen Parallelen:

- a) Betreten des *locus amoenus* (Tempelgarten) und des Tempels [*Am.* 12-13]
 - a. Charikles berührt die Statue von vorn (heterosexuell) [*Am.* 13]
 - b. Kallikratidas beschreibt sie von hinten (päderastisch) [*Am.* 14]

47 BOTTENBERG 2020, 122-124 betont dagegen die Verstärkung der «inaccessibility» der Knidia.

48 Vgl. BOTTENBERG 2020, 117 (m. Anm. 5).

49 Demgegenüber scheitert Lykinos' Versuch der Beschreibung Pantheas in *Imagines* – zu ihr auch BOTTENBERG 2020, 125 – zunächst, da er nicht eigentlich eine Struktur erschafft, sondern additiv vorgeht; s. VON MÖLLENDORFF 2004.

- c. Geschichte vom Übergriff des knidischen Jünglings [Am. 15-16]
- d. Gebot des Agons und Beschränkung nur auf ihn [Am. 17]
- b) Ein weiterer *locus amoenus* wird aufgesucht (Lykinos in der Mitte zwischen Charikles und Kallikratidas als Pendant zur Statue) [Am. 18]
 - a. Charikles hält seine Rede (heterosexuell) [Am. 19-28]
 - b. Kallikratidas hält seine Rede (päderastisch) [Am. 30-49]
 - c. Theomnestos' verbal-pornographische Hybris, spielerisch auch gegen Lykinos [Am. 53-54]
 - d. Verbot weiterer Eros-Reden [Am. 55]

Angesichts solcher struktureller Elaboration stellt sich die Frage, ob auch der einleitende Teil von Lykinos' Bericht sich in ein analoges Schema fügen lässt. Lykinos berichtet zunächst ausgiebig von seiner Abreise aus Tarsos und der ruhigen, angenehmen Seefahrt (Am. 7); das lässt sich, meine ich, unproblematisch mit den folgenden *loci amoeni* (a und b) verbinden. Genauso leicht vermag Lykinos' freudige Begegnung mit seinen φίλοι, ihr Streit um den Primat der Gastfreundschaft, dessen Sistierung und Dilatation durch Lykinos (Am. 9: *κἀγὼ φιλονικιοῦντας ὄρων περαιτέρω ... εἶπον ... ἄμφω καλῶς ἔχον ἐστὶν ὑμᾶς παρ' ἐμοὶ φοιτᾶν, ἵνα μὴ πλείω τὴν ἔριν ἐγείρητε ...* (und als ich sah, wie sie immer weiter um die Wette stritten ..., sagte ich, ... ihr sollt heute meine Gäste sein, damit ihr mit dem Gestreite aufhört)) und der weitere Aufschub des Streitens bis zur Ankunft in Knidos auf das spätere Agongebot und -verbot (ad und bd) bezogen werden. Dazwischen liegen die Stationen Lykien und Rhodos. In Lykien, wie besprochen, werden diverse Poleis bereist, vor allem aber erfreut man sich an (lokalen) μῦθοι; angesichts des erwähnten, in der Antike geläufigen Historems von der lykischen Gynaikokratie scheint es mir statthaft, diese Station mit den folgenden auf Charikles bezogenen Abschnitten (aa und ba) zu korrelieren.

Am schwierigsten dürfte eine Analogie des Bericht über den Aufenthalt auf Rhodos (Am. 8) mit späteren Kallikratidas-Abschnitten (ab und bb) zu argumentieren sein. Aber es fällt doch auf, dass hier mit Dionysos eine männliche Gottheit im Vordergrund des Interesses steht. Nicht nur hat Lykinos ein Quartier direkt gegenüber des Tempels bezogen,⁵⁰ sondern die ganze Stadt wird als *πρέπον ἔχουσα τῷ θεῷ τὸ κάλλος* (in voller Schönheit, wie sie dem Gott ziemt) bezeichnet, und überdies verbringt Lykinos seine Zeit damit, Gemälde dionysischer Mythen zu betrachten: *ἐκπεριῶν δὲ τὰς ἐν τῷ Διονυσίῳ στοὰς ἐκά-*

⁵⁰ *Ἐενῶν ἀπαντικρὺ τοῦ Διονυσίου*: Auch hier wieder eine Situation des expliziten Gegenübers (*ἀπαντικρὺ*); s. o. S. 134-136.

στην γραφήν κατώπτευον ἅμα τῷ τέρποντι τῆς ὄψεως ἠρωϊκούς μύθους ἀνανεούμενος (ich besuchte auch die im heiligen Bezirk des Dionysos gelegene Galerie und betrachtete mit Muße jedes einzelne Gemälde, wobei ich mich nicht nur am reizenden Anblick erfreute, sondern auch die jeweiligen heroischen Mythen im Kopf durchging). Der Begriff ἐκπεριῶν erinnert an die spätere Umkreisung der Aphroditestatue, die Kallikratidas' enthusiastischer Reaktion vorausgeht, ebenso wie ἠρωϊκούς männlichkeitsbetonte Mythen assoziieren lässt. Sehr klar lässt sich dafür wieder die Erwähnung von geschichtenerzählenden Fremdenführern⁵¹ mit der Tempelbeschießerin auf Knidos und ihrer Erzählung vom hybrishaften Verhalten des knidischen Jünglings (ac) und den sexuellen Übergriffigkeiten des Theomnestos (bc) verbinden: Auch die dionysischen Mythen haben ja in den meisten Fällen Hybris zum Thema.

Mögen die Analogien zwischen 'Vorgeschichte' und der 'Knidos-Handlung' insgesamt auch weicher sein als diejenigen zwischen den beiden Abschnitten jener 'Knidos-Haltung', so sind sie dennoch erkennbar und stabilisieren die Struktur der *Amores* insgesamt. Es zeigt sich jetzt, dass sie, nach einer kurzen Einleitung (*Am.* 1-5), die aber über das Motiv des 'Gegenübersitzens' ebenfalls mit dem Folgenden verschränkt ist, tatsächlich nicht so parataktisch ist, wie es beim ersten Lesen scheinen könnte. Die einzelnen erotischen Motive – das Gegenübersitzen, der eindringliche Blick, das Nicht-ablassen-können, die Faszination durch Geschichten von Hybris, der Wunsch nach körperlicher Berührung – wandern in unterschiedlicher Gestalt und Intensität durch alle Ebenen und Teilbereiche des Gesprächs und betreffen nicht nur alle beteiligten Figuren, sondern konfigurieren auch das weite Raumpanorama, in dem die Gespräche stattfinden. Die wechselseitige Anziehungskraft des Erotischen bestimmt die gesamte Poetik des Textes; hier gelingt damit genau das, was in *Imagines* und *De domo* propagiert wurde: die Erschaffung eines sprachlichen Kunstwerkes, das seinem Gegenstand ästhetisch adäquat ist, nämlich dem Eros, der sich hier in einem Werk der Steinmetzkunst, der knidischen Aphrodite, kondensiert. Die *Amores* bieten also in dieser Hinsicht gegenüber dem übrigen Werk Lukians nichts grundständig Neues, aber die ästhetisch komplementäre Gestaltung von Dialogform und Raumform ist hier sicherlich besonders intensiv ausgearbeitet.

51 εὐθὺς γάρ μοι δὴ ἢ τρεῖς προσεπρήθησαν ὀλίγου διαφόρου πᾶσαν ἱστορίαν ἀφηγοῦμενοι ... (denn sogleich bemächtigten sich meiner zwei oder drei [Fremdenführer], die mir für ein geringes Trinkgeld jede Geschichte erklärten ...).

3. KONZEPTE DES EROTISCHEN

Sexuelle Motive werden von Lukian meist im Bereich der Satire und Polemik ausgespielt: Gegner wegen ihres (angeblich) zügellosen Triblebens zu verspotten, aus Iambos und Alter Komödie gut bekannt, ist auch für Lukian eine beliebte Waffe, die er treffsicher führt – Beispiele dürften sich erübrigen, reiches Anschauungsmaterial findet man in *Adversus indoctum*, im *Eunuchus*, im *Demonax*, im *Symposium* und in vielen anderen Schriften, mal schlagartig, mal breit angelegt. Eine *a priori* neutrale oder gar auf Verständnis und Erkenntnis angelegte Diskussion der Frage nach der Bewältigung des Erotischen findet sich dagegen nur in wenigen Texten, darunter den *Imagines*, wo es aber nicht eigentlich um eine psychische Bewältigung geht, sondern um eine poetische: Wie vermag man die Überwältigung durch das vollkommen Begehrenswerte zur (adäquaten) Darstellung zu bringen? Wenn *Imagines* und *Amores* also durchaus einige Motive miteinander teilen, ist ihr grundsätzlicher Fokus doch ein unterschiedlicher.

Es mag unerwartet sein, aber die *Amores* weisen statt dessen einige elementare Ähnlichkeiten mit dem *Dearum Iudicium* auf, einem Dialog, in dem das Paris-Urteil inszeniert wird. Diese Ähnlichkeiten betreffen allerdings nicht Fragen nach einem grundsätzlichen Verständnis von Eros, sondern sind eher allgemein motivischer Natur. Auch das *Dearum Iudicium* nimmt seinen Ausgangspunkt von einem Streit: Hera, Athene und Aphrodite zanken sich darum, wer die Schönste (und also die Begehrenswerteste) sei, und Zeus soll urteilen. Das lässt durchaus an Charikles und Kallikratidas und ihren Streit darüber denken, wessen Eros-Auffassung die richtige sei; und genau wie Lykinos nur gezwungen und um der Streiterei ein Ende zu machen das Richteramt übernimmt, möchte auch Zeus lieber kein Urteil fällen – doch kann er als höchster Gott diese Aufgabe eben auf einen anderen abwälzen. Paris, nun mit den drei Göttinnen zunächst bekleidet, dann in ihrer makellosen Nacktheit konfrontiert, ist – wie Charikles und Kallikratidas von der knidischen Statue – völlig überwältigt und schwelgt in ihrem Anblick (*Dear. Iud.* 7f., 11). Nun erzwingt der Mythos den vorhersehbaren Gang des Gesprächs: Paris entscheidet sich aufgrund der überzeugendsten Bestechungsleistung für Aphrodite. Das hat natürlich mit den *Amores* nichts mehr zu tun, immerhin sei aber darauf hingewiesen, dass auch das *Dearum Iudicium* mit vier Dialogbereichen operiert, erst dem vorbereitenden Gespräch auf dem Olymp (1f.), dann der Beschreibung der Reise zum Ort des Urteils, dem Ida-Gebirge (2-6), schließlich der Inszenierung der Begegnung zwischen Paris und den Göttinnen (7-11) und zuletzt dem eigentlichen Wettbewerb und Urteil (11-16).

Einige Ähnlichkeiten gewinnen also eine gewisse Deutlichkeit, was zumindest die gute Passung der *Amores* in Lukians Œuvre bestätigt. Sind denn aber die *Amores* Lukians einziger Dialog, in dem er sich diskursiv ernsthaft mit dem Phänomenkomplex des Erotischen auseinandersetzt? Hierzu ist es nötig, etwas näher auf das Werk zu schauen, in dem die menschliche Erotik das thematische Zentrum bildet: die *Dialogi meretricum*.

Eine vermeintliche Schwierigkeit beim Vergleich der *Dialogi* mit den *Amores* – dass nämlich das Darstellungsinteresse der ersteren eher die Zeichnung sozialer Aspekte des Erotischen sei,⁵² während es in letzteren vor allem um emotionale, ästhetische, womöglich auch religiöse Aspekte gehe – lässt sich schnell ausräumen. In der Tat stellen zwar die *Dialogi* Eros als käufliche Ware dar, und KATE GILHULY hat zeigen können, wie Lukian das Erotische aus einem archaischen System des Gabentauschs in das System des Warentauschs überführt.⁵³ Eros ist hier, gegenüber seiner hybriden sinnlichen Verherrlichung durch Theonnestos, Charikles und Kallikratidas in den *Amores*, ein fast ausschließlich, wenn auch nicht gänzlich, konsumptiver Wert. Einen solchen propagieren Charikles und Kallikratidas zwar nicht, doch praktizieren sie, wie Lykinos' Bericht von ihrer Lebensführung in *Am.* 10 zeigt, *de facto* sehr wohl einen konsumptiven Eros, da sie nur junge und schöne Bedienstete besitzen, die sie austauschen, sobald diese älter und daher unansehnlicher werden. Tatsächlich passen Lykinos' Freunde also sehr gut in die Welt der *Dialogi*, auch wenn sie als vermögende Oberschichtsangehörige nicht zu deren meist mittel- bis unterschichtlichem Personal gehören. Die *Amores* integrieren – darauf verweist wohl auch der pluralische Titel⁵⁴ – offensichtlich möglichst viele Aspekte des Erotischen in ihre Darstellung, und dazu gehören eben nicht nur die sinnliche und ästhetische Komponente, sondern auch das Konsumptive.

Ich möchte meinen Vergleich zwischen *Dialogi* und *Amores* hier auf einen einzelnen *Dialogus* beschränken, nämlich jenes berühmt-berüchtigte Gespräch zwischen Leaina und Klonarion (*Dial. Meretr.* 5), das CHRISTOPH MARTIN WIELAND aus moralischen Gründen aus seiner Übersetzung ausschloss.⁵⁵ Leaina berichtet ihrer Freundin und Kollegin Klonarion von ihrem sexuellen Kontakt mit dem lesbischen Paar Megilla und Demonassa; schon deren Namen zeigen, dass sie nicht zur üblichen Klientel der Hetäre gehören, doch überdies

52 Vgl. hierzu HARTMANN 2006. Grundsätzlich zur Hetäre in der griechischen Gesellschaft und bei Lukian NOWAK 2007.

53 GILHULY 2007.

54 S. o. Anm. 25.

55 Vgl. hierzu HARTMANN 2006, 349f.

werden sie explizit als ‘reich’ bezeichnet.⁵⁶ Megilla und Demonassa feierten ein intimes Frauensymposion, zu dem sie Leaina gerufen hatten. Zu vorgerückter Stunde – Leaina war schon angetrunken – gingen sie zu dritt ins Bett (5,2). Leaina, von der Situation überfordert, versuchte, sich mit ein wenig Hinhalte-taktik aus der Affaire zu ziehen, aber Megilla übernahm das Kommando, verlangte, sie Megillos zu nennen (5,3), und verwendete schließlich für den Beischlaf eventuell ein künstliches Glied.⁵⁷ Klonarion findet diese Schilderung nicht detailliert genug, aber Leaina weigert sich, weitere Einzelheiten preiszugeben: Μὴ ἀνάκρινε ἀκριβῶς, αἰσχροῦ γάρ ὥστε μὰ τὴν οὐρανίαν οὐκ ἄν εἴποιμι (5,4: Verhöre mich nicht so im Detail, denn es ist unanständig; und deshalb will ich es, bei der Himmlischen, nicht erzählen).

Dieser Dialog bietet sich für einen Vergleich mit den *Amores* deshalb an, weil auch hier homo- wie heterosexuelle Perspektiven zu Wort kommen. Formal ähnlich ist auch *Dial. mer.* 5 als ἱη ein Rahmengespräch eingebettete Erzählung mit dialogischen Anteilen gestaltet, und wie Lykinos in den *Amores* Theomnestos’ Schwelgen in sexuellen Details unterbricht, verweigert auch die Berichterstatterin Leaina am Ende eine Fortführung des Themas. Sie hat sich für diese Aktion mit Schmuckstücken bezahlen lassen, ist aber eigentlich immer noch schockiert und findet den ganzen Vorgang αἰσχροῦ (5,4). Dafür nimmt sie in ihrem Satzsatz gerade Ἀφροδίτη Οὐρανία zur Zeugin, und ihre Formulierung ähnelt in stupender Weise derjenigen, mit der Theomnestos schließt (*Am.* 54): τάχα φήσει τις αἰσχροῦ ταῦτ’ εἶναι λέγεσθαι, πλὴν ἀληθῆ γε νῆ τὴν Κνιδίαν Ἀφροδίτην (vielleicht wird einer behaupten, das seien unanständige Geschichten; allerdings sind sie wahr, bei der Aphrodite von Knidos). In Lukians intratextueller Welt könnte Theomnestos mit φήσει τις Leainas Verdikt geradezu zitieren ... – jedenfalls berufen sich beide für ihre – doch genau gegensätzliche – Meinung auf jene Aphrodite, die Praxiteles für den Tempel in Knidos in Stein gemeißelt hatte, die ‘himmlische Aphrodite’.

In beiden Texten erscheinen homoerotische Verhältnisse mithin als Formen einer Sexualität, die sich nur eine reiche Oberschicht leisten kann und zu genießen vermag; dabei kann diese Sexualität mit der gleichen diskursiven Vehemenz als eine besonders geistige und reine, ja philosophische Liebe dekla-

56 ... τὴν Λεσβίαν Μέγιλλαν τὴν πλουσίαν ... (1), ... Δημόνασσα ἡ Κορινθία, πλουσία δὲ καὶ αὐτὴ ... (2).

57 (M.) ἔχω γάρ τι ἀντὶ τοῦ ἀνδρείου. ἀλλὰ πάρεχε, ὄψει γάρ. (L.) ... εἴτ’ ἐγὼ μὲν ὡς περ ἄνδρα περιελάμβανον, ἡ δὲ ἐποίει τε καὶ ἐφίλει καὶ ἥσθηται καὶ ἐδόκει μοι ἐς ὑπερβολὴν ἥδεσθαι (5,4: (M.) Ich habe ja einen Ersatz für das männliche Glied. Gib dich nur hin, dann wirst du schon sehen. (L.) ... Und dann umarmte ich sie wie einen Mann, und sie machte sich ans Werk, küsste mich, stöhnte und schien mir über alle Maßen Vergnügen zu empfinden). Angesichts dessen, dass Megilla aus Lesbos stammt, wäre auch ein oraler Akt denkbar, vgl. LSJ s.v. λεσβιάζω.

riert werden (so Kallikratidas und auch Lykinos in seinem abschließenden Urteil (*Am.* 51)), wie sie als beglückende Hingabe an Sinnlichkeit gepriesen (Theomnestos) oder als unmoralisch kritisiert (Leaina) werden kann.⁵⁸ Lykinos' Urteil fällt aber tatsächlich differenzierter aus, als es auf den ersten Blick aussehen könnte. Denn er verwahrt sich nicht einfach gegen einen einzelnen Modus des Erotischen – er akzeptiert ja auch Heterosexualität als vollgültige Form des Begehrens: γάμοι μὲν ἀνθρώποις βιωφελὲς πρᾶγμα καὶ μακάριον, ὅποταν εὐτυχῶνται (*Am.* 51: Die Ehe ist für die Menschen eine lebenerhaltende Notwendigkeit und eine Form des Glücks, wenn sie gelingt) –, doch er wird zunehmend zurückhaltender, wenn seine Gesprächspartner sich *in eroticis* zu sehr erhitzen und ihre Selbstbeherrschung zu verlieren scheinen; darin ähnelt er Leaina, die zwar am Vorspiel noch teilzunehmen bereit ist, der es aber unheimlich wird, als Megilla in Wallung zu geraten beginnt und definitiv in die männliche Rolle schlüpft: χρόνῳ δὲ ἡ Μέγιλλα ὑπόθερμος ἦδη οὔσα τὴν μὲν πηνήκην ἀφείλετο τῆς κεφαλῆς ... καὶ ἐν χρῶ ὤφθη αὐτῇ καθάπερ οἱ σφόδρα ἀνδρώδεις τῶν ἀθλήτων ἀποκεκαρμένη· καὶ ἐγῶ ἐταράχθην ἰδοῦσα (5,3: Megilla, die mit der Zeit schon in Wallung geraten war, zog die Perücke vom Kopf ... und mit ihrer kahlen Kopfhaut sah sie aus wie ein richtiger Bodybuilder). Sie versucht zwar, dieses Unbehagen durch mythisierende Deutungen aufzufangen und Megillas Verhalten gewissermaßen diskursiv zu integrieren: Auch Achill habe sich ja in einer Mädchengruppe verborgen und sei dabei heimlich ein Mann gewesen, oder vielleicht sei Megilla ein Hermaphrodit oder habe sich wie Tiresias von einer Frau in einen Mann verwandelt. Doch als nichts davon fruchtet, ist bei ihr die Grenze des moralisch Möglichen überschritten, zu allem weiteren muss sie bestochen werden und schämt sich dessen. Lykinos wiederum sieht sich mit Theomnestos' Deutung der einander gegenüber sitzenden Achill und Pat-

58 Auch Theomnestos ist sich ja erkennbar dessen bewusst, dass man diese Erotik als Form der ἀναισχυντία ansehen kann. Leainas Anrufung der himmlischen Aphrodite erinnert dabei an Platons *Symposion*, in dem Pausanias die beiden Manifestationen der Aphrodite differenzierte. Wenn Klonarion die Lesbierin Megilla als τις ἑταιρίστρια bezeichnet (*Dial. mer.* 5,2), sieht es so aus, als zitiere sie – oder, falls man ihr das nun doch nicht zutraut, der Dialogautor – Platon *Smp.* 191e, wo Aristophanes in seinem Mythos von den archaischen Doppelmenschen von denjenigen Frauen spricht ὅσαι ... γυναικὸς τμημά εἰσιν ... μάλλον πρὸς τὰς γυναῖκας τετραμμένα εἰσι, καὶ αἱ ἑταιρίστρια ἐκ τούτου τοῦ γένους γίνονται (191e2-5). Gleich danach spricht er über ihre männlichen Pendanten und urteilt fast identisch mit Theomnestos: φασὶ δὲ δὴ τινες αὐτοὺς ἀναισχύντους εἶναι, ψευδόμενοι (*Smp.* 192a2f.). Auch den beinahe expliziten Platonbezug – und zwar einen Bezug auf ein und dieselbe Stelle – haben die beiden Texte offenkundig miteinander gemein; der Begriff ἑταιρίστρια kommt nur im *Symposion* und in *Dial. Mer.* 5,2 vor und ist *ad hoc* nicht ganz eindeutig. Eine Ableitung von ἑταιρίζω liegt nahe, und dann ist die sexuelle Konnotation zwar vorhanden, steht aber – wie bei ἑταῖρος – nicht zwangsläufig im Vordergrund; vgl. GILHULY 2006, 275 und 284-286.

roklos als eines Liebespaares konfrontiert, das kurz vor einem sexuellen Akt steht (*Am.* 54) – und das, nachdem derselbe Theomnestos sich Lykinos zu Beginn von dessen Bericht mit genau demselben *Ilias*-Zitat gegenüber gesetzt hatte. Lykinos fühlt sich von dem wie Megilla in Wallung geratenen Theomnestos ganz offensichtlich mehr als nur rhetorisch bedrängt, wenn er der Situation ein radikales Ende bereitet: οὐτ' ἀνέξομαι σου, φίλε Θεόμνηστε, ἄλλην ἀρχὴν καταβαλλομένου τρίτων λόγων, ἧς ἀκούειν ἐν ἑορτῇ μόνον εἰκός ἐστιν, τᾶλλα δὲ τῶν ἐμῶν ὄτων πόρρω ἀποικιεῖν (*Am.* 54: Ich möchte nicht, lieber Theomnestos, dass du hier die Grundlage zu einer dritten Rede legst, die sich ausschließlich an einem Festtag anzuhören ziemt; weiteres sei meinen Ohren fern!). Das klingt nach entschieden größerem Widerwillen als nur nach Unlust gegenüber weiteren Darlegungen; vielmehr muss man hier wohl heraushören, dass Lykinos Theomnestos' Reden als erotischen Vorstoß interpretiert, dem er sofort einen Riegel vorschiebt. Selbst die Emphase des Charikles und des Kallikratidas ist ihm zuviel – er fällt sein Urteil, um seine Ruhe zu haben: ... ἐν τῷ μεταξὺ πλῶ περι τῶν αὐτῶν οὐ κέκρικα διοχλεῖσθαι (*Am.* 50: Ich bin nicht geneigt, mich während der Seefahrt mit demselben Gegenstand belästigen zu lassen) –, und ihre Reaktionen auf die knidische Statue empfindet er offensichtlich als völlig überzogen und inadäquat: πολλῶν οὖν ἀκρίτων ἀφυλακτουμένων λόγων τὸν συμμιγῆ κατακαύσας ἐγὼ θόρυβον, ἄνδρες, εἶπον, ἐταῖροι, τῆς κατὰ κόσμον ἔχεσθε ζητήσεως, ὡς εὐπρεπῆς νόμος ἐστὶν παιδείας (*Am.* 17: Da die beiden nicht aufhörten, weiter verworrene Worte hinauszubellen, fackelte ich den lärmenden Wortschwall ab, indem ich sagte: Männer, Freunde, haltet euch doch bitte an die Regeln einer ordnungsgemäßen Untersuchung, wie es das Gesetz schicklicher verlangt). Der Begriff ἀφυλακτουμένων deutet an, dass in Lykinos' Augen seine Freunde die Grenze zum Verhalten von Tieren bereits überschritten haben; κόσμος, εὐπρέπεια und παιδεία müssen, in dichter Abfolge, von ihnen erst einmal wieder eingefordert werden.⁵⁹

Es geht also sowohl in den *Amores* als auch im fünften Hetärendialog nicht zuletzt auch um die Bestimmung der Grenzen akzeptablen erotischen Verhaltens.⁶⁰ Es gibt ein Zuviel an Berührung, das im Falle der knidischen Aphrodi-

59 Dieses Wechselspiel von Erhitzung und Abkühlung einer völlig entgleisenden Emotion erinnert im übrigen an die Tragodomanie der Abderiten in *Hist. Conscr.* 1., die erst durch einen Kälteeinbruch beendet werden konnte.

60 Vgl. BOTTENBERG 2020, 116f. Anders die Einschätzung von FOUCAULT 1984, 290f., der gerade in Theomnestos' finalen Einlassungen eine massive Korrektur der von ihm, Foucault, als primär rhetorisch und topisch klassifizierten Einlassungen der beiden Hauptredner sieht, in denen das bisher eher umgangene körperliche Moment dominant und schlagend zu seinem Recht komme. Bei FOUCAULT 1984, 270-289 findet sich auch eine ausführliche Paraphrase der Positionen des Charikles und des Kallikratidas.

te wohl bereits als Hybris verstanden werden muss; es gibt aber auch einen rhetorischen Überschwang, der ein Übermaß an Emotion und einen Mangel an Zurückhaltung verrät, die im Kontext von Bildung inakzeptabel sind. Es geht um Integrität: Sowohl die des Gegenübers – nicht ohne Grund wird ja, wie gezeigt, das Motiv des berührungslosen Gegenübersitzens permanent repetiert – als auch die eigene, die verlangt, dass man die Begrenzungen der eigenen Identität respektiert: Am Ende ist es aus Leainas Sicht eben unmoralisch, wenn eine Frau ihre weibliche Identität aufgibt, zu sehen daran, dass sie ihr Haar abnimmt und einen artifiziellen Phallus anlegt; ebenso darf ein Mann nicht zum Tier werden. Die antike Ethik geht – man denke an die Tugendbestimmungen in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* – ihre Definitionen gern über die Benennung eines 'Zuviel' und eines 'Zuwenig' an. Das lässt sich auf das 'Begehren', wie sich in den *Amores* zeigt, gut übertragen: Berührung und Inbesitznahme sind dann hyperbolisch, Abwendung und Desinteresse hingegen elleiptisch, und das gilt womöglich auch für die rechte 'erotische' Einstellung gegenüber einem Kunstwerk, wo dumpfes Gaffen genauso vermieden werden muss wie brüllender Enthusiasmus.⁶¹ In Charikles' und Kallikratidas' Reaktion verbinden sich diese beiden Formen des Begehrens nach dem Körper und des Begehrens nach dem Kunstwerk, und diese Reaktion ist insofern maximal unethisch, als sie sich eben zum einen in lautem Geschrei und hybridem Verhalten manifestiert, zum anderen aber auch insofern reduktiv ist, als sie den weiblichen Körper auf seine Vorder- bzw. seine Rückseite beschränkt.⁶²

Die Ausgangsfrage, ob sich das Konzept von Eros, wie es sich in den *Amores* entfaltet, zum übrigen Œuvre Lukians fügt, lässt sich von daher einigermaßen zuversichtlich bejahen. Zugleich bietet der Dialog aber auch einige neue Perspektivierungen und stellt daher eine Bereicherung unseres Lukianbildes dar.

4. ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNGEN 1: EROTISCHES ERZÄHLEN ZWISCHEN KONSUM UND GABENTAUSSCH

Die knidische Aphrodite steht in ihrer künstlerischen Vollendung für die Gesamtheit der Erscheinungsformen des Erotischen, ebenso wie für seine Be-

61 Vgl. hierzu *De domo* 2 (dumpfes Gaffen) und *Zeuxis* 1 (brüllender Enthusiasmus).

62 Dies ist besonders einprägsam in Kallikratidas' abschließendem Witz zu sehen: παιδικῶς [sc. ὁ νεανίας] τῷ λίθῳ προσωμίλησεν βουλευθεὶς οἷδ' ὅτι μηδὲν πρόσθεν εἶναι τὸ θῆλυ (*Am.* 17: [Der Jüngling] ging so mit dem Stein zu Werke, als ob er einen Knaben vor sich hätte, weil er, da bin ich sicher, nicht das weibliche Körperteil vor sich haben wollte). Vgl. zum Extremismus der Reaktionen auch ELSNER 2007, 120.

grenzungen, denn auch die Statue hat einen klaren Umriss und ist in einem klar definierten räumlichen Kontext aufgestellt. Die *Amores* müssen daher als Bestandteil von Lukians Œuvre und also vor dem Hintergrund seiner Poetik einer ästhetischen Äquivalenz der gebildeten Reaktion auf vollkommene Kunst, wie sie bildende Kunst und Literatur der Klassik für die Autoren der Zweiten Sophistik *per definitionem* sind, eine solche Entsprechung zur Statue des Praxiteles darstellen. Wie das zu denken ist, habe ich oben dargelegt, möchte aber zum Abschluss dieser Überlegungen noch einen Schritt weitergehen. Wenn in der Rezeption von Kunst eine rein konsumptive Haltung ein Zeichen mangelnder Bildung ist, aber auch im erotischen Verhältnis bloßes Konsumieren im Glauben, man sei zu jeder Art von Zugriff auf den Anderen berechtigt, gerade für einen Gebildeten inakzeptabel ist – ließe er sich damit doch auf das Niveau von Handwerkern und Händlern hinab, die Waren gegen Geld verkaufen –, und das Ideal vielmehr in einem gleichberechtigten Geben und Nehmen besteht, dann könnte man überlegen, ob nicht auch Lukians Äquivalenzästhetik einer solchen Gabentauschlogik, einer Logik des Aushandelns von Werten, folgt; tatsächlich verdanken sich ja auch die *Amores* selbst einem narrativen Gabentausch im Rahmen eines Festes.⁶³ Kate Gilhuly verweist hier zu Recht bereits auf Lukians gegenderte Vorstellung von Gattungen und seine Gattungskreuzung von διάλογος und κωμωδία.⁶⁴ Aber noch darüber hinaus ist die Konfrontation mit einem Kunstwerk ja eine Gabe, für die man sich in rechter Weise dankbar zeigen muss; auf dieses Wechselverhältnis verweist womöglich schon die doppelte Semantik des griechischen Begriffs χάρις. Wenn die knidische Aphrodite über ein Höchstmaß von Detailliertheit, Proportionalität, Eurhythmie und Symmetrie verfügt – dies die Kategorien des vollendet Schönen, die Lukian in *De domo* 5 nennt –, so besitzen auch die *Amores* nicht nur konzeptuelle Qualitäten, sondern zeigen in ihrer Eigenschaft als Sprachkunstwerk auch eine besondere Artifizialität der Sprache sowie eine besonders differenzierte Struktur, die sich aufgrund ihrer starken internen Vernetzung als geschlossenes Ensemble aufeinander bezogener Teile erweist, wie es auch die Statue ist. Der ideale Ort für eine Präsentation der *Amores* wäre daher, wie in *De domo* 3 gefordert, eine Lesung des Textes *coram statua*, κατα-ντικρὺ τῆς θεοῦ.

63 Vgl. zur Erzählung als Handelswert und Gegenstand des Begehrens auch ROLAND BARTHES 1970, 92-94. Die Überführung dieses Austauschs erotischer Erzählungen in körperlichen Austausch, den Theomnestos am Ende des Textes jedenfalls spielerisch andeutet, wird von Lykinos verweigert.

64 Vgl. GILHULY 2007, 62 und Lukian *PromEs* 7.

5. ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNGEN 2: LUKIAN – VERFASSER DER AMORES?

«Once doubted paternity is never fully restored».⁶⁵ Die Einwände, die gegen die *Amores* erhoben wurden, basierten – sieht man von materiellen Einwänden ab, wie sie zu Beginn dieses Beitrags diskutiert wurden – auf der prinzipiellen Annahme, das Schaffen eines Autors sei letztlich in seinen Entfaltungsmöglichkeiten durch bestimmte personale Charakteristika eingeschränkt, die sich auf die gewählten Themen, auf seinen Stil und schließlich auch auf eine bestimmte Geisteshaltung, die man zu spüren meint, auswirkten; auch die Kongruenz mit anderen Werken des Autors spielt hier eine Rolle. Man wird die grundsätzliche Richtigkeit einer solchen Annahme nicht bestreiten wollen. Aber man darf die Reichweite dieser Einschränkungen auch nicht überschätzen, und insbesondere darf man nicht vergessen, dass hinter diesen Annahmen und Fragestellungen ein Konzept von Autorschaft steht, das sich in unserem Kulturkreis erst im Laufe des 18. Jahrhunderts herausgebildet, die Philologie stark beeinflusst und sogar die Rechtsprechung um das Gebiet des Urheberrechts erweitert hat.⁶⁶ In früheren Epochen verliert der Text durch seine Verschriftlichung schnell die Bindung an eine 'sprechende Person': Er ist überall und jederzeit verfügbar, es ist jetzt der Leser, der in die pragmatische, extradihegetische Position einrückt, die beim Verschriftlichungs- und beim eigentlichen Schöpfungsakt der Autor einnahm. Er ist es, dem der Autorname als Instrument der Klassifikation, einer Inbezugsetzung von Texten zueinander, kurz: der Benennung der Wahrnehmung von Ähnlichkeiten dient.⁶⁷ Wir verwenden den Autornamen *de facto* entpersonalisiert, und das bietet sich im Falle von Lukian erst recht an, dessen biographische Person aus den ihm zugeschriebenen Texten bis auf ganz wenig – wie seinen Namen und seinen Herkunftsort, die man ihm nicht zu nehmen wagen wird – nicht rückerschlossen werden

65 D'ALCONZO 2021, 463 (Anm. 8). Bei seiner Analyse des intertextuellen Verhältnisses der *Amores* zum Roman des Achilleus Tatios verzichtet D'ALCONZO ausdrücklich auf die Diskussion der Echtheitsfrage als irrelevant. Das ist aber nicht ganz richtig. Akzeptiert man seine These einer umfänglichen Anspielung auf Achilleus (warum eigentlich nicht andersherum?) – aber nicht alles, was ähnlich ist, ist auch schon Mimesis –, dann würde eine Autorschaft Lukians den Roman deutlich früher datieren, als das bislang üblich ist.

66 Vgl. dazu etwa WOODMANSEE 1992, mit Rückgriff auf MICHEL FOUCAULTS berühmten Vortrag am Collège de France von 1969 «Qu'est-ce qu'un auteur?», Bulletin de la Société française de Philosophie, 1969, hier zitiert nach (dt.) «Was ist ein Autor?», in JANNIDIS & LAUER u. a. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Ditzingen 2000, 198–229; vgl. auch jüngst HAFNER 2023, v. a. 17–30.

67 FOUCAULT 2000, 200 spricht von «Homogenitäts-, Filiations- oder Beglaubigungsverhältnis».

kann und, wie es aussieht, auch nicht rückerschlossen werden soll; das Leben wie die Literatur ist ein Rollenspiel, der identitäre Kern einer Person tritt gegenüber der Forderung nach dem Gelingen dieses Spiels deutlich zurück.⁶⁸

Lukian versteht sich als Produkt einer Bildungskultur, die ihn als Individuum völlig durchdringt. Er gilt als Verfasser so grundverschiedener Texte wie *Verae historiae*, *De Saltatione*, *De Syria Dea*,⁶⁹ *Saturnalia*, *De Domo*, *De Mercede Conductis*, *Piscator*; und auch die *Dialogi meretricum* werden zwar unter die Gruppe der so genannten *Dialogi minores* gezählt, unterscheiden sich aber doch in vielfacher Hinsicht etwa von den *Dialogi mortuorum*. Und ein nur kurzer Blick in Lukians Werkliste wird einen auch darüber belehren, dass seine Klassifikation als Satiriker zwar einen durchaus beträchtlichen Teil seines Œuvres zutreffend bezeichnet, aber zugleich doch auch entschieden zu kurz greift. In diesem Œuvre finden sich thematische und formale Variationen in solchem Umfang, dass man ihm letztlich, verstünde man ihn etwa primär als Satiriker, auch viele andere Werke absprechen könnte – deren Autorschaft ihm aber nie bestritten wurde. Die Möglichkeiten des πεπαιδευμένος sind, was verschiedenartige Zugriffe auf die gewaltige klassische Tradition betrifft, beinahe zahllos; Originalität, καινότης, genießt nur insofern Ansehen, als sie die Innovativität solcher Zugriffe bezeichnet.

Systematisierende Beschreibungen eines ‘Werks’ hypostasieren die Vorstellung einer personalen Autorindividualität nur,⁷⁰ dabei können sie immer nur vorläufig sein. Wir wissen etwa, dass Lukian das Christentum durchaus und keineswegs nur spöttisch oder kritisch zur Kenntnis genommen hat, wie uns *De morte Peregrini* zeigt; und in den *Verae historiae* hat er die *Apokalypse des Johannes* als Objekt der Mimesis keineswegs verschmäht.⁷¹ Von da aus ist es dann aber nur ein kleiner Schritt zu einem Dialog wie dem *Philopatris*, der seit GESNERS Abhandlung von 1714 als unecht gilt. Ohne hier in die nächste Echtheitsfrage geraten zu wollen: Eine Auseinandersetzung mit Christentum und paganem Glauben, wie sie in diesem Text geführt wird, würde in das Lukian zugeschriebene Œuvre durchaus passen. Ein Problem ergibt sich hier nur, wenn man die ideologische, psychologische und soziale Konstitution einer *Autorperson* hinter den Texten als das ihnen Innerlichkeit, Tiefe und Einheit verleihende Zentrum ansieht, die zudem über eine individuelle und unverän-

68 Vgl. BAUMBACH & V. MÖLLENDORFF 2017, 18-25, zum ‘Autornamen’ Λουκιανός ebd. 26-36, zum Rollenspiel ebd. 31-34.

69 Sie hält etwa noch RUDOLF HELM 1927, 1760f. ohne jeden Zweifel für unecht: «L. kann es unmöglich gewesen sein wegen des ernsten Tones, der in der Schrift herrscht». Diese Skepsis darf als widerlegt gelten.

70 Vgl. FOUCAULT 2000, 205f.

71 Vgl. hierzu VON MÖLLENDORFF 2018; sowie VON MÖLLENDORFF 2009.

derliche Sprache verfügt, und ein über Spott hinausgehendes Interesse an religiösen Fragen mit dem 'Charakter des Autors' für unvereinbar hält. Dass eine solche umfassende Identifikation des Autors als literarischer Funktion und des Autors als historischer Person jedoch selbst wieder nur eine diskursive Konstruktion ist, hat neben Michel Foucault etwa auch Roland Barthes gezeigt;⁷² unter ganz anderen Prämissen wird auch in *Necyomanteia* 16 die Annahme eines alles bestimmenden individuellen Wesenskerns zurückgewiesen oder doch in ihrer Bedeutung klar reduziert.⁷³

Sind dann gelungene Imitationen nicht eigentlich integraler Bestandteil des von ihnen angesteuerten Textcorpus? So scheinen es jedenfalls deren Verfasser zu intendieren, wenn sie sich darum bemühen, hinter ihrer perfekten Imitation unsichtbar zu werden und auf den Ausdruck ihrer personalen Identität und vor allem Individualität zu verzichten;⁷⁴ und frühe Rezipienten und Editoren teilten offensichtlich ihre Auffassung vom 'lukianischen Charakter' solcher Texte, denn nur so lässt sich ja erklären, dass sie schon früh in das Corpus Lucianicum gelangten. Hinter dem Verfassen von Pseudo-Texten steht, in der Vormoderne, eben nicht ein justiziables oder ethisch verwerfliches Delikt, sondern das Bemühen um Einschreibung in einen literarischen Diskurs und, in dem hier gegebenen Kontext, um den Ausdruck einer konsequent zuende gedachten παιδεία.

BIBLIOGRAPHIE

Ausgabe und Übersetzung

M. D. MACLEOD 1967 (?1979), *Lucian. With an English Translation*, vol. VIII, Cambridge (Loeb).
M. D. MACLEOD 1980, *Luciani opera*, t. III, Oxford

Forschungsliteratur

N. D'ALCONZO 2021, «Decoding the Erötes. Reception of Achilles Tatius and the Modernity of the Greek Novel», *AJPh* 142, 461-492.

72 BARTHES 1970, 98f. Er versteht figurale Eigennamen generell als eine Art Sammelbezeichnungen im Warentauschprozess der Literatur; wie sehr dann erst den Autornamen.

73 Vgl. FOUCAULT 2000, 215ff.; BARTHES 1968.

74 Darin unterscheiden sie sich von dem (knidischen!) Architekten, der den Leuchtturm von Pharos im Namen des regierenden Pharaos erbaute, aber seinen eigenen Namen, Sostratos, innen im Turm auf das Mauerwerk unter den Putz setzte, wissend, dass ihn eines Tages die Zeit zutage fördern würde; vgl. *Hist. Conscr.* 62.

- R. BARTHES 1968, «La mort de l'auteur», *Manteia* 5, 12-17.
- R. BARTHES 1970, *S/Z*, Paris [zitiert nach: *S/Z*, Frankfurt a. M. 1987].
- M. BAUMBACH & P. VON MÖLLENDORFF 2017, *Ein literarischer Prometheus. Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik*, Heidelberg.
- R. BLOCH 1907, *De Pseudo-Luciani Amoribus*, Straßburg [Argentoratum].
- L. BOTTENBERG 2020, «Pseudo-Lucian's Cnidian Aphrodite. A Statue of Flesh, Stone, and Words», *Millennium* 17, 115-138.
- E. CAVALLINI & E. DEGANI 1991, *Luciano. Questioni d'amore*, Venedig.
- S. DUBEL 1994, «Dialogue et autoportrait. Les masques de Lucien», in A. BILLAULT (Hg.), *Lucien de Samosate*, Lyon, 19-26.
- J. ELSNER 2007, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in art and text*, Princeton.
- M. FOUCAULT 1984, *Le souci de soi. Histoire de la sexualité* 3, Paris [zitiert nach: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit* 3, Frankfurt a. M. 1986].
- M. FOUCAULT 2000, «Was ist ein Autor?», in F. JANNIDIS & G. LAUER u. a. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Ditzingen, 198-229.
- K. GILHULY 2006, «The Phallic Lesbian. Philosophy, comedy, and social inversion in Lucian's Dialogues of the courtesans», in C. FARAONE & L.K. MCCLURE (Hgg.), *Prostitutes and courtesans in the ancient world*, Wisconsin, 274-291.
- K. GILHULY 2007, «Bronze for gold. Subjectivity in Lucian's "Dialogues of the courtesans"», *AJPh* 128, no. 1, 59-94.
- S. GOLDHILL 1995, *Foucault's Virginity. Ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge.
- H. HAFNER 2023, *Funktion, Stimme, Fiktion. Studien zu Konzeptionen Autorschaft in frühgriechischer und klassischer Literatur*, München.
- J. HALL 1981, *Lucian's satire*, New York.
- E. HARTMANN 2006, «Hetären bei Lukian», in C. ULF & R. ROLLINGER & K. SCHNEGG (Hgg.), *Frauen und Geschlechter*, Köln & Wien, 339-354.
- M. HAYNES 2013, «Framing the view of the unviewable», *Helios* 40, 71-95.
- R. HELM 1906, *Lucian und Menipp*, Leipzig & Berlin.
- R. HELM 1927, Art. «Lukianos», *RE* Bd. 26, Sp. 1725-1777.
- N. HOLZBERG 1988, «Lucian and the Germans», in A. C. DIONISOTTI (Hg.), *The Uses of Greek and Latin. Historical Essays*, Straßburg, 199-209.
- C. P. JONES 1984, «Tarsos in the Amores ascribed to Lucian», *GRBS* 25, 177-181.
- J. JOPE 2011, «Interpretation and Authenticity of the Lucianic "Erotes"», *Helios* 38, 103-120.
- J. KINDT 2012, *Rethinking Greek Religion*, Cambridge.
- F. KOLB 2018, *Lykien. Geschichte einer antiken Landschaft*, Darmstadt.
- W. LAUER 1899, *Lucianus num auctor dialogi Erotes existimandus sit*, Köln.
- H. LICHT (= P. BRANDT) 1920, *Erotes. Ein Gespräch über die Liebe von Lukian*, München.
- P. VON MÖLLENDORFF 2004, «Puzzling Beauty. Zur ästhetischen Konstruktion von Paideia in Lukians 'Bilder'-Dialogen», *Millennium* 1, 1-24.

- P. VON MÖLLENDORFF 2009, «Christian Apocalypses and Their Mimetic Potential in Pagan Education. A Contribution concerning Lucian's True history», in S. ALKIER & R. B. HAYS (Hgg.), *Reading the Bible intertextually*, Waco, 157-169.
- P. VON MÖLLENDORFF 2018, «"Dieser ans Kreuz geschlagene Sophist". Vom Umgang mit religiösen Erweckern bei Lukian», in P. GEMEINHARDT & I. TANASEANU-DÖBLER (Hgg.), *„Das Paradies ist ein Hörsaal für die Seelen“. Religiöse Bildung in historischer Perspektive*, Tübingen, 85-100.
- P. VON MÖLLENDORFF 2021, «Problem und Methode. Datierung und Datierungsnotwendigkeit am Beispiel Lukians», in W. GRÜNSTÄUDL & K.M. SCHMIDT (Hgg.), *Die Datierung neutestamentlicher Pseudepigraphen. Herausforderungen und neuere Lösungsansätze*, Tübingen, 121-132.
- J. MOSSMAN 2007, «Heracles and Prometheus, and the play of genres in [Lucian]'s *Amores*», in S. C. R. SWAIN & S. J. HARRISON & J. ELSNER (Hgg.), *Severan culture*, Cambridge & New York, 146-159.
- H. G. NESSELRATH 1999, Art. «Lukianos», *DNP* Bd. 7, 493-501.
- Y. NOWAK 2007, «Halt still, Hetäre! Lukian aus Samosata und seine Hetären», in M. BAUMANN & D. MATZNER & S. MATZNER & Y. NOWAK (Hgg.), *Wo die Liebe hinfällt... Amorale Liebeskonzeptionen in der europäischen Geistesgeschichte*, Marburg, 21-43.
- H. RICHARD 1886, *Über die Lykinosdialoge des Lukian*, Progr. Realgymn. Johanneum, Hamburg, 3-54.
- M. WOODMANSEE 1992, «On the Author Effect. Recovering Collectivity», *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 10, 279-292.