

## Auctor & Actor

### Formen auktorialer Präsenz in antiken Dialogen

Peter von Möllendorff

Michail Bachtin darf als der Theoretiker gelten, dem wir die Bestimmung einer maximalen Intensität dessen verdanken, was Dialog sein kann. In seinen Hauptwerken – den Büchern über Rabelais und Dostojewskij<sup>1</sup> – liegt sein Konzept von Dialogizität breit entfaltet und kulturhistorisch kontextualisiert vor. Bachtins ausführlichste und gedankenreichste Studie zu den allgemeinen ästhetiktheoretischen Grundlagen dieses Konzepts sowie zur ästhetischen Tätigkeit eines Künstlers, vor allem eines Autors, die insbesondere sein Verhältnis zu seinen Figuren ausgiebig erörtert, ist aber – nach der bahnbrechenden Herausgabe des Werks durch Tzvetan Todorov in französischer Sprache<sup>2</sup> – erst vor wenigen Jahren auch einem deutschen Leserkreis zugänglich geworden.<sup>3</sup> Wesentliche Gedankengänge dieser frühen Schrift hat Bachtin in seinem späteren Werk zum Begriff der Dialogizität verdichtet.

Die Bedeutung des Bachtin'schen Konzepts von Dialogizität findet zwar bis heute eine prinzipielle literaturwissenschaftliche Akzeptanz für das Verständnis vor allem narrativer Texte, sie ist jedoch mit Bezug auf die terminologisch scheinbar so nahestehende Gattung des Dialogs in jüngerer Zeit bestritten worden, etwa von Klaus W. Hempfer.<sup>4</sup> Hempfers Kritik ist in vieler Hinsicht berechtigt. Sie basiert auf späteren Darlegungen Bachtins zum Dialogischen, die partiell apodiktischer Natur sind, partiell die – im vorliegenden Beitrag im folgenden dargelegten – ästhetischen Prämissen verlassen und sich eher auf kulturtheoretische Überlegungen stützen, die eng mit seinen Analysen des mittelalterlichen Karnevals zusammenhängen. In der Tat hat Bachtin in seinem Spätwerk das „dialogische Prinzip“ zur

\* Mein besonderer Dank gilt Mario Baumann, Sabine Koch und Katrin Pavlidis, die mit zahlreichen kritischen Nachfragen und Vorschlägen die Argumentation dieses Beitrags verbessert und geschärft haben.

1 Bachtin (1985); Bachtin (1987).

2 Bakhtine (1984).

3 Bachtin (2008).

4 Etwa bei Klaus (2002) 10–19.

Norm erklärt und ihm damit eine durchaus angreifbare, zudem aber auch diesem Prinzip selbst widerstreitende, wertmäßige Fixierung verliehen. Ich möchte daher einen Schritt zurückgehen und Bachtins Konzept von Dialogizität auf seine frühe Ästhetik zurückbeziehen. Dies ist m. E. entscheidend für ein wesentliches Problem der Dialogforschung, nämlich die Frage, wie sich der Verfasser des Dialogs zu dem dort Gesagten und den dort auftretenden Figuren stellt. Seine Werkpräsenz kann alle Modi zwischen einer (jedenfalls behaupteten) bloßen Berichterstattung und der Teilnahme in Gestalt einer auktorialen Figur abdecken, und stets ist die auktoriale Position prekär, weil ihr ideologisches, phraseologisches und ästhetisches Verhältnis zu den *a priori* gleichberechtigt auftretenden Gesprächspartnern sich nicht eindeutig bestimmen lässt. Gewiß: Diese Frage kann sich auch in narrativen Texten stellen. Dem Dialog ist sie aber gattungsimmanent.

Mein Anliegen in diesem Beitrag ist es daher, in einem ersten Teil Bachtins Konzept der ästhetischen Formgebung nachzuvollziehen, da es in der Klassischen Philologie kaum rezipiert worden ist; im zweiten Teil möchte ich auf der Grundlage der im ersten Teil nachvollzogenen ästhetischen Prämissen Formen auktorialer Anwesenheit aus der Lektüre ausgewählter Dialogtexte nachweisen, einerseits um das hermeneutische Potential von Bachtins Ansatz für die oben dargelegte Fragestellung auszuloten, andererseits um seine Überlegungen in der praktischen Analyse zu verankern.

Bachtin versteht unter Dialogizität, daß sich Autor und Figuren auf einer gemeinsamen Ebene der Kommunikation befinden, der Autor seine Figuren als seinesgleichen behandelt und sie ihm wiederum gleichberechtigt gegenüberstehen, nicht bloße Sprachrohre seines Aussagewillens sind. Daher gelangen dialogizitäre Texte nicht zu abschließenden Ergebnissen, halten keine Botschaft für ihre Leser bereit, können kein „letztes Wort“ sprechen. Sie werden zu ideologischen Kampfplätzen des Wortes, stoßen ebenso dialogizitäre Rezeptionen an und vermögen so im Laufe weiterer Lektüren auch in der Rezeption späterer Zeiten als Sinnakkumulatoren zu dienen. In Bachtin 2008 (im Folgenden: *AHT*) wird nun klar, an welchem Punkt Bachtin genau die Differenzierungsmöglichkeit zwischen Autor- und Protagonistenstimme sieht: nämlich darin, daß der Protagonist auf den Gegenstand der Handlung oder des Gesprächs wertend, emotional-volitiv reagiert, während der Autor in den betreffenden Aussagen des Helden als ästhetisch formende Instanz präsent ist. Die Form solcher Aussagen untersteht nach Bachtins Auffassung nicht gänzlich dem Aussage- und Gestaltungswillen des Helden; vielmehr handelt es sich um „die Reaktion auf eine Reaktion, die einheitliche und homogene rein formalästhetische Reaktion des Autors auf alle einander widerstreitenden realistischen Reaktionen

der Helden, auf alle [...] Ereignisse in ihrer Gesamtheit, indem er sie ästhetisiert, sie aus der (kognitiv-ethischen) Wirklichkeit herausreißt und sie künstlerisch umrahmt“ (AHT 42). Damit hat Bachtin eine wesentliche und im Grunde stilanalytische Aufgabe formuliert. Tatsächlich ist sie radikaler als die narratologische Aufforderung der Differenzierung von Stimmen, weil Bachtins tiefstes Interesse letztlich der Einzeläußerung gilt, also der vertikalen Stimmendimension des Wortes,<sup>5</sup> weniger dem narrativen oder dramatischen Nebeneinander einzelner Stimmen. Dialogizität heißt dann, daß die auktoriale, formalästhetische Formung des Helden dessen ethische Wirklichkeit nicht dominiert, sondern sich zu ihr ins dynamische Verhältnis setzt; ein aus Bachtins Sicht ästhetisches Ideal, das in literarischen Werken in unterschiedlichen Graden realisiert sein kann und das er in einem besonderen Ausmaß in den Romanen Fjodor Dostoevskijs verwirklicht fand. Die Analyse dieses Verhältnisses aber müßte auch möglich sein, wenn man nach Dialogizität *im Dialog* sucht, da sie in jeder Einzeläußerung manifest ist und nicht auf die explizite oder gar figurale Präsenz einer Autorstimme – etwa in Gestalt eines Erzählers – angewiesen ist.

In AHT postuliert Bachtin erstmals, daß jede eigentliche ästhetische Tätigkeit auch in der Lebenswelt eine genuin auktoriale ist, die das Gegenüber zum ‘Helden’, also zur Figur oder Gestalt, erhebt. Diese Tätigkeit ist als eine Form der – wie Bachtin provokativ formuliert – liebevollen Zuwendung anzusehen, die dem Anderen das Geschenk der Geschlossenheit und der Form macht, das er nicht sich selbst, sondern, als Subjekt, ebenfalls nur einem Anderen machen kann. Ich verleihe ihm, der Andere mir, die Totalität, derer er als Autor entbehrt / derer ich selbst entbehre. Die ästhetische Gabe kann nur vom Anderen kommen und dem Anderen zukommen, zu einer genuin ästhetischen Leistung sich selbst gegenüber ist das Ich prinzipiell nicht in der Lage.<sup>6</sup>

Grundlage dieses ästhetischen Aktes, der den Anderen zum ästhetischen Objekt formt, das dann im künstlerischen Akt zum konkreten Artefakt werden kann, ist das fundamentale Defizit der Selbstwahrnehmung: Ich kann mich nie vollständig sehen, bin in meinem Lebensvollzug offen, nach vorn, in die Zukunft gerichtet, reagiere auf meine Umwelt mit Gefühlen und Willensakten (emotional-volitiven Aktivitäten), die mit ethischen und mit rationalen Gesichtspunkten zu verbinden sind; ich kann meinen

5 Damit ist gemeint, daß auch ein einzelnes Wort durch die Gleichzeitigkeit verschiedener metaphorischer Bedeutungen oder differenter De- und Konnotationen, durch die Einbeziehung differenter Stilebenen, von (mehr oder weniger markierten) Zitaten oder anderen intertextuellen Verweisen seine Zugehörigkeit zu mehreren Stimmen oder Sprechern zum Ausdruck bringt, also nicht in der Verfügung allein desjenigen steht, der das Wort ausspricht.

6 Vgl. insgesamt von Möllendorff (1995) 27–43.

Körper zwar fühlen, aber genausowenig vollständig sehen, wie ich ein geschlossenes Charakterbild von mir entwerfen oder meine Geburt und meinen Tod als meinen Lebensraum und meine Lebenszeit abschließende Ereignisse wahrnehmen kann. Dieses Defizit in der Selbstwahrnehmung korrespondiert einem Mehr an Wahrnehmung, einem „surplus de vision“<sup>7</sup>, dem Anderen gegenüber. Zwar ist mir dessen Gefühls-, Willens- und Gedankenwelt weitgehend unzugänglich, aber ich nehme ihn vor seinem Hintergrund wahr, und indem ich diesen Hintergrund auf ihn beziehe, verleihe ich ihm gegenwärtige Bedeutung. Ich selbst kann mich nicht mit meinem Vorhandensein identifizieren; Bedeutung habe ich stets nur für den Anderen, den ich mit meinem Blick vollende, so daß auch er wiederum Bedeutung nur in Bezug auf mich haben kann.

Was in *AHT* noch unausgedrückt bleibt, ist der (banale) Zusatz – den man über Bachtins abundanter und insistenter Darlegung des Ästhetischen aber leicht aus den Augen verliert –, daß die ästhetische Aktivität nur eine unter den „Reaktionen auf die Reaktion“ ist, wie Bachtin, wie schon zitiert, formuliert.<sup>8</sup> Ebenso reagiere ich auf den Anderen ja ebenfalls mit Akten des Denkens, Fühlens, Wollens, die sich auch in Handlungen, praktischen wie verbalen, niederschlagen. Die ästhetische Aktivität tritt zu ihnen ins Benehmen, ergänzt sie, kann ihnen wohl auch gegenübertreten. All dies setzt einen Akt des Verstehens voraus, also die Bereitschaft, eine Annäherung an das Denken, Agieren, Fühlen, Wollen des Anderen zu unternehmen, unter (zumindest in der Analyse) kurzfristiger Aussetzung meiner eigenen entsprechenden Aktivitäten; auf den Begriff gebracht: eine reine Sympathiebewegung zum Anderen hin. Sehr zu Recht hält Bachtin fest, daß „das Innere“ des Anderen gleichwohl für mich weder ein passender, adäquat auszufüllender, noch ein dauerhafter Aufenthaltsort sein kann. Meine Sympathiebewegung hin zum Anderen, quasi in Kopf und Seele des Anderen hinein, ist eine imaginierte. Sie unterliegt permanenter Verifikation auf der Basis der Reaktionen des Anderen auf meine Reaktionen auf ihn – „Habe ich ihn richtig verstanden?“ –, dieses bestenfalls immer bessere, also gemeinschaftsförderndere Verstehen ist aber Voraussetzung für die ästhetische Aktivität, die die erfüllte und notwendigerweise defizitäre Version des fremden Inneren nun mit einer überlegenen Wahrnehmung seines Hintergrundes, also meines Horizontes, vor dem ich ihn sehe, ergänzt. Indem ich ihm auf diese Weise Bedeutung verleihe, nehme ich ihn ernst und handele ihm gegenüber ‚verantwortlich‘. In dieser mithin zu-

7 Vgl. Bahktine (1984) 34.

8 Mir scheint dies eine Formulierung, die das spätere Konzept des Dialogischen – von dem ja in diesem Frühwerk noch nicht die Rede ist – schon andeutet und vorwegnimmt.

tiefst *communitas*-fokussierten Sicht von Mensch und Welt bin ich stets Geschöpf und Schöpfer zugleich.

Wichtig hierbei ist, daß allein die ästhetische Aktivität, wie Bachtin sie auffaßt, den Anderen bereichert und damit *neue* Bedeutung erschafft. Als in diesem Sinne nicht-ästhetische, auktoriale Handlungsweisen anzusehen sind daher die vollständige und ausschließliche, den eigenen Standpunkt scheinbar negierende ‚Einfühlung‘ in den Helden – die seine Form als Ausdruck, also expressiv, versteht<sup>9</sup> – ebenso wie seine Verwendung als Sprachrohr des Autors – hier könnte man die figurale Formgebung dann als impressiv bezeichnen. In beiden Fällen bereichere ich mich, bereichert der Autor sich ausschließlich selbst: Entweder verschaffe ich mir so eine Bereicherung meiner Gefühls- und Gedankenwelt (Einfühlung), oder ich okkupiere ein für mich bislang nicht vorhandenes Artikulationsorgan. Beides ist egoistisch.

Vor die Aufgabe, diesen Egoismus zu vermeiden, ist nun vor allem der Künstler gestellt. Indem Bachtin Autor, Regisseur, Schauspieler und Leser explizit miteinander gleichsetzt (*AHT* 133), macht er seinen Anspruch deutlich, daß die Figur nicht das ausschließliche, *vollständige* Produkt, das ‚Machwerk‘ (ποίημα), eines Autors sein kann. Welchen Anspruch könnte ein Autor denn auch haben, daß ich mich altruistisch in eine Figur einfühle, die reines Sprachrohr seines Ego ist? Mein ästhetisches Verhalten als Rezipient muß im ästhetischen Verhalten des Autors vorgeprägt sein, diese Bahn der Rezeption muß vom Autor gespurt worden sein; pointiert formuliert: Damit ein Kunstwerk ästhetische Qualität<sup>10</sup> besitzen kann, muß es dialogisch angelegt sein. Das Merkmal der Formschönheit in diesem prägnanten Sinne besitzt demnach nur der dialogische Text vollumfänglich (während es natürlich ästhetisch irrelevante, hingegen gnoseologisch und ethologisch hochbedeutsame und sprachlich hochrangig ausgefeilte Texte geben kann).

In der literarischen Praxis heißt das doch wohl zuerst einmal, daß ein Text nicht alles aussagt, sondern daß er das Vorhandensein von Unzugänglichem andeutet, damit ein rezeptives Bemühen um Empathie überhaupt zustande kommt. Denn ein Bestreben nach Einfühlung im Sinne einer imaginierten Sympathiebewegung ist die Voraussetzung für den dialogisch-ästhetischen Akt, der allerdings nur dann zustande kommt, wenn ich die zeitweise eingenommene fremde Perspektive, das (imaginierte) Innere des Anderen, auch wieder verlasse.<sup>11</sup> Figuren dürfen also – in dieser Auffas-

9 Mit der Ausdrucksästhetik setzt sich Bachtin in *AHT* 120–144 ausführlich auseinander.

10 Nicht etwa nur handwerkliche Perfektion.

11 Vgl. *AHT* 79–81.

sung von Kunst – nicht plan, transparent, *reine* Typen sein, sondern müssen Tiefe aufweisen, und sie dürfen nicht isoliert bleiben, sondern es muß vom Autor ein (Wert-)Hintergrund angelegt werden. Sie müssen vor diesem Hintergrund Kontur bekommen, vor ihm plastisch werden, er muß *Umgebung* für sie werden. Dies ist nicht zwangsläufig in räumlicher Hinsicht zu denken, sondern läßt sich auch zeitlich, ideologisch etc. konzipieren.<sup>12</sup> Zu einer solchen ‚Umgebung‘ gehören auch alle weiteren Figuren, oder es werden, wenn man nicht mit einem Protagonistenmodell arbeiten will, alle Figuren füreinander zur Umgebung. Diese Umgebung muß einen Bezug auf den Menschen haben, denn nur der Mensch kann bedeutungsvolle Form besitzen, erhalten und verleihen. Daher muß es auch ein menschliches Zentrum oder mehrere Zentren geben, auf das / die die Formung bezogen ist, aber dieses Zentrum ist nicht im Sinne von absolut überlegener Ordnungsstiftung zu verstehen, weshalb man, um Mißverständnisse und scheinbare Widersprüche zu vermeiden, besser mit Boris Uspenskij von ‚Standpunkt(en)‘ spricht.<sup>13</sup>

Tatsächlich darf sich der Autor also nicht verstecken, denn das wäre ja eine Verweigerung oder eine Leugnung des Dialogischen. Natürlich kann ich eine wie auch immer unterhaltsame Geschichte von ‚jemandem‘ erzählt bekommen, aber Bedeutung gewinnt sie im ästhetischen Sinne erst, wenn der eigene ‚Stand-Punkt‘ dessen, der da erzählt, sichtbar wird. Diese Standpunkt-Setzung kann, wie Uspenskij gezeigt hat, auf unterschiedlichen Textebenen – ideologisch, phraseologisch, chronotopisch, psychologisch – erfolgen. Was ich in meinem Beitrag untersuchen möchte, ist die Frage, wie sich vor dem Hintergrund dieses ästhetischen Problems des Standpunkts der literarische Spezialfall des Dialogs verhält. Ein Dialog muß ja, das ist evident, keineswegs im Bachtin’schen Sinne dialogisch, also ein ästhetisches Ereignis sein. Während wir aber in der narrativen Literatur den auktorialen Standpunkt<sup>14</sup> an den Erzähler knüpfen können und während es im Drama den Schauspieler gibt – hierzu später mehr –, scheint Dialogliteratur ein besonderer Fall zu sein.

12 Beispiele für die Erschaffung solcher „Hintergründe“ sind etwa das Verfahren, eine Handlung oder eine Figur vor den Hintergrund einer ‚korrespondierenden‘ Landschaft zu stellen, oder eine figurale Umgebung für einen Protagonisten zu erschaffen, in der wir als Rezipienten ihn anders wahrnehmen als er sich selbst wahrnimmt, beispielsweise einen alten Menschen in eine Gruppe jüngerer Menschen zu stellen, in der er sich selbst vielleicht als verjüngt wahrnimmt, während er uns eher noch stärker gealtert erscheint.

13 Vgl. Uspenskij (1975).

14 Dieser auktoriale Standpunkt ist nicht zu verwechseln mit einer biographistischen Deutung literarischer Texte.

Wenn nämlich ein Dialog auch nur im Geringsten nicht rein formalisierter Monolog ist, so wird schnell unklar, wie sich die vorgetragenen Positionen zu einem auktorialen Standpunkt verhalten. Wenn Paratexte außen (als Rahmen) und innen (als Überleitungen zwischen den einzelnen Repliken) fehlen, bleibt auch eine chronotopische Position des Autors gegenüber den Sprechern / Figuren ungewiß, von anderen auktorialen Standpunkten ganz zu schweigen. Die Schaffung etwa einer auktorialen Figur dient weniger der Authentifizierung des Gesagten durch jemanden, der sagen kann, er habe am hier und jetzt berichteten Gespräch teilgenommen; tatsächlich ist eine solche Annahme ja letztlich naiv und obendrein gewinnt weder noch verliert das Gesagte an ‚Wahrhaftigkeit‘, oder besser: an Überzeugungsstärke, dadurch, daß es als authentisch erscheine. Vielmehr leistet sie den Hinweis darauf, daß es überhaupt einen *eigenen* auktorialen Standpunkt gibt (der wiederum nicht vollständig auf das von einer solchen Figur Geäußerte zu verrechnen ist, wenn sie sich denn überhaupt äußert). Eine solche Figur muß nicht im eigentlichen Dialogtext, sondern kann auch in marginalen Paratexten (Rahmenhandlung) erscheinen. Sie ist in jedem Fall ebenfalls ein Gegenüber des Autors, nicht sein Sprachrohr: Würde sie nämlich von ihm in diesem Sinne monologisch behandelt, könnten die übrigen Figuren kaum dialogisch konzipiert sein, und da Bachtin zu Recht mehrfach hervorhebt, daß wir mit einem literarischen Text ein Kunstwerk *als Ganzes* aufnehmen, nicht nur Teile davon, wäre es methodisch unsauber, eine ungleichartige Konzeption der verschiedenen Figuren anzunehmen. Eine auktoriale Figur gibt daher weniger eine autoritative und also ideologisch abschließende Meinung des Autors wieder, sondern signalisiert, daß der Text *polyphon* angelegt ist.<sup>15</sup>

Mit der Frage nach der Authentizität – und ihrem Nachweis als einem ästhetischen Anliegen – erledigen sich auch Fragen nach Glaubwürdigkeit, Historizität und Fiktionalität. Denn die Implikationen eines ästhetischen Aktes, wie ihn Bachtin konzipiert, greifen stets, gleichgültig ob ein Autor sich in seinem Entwurf einer Figur an einer realen, historischen Person orientiert oder ob er diese Figur erfindet, konstruiert, aus Traditionen übernimmt oder kompiliert. In jedem Fall ist ja die Tiefendimension dieser Figur – wie auch die der realen Person – nur der Imagination zugänglich. Die Figur und ihr Handeln müssen also nicht einmal wahrscheinlich sein, solange sie nur jedenfalls als möglich denkbar sind. Der ästhetische Akt dient nicht der Erzeugung von Plausibilität, sondern der Erzeugung von Form und formaler Schönheit. Wird hingegen mir als Rezipient klar, daß eine Figur nur und nichts anderes als eine (monologische) auktoriale Ex-

15 Zur Abgrenzung von ‚Polyphonie‘ und ‚Dialogizität‘ vgl. von Möllendorff (1995) 51–60.

tension ist, erzeugt sie kein ästhetisches Begehren in mir. Es könnte mich verlocken, den Autor kennenzulernen – warum sollte ich mich dann mit seinem Avatar zufrieden geben? Die Figur muß vielmehr befähigt sein, ein Gegenüber abzugeben, und zwar auch schon für ihren Autor, wie (im Drama) für ihren Schauspieler und für ihren Rezipienten. Auch für eine solche künstlerische Absicht kann die Installation einer auktorialen Stellvertreterfigur Signalwirkung besitzen.<sup>16</sup>

Die Frage nach Auftreten und Funktion des Autors ist für jede literarische Analyse von hoher Bedeutung, aber vor allem für diejenigen Gattungen, die ihn üblicherweise und mehrheitlich kaschieren: das Drama und der Dialog.<sup>17</sup> Da ich mich im zweiten Teil meines Beitrags mit Dialogtexten aus der Frühzeit der Gattung beschäftigen werde, ist es angemessen, auch einen Blick auf die Umstände und Gründe des Schwindens ihrer Dominanz zu werfen. Im Zusammenhang mit der Submergenz der Gattung ‚Dialog‘ zu Beginn der frühen Neuzeit scheint nämlich das Problem des Autors ebenfalls virulent geworden zu sein.<sup>18</sup> In produktivem Kontrast zum Dialog befindet sich hier der Montaigne'sche Essai.<sup>19</sup> Im Dialog steht, wie Bernd Häsner festhält,

„nicht die Darstellung und Modellierung des Autors bzw. einer Autor-*persona* oder auch anderer einzelner Figuren der Gesprächsfiktion im Vordergrund, sondern die Darstellung und Modellierung einer Gruppe von Subjekten, einer Kommunikationsgemeinschaft aus mindestens zwei, oft aber mehr Sprechern und Hörern. In jedem Fall ist das *fashioning* einzelner Subjekte, einschließlich der Autor-*persona*, immer bezogen auf das *fashioning* einer mehr oder weniger homogenen Gruppe, in der sowohl archetypische Konstellationen, etwa die

16 Narrativ extreme Darstellungsverfahren wie die Metalepse, aber auch Formen der Metadihegese und der *mise-en-abyme* können durch ihre Wirkung der Ebenenüberschreitung oder zumindest des Ebenenkontakts und der Ebenenspiegelung solche Verfahren der Erzeugung von Polyphonie unterstützen und intensivieren. Vgl. hierzu aber auch unten Anm. 28. Es wäre zu überlegen, ob man Verfahren der phraseologischen Standpunkteinkreuzung, wie sie Uspenskij (Anm. 13) 26–68 beschreibt, nicht sogar als phraseologische Metalepsen bezeichnen könnte.

17 Auch das Drama, vor allem – wie oben zu sehen – die Komödie oder etwa das Epische Theater, kennt auktoriale Figurationen, ebenso wie der Dialog. In dieser ‚Rolle‘ übt der Autor jedoch nicht seine spezifische auktoriale Funktion aus, sondern solche Figuren weisen nur eine *ideologische* Nähe zum ihm auf.

18 Vgl. hierzu v. a. Häsner (2006) 141–197.

19 Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592), *Les Essais de messire Michel, seigneur de Montaigne*, vol. 1–2: 1580, vol. 3: 1588. Montaigne gilt als der Begründer der Essayistik, der Reflexion und Erörterung subjektiv und damit fernab von dogmatischen Vorgaben gewonnener Einsichten nicht zuletzt über das Selbst; da sich das Selbst ständig verändertert, ist der Essai bzw. das Corpus von Essais prinzipiell nicht abschließbar, und diese Offenheit bringt es in Konkurrenz zum (idealtypischen) Dialog.



von Schüler und Lehrer, als auch ein bestimmtes soziologisches Milieu zu [...] stets reduktiver Gestaltung kommen können.<sup>20</sup>

Sowohl zur Konstellation als auch zum Milieu kann der jeweilige Dialog eine affirmative bis hin zu einer subversiven Einstellung einnehmen. Der Leser leistet hier einen „differentiellen Abgleich von textinterner und textexterner Welt“<sup>21</sup>, was dadurch unterstützt wird, daß bereits antike Dialoge gerne als Figuren „empirische Individuen [...] porträtieren“<sup>22</sup>, lebende oder verstorbene. Daraus resultiert ein klarer Deutungs- und Verstehensvorsprung des zeitgenössischen Rezipienten, so Häsner, hinsichtlich der Bewertung von Angemessenheit, Entsprechungsqualitäten oder -defiziten. Das heißt letztlich wohl nichts anderes, als daß ein Zeitgenosse zum einen den Grad der Fiktionalisierung, zum anderen deren ideologische Tendenz besser abschätzen kann als ein späterer Rezipient.<sup>23</sup> Im Extremfall kann dem Vorhandensein einer auktorialen Figur dann sogar eine (empirisch verifizierbare) Leser-Figur im Dialogtext entsprechen.<sup>24</sup> Um solche Dialoge als dokumentarisch zu authentifizieren, wird dann nicht nur die Faktizität des Gesprächs behauptet, sondern auch der Weg seiner Tradierung nachgezeichnet. Aus dem mimetischen Abgleich, „in der Vergleichung und Abgleichung von textinterner und textexterner Welt werden also Subjekt- und Gruppenkonstrukte möglich, emergieren aber auch propositionale Gehalte, die nicht in den manifesten Textstrukturen und Textdaten aufgehen, sondern komplexer oder jedenfalls semantisch reicher sind als diese.“<sup>25</sup> Damit wird die üblicherweise angenommene Abbildungsrichtung von Fiktion auf Realität um ihre umgekehrte Richtung erweitert: Auch die dialogische Fiktion kann in einem solchermaßen geschlossenen Zirkel die Selbstwahrnehmung seiner Teilnehmer und damit ihre eigene Konstitution als Gruppe beeinflussen.<sup>26</sup> Aus ästhetischer Perspektive – erneut natürlich in Bachtin'scher Konzeption – könnte man dann womöglich einen Schritt weiter gehen: Wenn die Dialogfiktion für den zeitgenössischen Leser ein Maximum an Identifikationsangeboten, an Vertrautheit, aber eben auch an Tiefe und ‚Räumlichkeit‘ aufweist, ermöglicht sie diesem Leser auch am

20 Häsner (2006) 180.

21 Häsner (2006) 180.

22 Häsner (2006) 181.

23 Das gilt jedoch wohl nur *cum grano salis*, wenn man etwa an Lukians *Dialogi minores* denkt, die den Rezipienten geradezu absichtsvoll außen halten. Weder in figuraler Hinsicht – größtenteils auch nicht bei den Hetärengesprächen – noch in raumzeitlicher Hinsicht hat der zeitgenössische Rezipient hier dem heutigen Leser gegenüber größere hermeneutische Vorteile.

24 Häsner (2006) 182.

25 Häsner (2006) 183.

26 Vgl. Häsner (2006) 184.

weitestgehenden den empathischen Schritt in die Figur, die ihm den Blick auf sich selbst gewährt, sie bietet ihm einen (nicht dauerhaften)<sup>27</sup> Standpunkt außerhalb seiner selbst, der ihm den Blick auf sich selbst ermöglicht. Solche Texte – und es muß sich hier nicht um Dialoge handeln – sind dann im besten Sinne Bachtins dialogisch zu nennen.<sup>28</sup> Dabei ginge es aber nicht um den Autor als Solitär, der das ästhetische Gegenüber des Textes darstellte, sondern, eben wenn es sich um eine *Dialogfiktion* handelt, um den Autor als Mitglied einer Kommunikationsgemeinschaft, also um den Autor mit einem spezifisch sozialen Hintergrund, der im Blick des Lesers durch die Figuren<sup>29</sup> zu seiner Umgebung werden kann. Welt und Text können hier dann idealiter als „konsubstantiell“<sup>30</sup> gelten. Wichtig wäre, dies nicht nur als ideologischen, sondern auch als ästhetischen Vorgang zu sehen und umgekehrt zugleich zur Kenntnis zu nehmen, daß ästhetische Abschließung auch sozio-ideologische Fixierung und damit potentiell doktrinaire ‚Freiheitsberaubung‘ sein kann. Hierbei ist ausschlaggebend, wieviel Offenheit und innere Unerschlossenheit der Autor seinen Figuren beläßt – und wie sehr er dabei epochalen literarischen Usancen gehorcht, denn hier sind Urteile *sub specie aeternitatis* in der Tat fehl am Platze. Unter Berücksichtigung der jeweiligen historischen Situation könnte ein Gradmesser für die tatsächliche ideologische Offenheit des Textes die jeweilige Intensität der „Interaktion distinkter sozialer Subjekte“ sein.<sup>31</sup> Wieviel

27 S. o. S. 386.

28 Diese Aussage ist aus der Perspektive der Bachtin'schen Ästhetik allerdings mit zwei Einschränkungen zu versehen. Zum einen differenziert Bachtin insofern, als er einen ebenenüberschreitenden Dialog nur von Seiten des Autors für möglich hält. Figuren sind geschaffen und von daher zur Sinn- und Bedeutungsvergabe ihrem Schöpfer gegenüber *per se* nicht in der Lage; vgl. von Möllendorff (1995) 31–34. Was vom Autor in Bachtins dialogischer Poetik verlangt wird, ist ein Verhalten gegenüber seiner Figur, die es als grundsätzlich Anderen anerkennt, *als ob* es ein leibhaftiges Du wäre, das ihm das Geschenk der formgebenden Zuwendung machen könnte. Es gibt daher, zum anderen, einen tatsächlich gleichberechtigten Dialog nur einerseits auf der Ebene der Figuren untereinander, andererseits zwischen Autor und Rezipient: Figurale und auktoriale Ebene stellen zwei prinzipiell voneinander getrennte Chronotope dar; hierzu sowie zum Bachtin'schen Konzept des Chronotops vgl. allgemein M. Bachtin, *Chronotopos*, Frankfurt a. M. 2008 (russ. Moskau 1975), insbesondere 189–195. Aus narratologischer Sicht faszinierende Phänomene wie die narrative Metalepse, die jene Grenze aufzuheben scheinen, hätte Bachtin wahrscheinlich als illusionistischen Kunstgriff verstanden, der bestenfalls eine dialogische Einstellung einfordert oder signalisiert, ohne ein ebenenübergreifendes dialogisches Verhalten *seitens der Figur* tatsächlich zu ermöglichen.

29 Vgl. hierzu Häsners Begriff von der „Projektion“ (Anm. 18) 184.

30 Häsner (2006) 185, nach Leonid Batkin.

31 Häsner (2006) 188.

„soziale Energie“ fließt noch? Sind wir konfrontiert mit einer „Inszenierung und Positionierung von Subjekten in einem bestimmten, nicht nur geistig, sondern auch sozial determinierten Raum“?<sup>32</sup> Eine solche Konkretisierung des Raums in sozialer und ideologischer Hinsicht ist, wie ausgeführt, auch aus der Perspektive der Bachtin'schen Ästhetik wesentlich, weil sie die Konstitution des für die Formgebung unerlässlichen Hintergrundes ermöglicht. Zur näheren Bestimmung dieser Daten wäre dann auch ins Kalkül zu ziehen, wie groß bzw. wie überschaubar die Kommunikationseinheit ist, aus der der Dialog seine soziale Energie bezieht, wie groß die Streuung der primären Adressaten, wie zahlreich die Möglichkeiten unmittelbarer Begegnung sind.

Ich möchte im Folgenden ein gewiss weder vollständiges noch hinreichend differenziertes Spektrum von Möglichkeiten auktorialer Präsenz vorführen, dessen Betrachtung durch fünf Jahrhunderte antiken dialogischen Schaffens führen wird. Die ersten beiden Texte – die Hackblockrede des Dikaipolis in Aristophanes' *Acharnern* und der sogenannte *Melier-Dialog* im 5. Buch der *Historien* des Thukydides – präsentieren zwei Modi polyphoner Literatur, einmal (im Falle der Komödie) in Gestalt der Einbeziehung einer auktorialen Stimme, die geradezu aufdringlich, ja paradox, in dem formalen Monolog des Protagonisten ertönt, dann (im Falle des historiographischen Werkes) vermittelt einer nicht auf die Intention der Figuren selbst zu verrechnenden, intertextuellen Bezugnahme auf diverse fremde Stimmen und zudem durch die den Diskurs symmetrisch ordnende Hand des Historiographen. In der zweiten Gruppe von Texten, Platons *Theaitetos* und Tacitus' *Dialogus de oratoribus*, interessieren mich vor allem die Rahmenpartien, die ich als gleichberechtigten Teil des jeweiligen Gesamttextes verstehe. In ihnen positioniert sich der Autor in ganz intrikater Weise gegenüber dem von ihm selbst im folgenden berichteten Gespräch: Im *Theaitetos* erschafft Platon vermittelt der auktorial tätigen Figur des Eukleides einen ethisch-ideologischen Hintergrund seines eigenen auktorialen Tuns, während Tacitus im *Dialogus* durch seine Selbstdarstellung sowohl in der Einleitung als auch im Schlußsatz des Gesprächs seine eigene Deutungsmächtigkeit weitgehend reduziert und mit der Option des Schweigens, die er und Secundus wahrnehmen, eine ideologische Umgebung erschafft, in der das ausgiebige Sprechen der anderen Figuren die Ebene des bloßen Arguments verlässt und sie in ihrem Lebensvollzug in einem riskanten gesellschaftlichen Umfeld darstellt. Zuletzt wende ich mich, wenn auch nur summarisch, Lukians Dialogen zu. Hier versuche ich zu zeigen, dass Lukians explizite Auffassung vom Leben als dramatischem Rollenspiel eine

expressive Ästhetik favorisiert, die weniger die Zeichnung einer formal zu vollendenden figuralen Individualität beabsichtigt als auf die Wahrung der rhetorischen Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Angemessenheit achtet.

In Aristophanes' 425 aufgeführten *Acharnern* schließt der Protagonist Dikaiopolis gegen den Beschluß der Volksversammlung einen Sonderfrieden mit Sparta. Vom Chor der kriegslüsternen Köhler attackiert, leiht er sich von Euripides die Maske des mysischen Königs Telephos aus; auch Telephos hatte sich, da er den Griechen den Weg nach Troja gewiesen hatte, mit dem gleichen Vorwurf des Landesverrats auseinanderzusetzen. In einer Bettlerverkleidung trat Telephos dem Achilleus gegenüber, daher war Dikaiopolis der Auffassung, auch er könne in der Maske eines Bettlers eine wirkungsvolle Verteidigungsrede halten. Dies ist die berühmte Rede, die Dikaiopolis mit dem Kopf auf dem Hackklotz hält. Für unser Thema von Interesse ist nun, daß nicht nur die Illusion, eigentlich spreche Telephos zu uns, nicht konsequent durchgehalten wird, sondern auch der Schauspieler unter der doppelten Maske immer wieder das Wort ergreift und dabei eine unmittelbar auktoriale Position vertritt, also so spricht, wie wir es vom Autor der Komödie erwarten würden. Es sprechen hier also tatsächlich vier Instanzen – Bettler (A), Telephos (B), Dikaiopolis (C), Aristophanes (D) – gleichzeitig; die einander durchdringenden und miteinander abwechselnden Stimmen sind im folgenden Textausschnitt jeweils angezeichnet.<sup>33</sup>

v. v.	Text	Stimmen	Kommentar
497	μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,	D	Anrede der Zuschauer
498	εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν	A / C / D	A: „Bettler“; C / D: „Athener“ – Stimmen nicht zu unterscheiden
499	μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυφῶδιαν ποιῶν.	C / D	C (D): „Polis“; D: Hinweis auf Komödie

33 Vgl. zu dem gesamten Passus auch von Möllendorff (1995) 227–233.

v.v.	Text	Stimmen	Kommentar
500	τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυφῳδία.	D	Hinweis auf Komödie; vgl. fast wörtlich <i>Ach.</i> 655.
	[501–508]	D	Ausführungen zum Dramen- wettbewerb und zum Prozeß des Dichters gegen Kleon
509	ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν <u>Λακεδαιμονίους</u> σφόδρα	C / D	Spartanerhaß kann von beiden Stimmen geäußert werden
	[510f.]	C / D	kein Stimmenwechsel
512	κάμοι γάρ ἔστ' ἀμπέλια διακεκομμένα	C	„auch“ muß sich auf den Bau- ern Dikaiopolis beziehen, der sich also in der Stimme durch- setzt
513	ἀτὰρ φίλοι γὰρ οἱ <u>παρόντες ἐν λόγῳ,</u>	C / D	Mit „aber“ scheint sich eine neue Stimme einzumischen; Hinweis auf den Chor ebenso wie auf die Zuschauer
514	τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα;	C	Innerhalb der dramatischen Fiktion am ehesten Dikaiopolis zuzuordnen
	[515–539]	C (/ D?)	Fortsetzung der Ausführungen des Dikaiopolis; aber paraba- sen-ähnliche Darstellung → Aristophanes?
540	ἔρεϊ τις, οὐ χρῆν· ἀλλὰ τί ἐχρῆν, εἶπατε.	C (+ ?)	Eine fremde Äußerung wird antizipiert.
	[541–554]	C	Fortsetzung der Ausführungen des Dikaiopolis

v.v.	Text	Stimmen	Kommentar
555	ταῦτ' οἷδ' ὅτι ἄν ἐδράτε· τὸν δὲ Τήλεφον	B	Aufgreifen der Maskenidentität des Telephos
556	οὐκ οἰόμεσθα; νοῦς ἄρ' ἤμῃν οὐκ ἔνι.	C / D	„wir“, „uns“ abzugrenzen von „Telephos“, daher am ehesten Dikaiopolis und Aristophanes zuzuordnen

Man sieht gleich, daß sich kürzere Partien reicher und enggeführter Polyphonie (496–499; 509–514; 555f.) mit längeren ‚monologischen‘ Partien abwechseln, in denen scheinbar nur der Protagonist spricht. Auffällig ist aber gerade in diesen längeren Stücken erstens, daß die gewählte Doppelmaske des Bettlers Telephos hier gar nicht zum Einsatz kommt. Daß eigentlich Telephos redet, wird erst in den beiden Schlußversen betont (und kommt auch in der ersten Reaktion des Chores zum Ausdruck, der beleidigt ist, daß ein Bettler so forsche Töne anzuschlagen wagt); natürlich wurde für das zeitgenössische Publikum diese Stimme aber durch das Kostüm des Sprechers gegenwärtig gehalten. Wie weit sich außerdem Dikaiopolis' Argumentation möglicherweise an der des Myserkönigs orientierte und so seine Stimme weiter ertönen ließ, wissen wir nicht, da uns Euripides' *Telephos* nicht erhalten ist. Das ‚fremde Wort‘, wie Bachtin es nennt, könnte also eine sehr viel intensivere Anwesenheit entfaltet haben, als es jetzt den Anschein hat. Zweitens fällt auf, daß in jenen, scheinbar monologischen Partien tatsächlich nur an wenigen Stellen (499f., 512–514) zu unterscheiden ist, ob Dikaiopolis oder Aristophanes spricht. Die erste stark polyphone Partie endet ja damit, daß die Stimme des Aristophanes ab V. 499 mit den wiederholten metapoetischen Hinweisen auf die aktuelle Aufführung und die Festsituation die Führung übernimmt; hervorheben möchte ich hier die immense Paradoxalität der Darlegungen, in denen die Stimme des Aristophanes auf den aktuellen Festkontext der Lenäen verweist, während binnendiffiktional das Fest der ländlichen Dionysien gefeiert wird: Die Stimmen beanspruchen also auch ihren jeweils eigenen Äußerungszeitpunkt. Wenn die Stimme des Aristophanes dann in V. 509 ihre Ausführungen über ihren Spartanerhaß mit einem pointierten ἐγὼ einleitet, ist der Hörer verunsichert, ob hier nicht auch Dikaiopolis' Stimme wieder eingreift. Dies wird zur Gewißheit, wenn jenes ἐγὼ in V. 512 mit κάμοι aufgenommen wird: Die Aussage, daß „auch mir“ die Weinstöcke zerschlagen worden sind, werden die Zuhörer am ehesten dem Bauern Dikai-

opolis zuordnen. Wem gehören aber dann die Zuweisungen der Kriegsschuld an Athen, die die lange Passage 515–554 ausfüllen, und in denen sogar noch eine ganz fremde Stimme sich erheben und nachfragen kann (540)? Hat Aristophanes mit V. 512 zu sprechen aufgehört? Oder ist er sich sozusagen mit Dikaiopolis einig und spricht dieselben Worte? Dafür könnte man anführen, daß es sich um Darlegungen handelt, wie wir sie, abgesehen natürlich vom Metrum, durchaus in einer Parabase erwarten könnten, in der sich der Chor oft und gerne zum Sprachrohr des Dichters macht. Die Behandlung des Protagonisten durch seinen Autor ist hier also ohne jeden Zweifel im besten Sinne dialogisch: Weder steht er einfach für die Ansichten seines Autors, im Gegenteil: Diese Ansichten lassen sich keinesfalls miteinander in Deckung bringen, denn Aristophanes behauptet bei aller kritischen Distanz zur Politik der Polis doch gleichwohl, ihr mit seiner Komödie zu nutzen (so etwa in der Parabase), während Dikaiopolis sich durch seinen Privatfrieden entschieden a-politisch gibt.<sup>34</sup> Noch ist – aufgrund der raschen und unerwarteten Perspektivwechsel – eine Einfühlung ohne weiteres möglich; zumindest jedenfalls dürfte es dem Zuschauer nicht leicht fallen, sich mit dem Protagonisten vollständig zu identifizieren, da er „in ihm“ beständig mit der Anwesenheit anderer Stimmen konfrontiert ist: Der Protagonist bleibt also auch ihm gegenüber ein grundständig anderer und fremder. Die Stimme des Aristophanes situiert Dikaiopolis explizit in seinem festlichen Kontext, sein Ringen mit der militaristischen Polis wird vor den Hintergrund der Auseinandersetzungen des Aristophanes mit dem Kriegstreiber Kleon gestellt, sie sind beide Bürger, beide vom Krieg und den Spartanern geschädigt; und umgekehrt verleihen Dikaiopolis' konkrete bäuerliche Sorgen den eher allgemeinpolitischen Erwägungen, die genauso dem Komödiendichter gehören könnten, eine existentielle Note, sodaß sie mit ihren Ausführungen einander eine ideologische Umgebung schaffen. In der *face-to-face*-Gemeinschaft der Polis Athen im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts, zudem in einer politischen Situation, die selbst Bürger, die normalerweise kaum Kontakt zueinander hätten, in ein enges lebensweltliches räumliches Miteinander bringt, kondensiert in der gemeinschaftlichen Kommunikationssituation des Dionysosfestes, stoßen in der Protagonistenrede die verschiedenen Stimmen auch phraseologisch aneinander, bis hin zu Wortschöpfungen wie *τρῦφῶδία* (499f.), in denen die klar generisch getrennten Diskurse von Tragödie (Telephos und sein 'Autor' Euripides) und Komödie (Aristophanes) miteinander verschmelzen und doch als eigenständige Diskurse sichtbar bleiben; daß in der Erschaffung einer solchen Gattungshybride, in der durch die Einbindung bürgerlicher Diskurse (Bauer, Dichter), durch die Verbindung niedrigster (Bettler) und höchster

34 Vgl. von Möllendorff (1995) 227 und Arist. *Ach.* 633–645.

(König) sozialer Typen eine geradezu elektrisierte Gemengelage entsteht, in der „soziale Energie“ in hoher Stärke fließt, ist hier mit der Hand zu greifen.

Eine so weitgehende Polyphonie sucht selbst bei Aristophanes, dessen Ästhetik ganz grundsätzlich auf die Setzung stabiler Wahrnehmungspunkte verzichtet, in den übrigen erhaltenen Komödien ihresgleichen, zeigt aber, wie eindringlich der Autor selbst im ja erzählerfreien Drama gegenwärtig sein kann, ohne dafür einen eigenen Schauspieler und eine eigene Rolle zu benötigen. Durch die qua Polyphonie erschwerte dauerhafte Einfühlung und Identifikation wird darüber hinaus ein echter Dialog zwischen Autor, Zuschauer und Protagonist ermöglicht.<sup>35</sup> Der Zuschauer wird ebenso aber auch seines Status als bloßer externer Beobachter enthoben: Das Konzert der Stimmen fordert unhintergebar dazu auf, auch sich selbst zu positionieren und sein eigenes Verhalten und Denken aus der Perspektive des Protagonisten wie des Autors zu betrachten. Dies meine ich keineswegs nur im Sinne einer gedanklichen (ideologischen) Bewegung, sondern durchaus als ästhetischen Vorgang, als Prozeß einer raumzeitlichen Wahrnehmung, wie verständlich wird, wenn man sich einmal in die theatralische Situation imaginiert: Ich sitze auf den *ikria* und sehe auf der Bühne einen *komischen Schauspieler*, der einerseits *fiktionsimmanent*, also ‚ungebrochen‘, einen attischen Bauern spielt, andererseits eine als Fiktion erkennbare zweite Spielebene durch seine (zu durchschauende) Verkleidung als *tragische Figur* installiert, die wiederum als Bettler verkleidet ist – also eine fiktionale Ebene der dritten Stufe – und in deren Worten nun auf einmal der Sprecher der ‚Nullstufe‘, also der Autor, explizit und mit seinem eigenen Standpunkt zu hören ist: der Autor, der womöglich von mir nur ein paar Reihen entfernt *in persona* sitzt und gebannt um sich schaut, um die Reaktion der Zuschauer auf sein Stück zu überprüfen.

Der Vielfalt der hörbaren und klar zu differenzierenden Stimmen gesellt sich also in der konkreten Aufführung eine Vielfalt der hin- und hergehenden Blicke bei, Hintergründe und Horizonte verschmelzen miteinander und verlieren im Augenblick dieses ästhetischen Ereignisses jedwede Hierarchie. Es liegt auf der Hand, daß der Komödientext als bloßer Text die Bedeutungsfülle dieses Aufführungsgeschehens nur andeuten kann, das ein ästhetisches Objekt ereignishafter Natur generiert, einen Augenblick der Erzeugung von Bedeutung: Ich bin mir als Zuschauer in diesem Augenblick dessen bewußt, daß ich nicht nur Subjekt, sondern auch Objekt der Betrachtung bin und dadurch Form und Relevanz – im Rahmen des Theaters, des Stückes und seines Inhalts – gewinne. Gerade die völlige

35 Zur Differenzierung von Polyphonie und Dialogizität vgl. von Möllendorff (1995) 52–60 mit weiterer Literatur.



Öffnung der Protagonistenfigur, welche die beschriebene Polyphonie im Wortsinne verkörpert, provoziert beim Theaterzuschauer eine dialogische Hinwendung, eine Beteiligung und Einbringung der eigenen, als defizitär erlebten Perspektive und Stimme, und das so entstehende ästhetische Objekt ist zutiefst politischer Natur, indem es – wie der Name des Protagonisten, Dikaiopolis, es schon andeutet – jeder politisch relevanten Stimme unhierarchisiert Gehör gibt.

Anders als das Drama operiert die Historiographie mit einem starken auktorialen Erzähler. Zwar kann man nicht grundsätzlich behaupten, daß die in Geschichtswerken auftretenden Figuren Sprachrohre des Autors wären – daß also historiographische Texte, bachtinisch gesprochen, prinzipiell monologisch wären –, da ihren Äußerungen historische Realität zugrundeliegt. Aber es stellt sich auch jenseits hiervon die Frage, wie der Historiker den historischen Gestalten, von denen er berichtet, gegenüber tritt. Faßt er sie als reine Zeugen der Geschichte auf, als historische Akteure, deren Bedeutung sich in ihrer historischen Funktion erschöpft, die der Autor präzise nachzuzeichnen in der Lage zu sein meint? Selbst wenn er ihre Äußerungen sehr präzise erfaßt und daher ein Maximum an Individualität in Inhalt und in Form bewahrt, so ist er es doch, der entscheidet, was von allen dokumentierten Äußerungen dieser (historischen) *Person* genau als Äußerungen der entsprechenden historiographischen *Figur* verwendet wird. Setzen die historischen Personen aus Sicht des Historiographen letztlich das um, was für ihn Geschichte ausmacht? Geben sie den Hintergrund ab für den Ablauf historischer Prozesse, oder bildet der historische Prozeß den Hintergrund für ein Verstehen der Figuren, erlangen sie vor diesem Hintergrund Form und Bedeutung? Thukydides macht in dieser Hinsicht aus seiner grundsätzlichen Auffassung keinen Hehl; sie ist in seinem Methodenkapitel dargelegt (Thuk. *Hist.* 1,22,1):

καὶ ὅσα μὲν λόγῳ εἶπον ἕκαστοι ἢ μέλλοντες πολεμήσειν ἢ ἐν αὐτῷ ἤδη ὄντες, χαλεπὸν τὴν ἀκρίβειαν αὐτὴν τῶν λεχθέντων διαμνημονεύσαι ἦν ἐμοὶ τε ὄν αὐτὸς ἤκουσα καὶ τοῖς ἄλλοθεν ποθεν ἐμοὶ ἀπαγγέλλουσιν· ὡς δ' ἂν ἐδόκουν ἐμοὶ ἕκαστοι περὶ τῶν αἰεὶ παρόντων τὰ δέοντα μάλιστα εἰπεῖν, ἐχομένῳ ὅτι ἐγγύτατα τῆς ξυμπάσης γνώμης τῶν ἀληθῶς λεχθέντων, οὕτως εἴρηται.

Da er sich der Ungenauigkeit seines eigenen wie aller anderen Gedächtnisse bewußt ist, spiegelt er gar nicht erst vor, in den wörtlichen Reden seiner Figuren τὰ ἀληθῶς λεχθέντα wiederzugeben, sondern läßt sie περὶ τῶν αἰεὶ παρόντων τὰ δέοντα sagen, wobei er sich an der ξύμπασα γνώμη des tatsächlich Gesagten orientiert. Das wiederum bedeutet, daß in einem heutzutage kaum nachvollziehbaren Umfang und ohne Möglichkeit der Sondierung nicht nur Thukydides' eigene Vorstellungen neben denen, die seine Figuren als historische Personen realiter geäußert haben, in deren Reden stehen, sondern daß diese differenten Äußerungen in der von Thukydides

gewählten Versprachlichung eine entschieden auktoriale Beeinflussung erfahren haben. Zu fragen ist aber nun, ob es sich hierbei im Sinne der hier verfolgten allgemeinen Fragestellung um eine Formung, also um eine Ästhetisierung in der oben beschriebenen Weise oder eher um eine Ver- oder Überformung – im Sinne einer Monologisierung – handelt.

Sehr aussagekräftig für die Beantwortung dieser Frage scheint mir in ihrer einmaligen Gestaltung eine berühmte Passage seiner *Historien*, der sogenannte Melier-Dialog, zu sein. Im Sommer des Jahres 416 wollten die Athener die Bewohner von Melos zum Beitritt in den Attischen Seebund zwingen und drohten ihnen im Verweigerungsfall die später tatsächlich vollstreckte Vernichtung an. In seine genregemäß raffende Erzählung der Ereignisse schiebt Thukydides ein scheinbares Echtzeit-Gespräch ein, das der Diskussion dieser Frage dient. Anders als in den übrigen zahlreichen Reden, die Thukydides in sein Werk eingebaut hat, sind hier die Statements der Gesprächspartner jeweils nur sehr kurz, es handelt sich nicht um den Austausch komplexer Argumentationen, sondern um eine wirkliche Diskussion, in die sich der Autor nicht einmal mit überbrückenden Ein- und Ausleitungen einschaltet. Entsprechend der eingangs geäußerten Auffassung von einer starken Deutungsposition des Historiographen und angesichts der Tatsache, daß Thukydides in seinem Werk seine eigene Deutung der Kausalität historischer Prozesse oft genug explizit äußert, hat man in der Forschung versucht, die inhaltliche Position des Thukydides dingfest zu machen und herauszufinden, ob er nun die Meinung der Athener vertrete, daß sie als die Stärkeren das unbegrenzte Recht zur Machtausübung hätten und es daher im bestverstandenen Interesse der Melier liege, sich den athenischen Vorgaben zu fügen, oder diejenige der Melier, die auf der Rechtsposition beharren, daß man sich seine Verbündeten frei wählen dürfe und daß die größere Macht des Starken ihm nicht das Recht zur Freiheitsberaubung verleihe.<sup>36</sup> Jedoch vergebens: Denn der Autor zieht sich, was die Formulierung einer eigenen Position betrifft, nahezu völlig zurück<sup>37</sup> und überläßt sogar die Begründung für die einmalige Wahl der Dialogform, die man ja ihm zuzusprechen geneigt wäre, den beteiligten Figu-

36 Die Diskussion ist referiert bei Sonnabend (2004) 103.

37 Sieht man etwa davon ab, daß er die späteren militärischen Aktivitäten der Athener in 5,84,3 als ἀδικεῖν zu bewerten scheint. Jedoch läßt die gewählte Formulierung – Κλεομήδης τε ὁ Λυκομήδους καὶ Τεισίας ὁ Τεισιμάχου, πρὶν ἀδικεῖν τι τῆς γῆς, λόγους πρῶτον ποιησομένους ἐπεμψαν πρέσβεις – auch ein Verständnis zu, wonach es um ein quasi im Obliquus formuliertes präsumptives Unrecht tun geht, im Sinne von „sie schickten Gesandte, die, bevor man etwa gegen das Land eine ungerechtfertigte Aktion verüben würde, verhandeln sollten“.

ren, die explizit auf ausführliche Reden verzichten und verabreden, bei Bedarf einander sogleich zu widersprechen.<sup>38</sup>

Nun kann man sich (oder mag man sich vielleicht auch nur) einen solchen zynischen Verlauf des Gesprächs, den völligen Verzicht auf Sachargumente zugunsten einer nahezu bipolaren Auseinandersetzung über die krude und verantwortungsfreie Faktizität der Macht und die säuerliche Moralität der Machtlosigkeit, nicht als realhistorisch vorstellen, sondern ist gewiß a priori geneigt, hier eine Inszenierung eines sophistischen Machtdiskurses zu sehen, wie wir ihn, noch kompromißloser konzipiert, in den Ausführungen des Kallikles in Platons *Gorgias* greifen. Thukydides hätte dieses Vorhaben dann dadurch gestützt und illustriert, daß er mit der Wahl des Dialogs eine zentrale Rede-Form der Sophistik verwendete. Und eine solche Deutung des Textes, wie sie von der großen Mehrheit der Forschung vertreten wird, trifft auch gewiß in vieler Hinsicht das Richtige. Greift man jedoch eine Interpretation auf, die Michael Vickers 1999 vorgebracht hat, kann man dieses Ergebnis noch erweitern und ergänzen.<sup>39</sup>

Vickers vertritt hier die – durch eine Vielzahl kleinteiliger Analysen untermauerte – Auffassung, daß die Position der Athener von Thukydides' Lesern in wesentlichen Punkten auf Alkibiades, die der Melier hingegen auf Perikles verrechnet worden sei. Ideologisch macht Vickers dies an entsprechenden Belegen aus der zeitgenössischen Literatur fest; und daß Alkibiades, obwohl er die Kampagne nicht persönlich führte, in der melischen Angelegenheit ganz eigene Interessen und eine harte Linie verfolgt haben dürfte, kann Vickers zumindest plausibel machen. Für unsere Frage ist aber von besonderem Interesse, daß sich diese Bezugnahme auf Alkibiades über die bloße Übernahme inhaltlicher Positionen hinaus auch stilistisch, und damit stimmlich, manifestierte. Thukydides, so arbeitet Vickers heraus, orientierte sich vor allem am Agon der beiden Logoi in Aristophanes' *Wolken*, in denen diese Debatte (und ihr Ergebnis) bereits präfiguriert war, und verwendete im Exil Aristophanes' Stücke als politische Quelle für seine historiographischen Ausarbeitungen.<sup>40</sup> Der Ἡττων Λόγος vertrat in diesem Agon Positionen des Alkibiades, der (unterlegene) Κρείττων Λόγος solche des Perikles, und Aristophanes imitierte (und parodierte) jeweils

38 Thuk. *Hist.* 5,85.

39 Michael Vickers (1999) 265–281. Zur genre-historischen Situierung des Melier-Dialogs vgl. den Beitrag von S. v. Reden in diesem Band.

40 Vickers (1999) 269–271, 276. Vickers diskutiert hier nicht hinreichend das Problem, daß u. a. der Agon der Logoi nach Ausweis der Hypothese VII Bestandteil von Änderungen (αὐτίκα μάλα ἢ παράβασις [...] ἡμειπται, καὶ ὅπου ὁ δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ [...]) in der überarbeiteten Fassung nach der Uraufführung 423 war, die also erst nach Thukydides' Verbannung entstand und deren Datierung und vor allem Publikationsumstände und -zeitpunkt unsicher sind.

auch die Sprache der beiden Politiker.<sup>41</sup> Diese stilistische Charakterisierung habe Thukydides im Melier-Dialog aufgegriffen.<sup>42</sup> Im Falle des Alkibiades waren das vor allem sein lambdakistischer Sprachfehler, dessen witzige Effekte zutage treten, wenn man einzelne Formulierungen der „Athener“ laut liest, außerdem stilistische Eigentümlichkeiten wie ein verstärkter Gebrauch des Terminus *ἀνάγκη* und abgeleiteter Begriffe sowie die Vorliebe für einen Satzanfang mit *καί*. Perikles, der auf der attischen Bühne nach seinem Tode eher für konservative Werte stand – so etwa in Eupolis' *Demoi* von 412 –,<sup>43</sup> wurde von Thukydides zurückhaltender imitiert, nämlich durch thematische Rückgriffe auf seine angebliche „Feigheit“, sein Insistieren auf *δικαιοσύνη* und auf *πόνος*. Solche Echos mögen aus unserer Sicht eher schwach sein. Aber Thukydides war kein Komödiendichter, und nicht nur mögen die Resonanzen für die zeitgenössischen und kundigeren Rezipienten sehr viel deutlicher zu hören gewesen sein, sondern in der Tat wäre es auch denkbar, daß Thukydides zu Lebzeiten des mächtigen Alkibiades allzu krasse Allusionen eher vermieden hätte.<sup>44</sup>

Ein solches *Procedere* – wenn diese Analysen tragen – läßt sich nicht anders denn als explizite Fiktionalisierung, ja Literarisierung bezeichnen. Indem Thukydides die Argumente der ‚Athener‘ und der ‚Melier‘ sozusagen stimmlich auflädt, tritt er den beiden für den Verlauf des Peloponnesischen Krieges so entscheidenden Staatsmännern ästhetisch gegenüber und stellt sie, gerade und vor allem auch mit seinem stilistischen Rückgriff auf Aristophanes, wie ein Dramatiker gleichsam vor eine Kulisse, nämlich die der Ereignisse um Melos und die der viel größeren sozialen Gruppen, der athenischen und der melischen Bevölkerung, aber auch – durch seine Rückgriffe auf Argumentationen im Umfeld des Gorgias – vor die ideologische Kulisse der sophistischen Diskussion über Macht. Damit wird ein Standpunkt etabliert, den sich selbst gegenüber einzunehmen auch dem noch lebenden Alkibiades, dessen unmittelbare Beweggründe für sein Handeln anderer Natur waren, natürlicherweise nicht möglich war. Dieses Handeln erhält nun Kontur und Kontext, und die Plastizität, die Perikles und Alkibiades im Melier-Dialog erhalten, wird noch immens forciert worden sein, wenn man bedenkt, daß bei der (üblichen) lauten Lektüre des Textes ein geübter und sachkundiger zeitgenössischer (Vor-)Leser auch die

41 Vgl. Vickers (1999) 271f.

42 Vickers (1999) 276–279.

43 Vgl. Vickers (1999) 278. Vergleichbar wäre dann etwa Aristophanes' Umgang mit Aischylos in seinen *Fröschen* von 405. Diese Überlegungen ergänzen die Ausführungen von S. v. Reden in diesem Band zur theatralischen Diskursdimension des Melier-Dialogs um die komödische Seite.

44 Vgl. Vickers (1999) 280.

Besonderheiten ihrer Stimmlagen etc. imitiert haben wird.<sup>45</sup> Dabei handelt es sich, wenn der Hörer/Leser die Bezugnahme auf die *Wolken* registrierte, um die Einkreuzung eines auktorialen phraseologischen Standpunkts: Denn nicht nur sind einem allgemein als ‚athenisch‘ bzw. ‚melisch‘ dargestellten Diskurs Besonderheiten individueller Sprecher eingebettet, sondern hierdurch wird ja der Dialog ein historisch unmöglicher, zur Hälfte ein Totengespräch, mit einem Wertungsüberbau (Alkibiades → ἤττων λόγος, Perikles → κρείττων λόγος), der sich keiner internen Bezugnahme – weder der ‚Athener‘ oder ‚Melier‘ generell noch des Alkibiades oder des Perikles – verdanken kann, sondern allein dem Autor, der sich selbst wiederum einer fremden Stimme bedient und damit indirekt Wertungen höchst komplexer Natur verbindet. Denn zum rechten Verständnis des Melier-Dialogs wäre es jetzt notwendig, auch die Deutungsimplicationen des Aristophanischen Agons in den Blick zu nehmen: So gewinnt dann das dem gegenüber abweichende Verhalten der Melier, die sich den Athenern nicht ergeben, einen tief dimensionierten Hintergrund im Verhalten des Dikaios Logos, der – in der Debatte klar unterlegen – zur Seite des Adikos überläuft. Und schließlich wird dem athenischen Leser durch die Benennung des einen Dialogpartners als ‚Athener‘ eine partielle Einfühlungsoption angeboten, durch die ‚fremden‘ des Alkibiades, des Aristophanes zitierenden Autors und schließlich des Logos Adikos wird jedoch verhindert, daß er diesen Standpunkt dauerhaft wahren kann, so daß auch für ihn in diesem Dialog echte Gegenüber entstehen, die ihn quasi ins Gespräch involvieren.

Wenn sich Thukydides also auch in der Positionierung seines eigenen Standpunkts – und das ist, dies darf nicht vergessen werden, die Voraussetzung für eine genuin ästhetische Tätigkeit – primär fremder Stimmen bedient, mithin nicht, wie Aristophanes in den *Acharnern*, als individuelle Stimme hörbar wird, so ist doch zumindest seine ordnende Hand sichtbar, nämlich in der Organisation des kontextuellen Rahmens des Dialogs, wo er für größtmögliche Symmetrie in der Textdisposition sorgt; dies versuche ich im folgenden durch Einrückung sowie durch Kursivierung und Unterstreichung sichtbar zu machen:

στρατοπεδευσάμενοι οὖν ἐς τὴν γῆν αὐτῶν τῇ παρασκευῇ ταύτῃ οἱ στρατηγοὶ

Κλεομήδης τε ὁ Λυκομήδους καὶ Τεισίας ὁ Τεισιμάχου, πρὶν ἀδικεῖν τι τῆς γῆς, λόγους πρῶτον ποιησομένους ἐπεμψαν πρέσβεις. οὗς οἱ Μήλιοι πρὸς μὲν τὸ πλῆθος οὐκ ἤγαγον, ἐν δὲ ταῖς ἀρχαῖς καὶ τοῖς ὀλίγοις λέγειν ἐκέλευον περιῶν ἤκουσιν.

οἱ δὲ τῶν Ἀθηναίων πρέσβεις ἔλεγον τοιάδε·

45 Vgl. Vickers (1999) 280.

[...]

οἱ δὲ τῶν Μηλίων ζύνεδροι ἀπεκρίναντο ...

[...]

[Dialog]

[...] οἱ δὲ Μήλιοι [...] ἀπεκρίναντο τάδε.

[...]

[...] οἱ δὲ Ἀθηναῖοι [...] ἔφασαν

[...]

καὶ οἱ μὲν Ἀθηναίων πρέσβεις ἀνεχώρησαν ἐς τὸ στράτευμα· οἱ δὲ στρατηγοὶ αὐτῶν, ὡς οὐδὲν ὑπήκουον οἱ Μήλιοι, πρὸς πόλεμον εὐθὺς ἐτρέποντο καὶ διελόμενοι κατὰ πόλεις περιετείχισαν κύκλῳ τοὺς Μηλίους.

Die Hinleitung zum Dialog geschieht über den doppelten Schritt erst einer narrativen Situationseinführung, dann eines ersten Schlagabtauschs der beiden Gesprächspartner mit direkten, aber vom Autor noch ein- und ausgeleiteten Reden, zuerst der Athener, dann der Melier. Unmittelbar nach dieser Hinleitung, nach der noch eingeleiteten Replik der Melier, beginnt dann übergangslos der eigentliche Dialog. Ihm folgt eine exakt invertierte Struktur: Auf zwei ein- und ausgeleitete Reden – in chiasmischer Spiegelung erst die Melier, dann die Athener – folgt ein narrativer Situationsepi-log, in der der Autor von der Kriegseröffnung der Athener und der Belagerung der melischen Siedlungen spricht.

Blickt man auf die Textdynamik, so ist der Autor an diesen Stellen, in den Rahmenpartien des eigentlichen Dialogs, also sehr gegenwärtig, während er im Dialog selbst zunächst zurückzutreten scheint und sich nur phraselogisch manifestiert. Auf der anderen Seite ist evident, daß zwar womöglich die Wahl der Dialogform ein historisches Datum abbildet,<sup>46</sup> der Inhalt und die Themen des Gesprächs aber der Thukydideischen Maxime des λέγειν τὰ δέοντα entsprechen, so daß wir im Grunde permanent die Stimme des Autors hören, hier aber gewissermaßen durchtränkt vom fremden Wort: Wertpositionen, wie wir sie abstrakt aus der Sophistik kennen, werden auf diese Weise individualisiert, mit Personen verbunden, ohne daß diesen Personen umgekehrt Gewalt angetan würde, indem ihnen der Autor

46 Vgl. Sonnabend (2004) 100. Wenn die Tatsache, daß Thukydides die Verständigung auf diese Form den Gesprächspartnern selbst in den Mund legt, der Authentifizierung des Gesagten dient, wie Sonnabend meint, so ist damit ihre Historizität nicht automatisch gewährleistet, sondern nur ihre Wahrscheinlichkeit. Die Tatsächlichkeit eines solchen Gesprächs spielt, wie eingangs ausgeführt worden ist (s. S. 389 für die hier verfolgte ästhetologische Fragestellung keine Rolle.

seine Worte in den Mund legte und sie so zu seinen Sprachrohren degradierte. Vielmehr läßt der Autor es zu, daß sein eigener Diskurs mit fremden Worten versetzt wird; und so ist der auf den ersten Blick so monologische Thukydides jedenfalls an dieser Stelle seines Werks offenkundig sehr absichtsvoll auf dem (literarischen) Weg zur Dialogizität. Die Frage nach dem Warum ließe sich dann erneut mit dem Stichwort der 'erhöhten sozialen Energie' beantworten, die beim Anhören und bei der Lektüre des Werkes in einem solchen Augenblick aufgrund des analysierten ästhetischen *Procedere* zu fließen beginnt: Die Verdichtung der Stimmenvielfalt ruft die dahinter stehende politische *communitas* auf, in der jeder einzelne sich in der Rezeption plötzlich involviert sieht und aufgefordert ist, auch seine Stimme in diesem Konzert zu erheben. Gleichwohl ist diese Involvierung des Rezipienten von anderer Qualität, als sie es in den *Acharnern* war. Denn die Hackblockrede ist – auch wenn sie teilweise zurückliegende historische Vorgänge reflektiert – ein Ereignis ‚erster Ordnung‘, da unmittelbar und nicht erst durch Verschriftlichung, Edition und Verbreitungsnotwendigkeit retardiert, während Thukydides' Version des Melier-Dialogs auf ein bereits mehrere Jahre zurückliegendes Geschehen rekurriert: Was hier Rekonstruktion ist, ist dort Performanz. Durch die Verschriftlichung ist jedenfalls gegenüber der Theateraufführung, deren spezifische Situativität ja oben evoziert wurde, die ästhetische Intensität des Dialogs reduziert. Der im folgenden zu besprechende Text versucht, nicht zuletzt dieses Manko durch die Gestaltung seiner Einleitung abzuschwächen.

In diesem Beispiel – der Eingangspartie aus Platons *Theaitetos* – geht es um die minutiöse Klärung einer Frage, die auch den Leser des Melier-Dialoges vordergründig hätte beschäftigen können, gäbe es nicht jene Grundsatzzerklärung im Methodenkapitel: Wie es nämlich zu der wahrheitsgetreuen Niederschrift eines mündlich geführten Gesprächs gekommen ist. Terpsion und Eukleides treffen einander zufällig auf der Straße. Eukleides berichtet davon, daß er soeben dem schwer verwundeten, an Dysenterie leidenden Kriegsheimkehrer Theaitetos begegnet ist und ihn bis nach Hause begleitet hat; dessen in Kürze drohenden Tod muß der Leser argwöhnen. Dabei ist ihm in Erinnerung gekommen, daß Sokrates ihm von einem Gespräch mit Theaitetos berichtet und den damals noch jungen Mann über den grünen Klee gelobt hatte. Eukleides fand den Bericht von diesem Gespräch so interessant, daß er ihn zuhause aus der Erinnerung protokollierte, dieses Protokoll bei verschiedenen Gelegenheiten Sokrates zur Korrektur vorlegte und deshalb jetzt überzeugt ist, eine ziemlich exakte Niederschrift zu besitzen.<sup>47</sup> Da beide, Terpsion und Eukleides, von ihren

47 ἀλλ' ἐγραψάμην μὲν τότε εὐθὺς οἰκάδ' ἑλθὼν ὑπομνήματα, ὕστερον δὲ κατὰ σχολὴν ἀναμνησκόμενος ἔγραφον, καὶ ὁσάκις Ἀθηναίε ἀφικοίμην, ἐπανηρώτων

diversen Wegen sehr erschöpft sind, beschließen sie, sich das so entstandene Buch nach einer kurzen Erholungspause von Eukleides' Sklaven vorlesen zu lassen; und dies ist das Gespräch, das wir im folgenden lesen können. Dabei zeigt Eukleides noch an, daß er absichtsvoll eine Änderung gegenüber dem Sokratischen Bericht vorgenommen hat, indem er nämlich dessen überleitende Äußerungen wie „sagte er“ etc. entfernt hat, um den Text besser lesbar zumachen.<sup>48</sup> Damit hat er zugleich die Ausgangsform, nämlich den echten Dialog, rekonstruiert.

Wie sehr man sich darüber im klaren sein muß, daß das im folgenden zu lesende Gespräch trotz des besten Willens aller Beteiligten nicht völlig dem realen Gespräch zwischen Sokrates, Theodoros und Theaitetos entsprechen kann, da es letztlich aus mehreren Stufen der Erinnerung zurückgewonnen werden mußte und offensichtlich Ergebnis weiterer klärender Gespräche zwischen Eukleides und Sokrates ist, in die ja leicht auch Zusatzliches eingeflossen sein kann, so sehr ist das ganze Verfahren doch offensichtlich als geradezu historiographische Quellenarbeit angelegt, die ein Höchstmaß an Verlässlichkeit und Authentizität garantieren soll. Umso mehr erhebt sich die Frage, wie dieses so penibel erarbeitete Buch denn nun in die Urheberschaft Platons geraten sein kann.<sup>49</sup> Wir sollten uns nicht vorschnell damit zufrieden geben, das Ganze als gerade durch diese Frage leicht zu enttarnende Rahmenfiktion abzutun, aus der bestenfalls eine Vorabinformation über das Wesen von ‚Erinnerung‘ (μνημοσύνη) und ‚Wissen‘ (ἐπιστήμη) gewonnen werden kann, um deren Bestimmung es im folgenden Dialog gehen wird. Wenn nämlich Eukleides dem Terpsion in *Th.* 143b5 das Buch, in dem das Gespräch niedergelegt ist, mit den Worten τὸ μὲν δὴ βιβλίον, ὃ Τερψίων, τοῦτ' ἐπιδείκνυμι, präsentiert, dann ist damit ja offensichtlich zugleich das vorliegende Buch – Platons *Theaitetos* – gemeint, das der Leser jetzt in den Händen hält, der auf diese Weise mit einem metaleptischen Gestus in das Geschehen hineingelockt wird. Dann aber verschmilzt in diesem Augenblick der Verfasser des ‚internen‘ Buches, Eukleides, mit dem des externen Buches, Platon. Wenn daher tatsächlich Eukleides als partielle Figuration des faktischen Autors und nicht nur als passionierter, auf Genauigkeit der Wiedergabe achtender „disciple narra-

τὸν Σωκράτη ὃ μὴ ἐμνημόμη, καὶ δεῦρο ἔλθων ἐπηνορθοῦμην· ὥστε μοι σχεδὸν τι πᾶς ὁ λόγος γέγραπται (*Th.* 142d6–143a5).

48 ἵνα οὖν ἐν τῇ γραφῇ μὴ παρέχοιεν πράγματα αἱ μεταξὺ τῶν λόγων διηγήσεις περὶ αὐτοῦ τε ὁπότε λέγοι ὁ Σωκράτης, οἷον „καὶ ἐγὼ ἔφην“ ἢ [...], τούτων ἕνεκα ὡς αὐτὸν αὐτοῖς διαλεγόμενον ἔγραψα, ἐξελών τὰ τοιαῦτα (*Th.* 143b8–c5).

49 Diese Frage erhebt sich auch dann, wenn man mit Morgan (2004) 357–376, hier: 359, konstatiert: „The Platonic narrator is never Plato.“



tor“ anzusehen ist,<sup>50</sup> dann fällt ein Licht von seiner Charakterisierung und von seinem Tun auch auf Platon:

- 1) *Platon erhält das Ethos eines vertrauenswürdigen φίλος*. Eukleides ist voll des Lobes für Leben und Taten des Theaitetos und hat sich aus rein philosophischem Interesse, intensiv und über einen langen Zeitraum hinweg um die korrekte und detaillierte Bewahrung eines seiner Gespräche bemüht. Auch anlässlich der aktuellen Begegnung stellt er sofort Ressourcen bereit, um dieses Gespräch wieder zum Erklingen zu bringen, und erweist damit seinem bereits verstorbenen Freund Sokrates und seinem womöglich im Sterben liegenden Freund Theaitetos quasi die letzten Ehren. Er engagiert sich darüber hinaus aber auch gegenüber den Lebenden, hat er doch den totkranken Theaitetos den langen Weg vom Piräus hinaus bis nach Erinos begleitet. Tatsächlich kann ich daher Morgans Urteil, jene „disciple narrators“ seien für gewöhnlich „colourless, transparent, and covert“<sup>51</sup>, nicht teilen, oder besser: Ich würde die zutreffende Beobachtung, auf der es gründet, anders bewerten. In der Tat sind diese „disciple narrators“ in ihren Aussagen über die Dialogfiguren zurückhaltend; im Gegensatz zu Sokrates als Erzähler, der weitreichende Aussagen über Gedanken und Emotionen der an den Gesprächen mit ihm Beteiligten in seiner Erzählung macht, äußern sie sich hierzu nicht, wenn auch keiner so weit geht wie Eukleides, der jede Spur seiner eigenen Stimme geradezu auslöscht. Aber aus der Perspektive der hier zugrunde gelegten Ästhetik weckt dies auch den Verdacht – der durch die von Sokrates angebrachten ‚Korrekturen‘ nicht unbedingt zerstreut wird –, die Autorstimme könne sich deshalb umso folgenloser auslöschen, weil das folgende Gespräch ohnehin in genügendem Maße *ihre* Worte wiedergebe. Ausräumen läßt sich dieser Verdacht einer weitgehenden Monologisierung des gesamten Gesprächs zwar nicht, aber doch zumindest abschwächen, wie im folgenden erwogen wird.
- 2) *Platons Arbeit als Autor und seine Auffassung von Autorschaft wird sichtbar*. Zugespißt formuliert, äußert Platon-Eukleides hier

50 So Morgan (2004) 364–368; zu dieser Untergruppe der Platonischen Dialoge, die eine Rahmenpartie besitzen, in der als Erzähler aber nicht Sokrates auftritt, gehören neben dem *Theaitetos* noch *Phaidon*, *Symposion* und *Parmenides*. Nur in *Theaitetos* und in *Parmenides* kehrt der Dialog am Ende nicht zum Rahmen zurück, was Morgan 367 als Verstärkung der Unmittelbarkeitswirkung des Gesprächs interpretiert.

51 Morgan (2004) 366.

ein gewisses Mißtrauen rein mentaler Erinnerung und bloßer Mündlichkeit des Philosophierens gegenüber. Hingegen tritt Sokrates geradezu als Vertreter genau von Erinnerung und Mündlichkeit auf. Platon-Eukleides stellt dem sein auktoriales Verfahren gegenüber, nämlich die mit der Niederschrift verbundene Überprüfung und Überarbeitung des Gehörten im Gespräch mit Ohrenzeugen oder Teilnehmern. Hinzu kommt, und das dürfte von immenser Wichtigkeit sein, die Wiedererweckung des Geschriebenen im Vorlesen und Anhören<sup>52</sup> durch wenigstens zwei Hörer, die dann auf der Grundlage des Gehörten – denn das muß doch der Sinn und Zweck dieses Vorgehens sein – erneut ins Gespräch geraten.<sup>53</sup> Letzteres ist im Schlußsatz des Textes angedeutet, in dem sich die drei Gesprächspartner in einem fiktionsimmanent tragisch-ironischen Gestus auf ein Treffen vertagen, das nicht stattfinden wird, weil schon bald danach Sokrates zum Tode verurteilt werden wird.<sup>54</sup> Nach diesem Schlußsatz aber sind ja Terpsion und Eukleides wieder an der Reihe, und natürlich wäre von ihnen eine wie auch immer ausführliche und vor allem eben dialogische Reaktion auf das Vorgelesene zu erwarten, wie es im letzten dem Wesen des (Sokratischen) Dialogs entspricht, prinzipiell ungeschlossen zu sein und lebensweltliches Gespräch weniger zu imitieren als zu modellieren.<sup>55</sup> Platon scheint es ja geradezu darum zu gehen, die (vergangene) Sokratische Kommunikationsgemeinschaft so lebendig vor den Ohren seiner Leser und Hörer wiedererstehen zu lassen, daß ihr eigenes Diskutieren hierdurch geformt wird.

Mithilfe jenen beschriebenen ein- und ausleitenden Wendungen vermag nun Platon seiner Wirkung auf den Leser eine größere Unmittelbarkeit zu verleihen und ihn in den von ihm intendierten Prozeß der Fortführung philosophischer Gesprächsführung zu involvieren. Denn die Tatsache, daß Platon hier zwei (in der Retrospektive) Todesverfallene miteinander reden läßt, ist ja wohl doch so zu verstehen, daß es auch um die Frage geht, wie das im Gespräch Erreichte über die biologische Begrenzung des menschlichen Lebens weitergegeben werden kann. Dabei wird nicht eine bloße Dokumentation angestrebt, sondern ein *modus tradendi*, der selbst zum

52 S. o. zu Thukydides, S. 402f.

53 So bereits Morgan (2004) 366, 368 und 375.

54 νῦν μὲν οὖν ἀπαντητέον μοι εἰς τὴν τοῦ βασιλέως στοᾶν ἐπὶ τὴν Μελήτου γραφὴν ἣν με γέγραπται· ἔωθεν δέ, ᾧ Θεόδωρε, δεῦρο πάλιν ἀπαντῶμεν (*Th.* 20d1–4).

55 Vgl. auch Morgan (2004) 375.

Funken eines weiteren Gesprächs werden kann, und dies erklärt – um es in den Worten des *Ion* zu sagen – die lange Kette von Hören, Notieren, Überprüfen, Korrigieren, Vorlesen und Besprechen, von der ja nun mit der Übernahme des so rekonstruierten Textes in die Platonische Autorschaft ein weiteres Glied abgerollt worden ist. Zugleich erhält die ästhetische Position des Autors – die ja, wie oben ausgeführt wurde, zugleich die des Rezipienten ist – durch das gedoppelte Todesmotiv besondere Prägnanz. Denn gerade die zeitliche Abschließung, die der Tod darstellt, ist als bedeutungsvoller Moment ja nur durch den Anderen zu leisten, während mit dem eigenen Tod die Wahrnehmung erlischt und also keine formende Funktion mehr übernehmen kann: Mein eigener Tod hat für mich im Augenblick seines Eintretens keine wahrgenommene Bedeutung mehr.<sup>56</sup> Der neuerliche Vortrag dieses Gesprächs, während jedenfalls in der im Rahmenteil installierten Fiktion Theaitetos womöglich gerade im Sterben liegt und Sokrates sein beinahe unmittelbar folgendes Todesurteil nicht ahnen kann – wir hingegen ‚sehen‘ es –, gibt der Gestalt des Theaitetos einen philosophischen Hintergrund, vor dem sein Sterben eine tiefere Relevanz gewinnt, und es tut dies nicht zuletzt durch einen weiteren narrativen Kunstgriff: In einem ausgreifenden ‚metadihegetischen Dialog‘ läßt nämlich Sokrates den toten Protagoras ins Gespräch eingreifen, indem er ihm seine Stimme leiht und so spricht, wie Protagoras gesprochen hätte.<sup>57</sup> Ebenso, scheint dies zu sagen, hat sich auch Platon in den Dienst der Erinnerung an die Toten gestellt; aber indem er sein Zurücktreten als eigenständige Instanz diskutiert und sichtbar macht, wird zumindest die Existenz seines eigenen Standpunktes als ästhetischer Fluchtpunkt sichtbar, so daß wir auch in diesem Fall zumindest von einem ästhetischen Willen zur Dialogizität sprechen dürfen.

Die Einleitungssequenz des Taciteischen *Dialogus de oratoribus* ähnelt in thematischer Hinsicht insofern stark derjenigen des *Theaitetos*, als in ihr erklärt wird, wie es zu der *schriftlichen* Fassung eines zunächst *mündlichen* Gesprächs gekommen ist und wie authentisch diese ‚Niederschrift‘ ist. Während jedoch Platon einen präzisen Bericht von diesem Prozeß liefert und deutlich macht, daß jedenfalls das nur menschenmögliche Maximum an dokumentarischer Genauigkeit angestrebt wurde, läßt Tacitus den Schatten eines Zweifels auf die Authentizitätsbehauptungen seines Proöms fallen. Auch hier wird zu fragen sein, warum das so ist und wie sich ein solcher Befund mit der Selbstdarstellung und womöglich gar Figuration des Autors verträgt. Denn dieser tritt ja – und hierin besteht ein

56 S. o. S. 385f. und AHT 167–171.

57 *Th.* 166ff.; vgl. Morgan (2004) 376, deren Interpretation gleichwohl andere Akzente setzt.

bedeutender formaler Unterschied zu Platon – in Gestalt eines Sprechers im Proöm selbst auf und bindet seine eigene „Biographie“ in den Bericht der Textgenese ein; in der Forschung ist jedenfalls m. W. niemals bezweifelt worden, daß Tacitus in seiner Jugend tatsächlich Schüler des Marcus Aper und des Iulius Secundus gewesen ist (ohne daß natürlich damit auch jenes Gespräch als real bezeichnet wäre). Und anders als bei Platon sind diese einleitenden Worte ein Monolog, kein Dialog, stehen also ganz offensichtlich von vornherein im Dienste einer solchen Selbstpositionierung des Sprechers, den nicht Tacitus zu nennen wohl eher eine *petitio principii* denn methodische Präzision wäre.

Ausgangspunkt ist jedoch eine Frage des primären Rezipienten, Iustus Fabius, die, wie die einleitende Formulierung *saepe ex me requiris* zeigt, offensichtlich in mehreren Gesprächen zwischen ihm und Tacitus in der jüngeren Vergangenheit gestellt wurde,<sup>58</sup> womit a priori die Anführung eines weiteren Gesprächs anstelle einer monologischen Antwort als adäquate Reaktion bezeichnet ist: Warum ist die vormalig so blühende Redekunst aktuell so sehr in einen Zustand der Verwaisung und Verlassenheit geraten, daß man schon beinahe nicht mehr von Rednern, die diesen Namen verdienen, sprechen möchte?<sup>59</sup> Auf eine so schwierige Frage behauptet Tacitus keine eigenständige Antwort geben zu können (*Dial.* 1,2), insinuiert aber, das im folgenden berichtete Gespräch könne als eine solche angesehen werden. Seine Aufgabe sei es also, anstelle seines *ingenium* seine *memoria et recordatio* zu bemühen und in größtmöglicher Präzision das seinerzeit, nämlich in seiner Jugend, Gehörte angemessen, in den richtigen Sprecheranteilen und der richtigen Reihenfolge wiederzugeben.<sup>60</sup> Wohlgermerkt sagt Tacitus nicht etwa, daß ihm dies gelungen sei, sondern nur, daß er das als seine Aufgabe empfinde, und damit sollten die Zweifel des Lesers geweckt sein, ist es doch ziemlich unwahrscheinlich, daß eine solche Rekonstruktion nach vielen Jahren ‚einfach so‘ möglich sei, wenn man bedenkt, welchen Aufwand Eukleides meinte treiben zu müssen, und er konnte immerhin einen Sokrates befragen, während Tacitus auf seine Wahrnehmung als Jugendlicher angewiesen ist. Es sei wichtig, hier genau

58 Vgl. auch *Dial.* 4,1 und 15,1, in denen die Gesprächsteilnehmer ebenfalls andeuten, über diese Fragen bereits des öfteren miteinander diskutiert zu haben.

59 *Saepe ex me requiris, Iuste Fabi, cur, cum priora saecula tot eminentium oratorum ingenii gloriaque floruerint, nostra potissimum aetas deserta et laude eloquentiae orbata vix nomen ipsum oratoris retineat [...]* (*Dial.* 1,1).

60 *[...] sed memoria et recordatione opus est, ut quae a praestantissimis viris et excogitata subtiliter, et dicta graviter accepi, cum singuli diversas sed probabilis causas adferrent, dum formam sui quisque et animi et ingenii redderent, isdem nunc numeris isdemque rationibus persequar, servato ordine disputationis* (*Dial.* 1,3).

zu sein, weil in jenem Gespräch, so Tacitus, auch die gerade gegenteilige Auffassung als die des Iustus Fabius vertreten worden sei von jemandem, der *multum vexata et inrisa vetustate nostrorum temporum eloquentiam antiquorum ingeniis anteferret* (Dial. 1,4). Mit diesen Worten endet das eigentliche Proöm, doch bevor wir in die folgende Skizze der Gesprächssituation (2–3) hineinschauen, möchte ich darauf hinweisen, daß Tacitus hier rein phraseologisch seinen eigenen Standpunkt zu erkennen gibt, indem er jene (zitierte) fremde Stimme stilistisch okkupiert. Er führt nämlich diese von dem Grundgedanken einer Dekadenz der Rhetorik abweichende Auffassung so ein, daß er sie indirekt – *neque enim defuit qui [...] anteferret* – als die Ansicht eines hier noch anonymen Gesprächspartners (Aper) ausgibt, die er aber in seinen eigenen Worten referiert, und dabei fällt nun auf, daß Tacitus seine Wiedergabe dieser Auffassung, die doch der des Iustus Fabius ganz sicher und auch der beim ersten Lesen sich scheinbar aufdrängenden Meinung des Tacitus von der Faktizität dieser Degeneration widerspricht, so gestaltet, daß er ihr eine dritte, also wohl seine eigene Meinung, einzuschreiben scheint: Denn die moderne Beredsamkeit – *nostrorum temporum eloquentiam* – wird unmittelbar eingerahmt von den Begriffen *vetustate* einerseits, *antiquorum ingeniis* andererseits und auf diese Weise von der alten Eloquenz sozusagen in einen Klammergriff genommen:<sup>61</sup> So wird die von Aper behauptete Überlegenheit der Modernen (*anteferret*) zu einer Gleichrangigkeit von aktueller und traditioneller Beredsamkeit eingebnet.

Diese Einschätzung, die sich nur aus der vom Autor *allein* verantworteten Form ergibt, korrespondiert aber nun der finalen Einschätzung des führenden Dialogteilnehmers Curiatius Maternus, die er am Ende des Gesprächs gibt. Denn dieser führt die grundsätzliche Frage nach dem Niedergang der Rhetorik auf die Ebene der individuellen, persönlichen Leistung des Wortmächtigen zurück: Auch Aper und seine Kollegen wären in der früheren Zeit als Meister des Wortes anerkannt worden, auch jene alten Meister hätten sich heute den Zeitumständen angepaßt.<sup>62</sup> Maternus hat ja selbst insofern einen Ausweg aus dem Dilemma, daß die politischen Umstände keine versierten Redner mehr benötigen, gefunden, als er seine gestalterischen und performativen Fähigkeiten auf das Gebiet der Literatur – zu Beginn (3) finden wir ihn mit einer Tragödienausgabe in der Hand, aus der er am Vortag rezitiert hat – übertragen hat. Sprachmächtigkeit muß sich in jedem Zeitalter ihr geeignetstes Betätigungsfeld suchen, aber Meis-

61 *vetustate* <—————> *antiquorum ingeniis* [...]

[ *nostrorum temporum eloquentiam* ]

62 *credite, [...], si aut vos prioribus saeculis aut illi, quos miramur, his nati essent, ac deus aliquis vitas ac tempora repente mutasset, nec vobis summa illa laus et gloria in eloquentia neque illis modus et temperamentum defuisset* (Dial. 41,5).

ter der Sprache gibt es zu allen Zeiten. Das ist nichts anderes als die ausformulierte Fassung der Taciteischen Wendung einer Gleichrangigkeit der Alten und der Jungen *in verbis*. Maternus scheint also am Ende des Gesprächs explizit eine Meinung zu vertreten, die der nun ‚erwachsene‘ Tacitus implizit auch vertreten mag – der damals als Jugendlicher bei jenem Gespräch anwesende Autor hätte also etwas gelernt, dem er gleichwohl nicht offenen Ausdruck geben mag –, aber es ist dennoch unsicher, ob man deshalb Maternus als *Figuration* des Autors ansehen soll, denn dieser hatte seinen Standpunkt ja nun gerade dem Aper, dem Verfechter der Überlegenheit der neuen Rhetorik, untergeschoben.

Weitere Unsicherheiten erschweren eine Gesamteinschätzung der vom Autor vertretenen Position.<sup>63</sup> Denn in seinem nun folgenden narrativen Bericht von der Gesprächssituation stellt er sich ja als einen damals noch jugendlichen glühenden Gefolgsmann von Aper und Secundus dar.<sup>64</sup> Diese galten als *celeberrima tum ingenia fori nostri*, waren also eminente Vertreter der neuen Beredsamkeit, zu deren Befürwortern Tacitus mithin in seiner Jugend gehört haben muß. Deren Kompetenz wiederum – und das erzählt Tacitus ohne argumentative Notwendigkeit – wurde von einigen in Zweifel gezogen, und wenn Tacitus diese Zweifel auch für unbegründet erklärt, so tut er das doch in einer sehr zurückhaltenden Weise (Dial. 2,1f.):

[...] *quamvis maligne plerique opinarentur nec Secundo promptum esse sermonem et Aprum ingenio potius et vi naturae quam institutione et litteris famam eloquentiae consecutum; nam et Secundo purus et pressus et, in quantum satis erat, profluens sermo non defuit, et Aper omni eruditione inbutus contemnebat potius litteras quam nesciebat, tamquam maiorem industriae et laboris gloriam habiturus si ingenium eius nullis alienarum artium adminiculis inniti videretur.*

Dem Secundus habe also eine fließende Redeweise, *quantum satis erat* (!), nicht gefehlt (!), und Aper habe sich gerne ungebildet gegeben, als ob (*tamquam*) er besser dastünde, wenn er nur auf seine eigene Kraft und nicht auf fremde Hilfe zu vertrauen scheine. Beide Formulierungen sind in ihrer umständlichen Art nicht geeignet, das einmal geweckte Mißtrauen in die Kompetenz der beiden Dialogpartner einzuschläfern, und auch Tacitus' Selbstbeschreibung (*mira cupiditas, ardor iuvenilis*) läßt zumindest die

63 Das darf insgesamt wohl heutzutage als die *communis opinio* der Forschung gelten; vgl. etwa Goldberg (2009) 73–84, hier: 75. Für die frühere, gegenteilige Sichtweise – der Maternus und Messala als Sprachrohre des Tacitus gelten – vgl. etwa den Boer (1939) 193–224.

64 *venerunt ad eum [sc. Maternum] M. Aper et Iulius Secundus, celeberrima tum ingenia fori nostri, quos ego utrosque non modo in iudiciis studiose audiebam, sed domi quoque et in publico adsectabar mira studiorum cupiditate et quodam ardore iuvenili [...]* (Dial. 2,1).

Vermutung zu, er sehe seine damalige Begeisterung für die beiden nun mit leicht kritischer Selbstironie. Als weitere Schwierigkeit tritt hinzu, daß das Gespräch zunächst gar nicht um den Vergleich zwischen alter und neuer Beredsamkeit, sondern um die Frage kreist, ob man sich in der aktuellen politischen Lage eher der Rhetorik oder der Dichtung widmen solle. Während Aper nun aber zumindest auch im folgenden Gespräch als entschiedener Verfechter der neuen Rhetorik auftritt, gibt sich Secundus neutral, wird zum Schiedsrichter ernannt und erklärt überdies seine Befangenheit als Freund und Bewunderer des *absolutissimus poeta* Saleius Bassus (*Dial.* 5,2), so daß er im Streit zwischen Maternus und Aper nicht entscheiden könne. Welchem seiner beiden Lehrer stand dann aber der junge Tacitus näher? Ist es nicht Aper, der das letzte Wort hat und, gemeinsam mit Maternus, das Gespräch mit einem Bonmot abschließt?<sup>65</sup> Ist nicht am Ende von Secundus wiederum gar keine Rede mehr? Und ist es nicht schließlich Maternus, der das ausgewogenste Urteil mit einiger Autorität zu fällen vermag?

Es zeigt sich, daß Tacitus seinem Leser eine ganze Reihe von Standpunktangeboten macht, die sich kaum hierarchisieren lassen. Das bedeutet jedoch nur, daß er als Garant von autoritativer Meinungsbildung weitgehend ausfällt; nicht hingegen, daß er als Autor unsichtbar würde. Noch im letzten Wort des Dialogs ist er präsent: *Cum adrisissent, discessimus* (42,2). Am gemeinsamen Gelächter haben, wie der prägnante Wechsel der Personalendung zeigt, nur die tatsächlichen Gesprächspartner teil, während der junge Tacitus selbst offensichtlich *nicht* lacht. Er bleibt damit das, was er zuvor war: der bewundernde Jüngling, der jedes Wort seiner Lehrer bitter ernst nimmt und womöglich ganz konsterniert über deren Gelächter war, mit dem sie einander – Zeichen ihrer *urbanitas* – freundschaftlich verspotteten und zugleich zu dem verhandelten Gegenstand eine sehr viel unernstere Haltung einnahmen, ja dessen Bedeutung und ihre eigenen Stellungnahmen dazu sogar relativierten. Ein finales, den Dialog beendendes und entscheidendes Wort wurde also nicht gesprochen; Maternus verspricht dem noch nicht überzeugten Messala sogar eine Fortsetzung,<sup>66</sup> was man – wie bereits bei Platon – auch als Aufforderung an den Leser, an Iustus Fabius, verstehen darf, in weiteren Gesprächen (wie denen, aus denen Fabius' Ausgangsfrage hervorging) weiter nach Antworten zu suchen. Alternativ könnten sich Tacitus' Leser natürlich auch dem Gelächter der

65 [...] 'ego' inquit [sc. Maternus] 'te poetis, Messalla autem antiquariis criminabimur.' 'at ego vos rhetoribus et scholasticis' inquit [sc. Aper] (*Dial.* 42,2).

66 Finierat Maternus, cum Messall: 'erant quibus contra dicerem, erant de quibus plura dici vellem, nisi iam dies esset exactus.' 'fiet' inquit Maternus 'postea arbitrato tuo, et si qua tibi obscura in hoc meo sermone visa sunt, de iis rursus conferemus.' (*Dial.* 42,1).

Dialogteilnehmer anschließen und sich damit zum Teil jener früheren urbanen Kommunikationsgemeinschaft machen, deren von Tacitus gezeichnetes Bild mit ihren ideologisch differenzierten, wortmächtigen Meinungsträgern prägend für ihre eigenen Diskussionen sein sollten.<sup>67</sup> Für keine dieser beiden Einstellungen kann ihnen aber der Autor als Vorbild dienen. Denn er inszeniert sich zwar als präsent, jedoch als seinen Figuren nach- oder bestenfalls gleichrangig: als übereifriger und in seinem Urteil kaum objektiver *iuvenis*, der aus der bloßen privaten Erinnerung berichtet, der sich nicht in der Lage sieht, seinen Gesprächspartnern die Aura unbestrittener Autorität zu verleihen, aber auch nicht einfach mit einer dieser Figuren gleichzusetzen ist, und der schließlich sein eigenes Votum einer, und auch noch der ‚falschen‘, Figur wie ein Kuckucksei unterschiebt.

Der Autor des Dialogs, Tacitus, okkupiert also keine der als Unterredner auftretenden Figuren als sein genuines Sprachrohr.<sup>68</sup> Thomas Köves-Zulauf hat jedoch die provokative These vertreten, „zum Sprachrohr der eigenen Meinung“ des Tacitus werde im *Dialogus* der zweite Lehrer des Tacitus, Secundus, erhoben.<sup>69</sup> Die Auffassung, eine Rede des Secundus habe in der großen Überlieferungslücke nach *Dial.* 35,5 gestanden und sei vollständig ausgefallen, wird heute nur noch von wenigen vertreten.<sup>70</sup> Secundus ist demnach – neben *Tacitus iuvenis* selbst – der einzige Teilnehmer am Gespräch, der schweigt; aber sein Schweigen kann, anders als die respektvolle Zurückhaltung seines Schülers, wie Köves-Zulauf argumentiert, nur als ‚beredetes‘ verstanden werden. Da er ein vertrauter Teilnehmer dieser Diskussionen ist und sich unter Freunden befindet, kann seine Stummheit nur bedeuten, dass das, was er zu sagen hat, aktuell unsagbar ist. Dies wiederum legt dann eine politische Implikation nahe, etwa dergestalt, dass die „Voraussetzung einer neuen Blüte der Redekunst eine Beseitigung des monarchischen Systems“<sup>71</sup> sei. Secundus und Tacitus sind durch ihr Lehrer-Schüler-Verhältnis miteinander verbunden; hinzu kommt womöglich die Semantik des Namens ‚Tacitus‘<sup>72</sup>: Secundus wäre dann eine „Rolle des Hintergrundes“<sup>73</sup>. So wie der berüchtigte Schluckauf des

67 Darüber hinaus die Leserschaft des *Dialogus* zu konkretisieren ist schwierig; vgl. Goldberg (2009) 74. Zum gesellschaftlichen Hintergrund als Erschwerung freimütigen Sprechens und zu daraus resultierenden eventuellen ethischen und argumentativen Defiziten der einzelnen Figuren vgl. den Beitrag von G. M. Müller in diesem Band.

68 Zur differenten und also im Ansatz individualisierten Stilisierung der Ausführungen der einzelnen Unterredner vgl. Mayer (2001) 44–47.

69 Köves-Zulauf (1992) 316–341, hier: 336.

70 Zur Diskussion dieser Frage vgl. Köves-Zulauf (1992) 319–322.

71 So Köves-Zulauf (1992) 337.

72 Das erwägt Köves-Zulauf (1992) 335f.

73 Köves-Zulauf (1992) 340.



Aristophanes in Platons *Symposion* die Ausführungen des Eryximachos im Hintergrund kommentiert, ja konterkariert, so stünde im *Dialogus* das Schweigen des Autors, vertreten durch den schweigenden Secundus, im ideologischen Hintergrund aller einzelnen Darlegungen, die dadurch relativiert würden.<sup>74</sup> Ein letztes, ultimativ endgültiges Wort zur Sache kann daher nicht einmal die Autoritätsperson Maternus sprechen. Es wird schließlich auf diese Weise sogar insinuiert, keiner der Anwesenden spreche so, wie er tatsächlich denke.<sup>75</sup> Damit zieht Tacitus durch die Positionierung seines Standpunktes im Hintergrund eine weitere, sozusagen dritte Dimension ein: Die Ausführungen der Sprecher, die ja, um eine räumliche Metaphorik zu verwenden, auf ein und derselben kommunikativen Bühne sich befinden, müssen nicht nur gegeneinander, sondern auch gegen eine ‚Kulisse des Schweigens‘ gelesen werden, die den Standpunkt des Autors wiedergibt. Dieser Standpunkt impliziert aber nicht etwa nur eine weitere Meinung, sondern hinterfragt die Voraussetzungen, unter denen hier diskutiert wird, und insinuiert letztendlich, dass die Frage nach Fortschritt oder Niedergang der Rhetorik unter anderen politischen Umständen anders gestellt und beantwortet werden müsste. Das ist – jedenfalls aus ästhetischer Sichtweise – keine Entwertung des Gesagten, sondern fügt den Figuren einen Horizont hinzu, den sie in ihrem alltäglichen Lebensvollzug im Theater und auf dem Forum, sei es als Dichter oder als Redner, nicht vor Augen haben können: Sie müssen handeln, aber ihr Handeln gewinnt vor dem Hintergrund des Schweigens tragische Form.

Dadurch, daß Tacitus seine Vorstellung des Aper phraseologisch so gestaltet, daß dessen Position ambivalent wird, daß also in einer Aussage zwei ideologisch disparate Standpunkte erkennbar werden, und sich selbst in Secundus einen Vertreter gibt, der sprechen könnte, es aber nicht tut, relativiert er (vermittels der Darstellung gerade der ihm nahestehenden Figurationen seiner Lehrer) seine eigene Deutungsmächtigkeit; seine Selbstdarstellung als eines seinerzeit zum gemeinsamen souveränen Lachen nicht befugten *iuvenis* unterstreicht das noch. Diese aus der Sicht des älter gewordenen Autors entworfene komplexe Perspektive – ideologische Offenheit, Verehrungswürdigkeit und doch auch Hinterfragbarkeit der Autorität der Gesprächsteilnehmer, urbane Relativierung des existentiellen Ernstes des Gesprächs, das im Schweigen des Secundus aber jenes finale Lachen ambivalent werden lässt, ihm zwei Seiten gibt, die nur im schnellen

74 Vgl. Köves-Zulauf (1992) 335, A. 76.

75 Für Aper wird dies sogar ausdrücklich angedeutet (*Dial.* 24,2), aber erneut (wie im Proöm) in einer Brückenposition des Textes, da sogleich nach dieser Relativierung Maternus den Messala um die Darlegung *seiner* Auffassung bittet. Ist in dieser Anordnung vielleicht eine Andeutung enthalten, daß man auch Messalas Ausführungen unter Vorbehalt stellen sollte?

Wechsel der Standpunkte wahrgenommen werden können – erschafft einen Hintergrund, vor dem nun jene großen Männer der Vergangenheit plastisch hervortreten. Abgeklärt erscheint allein Maternus, und doch ist gerade er es, der mit seinem Übertritt zur Literatur und seiner Abkehr von der aktiven Rhetorik den entscheidendsten Schritt vollzogen hat. Die Plastizität der Unterredner geht also einher mit ihrer auf die Zukunft hin ausgerichteten ideologischen Offenheit der Entwicklung; auch hier ist die auktoriale Abschließung rein ästhetischer Natur und erschließt sich nur dem Blick des Lesers, während die Unterredner-Figuren selbst über dieses Mehr an Sicht eben gerade nicht verfügen, so dass es legitim ist, diese über ihre Eigenwahrnehmung hinausgehende Dimensionierung als Geschenk der Form durch den Autor zu bezeichnen.

Die in diesem Beitrag vorgestellten Modi auktorialer Präsenz in antiken Dialogen zeigen die Produktivität einer ästhetisch orientierten Fragestellung, wie ich sie auf der Grundlage der Ästhetik Michail Bachtins entfaltet habe. Das Bewußtsein von der Beschränktheit der Selbstwahrnehmung in Verbindung mit dem Überschuß in der Wahrnehmung des Anderen, das selbstlose Geschenk der abschließenden Formgebung, der Hintergrunds- und Umgebungerschaffung sowie, daraus resultierend, der Konstitution einer Kommunikationsgemeinschaft sind, wie ich meine, konstitutiv für die Gestaltung bedeutender dialogischer Texte der antiken, griechischen wie lateinischen, Tradition über einen Zeitraum von über sechs Jahrhunderten hinweg. Jene Modi reichen von einem aufdringlich-provokativen Nebeneinander der figuralen und einer auktorialen Stimme in der polyphonen Protagonistenkonzeption des Aristophanes über einen sich diskreter, nämlich disponierend und phrasierend einbringenden Autor in Thukydides' *Historien* bis zu einem die epistemologischen Bedingungen seiner Autorschaft performierenden, zugleich dialogische Gemeinschaft und Kommemoration stiftenden Autor in Platons *Theaitetos*, und zuletzt waren wir in Tacitus mit einem Autor konfrontiert, der uns eine ganze Reihe von Figurationsangeboten auf unterschiedlichste Weise präsentiert, um schließlich die finale Autorität und Relevanz der dialogischen Aussagen zu entkräften und dem nach belastbarer Belehrung suchenden Rezipienten den Dialog als eigentlichen Modus des Erkenntnisfortschritts anzubieten.

In einem nächsten Schritt müßte man sich, was hier aus Raumgründen nicht mehr an einem konkreten Textbeispiel geschehen kann, dem bedeutendsten Dialogautor der Kaiserzeit, Lukian von Samosata, zuwenden. Allein die Vielzahl der Themen, die Lukian in Gestalt von Gesprächen behandelt, weckt hier allerdings schon den Verdacht, für ihn könne der Dialog eher eine äußere als eine innere Gestaltungsform sein, mehr also ein konventionalisiertes Darstellungsverfahren als eine sach- und figurenbezo-

gene, alternativlose Notwendigkeit. Hinzu kommt die starke stilistische Überformung im Zeichen des Attizismus,<sup>76</sup> hinzu kommt auch das Postulat der durchgängigen Klassikerimitation: Beides könnte durchaus als regulativer Hemmschuh wirken und erlegt jedenfalls dem Autor externe Zwänge auf, die mit einer Zuwendung zu den Figuren im Sinne einer dialogischen Ästhetik nichts zu tun hat, womöglich im Zweifelsfall aber eine größere auktoriale Aufmerksamkeit beanspruchen könnte. Lukians eigene poetologischen Ausführungen in Sachen Dialoggestaltung weisen m. E. in diese Richtung, wenn er seinen Stellvertreter, den ‚Syrrer‘, im *Bis Accusatus* von sich behaupten läßt, er habe den traditionellen Dialog von seinen Altersschwächen, vor allem von seiner Verkopftheit und Verquastheit, geheilt, indem er ihn mit der Komödie verkuppelt habe:

[...] πρῶτον μὲν αὐτὸν [sc. τὸν Διάλογον] ἐπὶ γῆς βαιίνειν εἶθισα εἰς τὸν ἀνθρώπινον τοῦτον τρόπον, μετὰ δὲ τὸν αὐχμὸν τὸν πολὺν ἀποπλύνας καὶ μειδιᾶν καταναγκάσας ἡδίω τοῖς ὀρῶσι παρεσκευάσα, ἐπὶ πᾶσι δὲ τὴν κομψοδίαν αὐτῷ παρέξευξα, καὶ κατὰ τοῦτο πολλὴν οἱ μηχανώμενος τὴν εὐνοίαν παρὰ τὸν ἀκούοντων, οἱ τέως τὰς ἀκάνθας τὰς ἐν αὐτῷ δεδιότες ὥσπερ τὸν ἐχθρὸν εἰς τὰς χεῖρας λαβεῖν αὐτὸν ἐφυλάττοντο.<sup>77</sup>

Hypothesenhalber möchte ich annehmen, daß es sich hier um ein literarisches Experiment im Zusammenhang einer auf eine klassische Bildung konzentrierten Kultur handelt, die eine Ästhetik der kunstvollen Montage favorisiert und Figuren erschafft, deren künstlerischer Wert eher in ihrer gelungenen Verschmelzung heterogener Traditionselemente besteht<sup>78</sup> als darin, echtes, geformtes und bedeutungsrelevantes Gegenüber einer Kommunikationsgemeinschaft zu sein, die an ihnen ein existentielles Interesse besäße. Die Erschaffung einer solchen Tiefendimension für seine Figuren hätte für Lukian auch kaum ein zentrales Anliegen dargestellt. Denn wenn es sich auch gut zu seiner generischen Vorliebe für den Dialog fügt, daß er das menschliche Leben in seinem Werk des öfteren mit einem Drama vergleicht, so zeigt sich doch gerade dort, daß der Lebensvollzug für ihn ein Rollenspiel ist, das man möglichst gut bewältigen muß, während die hinter der Rolle stehende personale Identität des Maskenträgers, die im ästhetischen Formgebungsprozeß herauszuarbeiten wäre, keine besondere Relevanz besitzt:

ἦδη δὲ πέρας ἔχοντος τοῦ δράματος ἀποδυσάμενος ἕκαστος αὐτῶν τὴν χρυσοπάστον ἐκέκρινεν ἐσθῆτα καὶ τὸ προσωπεῖον ἀποθέμενος καὶ καταβάς ἀπὸ τῶν ἐμβατῶν πένης καὶ ταπεινὸς περιείσιν, οὐκέτ' Ἀγαμέμνων ὁ Ἀτρέως οὐδὲ

76 Sie kann aufgrund ihrer kanonischen Geltung nicht als auktoriale Phrasierung oder gar Stimmlichkeit gelten; auf der anderen Seite verhindert sie jede solche Individualisierung auch weitgehend, eben wegen ihrer Alternativlosigkeit.

77 Lukian, *Bis Acc.* 34.

78 Vgl. hierzu von Möllendorff (2006) 63–86 sowie von Möllendorff (2010) 75–91.

Κρέων ὁ Μενοικέως, ἀλλὰ Πῶλος Χαρικλέους Σουνιεύς ὀνομαζόμενος ἢ Σάτυρος Θεογείτονος Μαραθώνιος. τοιαῦτα καὶ τὰ τῶν ἀνθρώπων πράγματά ἐστιν, ὡς τότε μοι ὀρῶντι ἔδοξεν.<sup>79</sup>

Lukian verlangt die Perfektion des Rollenspiels, also die vollendete Empathie des Schauspielers – der ja in der Bachtin'schen Ästhetik mit dem Autor und dem Leser in eins zu setzen ist – und mithin eine rein ‚expressive‘ Formgebung, während der Autor selbst als autarker Wahrnehmungsstandpunkt, der mit seinen Figuren in einen Dialog tritt, zurücktritt. Daß unter der Maske Agamemnons oder Kreons ein Polos oder ein Satyros steckt – wen könnte das interessieren, solange jener mythische Heros *überzeugend* gespielt wird? Überzeugendes Spiel setzt zwar eine innere Rollendistanz voraus,<sup>80</sup> aber hierbei handelt es sich um eine Distanz, die dafür sorgt, daß das *aptum* und die Forderungen der Wahrscheinlichkeit gewahrt bleiben, also um kühle Berechnung, jedoch nicht um liebevolle Zuwendung zu der gespielten Figur.

## Literaturverzeichnis

- Bachtin (1985): Bachtin, M. M., Probleme der Poetik Dostoevskijs, Frankfurt a. M. 1985.
- Bachtin (1987): Bachtin, M. M., Rabelais und seine Welt, Frankfurt a. M. 1987.
- Bachtin (2008): Bachtin, M. M., Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit (übers. von H.-G. Hilbert, R. Grübel, A. Haardt, U. Schmid; hrsg. von R. Grübel, E. Kowalski, U. Schmid), Frankfurt a. M. 2008 (russ. Erstpublikation 1941).
- Bachtin (2008): Bachtin, M. M., Chronotopos, Frankfurt a. M. 2008 (russ. Moskau 1975).
- Bakhtine (1984): Bakhtine, M. M., Esthétique de la creation verbale, trad. du russe par Alfreda Aucouturier, preface de Tzvetan Todorov, Paris 1984.
- den Boer (1939): den Boer, W., Die gegenteiligen Verhältnisse der Personen im Dialogus de oratoribus und die Anschauung des Tacitus, in: Mnemosyne 7, 1939, 193–224.
- Häsner (2006): Häsner, B., Dialog und Essay. Zwei ‚Weisen der Welterzeugung‘ an der Schwelle zur Neuzeit, in: Hempfer, K. W. (Hrsg.), Grenzen und Entgrenzungen des Renaissancedialogs, Stuttgart 2006, 141–197.
- Hempfer (2002): Hempfer, K. W., Lektüren von Dialogen, in: ders. (Hrsg.), Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien, Stuttgart 2002, 1–38.
- Goldberg (2009): Goldberg, S., The faces of eloquence: the Dialogus de oratoribus, in: Woodman, A. (Hrsg.), The Cambridge Companion to Tacitus, Cambridge 2009, 73–84.

79 Lukian, *Nec.* 16.

80 Entsprechend ist es fatal, so in seiner Rolle aufzugehen, daß man vergißt, daß man sie nur spielt; vgl. Lukian, *Salt.* 82f.

- Köves-Zulauf (1992): Köves-Zulauf, T., Reden und Schweigen im taciteischen Dialogus de oratoribus, in: RhM 135, 1992, 316–341.
- Mayer (2001): Mayer, R., Tacitus. Dialogus de oratoribus, Cambridge 2001, 44–47.
- Möllendorf (1995): Möllendorf, P. von, Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin, Tübingen 1995, 27–43.
- Möllendorf (2006): Möllendorf, P. von, Camels, Celts and Centaurs. Lucian's Aesthetic Concept – The Charis of the Hybrid, in: Nauta, R. R. (Hrsg.), Desultoria scientia. Genre in Apuleius' Metamorphoses and related texts, Leuven 2006 (Caeculus 5), 63–86.
- Möllendorf (2010): Möllendorf, P. von, Lukians Dialogcorpora – ein ästhetisches Experiment, in: Hempfer, K. W., Traninger, A. (Hrsg.), Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung, Stuttgart 2010, 75–91.
- Morgan (2004): Morgan, K. A., Plato, in: Jong, I. de, Nünlist, R., Bowie, A. (Hrsg.), Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature, Leiden 2004, 357–376.
- Uspenskij (1975): Uspenskij, B. A., Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform, Frankfurt a. M. 1975 (orig. 1970).
- Vickers (1999): Vickers, M., Alcibiades and Melos: Thucydides 5,84–116, in: Historia 48, 1999, 265–281.
- Agrippa 422  
 Aeneas von Gell. 11, 142, 148f, 149, 151  
 Aetolia 325  
 Anchylus 212, 214  
 Alexander 308  
 Albinus 31–33  
 Alexander von Tars 3  
 Alexander of Aphrodisias (Pa-) 38L, 41, 47–49  
 Alexandria 143, 148f, 149f  
 Alkibiades 165 A., 277, 401–403  
 Alkinoos 372  
 Alypius 87  
 Ammonios 147, 149, 150  
 Antiochia Severinos 147  
 Antonius, M. 228, 344 A., 345 A., 349–351, 352  
 Apoll. M. 128, 333–350, 352–354, 357, 410–413, 415  
 Apollonios 170, 372, 375–377  
 Apollonios Rhodios 373 A.  
 Appian 275, 284 A., 285 A.  
 Apuleius 123, 132, 300  
 Archias, Aulus Licinius 241  
 Archimedes 184  
 Argos 362  
 Aristoteles 163–165  
 Aristoteles, Aelius x, Aulus Aristoteles  
 Aristoteles 370  
 Aristomachus von Lystra 309  
 Aristophanes 15, 263 A., 376, 383–392, 401–403, 405, 416  
 Athenaios 348, 349  
 Atilius 371 A.  
 Annius, Ti. Comptentius 17, 174–179, 184 A., 194f, 223–226, 228f, 277 A., 278, 284  
 Augustinus (Augustinus, Augustin, Augustinus of Hippo) 2 A., 3, 9f, 37–104, 107–123, 133  
 Axtel 278, 284 A., 286f  
 Babus, Q. Lucilius 92  
 Baebellius 28  
 Beirut 149f  
 Boethius, Anicius Manlius Severinus (Boetius, Boetius) 2 A., 5, 137, 149  
 Böthon 299  
 Bruno, Giordano x  
 Brutus, M. Iunius 286 A., 290 A., 292, 298, 265 A., 266 A.  
 Caecilius Aferrius 3 A.  
 Caesar, C. Iulius 238f, 242, 244, 251f, 276 A., 349A., 350  
 Casimiro 286  
 Caspary, Heinrich x, Caspary, Heinrich  
 Cassiodorus 10, 87, 90, 108–113  
 Cassius, C. 156 A.  
 Cassius, F. 38  
 Castiglione, Baldassare 6  
 Catell. A., M. Porcius 229–228, 230, 240, 243, 246f, 253f, 259–261, 263–265  
 Catell. J., M. Porcius 228