

## Puzzling Beauty

### Zur ästhetischen Konstruktion von *Paideia* in Lukians 'Bilder'-Dialogen<sup>1</sup>

PETER VON MOELLENDORFF

Lukians Εἰκόνες<sup>2</sup> (*Bilder* [*Im.*]) beginnen damit, daß Lykinos seinem Freund Polystratos von seiner Begegnung mit einer wunderbaren Frau berichtet. Ihre Schönheit hat ihn wie der Anblick der Medusa beinahe versteinert, so daß er sie weder ansprechen noch auch nur ihren Namen in Erfahrung bringen konnte. Polystratos bittet ihn daher, ihm ihr Aussehen näher zu beschreiben. Lykinos kommt dieser Bitte nach, indem er sie als eine Zusammenfügung aus Teilen klassischer Skulpturen beschreibt – der knidischen Aphrodite des Praxiteles, der 'Aphrodite in den Gärten' des Alkamenes, der Sosandra des Kalamis sowie der Lemnischen Athena und der Amazone des Phidias –, für ihre Haare und ihre Hautfarbe aber die klassischen Maler Polygnot, Euphranor und Apelles anführt. Die Vereinigung dieser Reminiszenzen zu *einem* Bild soll, so meint Lykinos, der *Lógos*, die Sprache, leisten:

Nun will ich dir aus allen diesen so gut es geht ein einziges Bild zusammenfügen und vorführen, das von jeder dieser Statuen das Beste enthält. *Pol.* Und wie sollte das

- 
- 1 Dieser Beitrag basiert auf Vorträgen an der Universität Halle und in jeweils erweiterter und veränderter Form an den Universitäten Heidelberg und Erfurt. Ich danke den engagierten Diskussionsteilnehmern, namentlich Manuel Baumbach, Barbara Borg, Ulrike Egelhaaf-Gaiser, Andrej Petrovic, Jörg Rüpke und Katharina Waldner. Den Teilnehmern meines Kolloquiums an der Universität Gießen im Sommer 2003 – Frank Bäcker, Yvonne Nowak, Ivana Petrovic und Kai Rupperecht – bin ich für ihre intensiven Nachfragen, Ideen und Gespräche sehr dankbar.
  - 2 Die Literatur zu dem Schriftenpaar *Imagines* / *Pro Imaginibus* ist nicht zahlreich. Zu nennen wären, neben Erwähnungen in den gängigen Lukian-Monographien, vor allem: M. Croiset, *Observations sur deux dialogues de Lucien, les portraits et la défense des portraits*, *Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France*, 1879, 107–120; Ivo Bruns, *Lucians Bilder*, Festschrift R. Kekulé, 1890, 51–57 [Nachdruck in: ders., *Kleine Schriften*, München 1905, 281–290]; P. Gabrieli, *L'encomio di una favorita imperiale in due opuscoli Luciane*, *Rendiconti della reale Accademia dei Lincei*, 1934, 29–101; ders., *Studi su due opuscoli Luciani, „Imagines“ e „Pro Imaginibus“*, ebd. 1935, 302–340. Besonders wichtig sind Kazimierz Korus, *The Motif of Panthea in Lucian's Encomium*, *Eos* 69, 1981, 47–56; Gerlinde Bretzighheimer, *Lukians Dialoge ΕΙΚΟΝΕΣ – ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Ein Beitrag zur Literaturtheorie und Homerkritik*, *Rheinisches Museum für Philologie* 135, 1992, 161–187.

gehen? *Lyk.* Das ist nicht schwierig, Polystratos, wenn wir von nun an die Bilder der Sprache überantworten und sie beauftragen, sie nach Kräften harmonisch und passend zu ordnen, zusammenzustellen und aneinander zu fügen, wobei sie jene Einheit und zugleich die Vielfalt wahren soll (*Im.* 5).

Polystratos identifiziert die schöne Unbekannte am Ende dieser Beschreibung als die kaiserliche Geliebte Panthea und fügt Lykinos' Enkomion ein weiteres hinzu, das auf das Lob ihrer Bildung und ihrer seelischen Qualitäten abzielt; hierzu bemüht er, wie zuvor Lykinos die Bildhauer und Maler, nun die Philosophen und Dichter. Dabei steigert er Lykinos' enthusiastisches Darstellungsverfahren noch, indem er jedes zu lobende Detail nicht mit *einem* idealischen Vergleich verbindet, sondern gleich mit mehreren, ohne allerdings darauf zu achten, ob denn die jeweiligen *comparata* auch zueinander passen. So stört es ihn beispielsweise nicht, Pantheas herrliche Stimme gleichzeitig mit der honigsüßen Beredsamkeit des Homerischen Nestor, dem Organ eines Knaben kurz vor dem Stimmbruch, dem Gesang der Eisvögel, der Heuschrecken und der Schwäne zu vergleichen, obendrauf noch das neidvolle Verstummen der mythischen Sänger Orpheus und Amphion zu setzen und das Ganze schließlich durch den Vergleich mit den undifferenziert aneinandergereichten Musen Terpsichore, Melpomene und Kalliope zu krönen (*Im.* 13f.). Beide Enkomien sollen schließlich qua gemeinsamer Publikation in *ein* Bild integriert werden und stellen am Ende zusammen die eben gelesenen *Εἰκόνες* dar.

Auch Panthea, so erfahren wir zu Beginn des folgenden Dialogs Ὑπὲρ τῶν εἰκόνων (*Verteidigung der Bilder* [*Pr.Im.*]), hat die Publikation zur Kenntnis genommen und Polystratos ihr Urteil darüber mitgeteilt, der es Lykinos in einer längeren Rede referiert. Sie ist zwar über das Lob erfreut, kritisiert aber als gebildete Frau die Übertreibung: daß Lykinos sie mit Götterbildern verglichen habe, sei nichts weiter als Schmeichelei, die *sie*, wenn sie sie hinnehme, als charakterlos brandmarken und die mit ihr verglichenen *Göttinnen* auf Menschenmaß herabsetzen werde. Lykinos verteidigt sich gegen diese Vorwürfe in einer weiteren Rede, die Polystratos wiederum Panthea zu Gehör bringen will; mit seinem Abgang schließt der Text.

Ich möchte als Ausgangspunkt meiner Überlegungen das auffällige Einleitungsmotiv des ersten Dialogs wählen. Lykinos vergleicht die Wirkung Pantheas auf ihn mit dem Erblicken des Gorgonenhauptes, mit dem in Blickkontakt zu treten die sofortige Versteinering nach sich zieht. Die literarische und die ikonographische Tradition kennen Gorgo sowohl als häßliches Scheusal wie auch als schönes Mädchen<sup>3</sup>; die versteinering Wirkung geht gleichwohl von ersterem

3 Vgl. Apollod. *Bibl.* 2,4,3: λέγεται δὲ ὑπ' ἐνίων ὅτι δι' Ἀθηνᾶν ἢ Μέδουσα ἐκαρτομήθη· φασὶ δὲ ὅτι καὶ περὶ κάλλους ἠθέλησεν ἡ Γοργὼ αὐτῇ συγκριθῆναι. Es scheint dies eine Variante des Marsyas/Apollon-Mythos zu sein. Vgl. Paus. 2,21,5 zur

aus.<sup>4</sup> Eine auch für das Verständnis der Lukianischen Konstruktion interessante Verknüpfung der beiden Motivstränge bietet Ovid, *Met.* 4,772–803, auf die ich noch zu sprechen kommen werde. Zunächst ist hier aber zu fragen, ob erstens diese so pointierte Erwähnung des Gorgonenhauptes nur einen rhetorischen Einstiegseffekt darstellt oder weitere Spuren im Text hinterlassen hat, und zweitens, warum Lykinos diesen für eine schöne Frau zumindest partiell frostigen Vergleich gewählt hat.

In der Tat verstehen wir einige Details des Textes besser, wenn wir in ihnen implizite Weiterführungen des Gorgo-Motivs erkennen. Explizit formuliert Lykinos zu Beginn, daß er zwar selbst Panthea gesehen, sie ihn jedoch nicht angeschaut habe, wodurch das Schlimmste verhütet wurde. Des weiteren sind mit Gorgo in der älteren literarischen Tradition neben dem versteinernen Blick die Submotive zum einen des gellenden Schreis, der einem das Blut in den Adern gefrieren läßt, zum anderen des grauerregenden, wütenden Zähneknirschens bezeugt.<sup>5</sup> Auf beides mag Lykinos Bezug nehmen, wenn er sich in *Im.* 9 in eine Beschreibung gerade des Mundes und der Zähne vertieft, jedoch hinzufügt, Pantheas Stimme habe er nicht hören können, sondern nur ihren beim Sprechen geöffneten und lächelnden Mund gesehen: reduzierte Reminiszenzen an das grinsende, knirschende und kreischende Maul der mythischen Gorgo, wobei erneut, diesmal durch Pantheas *Unhörbarkeit*, das Schlimmste verhindert wird: gerade der Stimme wird dann, wie bereits erwähnt, von Polystratos besondere Aufmerksamkeit gewidmet (*Im.* 13f.), der seine Ausführungen entsprechend mit der Bemerkung schließt, wenn Lykinos Panthea singen höre, werde er nicht mehr nur wie bei ihrem gorgonischen Anblick versteinern, sondern auch wie Odysseus beim Gesang der Sirenen Vaterland und Familie vergessen.<sup>6</sup> Hinzu kommen zwei weitere Details. Erstens beschränkt sich Lykinos ausdrücklich und beinahe aus-

---

Tradition, Gorgo sei eine libysche Königin gewesen, deren Land Perseus erobert habe: bei dieser Gelegenheit tötete er sie und schnitt ihr dann, von ihrer Schönheit verzaubert, den Kopf ab, um ihn in Griechenland zu zeigen.

- 4 Die Medusa-Ikonographie enthält daneben diverse weitere topische Elemente, wie die aufgerissenen Augen, den weit geöffneten Mund mit der herausgestreckten Zunge etc. Vgl. hierzu *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* s. v. sowie J.-P. Vernant, *Death in the Eyes: Gorgo, Figure of the Other*, in: ders., *Mortals and Immortals. Collected Essays*, hg. v. F. I. Zeitlin, Princeton 1991, 111–138, hier 112–119.
- 5 Vgl. Vernant (Anm. 4) 117f. und Pind. *Pyth.* 12,6ff., *Ol.* 6,37, außerdem Ps.-Hes. *Asp.* 164 u. 235.
- 6 ὥστε ἦν ποτε ... καὶ ἀδοῦσης ἀκούσης αὐτῆς, οὐκέτι τὸ τῶν Γοργόνων ἐκεῖνο ἔση μόνον πεπονθώς, λίθος ἐξ ἀνθρώπου γενόμενος, ἀλλὰ καὶ τὸ τῶν Σειρήνων εἶση ὁποῖόν τι ἦν· παρεστήθη γὰρ εὖ οἶδα κεκλημένος, πατρίδος καὶ οἰκείων ἐπιλαθόμενος ... (*Im.* 14).

schließlich auf die Beschreibung des Kopfes der schönen Frau:<sup>7</sup> ebenso fokussieren Mythos und Ikonographie der Gorgo auf ihr Haupt. Zweitens beschließt Polystratos die gemeinsamen Anstrengungen in (23) mit dem triumphalen Hinweis, man wolle das sich aus den einzelnen Beschreibungen ergebende Gesamtbild in ein Buch niederlegen und es als ewigen Kulturbesitz den heutigen und den zukünftigen Menschen zur Bewunderung überantworten.<sup>8</sup> Damit maßt er sich geradezu, wie mir scheint, den Gestus eines epischen Sängers an, rückt die vorangegangene enkomiasische Arbeit also auf das Niveau einer mythischen Heroentat. Für eine solche Interpretation spricht erstens der 'heroische' Name Polystratos, der auf diese Weise der schieren Zufälligkeit der Setzung entzogen wird, wie das ja auch für den Namen 'Lykinos' gilt, der, wie man in der jüngeren Forschung erkannt hat, über die Vermittlung einer etwas versteckten Anspielung auf Aristophanes' *Acharner* als Chiffre für 'Sokrates' gelten darf. Zweitens legt Polystratos in *Im.* 2, 11 und 15 dar, daß er, Panthea und Homer alle drei aus dem ionischen Smyrna stammen, und bringt sich damit in eine homoethnische Beziehung zum Epiker *par excellence*. Zuletzt werden die Bilder in ein Buch niedergelegt zu dem Zweck, bei zukünftigen Lesern immer wieder neues Staunen zu provozieren, und das heißt doch wohl: sie immer wieder neu vor Staunen starr werden zu lassen, wie es Lykinos beim ersten Anblick der Gorgo Panthea geschehen war. Dieses prägnant gesetzte Motiv könnte meines Erachtens daran erinnern sollen, wie Perseus das abgeschnittene Haupt der Medusa in eine Jagdtasche, die Kibisis, versenkt, aus der er es nach Bedarf gegen seine Gegner hervorholen kann, um sie zu versteinern.

Akzeptieren wir derartige motivische Analogien als quasi-mythische Substruktur des Textes, so hat dies für die weitere Deutung maßgebliche Konsequenzen. Denn zwischen dem Erblicken der Medusa und dem Versenken ihres Kopfes in der Kibisis liegt ja im mythischen Prätext die eigentliche heroische Tat des Perseus: ein Spiegel oder sein blankpolierter Schild ermöglicht es ihm, die Medusa wahrzunehmen, ohne ihr direkt in die Augen sehen zu müssen, und auf diese Weise in der Lage zu sein, sie mit einem gezielten Sichelschlag zu enthaupten. Dies müßte dann folgerichtig Lykinos' und Polystratos' Versuchen entsprechen, die körperliche und dann die geistige und seelische Schönheit Pantheas mithilfe des *Lógos* adäquat zu erfassen. Was auf den ersten Blick als fulminantes Enkomion

7 Vgl. *Im.* 6: ... τῆς ἐκ Κνίδου ἠκούσης μόνον τὴν κεφαλὴν λαβών· οὐδὲν γὰρ τοῦ ἄλλου σώματος γυμνοῦ ὄντος δεήσεται. De facto kommt er in (6) nur in einem Halbsatz auf Hände und Finger sowie auf das Gewand, in (7) summarisch auf τὸ ἄλλο σῶμα zu sprechen und weist Panthea in (9) ebenso lakonisch die Homerischen Attribute λευκώλενος und ῥοδοδάκτυλος zu.

8 ... τὰς εἰκόνας ... μίαν ἐξ ἅπασων συνθέντες ἐς βιβλίον καταθέμενοι παρέχωμεν ἅπασι θαυμάζειν τοῖς τε νῦν οὔσι καὶ τοῖς ἐν ὑστέρῳ ἔσομένοις ... (*Im.* 23).

angelegt zu sein scheint, würde sich über die Vermittlung des mythischen Prätexts als heroische Gewalttat gegen ein bedrohliches Monstrum erweisen. Erneut ergeben sich hier zwei Fragen. Erstens ist zu untersuchen, ob und inwiefern die Einzelheiten der enkomastischen Beschreibung den Leser zu einer solchen Interpretation des Textes als eines gewalttätigen Zugriffs auf Pantheas Schönheit berechtigen. Zweitens werden wir natürlich überlegen müssen, zu welchem Zweck Lukian seinem Text ein solches assoziatives System unterlegt haben könnte.

Man muß nicht weit suchen, um in den *Imagines* ein Analogon zum mythischen Motiv des Spiegelbildes zu finden. Lykinos und Polystratos erschaffen 'Bilder' der Panthea, die selbst weder in diesem Text noch in der *Verteidigung der Bilder* jemals direkt auftritt. Die eigentliche *aktive* Hinwendung der beiden Männer zu Panthea, der Versuch, sich ihrer Schönheit zu 'bemächtigen', den umwerfenden Eindruck dieser Schönheit zu 'bewältigen', geht also nur mittelbar vonstatten, indem sie sich eines doppelten Spiegelungsverfahrens der Imitation bedienen: beide rufen Kunstwerke sowie einzelne Vorstellungen, Bilder und Motive des klassischen Kanons des Bildungswissens auf, um einander ihre Eindrücke von Pantheas äußerer und innerer Schönheit sagbar zu machen und weiterzugeben, und zumindest die Statuenfragmente werden noch ein zweitesmal durch den Logos gespiegelt.<sup>9</sup> An das enkomastische Gelingen oder Mißlingen knüpft sich nun m. E. die Bewertung dieser Vorgehensweise insgesamt: gelingt es Lykinos und Polystratos, die Schönheit Pantheas in ihrer natürlichen Lebendigkeit zu bewahren, oder geht der von ihnen entworfenen Gestalt eben diese Unmittelbarkeit, der Eindruck einer Wirklichkeit ab? Im zweiten Fall dürfte man wohl ohne Übertreibung sagen, daß die beiden Verehrer Panthea in einen Schemen verwandelt, zu einem schwachen Abglanz ihrer selbst gemacht, in ihrer Idealität beschädigt, kurz und übertragen gesprochen: getötet hätten. Und in der Tat geschieht genau dies, was sich verdeutlichen läßt, wenn man zum Vergleich die bekannte, bei Cicero zu Beginn des 2. Buches von *De inventione* überlieferte Anekdote heranzieht, auf die Lykinos hier augenscheinlich Bezug nimmt. Zeuxis sollte für die Krotoniaten ein Gemälde von Helena malen und suchte zu diesem Zweck die fünf schönsten Mädchen des Ortes aus. Das Schönheitsurteil, basierend auf Zeuxis' *iudicium*, bezog sich auf jeweils einzelne vollendete Körperteile, die Zeuxis dann mithilfe seiner *ars* im Gemälde kombinierte: das so entstandene Kunstwerk war

9 Das Verfahren, Panthea nur *qua* Spiegelbild sichtbar werden zu lassen, wird in *Pr.Im.* 16 wiederholt: hier imaginiert Lykinos die körperliche Anwesenheit Pantheas und gerät in eine Ekstase des Schreckens, womit m. E. das Gorgo-Motiv des ersten Dialogs aufgegriffen wird: der hier nur noch vorgestellte Anblick der schönen Frau provoziert den *Lógos*: καίτοι ... οὐκ οἶδα ὅπως φοβερώτερόν μοι τὸ πρᾶγμα πεποιήσας, καὶ ὡς ὄρας ἰδρῶ τε ἤδη καὶ δέδοικα καὶ μονονουχί καὶ ὄραν αὐτὴν οἶμαι καὶ τὸ πρᾶγμα πολλήν μοι τὴν παραχρῆν ἐμπεποίηκεν.

nun in allen Stücken perfekt und besaß obendrein den durch die kombinierte *imitatio naturae* hervorgerufenen Vorzug der *veritas*, also authentischer Natürlichkeit.<sup>10</sup> Lykinos' Problem setzt genau da an, wo Zeuxis' Problem gelöst ist: Panthea ist eine Frau, die *qua natura* nicht nur *veritas*, sondern auch Vollendung in jeder Hinsicht besitzt. Ein *genaues* gemaltes Bild besäße daher *per se* ebenfalls diese Qualitäten, ohne auf Zeuxis' Verfahren zurückgreifen zu müssen. Für Lykinos liegt die Schwierigkeit vielmehr, wie er selbst in *Im.* 3 sagt, in der ἀσθένεια τῆς τέχνης, in den unzureichenden Möglichkeiten seiner *ars*: es liegt nicht im Bereich der sprachlichen Möglichkeiten, so ein bewunderenswertes Bild zu gestalten.<sup>11</sup> Dieses präliminarische Verdikt entwertet im Grunde bereits die folgende Beschreibung: zwar vermag auch Lykinos, mit Hilfe seines *iudicium* die schönsten Einzelzüge der jeweiligen Statue auszuwählen, jedoch ist sein *Lógos* nicht fähig, sie wirklich miteinander zu kombinieren. Die sprachlich zu verwirklichende Einheit vermag Lykinos nur zu beschwören.<sup>12</sup> Der Grund dafür ist, daß seine verbale Beschreibung sich zum Diener eines Bilddiskurses macht: er kombiniert stilistisch

10 Vgl. Cic. *inv.* II 1 ff., außerdem zu weiteren Erwähnungen vergleichbarer Verfahren in der antiken Literatur, Bretzigheimer (Anm. 2) 170f. Lykinos wählt, wie Zeuxis fünf Mädchen, fünf Statuen aus, ein arithmetisches Detail, das möglicherweise für eine direkte Bezugnahme spricht. Anders als sie vermag ich Lykinos' Vorgehensweise jedoch nicht als ultimative Steigerung einer Idealisierungsstrategie zu lesen: dort soll ja die Vereinigung der partialisierten, für sich genommen unvollkommenen Modelle gerade die noch fehlende Idealisierung erst leisten, sie ist gewissermaßen nur dem Künstler möglich, während hier diese vorgängige Vereinigung im idealen Kunstwerk wieder zerschlagen wird: die Totalisierung zu neuer Idealität müßte Lykinos als *novus artifex* leisten, womit er zugleich die doch von ihm ideologisch in Anspruch genommene Idealität der klassischen Kunstwerke leugnet. Ist also „die Sichtung und Prüfung verschiedener Modelle, die Selektion ihrer jeweils vorzüglichsten Merkmale und deren Kombination zur Konstituierung einer Kunstgestalt ... in der empirisch ausgerichteten Kunsttheorie der Modus idealisierender Malerei schlechthin“ (Bretzigheimer 170), so wird sie hier eher parodiert als gesteigert. Selbst wenn man grundsätzlich vergleichbare Verfahrensweisen bei Homer (Überschreibung Agamemnons) und Hesiod (Erschaffung der Pandora) danebenstellt, übertreibt Lykinos das Procedere der Fragmentierung doch gewaltig. Und genau diese Übertreibung – die er selbst Homer ironisch zu unterstellen scheint: ἐπι μὲν γε τοῦ Ἄγαμέμνονος ὄρα ὄσσην αὐτὸς φειδῶ ἐποίησατο τῶν θεῶν καὶ ὡς ἐταμιεύσατο τὰς εἰκόνας ἐς τὸ σύμμετρον· ὡς ὄμματα μὲν φησι καὶ κεφαλὴν ἔκκελον αὐτὸν εἶναι τῷ Δίῳ, τῷ Ἄρει δὲ τὴν ζώνην, στέρονον δὲ τῷ Ποσειδῶνι, διαίρων τὸν ἄνθρωπον κατὰ μέλη πρὸς τοσοῦτων θεῶν εἰκόνας ... (*Pr.Im.* 25) – führt dazu, daß seine Beschreibung eigentlich dem Verdikt der *psychrotés* unterliegen müßte.

11 ... οὐ κατὰ λόγων δύναμιν ... ἐμφανίσει θαυμασίαν οὕτως εἰκόνα ... (*Im.* 3).

12 ... παραδόντες τὰς εἰκόνας τῷ λόγῳ ἐπιτρεψαίμεν αὐτῷ μετακοσμεῖν καὶ συντιθέναί καὶ ἀρμόζειν ὡς ἂν εὐρυθμότατα δύναιτο φυλάττων ἅμα τὸ συμμιγῆς ἐκεῖνο καὶ ποικίλον (*Im.* 5; vgl. 23).

heterogene Elemente, indem er sie bloß aneinanderreicht, ohne zu einer Harmonisierung zu gelangen, die nur der *visuellen* Vorstellungskraft seines Gesprächspartners und des Lesers überlassen bleibt, *sprachlich* aber nicht geleistet wird. Dabei existieren solche Verfahren auch in der Sprache durchaus: die Verwendung anschaulicher Symbole und Metaphern, von Figuren, die einem Text auch räumliche Symmetrie verleihen, außerdem all die Verfahren, die in der rhetorischen Theorie mit der Erzeugung von *evidentia* / ἐνάργεια (ἀκρίβεια) befaßt sind und der Erzielung des Eindrucks von Präsenz und Gleichzeitigkeit verschiedener Elemente dienen.<sup>13</sup> Gerade das, die Präsentation der *gesamten* Person und damit den Eindruck von Authentizität – *veritas*<sup>14</sup> – bringen Lykinos und Polystratos nicht zustande, weil die stilistische Heterogenität, die gänzliche Verschiedenheit der Statuen und Vorbilder, auf die sie sich beziehen, die Aufmerksamkeit auf sich selbst und weg von dem einen zu beschreibenden Gegenstand lenken. Statt dessen reihen die beiden in bunter, unsystematischer Folge und in auch syntaktischer Eintönigkeit<sup>15</sup> ein kostbares Detail ans andere, und der Gipfelpunkt seiner Beschreibung bedeutet zugleich ihren Absturz in die Banalität der tautologischen Vergleichs: „... und überhaupt wirst Du sie mit viel größerem Recht mit der goldenen Aphrodite vergleichen als die Tochter des Briseus.“<sup>16</sup> Die mit dem Rückgriff auf artifizielle Frauenkörper arbeitende Deskription mündet in die Apostrophe des Inbegriffs der Schönheit selbst, dessen Epitheton ‘golden’ erneut eine Statue assoziieren läßt: zu guter Letzt muß in einem neuerlichen Gestus der Beschwörung der Nimbus des unhinterfragbaren, divinen Meisterwerks bemüht werden, um die unabschließbare und unbefriedigende Reihung immer neuer Details zu Ende zu bringen.<sup>17</sup> Aber der Vergleich, so endgültig er sich gibt, ließe sich ins Unend-

- 13 Vgl. hierzu H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, § 810.  
 14 Hierbei handelt es sich um eine Spezialform der *evidentia*, den χαρακτηρισισμός; vgl. Lausberg (Anm. 13) § 818.  
 15 Vgl. bspw. *Im.* 6: τὰ μὲν ... τε, καὶ ... ἅμα τῷ ... τὰ δὲ ... καὶ ..., καὶ...· καὶ ...· τῆς δὲ ...; vergleichbar parataktisch strukturiert ist das Syntagma in *Im.* 7, wo es um die Farbkombinationen geht.  
 16 ... καὶ ὅλως τῇ χρυσοῦν Ἀφροδίτῃ εἰκάσει πολὺ δικαιότερον ἢ τὴν τοῦ Βρισεύος (*Im.* 8).  
 17 Das Adjektiv χρύσειος wird in der *Ilias* an drei Stellen der Aphrodite beigelegt (*Il.* 3,64; 9,389; 19,282 (hier auch der zitierte Vergleich mit Achills Sklavin Briseis)). Von anderen Göttern wird es nicht ausgesagt, sehr häufig jedoch von kostbaren Gegenständen sowohl in Menschen- als auch in Götterbesitz. Statuen wird es, soweit ich sehe, bei Homer nur in *Od.* 7,100 zugesprochen (χρῦσειοι κοῦροι als Fackelhalter im Palast des Alkinoos). Im Homer. *Hymnos auf Aphrodite* 170–175, v. a. 175, wird Aphroditens Aussehen in der Epiphanie explizit mit dem ihres Kultbildes auf Kythera verglichen; vgl. B. Gladigow, *Epiphanie, Statuette, Kultbild. Griechische Gottesvorstellungen im Wechsel von Kontext und Medium*, Visible Religion 7, 1990, 98–121, hier 99. Das Motiv – mit der Attribution ‘golden’ für Aphrodite sei an das Material einer Statue

liche und schließlich Zirkuläre fortschreiben: ‘Wie schön ist eigentlich die goldene Aphrodite?’ – so schön wie Panthea? Nicht ohne Grund schließt Lykinos daher selbst sogleich die eigentliche Frage an: „Was aber auf all dem erblüht, die Cháris, ja mehr noch: alle Chariten, die es gibt, und alle im Chor tanzenden Eroten zugleich, wer könnte die nachahmen?“ (*Im.* 9).<sup>18</sup> Er hat sich redlich bemüht, aber seinem Gesprächspartner Polystratos und uns doch keinen Eindruck von unmittelbarer anmutiger Lebendigkeit, *cháris*, vermittelt, sondern statt dessen, um eine Formulierung von Roland Barthes zu verwenden, eine Liste idealisierter „Partialobjekte“<sup>19</sup> geliefert, eine Art ‘Wörterbuch des Schönen’.

Aber auch eine nur fiktive Totalisierung verweigert Lukian seinem Lykinos. Denn er läßt ihn nach der Beschwörung der ‘goldenen Aphrodite’ zum Abschluß seiner Beschreibung wieder auf ein Detail rekurreren. Polystratos hatte ihn nämlich gefragt, bei welcher Tätigkeit er Panthea beobachtet habe, und hier wäre vielleicht die Möglichkeit, die Einheit des Lebendigen zu stiften, gegeben gewesen. Sie hielt, berichtet Lykinos, eine Buchrolle in den Händen, halb entrollt, als ob sie gerade beim Lesen war, und unterhielt sich lächelnd mit einem Begleiter. Lykinos jedoch vermag diesem potentiell totalisierenden Aspekt nicht weiter nachzugehen: vielmehr rückt er ihn, wie bereits erwähnt, außer Hörweite und läßt ihn sich statt dessen in bewunderndem Staunen über Pantheas Mund und Zähne ergehen:

Als sie lächelte, Polystratos, zeigte sie ihre Zähne, Zähne – wie soll ich dir sagen, wie weiß sie waren, wie gleich und wie regelmäßig? Wenn du schon einmal eine wunderschöne Kette aus den strahlendsten und gleichmäßigsten Perlen gesehen hast: gerade so waren sie in einer Reihe gewachsen. Vor allem schmückte sie die Röte der Lippen. Sie schimmerten leicht, genau wie es bei Homer heißt, gesägtem Elfenbein gleich, nicht die einen breiter, die anderen vorstehend oder mit Lücken, wie es bei den meisten Frauen der Fall ist, sondern sie standen sozusagen in völliger Gleichberechtigung, gleicher Färbung, gleicher Größe und gleicher Ausrichtung, und insgesamt boten sie einen gewaltigen wundersamen Anblick, der die ganze menschliche Wohlgestalt noch übertraf. (*Im.* 9)<sup>20</sup>

---

gedacht und überhaupt lasse sich die Hierarchie göttlicher Mächte an der Wertigkeit des Materials ihrer Statuen und deren künstlerischem Vollendungsgrad festmachen – elaboriert Lukian intensiv in *J. Tr.* 7–12, v. a. 10.

18 ὁ δὲ πᾶσιν ἐπανθῆι τούτοις, ἢ Χάρις, μᾶλλον δὲ πάσαι ἅμα ὀπόσαι Χάριτες καὶ ὀπόσοι Ἔρωτες περιχορεύοντες, τίς ἂν μιμήσασθαι δύναίτο;

19 Vgl. R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, dt. Frankfurt 1998, 38, 59; die zitierten Termini ebd. 114–118.

20 πλὴν μειδιάσασά γε, ὦ Πολύστρατε, ὀδόντας ἐξέφηνε πῶς ἂν εἴποιμί σοι ὅπως μὲν λευκοῦς, ὅπως δὲ συμμέτρους καὶ πρὸς ἀλλήλους συνηρμοσμένους; εἶ που κάλλιστον ὄρμον εἶδες ἐκ τῶν στιλπνοτάτων καὶ ἰσομεγεθῶν μαργαριτῶν, οὕτως ἐπὶ στίχου ἐπεφύκεσαν· ἐκοσμοῦντο δὲ μάλιστα τῷ τῶν χειλῶν



Das ästhetische Detail übertrifft, ὑπερπαίει, die Gesamtheit der Wohlgestalt, πᾶσαν τὴν ἀνθρωπίνην εὐμορφίαν: das 'Wörterbuch' wird also am Ende gewissermaßen um ein weiteres Lemma bereichert, aber nicht in eine totalisierende Vision überführt, und zwar auch deshalb nicht, weil Lykinos hier nicht auf Vorbilder in der Skulptur zurückgreifen konnte<sup>21</sup> und daher einerseits vage auf Homer, direkt aber auf den Vergleich mit den 'normalen' Frauen rekurriert: mithin kein Höhepunkt der Beschreibung, jedenfalls nicht aus der Sicht des zugrundegelegten ästhetischen Konzepts der Totalisierung, sondern ein antiklimaktischer Absturz, der in komischer Weise mit der gleichzeitigen triumphalen Apostrophe aneinanderstößt.

Dem Wortkünstler gelingt es hier also nicht, die Linearität als elementaren Modus von Sprache zu überschreiten, und ich denke, das zu Beginn gegebene Beispiel aus den folgenden Ausführungen des Polystratos – die Beschreibung von Pantheas Stimme durch eine Akkumulation heterogener stimmlicher Meisterparadigmata – genügt, um zu zeigen, daß er nur das Gegenstück zu der Skizze seines Freundes Lykinos liefert. Der Fragmentarisierung des weiblichen Kopfes, wie sie Lykinos praktizierte, tritt nämlich nun eine Überdeterminierung einzelner, an sich autarker geistiger und seelischer Qualitäten zur Seite: auch hier bleiben die jeweiligen Determinanten aber unverbunden nebeneinander stehen. Bedeutsam ist dabei, daß dieses hier so abundant praktizierte Verfahren der Parataxe den andernorts nicht nur praktizierten, sondern auch explizierten ästhetischen Vorstellungen Lukians eklatant widerspricht. In seinen Schriften zur ästhetischen Theorie – insbesondere *De domo, Prometheus es in Verbis, Zeuxis* – ist klar formuliert, daß sein künstlerisches Ideal gerade nicht darin besteht, für sich genommen schöne Einzelstücke, καλὰ, in einen Topf zu werfen, sondern daß ihre Harmonie und Maß berücksichtigende Mischung das Ziel sein muß, ἡ μίξις ἐναρμόνιος καὶ κατὰ τὸ σύμμετρον, wie es in *Prom.Es* 5 formuliert wird.<sup>22</sup> Warum läßt er also die beiden gebildeten Wortjongleure Lykinos und Polystratos in ihrem ehrlichen Bemühen, die Schönheit Pantheas sprachlich zu fassen, scheitern und ihre lebendige Anmut zu seelenlosen Bildern<sup>23</sup> zerschlagen? Warum, anders gefragt, läßt er

---

ἐρυθῆματι. ὑπερφαίνοντο γοῦν, αὐτὸ δὴ τὸ τοῦ Ὅμηρου, ἐλέφαντι τῷ πρῶστῳ ὁμοιοί, οὐχ οἱ μὲν πλατύτεροι αὐτῶν, οἱ δὲ προέχοντες ἢ διεστηκότες οἰοί ταῖς πλείσταις, ἀλλὰ τις πάντων ἰσοτιμία καὶ ὁμόχροια καὶ μέγεθος ἐν καὶ προσεχεῖς ὁμοίως, καὶ ὄλως μέγα τι θαῦμα καὶ θέασμα πᾶσαν τὴν ἀνθρωπίνην εὐμορφίαν ὑπερπεπαικός.

21 Vgl. Bretzigheimer (Anm. 2) 172.

22 Vgl. hierzu eingehender Verf., *Camels, Celts, and Centaurs* (im Erscheinen).

23 Daß es, entgegen Polystratos' triumphaler Schlußbehauptung, eben doch nicht zur Erschaffung eines Bildes kommt, zeigen in möglicherweise beißender Ironie auch die pluralischen Titel beider Dialoge. Die *imitatio auctorum*, die, worauf Bretzigheimer (s. Anm. 2) 174 zu Recht hinweist, auch im Bereich der Skulptur so geläufig war, daß

die beiden *πεπαιδευμένοι* als Pseudo-Heroen auftreten, die sich an der gorgonenhaften Schönheit Pantheas in monströser Weise vergehen?

Eine Möglichkeit der Antwort liegt darin, Lykinos und Polystratos' Tun, wenn schon nicht gerade als Lustmord, so doch als erotisch motiviert zu verstehen. Denn das 'Wörterbuch der Schönheit' kann ja, um noch einmal Barthes zu zitieren, nicht zuletzt auch ein „Wörterbuch von Fetisch-Objekten“<sup>24</sup> sein. Lykinos und Polystratos versuchen, durch immer neue Detailnachbildungen, Teilungen, Fragmentarisierungen, durch das rücksichtlose und unbekümmerte sprachliche Zugreifen, sich des Faszinosums der Schönheit zu bemächtigen, es sich als Besitz auf immer zu eigen zu machen. Diese Aneignungsverfahren sind zwar vergeblich, denn das Wesen des Schönen, das Moment seiner Totalisierung entzieht sich ihnen mit jeder Annäherung immer weiter; gleichwohl erregen sie Lustgefühle. Die idealischen Körperteile der Frauenstatuen, verbunden mit Remi-

---

die heutige archäologische Kunstgeschichte Formtypologien und Nachahmungstraditionen konstituieren kann, darf nicht hinter den eigentlichen künstlerischen Akt, der harmonischen Zusammenfügung der Imitate, zurücktreten.

- 24 Vgl. Barthes (Anm. 19) 115; vgl. die Lexien 228–244 seiner Lektüre von Balzacs *Sarrasine*: „Diese unerhoffte Schöpfung barg Liebe, die alle Männer entzücken konnte, und so viel Schönheit, daß sie einen Kritiker zufriedenstellen mußte. Sarrasine verschlang mit dem Blick die Statue des Pygmalion, die für ihn von ihrem Sockel hinabgestiegen war. Als die Zambinella sang, ergriff ein Delirieren den Saal. Der Künstler erschauerte. Dann spürte er in den Tiefen seines Innern ... plötzlich ein Prickeln. Er klatschte nicht Beifall, er sagte nichts, er empfand einen Anflug von Wahnsinn, eine Art Raserei ... Sarrasine wollte sich auf die Bühne stürzen und sich dieser Frau bemächtigen: seine Kraft, ver Hundertfach durch einen kaum zu erklärenden seelischen Druck ..., strebte danach, mit schmerzvoller Gewalt nach außen zu treten. ... Er war so vollkommen trunken, daß er weder den Saal noch die Zuschauer noch die Schauspieler wahrnahm und auch die Musik nicht mehr hörte. Mehr noch, zwischen ihm und der Zambinella war keine Entfernung mehr, sie gehörte ihm, die Augen, die er auf sie heftete, nahmen sie ganz in Besitz. Eine fast diabolische Macht ließ ihn den Lufthauch ihrer Stimme spüren, das wohl duftende Puder einatmen, das ihre Haare in sich aufgenommen hatten, die Abstufungen ihres Gesichts sehen und die blauen Adern darin zählen, die ihre seidige Haut schattierten. Endlich diese bewegliche, frische, von silbernem Klang erfüllte Stimme, geschmeidig wie ein Faden, dem der leiseste Lufthauch Gestalt gibt, den er rollt und entrollt, entfaltet und wieder auflöst, diese Stimme drang so lebhaft in seine Seele ein, daß er mehrmals unwillkürliche Schreie ausstieß, wie durch konvulsives Entzücken entrisen ...“ Im Grunde lesen wir hier die Konsequenzen der Begegnung mit dem Schönen, denen Lykinos gerade noch entkommen ist: der Enthusiasmus, der eventuell nur die Kehrseite der von Gorgo hervorgerufenen Versteinerung ist, wie Balzacs zitierte Formulierung „Er war so vollkommen trunken, daß er weder den Saal noch die Zuschauer noch die Schauspieler wahrnahm und auch die Musik nicht mehr hörte“ deutlich macht. Gerade diese unmittelbare Wirkung bleibt Lykinos und Polystratos durch die vielfachen Brechungen ihrer Begegnung mit dem Schönen aber versagt.

niszenzen an ebenso ideale geistig-seelische Wertsetzungen suggerieren als klassizistische Fetische die (sich *de facto* entziehende) Anwesenheit des totalen Schönen, das sie zum Gegenstand eines unerfüllten (und auch unerfüllbaren) quasi-sexuellen Begehrens machen. So begrüßt schon in den ersten Sätzen des Dialogs Polystratos seinen verwirrten Freund mit einer Zote: wie habe es einer *Frau* gelingen können, den mit Leib und Seele päderastisch orientierten Lykinos so ins Mark zu treffen?<sup>25</sup> Die Unerfüllbarkeit, zugleich aber die Intensität der erotischen Empfindung bringt Lykinos dann selbst in der Einleitung seines 'Methodenkapitels' zum Ausdruck, in dem es um das für die Beschreibung Pantheas anzuwendende Verfahren des Statuenpuzzles geht. Denn die erste und wichtigste Frauenstatue ist für Lykinos diejenige der knidischen Aphrodite des Praxiteles:

*Lyk.* Hast du schon einmal eine Reise zur Insel der Knidier gemacht, Polystratos? *Pol.* Allerdings. *Lyk.* Da hast du sicher auch ihre Aphrodite gesehen? *Pol.* Gewiß, beim Zeus, das schönste unter allen Werken des Praxiteles. *Lyk.* Aber du hast bestimmt auch die Geschichte gehört, die die Einheimischen über sie erzählen, daß sich einer in die Statue verliebte und, nachdem er sich heimlich im Heiligtum hatte einschließen lassen, mit ihr schlief, so gut das mit einer Statue geht. Aber das soll an anderer Stelle erzählt werden (*Im.* 4).<sup>26</sup>

Wir erfahren nicht ausdrücklich, warum Lykinos hier gerade an eine Vergewaltigungsszene, die tragische Variante des Pygmalionmythos, denkt. Aber daß es nicht mehr nur um die ästhetische Inbesitznahme der schönen Panthea geht, sondern daß hier ein kaum sublimiertes sexuelles Begehren zum Ausdruck kommt, kann kaum bezweifelt werden. Zugleich ist dies der Hintergrund, vor dem die folgende Fragmentarisierung, Zerfetzung des Bildes der Frau zu idealisierten ästhetischen Fetischen stattfindet und gelesen werden muß. In *Im.* 6 u. 7 gleiten versteckte begehrlische Blicke an Pantheas (nur hier erwähntem) Körper entlang: „... von der Statue aus Knidos nimmt mein Lógos nur den Kopf – den übrigen Körper wird er nicht benötigen, weil der ja nackt ist“<sup>27</sup> und: „Polygnot soll auch ihr Gewand machen, ausgearbeitet bis ins feinste Detail, so daß es an den richtigen Stellen eng anliegt, zum größten Teil aber im Wind flattert.“<sup>28</sup> In *Im.* 9

25 'Ἡράκλεις, ὑπερφυές τι τὸ θέαμα φῆς καὶ δεινῶς βίαιον, εἴ γε καὶ Λυκῖνον ἐξέπληξε γυνή τις οὕσα· σὺ γὰρ ὑπὸ μὲν τῶν μειρακίων καὶ πάνυ ῥαδίως αὐτὸ πάσχεις ... (*Im.* 1).

26 'Ἀλλὰ καὶ τὸν μῦθον ἤκουσας, ὃν λέγουσιν οἱ ἐπιχώριοι περὶ αὐτῆς, ὡς ἐρασθεῖη τις τοῦ ἀγάλματος καὶ λαθῶν ὑπολειφθεὶς ἐν ἱερῷ συγγένοιτο, ὡς δυνατόν ἀγάλματι. τοῦτο μέντοι ἄλλως ἰστορεῖσθω. Die vollständige Geschichte bei [Ps.-] Lukian *Am.* 16.

27 ... τῆς ἐκ Κνίδου ἠκούσης μόνον τὴν κεφαλὴν λαβῶν· οὐδὲν γὰρ τοῦ ἄλλου σώματος γυμνοῦ ὄντος δεῖσεται ... (*Im.* 6).

28 καὶ ἐσθῆτα δὲ οὗτος [sc. ὁ Πολύγνωτος] ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξεργασμένην, ὡς συνεστάθαι μὲν ὅσα χρή, διηνεμῶσθαι δὲ τὰ πολλὰ ... (*Im.* 7).

bemüht Lykinos schließlich sogar ausdrücklich die um Panthea im Reigen tanzenden Eroten. Mir persönlich – aber das ist ein subjektiver Eindruck – scheint zuletzt auch die Faszination, die der Anblick von Mund, Lippen und Zähnen (*Im.* 9) bei gewissermaßen ‘abgeschaltetem Ton’ auf Lykinos ausüben, ein recht starkes erotisches Moment zu enthalten, nicht zuletzt deshalb, weil Lykinos so ausführlich auf sie zu sprechen kommt, obwohl sie, wie gesagt, durch seinen ästhetischen Ansatz der klassizistischen Spiegelung nicht abgedeckt sind: hier wird der Beschreibende Opfer seines Begehrens, das ihn sich an seine Phantasien verlieren läßt. Die geradezu rauschhafte Beschreibung, die dann später Polystratos der Stimme der Panthea zukommen läßt, die er mit dem Gesang der ebenfalls erotisch besetzten Sirenen<sup>29</sup> vergleicht, gehört auch in diese Reihe.<sup>30</sup> Unter der Textoberfläche der ästhetischen Analyse also die Enthauptung der Medusa und die lustvolle Vergewaltigung und Sezierung der schönsten aller Frauen, wenigstens im Blick des Voyeurs? Statt ästhetischer Totalisierung erotische Fetischisierung? Wenn die Erfahrung der vollkommenen Schönheit sprachlich nicht adäquat kommuniziert wird, verschafft ihre mittelbare Aneignung im Spiegel der fragmentarisierenden Mimesis dann eine lustvolle Ersatzbefriedigung?

In seiner Version des Medusa-Mythos verbindet Ovid<sup>31</sup> die heterogenen Traditionen miteinander: bei ihm ist Medusa eine schöne Frau, die von Poseidon beim Tempel der Athena vergewaltigt wird. Athena, um ihre Keuschheit zu wahren, hält sich schamhaft die Aigis vor die Augen und verwandelt, um solches in Zukunft zu verhindern, Medusas Haare in Schlangen. Deren Anblick läßt jeden versteinern:<sup>32</sup> nur Perseus gelingt es, mithilfe seines als Spiegel gebrauchten Schildes Medusa gefahrlos zu sehen und zu enthaupten. Über das Doppelmotiv des Schildes, der in beiden Fällen eine unmittelbare Wahrnehmung verhindert, sind die von Athena passiv geduldete Vergewaltigung der schönen und die von Perseus aktiv durchgeführte Enthauptung der schrecklichen Medusa miteinander parallelisiert: Beihilfe zur Vergewaltigung und aktive Ermordung der Frau sind zwei Facetten derselben Münze, die Schöne und das Biest sind eine Person, und damit sind indirekt auch die Erregung des männlichen Begehrens, das zur Ver-

29 Vgl. hierzu H. Schrader, *Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Alterthum*, Berlin 1868, 72f.

30 Vgl. das höchste Lustgefühl Sarrasines beim Hören des Gesanges der Zambinella (oben Anm. 24).

31 Ovid *Met.* 4,772–803.

32 Ein kleines, aber m. E. signifikantes Detail macht es wahrscheinlich, daß Lukian bei seiner Gorgo-Anspielung direkt auf Ovid rekurriert: Perseus, so *Met.* 4,779f., trifft überall *per agros perque vias* auf versteinerte Menschengestalten: ebenso begegnet Lykinos seiner Medusa Panthea auf der Straße, während in der übrigen Tradition von einem solchen Umhergehen der Gorgo nirgends die Rede ist.

gewaltigung, und die Versteinerung der Gaffer, die zur Ermordung führt, am Ende zwei Seiten einer Emotion. Lukian koppelt in vergleichbarer Weise mithilfe des Medusa-Motivs Lykinos' Ergriffenheit vom Anblick Pantheas mit seinem latenten Vergewaltigungswunsch: denn die Positionierung der Anekdote von der vergewaltigten Aphroditestatue am Anfang der Beschreibung legt ja nahe, den knidischen Vergewaltiger mit Lykinos zu assoziieren. Ovids Fassung ermöglicht es uns aber auch, die Bedeutung der Abbildung im Spiegel der Mimesis besser einzuschätzen. Denn bei Ovid ist der spiegelnde Schild nicht mehr einfach nur geschickt genutztes Werkzeug der heroischen Befreiungstat, dient nicht mehr einfach nur dazu, den unmöglichen direkten Blick zu ersetzen, sondern wird auch dazu mißbraucht, der Möglichkeit und der Notwendigkeit des direkten Blicks auszuweichen: vor der Vergewaltigung der Medusa durch Poseidon verschließt Athene ihre Augen. Eine solche Ambivalenz unterliegt, wie ich meine, auch der Lukianischen Verwendung des Motivs der klassizistischen Mimesis. Das wird klar, wenn man der kenntnisreichen Interpretation von Bretzigueimer (1992) folgt, die Panthea in erster Linie nicht historisierend als Geliebte des Kaisers Lucius Verus, sondern als Allegorie der „vollkommenen Frau“, als „Idealbild ... körperlicher und seelischer Schönheit“ auffaßt.<sup>33</sup> Das Besondere an dieser Allegorie ist dabei die Integration der *paideía*, der Bildung, als gleichberechtigte Größe im Kanon der Kardinaltugenden, wo sie die (spezifisch männliche) Tugend der *andreía*, Tapferkeit, ersetzt. Mit *paideía* ist hier zunächst nichts anderes gemeint als das klassizistische Bildungswissen. Es liegt aber nahe, noch einen Schritt weiterzugehen und diese ideale Frauengestalt von vollendeter Kalokagathia als Allegorie der für die Eigenwahrnehmung der kaiserzeitlichen Kultur so bedeutsamen Paideia im emphatischen Sinne zu lesen.<sup>34</sup> Die Transposition hoher Wertpositionen in weibliche allegorische Gestalten – Lukian selbst läßt in seinem *Traum* Paideia und *Téchne*, im *Fischer* die *Philosophía*, im *Bis Accusatus* die Rhetoriké als Personifikationen auftreten – wäre in der griechischen Literatur nichts Neues: denken wir an diverse Figuren der Aristophanischen Komödie – 'Eirene' im *Frieden* etwa oder die 'Diallage' der *Lysistrate* –, an Kakía und Areté im Herakles-Mythos des Prodikos oder gar an Platons Diotíma als Priesterin des idealen Eros.<sup>35</sup> Die 'All-Göttin' Panthea verdankt ihre Idealität ja im letzten dem

33 Bretzigueimer (s. Anm. 2) 167.

34 Für ein solches Verständnis Pantheas spricht nicht zuletzt auch, daß sie mit einer geöffneten Buchrolle, in der folgenden *Verteidigung der Bilder* dann in einer Epideixis, wenn auch nur im Bericht des Polystratos, präsentiert wird, sich also zum einen der primären kaiserzeitlichen Bildungsreferenz – des Buches – zum anderen der zentralen Präsentationsform jener Zeit – des Vortrags – bedient.

35 In diesen Zusammenhang gehört auch das umgekehrte Verfahren, traditionelle mythische Gestalten göttlichen oder halbgöttlichen Zuschnitts als Allegorien irdischer Werte aufzufassen, wie wir es etwas aus dem Euhemerismus kennen.

Eindruck, daß sie eine vollendete Wiedergeburt der kompletten klassischen Kultur ist: damit verkörpert sie das Wunschbild jedes kaiserzeitlichen Gebildeten, jedes *pepaideuménos*, was wiederum ihre Deutung als Allegorisierung dieses klassizistischen Kulturwollens plausibel macht.

Es leuchtet unmittelbar ein, daß sich Lukian diesem Ideal und seiner Beschreibung, wenn es nicht nur um die Aufstellung von bloßen Kanones gehen sollte, zunächst nur emphatisch und das heißt: enkomiastisch nähern konnte. Da die klassizistische Bildungskultur auf der *imitatio maiorum auctorum* beruhte, dürfte auch die Wahl des mimetischen Beschreibungsmodus von vornherein festgestanden haben. Der ausgiebige Rekurs auf den Medusa-Mythos, das eklatante ästhetische Scheitern der Protagonisten und schließlich die Überblendung des Enkomions durch kaum verhüllte Evokationen eines sexuellen Begehrens leisten aber für die Darstellung und Bewertung dieses kulturellen Kernwertes noch mehr als seine bloße triumphale Affirmation. Ich denke, es läßt sich ein Weg des Verständnisses beschreiten, der zu einer soziokulturellen Deutung führt: In den beschriebenen Dissonanzen kommt der hohe emotionale Druck zum Ausbruch, den das Streben nach persönlicher Aneignung dieser Paideia für jeden ambitionierten Angehörigen der Oberschicht bedeutet haben muß, der sich darauf vorbereitete, gegen seine Konkurrenten in den Ring um die öffentliche Präsentation und Anerkennung seiner Bildungsleistung zu steigen: Faszination ist hier gepaart mit Versagensangst, die Unterwerfung unter das Bildungsdiktat und die kaschierte Aggression, der Wunsch, ein vollendeter Jünger der Paideia zu sein, und das heimliche Verlangen, sie zerschlagen am Boden zu sehen, das drängende Verlangen, sie zu besitzen, und das lähmende Gefühl, sie nie vollkommen zu beherrschen, gehen hier Hand in Hand; oder, wie Dieter Wellershoff eingängig formuliert hat: „Alle Menschen sind Feinde der Kultur.“<sup>36</sup> In Lukians Enkomion auf die schöne Paideia ist auch für diese ihre dunkleren Seiten Platz, ja sie sind hier untrennbar mit dem ebenso ehrlichen Bildungsenthusiasmus verwoben.

Lukian läßt nun Lykinos seine verbale Konfrontation mit Panthea fortsetzen, bis zum Ende der *Verteidigung der Bilder*. Und es lohnt sich ein Blick darauf, auf welche Weise dieser zweite Dialog die Themen von angstvoller Scheu und lustvollem Begehren, wie ich sie bisher dargestellt habe, weiterentwickelt. Lykinos entsendet Polystratos mit seiner Verteidigungsrede zu Panthea:

Deine Aufgabe, Polystratos, wird es sein, diese Rolle [nämlich die des Apologeten] möglichst gut zu spielen. Da ich dir nun einmal mein Drama anvertraut habe, will ich für jetzt beiseite treten. Sobald man aber das Abstimmungsergebnis der Juroren verkündet, will ich auch höchstpersönlich anwesend sein, um zu sehen [ὄψόμενος], welches Ende der Wettbewerb nehmen wird (*Pr.Im.* 29).

36 Dieter Wellershoff, *Literatur und Lustprinzip*, Köln 1973, 67.

Lykinos imaginiert also am Ende des Dialoges nichts anderes als einen erneuten Blickkontakt mit Panthea: er will nicht etwa selbst in ein Gespräch mit Panthea eintreten – jedenfalls sagt er nichts davon –, sondern ‘nur’ ihre folgende Reaktion beobachten. Den Text des Dialogpaares zu verlassen heißt also, sich in Richtung seines Beginns zurückzubewegen, sind doch die beiden ‘außertextlichen’ Situationen miteinander vergleichbar: wie Lykinos vor dem Beginn von *Imagines* Panthea im Gespräch mit einem Begleiter bei der Lektüre eines Buches observiert hatte (vgl. Lykinos’ Schilderung in *Im.* 9), so will er jetzt Pantheas Reaktion auf Polystratos’ Vortrag seiner Apologie beobachten, und auch die zu imaginierende Situation zwischen den beiden Dialogen fügt sich hier exakt ein: in *Pr.Im.* 12 beschreibt Polystratos seinem Freund, wie Panthea ihm, ihrem Landsmann, gegenüber auf die Lektüre des mit dem Abschluß von *Imagines* konstituierten Buches reagierte. Das Enkomion generiert also immer wieder analoge Rezeptionssituationen, die, so dürfen wir folgern, daher auch immer wieder analoge, nicht identische, respondierende Texte erzeugen könnten:<sup>37</sup> quasi eine aufsteigende Spirale von Texten zunehmender Komplexität (eine im übrigen typisch ‘sokratische’ Manier der Gesprächsgestaltung, was gut dazu paßt, daß die Figur des Lykinos – wie vorhin bereits erklärt – am Sokrates der frühen platonischen Dialoge orientiert ist).

Lassen wir uns also von der Bewegung des Textes leiten und werfen wir einen erneuten Blick auf den Beginn der *Imagines*. Wir sehen jetzt, daß Lykinos sein erstes Bild von Panthea, die schrecklich blickende Gorgo, durch ein zweites Bild überschreibt:

Jedenfalls mußt du dir darüber klar sein, daß sie, wenn du sie auch nur verstohlen anschaust, dich verstummen und noch starrer als eine Statue dastehen lassen wird, und doch ist es vielleicht noch harmloser und die Wunde ist ungefährlicher, wenn *du sie* anschaust; wenn aber auch *sie dich* anblickte, mit Hilfe welcher Mittel willst du dich dann noch von ihr lösen? Denn dann wird sie dich fesseln und dich fortziehen, wohin sie will, genau wie es auch der Herakleische Stein mit Eisen macht (*Im.* 1).

Jenen Magneten mit der Anziehungskraft eines Herakles kennen wir aus Platons *Ion*, wo ihn Lykinos’ Vorbild Sokrates für eine Erklärung der eminenten Wirkung heranzieht, die von den Rezitationen des Rhapsoden auf sein Publikum ausgeht:

37 So entsprechen einander ja auch die Gliederungen der beiden Dialoge: *Im.* 1–3 (Einleitendes Gespräch zwischen Lykinos und Polystratos) – *Im.* 4–9 (1. Rede [Lykinos preist Pantheas Schönheit]) – *Im.* 10–11 (Zwischenspiel [Polystratos enthüllt Pantheas Identität]) – *Im.* 12–21 (2. Rede [Polystratos preist Pantheas Charakter, Bildung und Verstand]) vs. *Pr.Im.* 1–14 (3. Rede [Polystratos referiert Pantheas Kritik]) – *Pr.Im.* 15–16 (Zwischenspiel [Lykinos wägt ab zwischen Hinnahme, Widerruf und Apologie]) – *Pr.Im.* 17–28 (4. Rede [Verteidigung des Lykinos]) – *Pr.Im.* 29 (Finale [Polystratos übernimmt Botendienst; Vertagung des Urteils]).

... Es ist eine göttliche Kraft, die dich bewegt, so wie sie in dem Stein liegt, den Euripides den Magneten genannt hat, während man ihn allgemein den Herakleischen nennt. Denn auch dieser Stein zieht nicht nur die Eisenringe selbst an, sondern er verleiht den Ringen auch Kraft, so daß sie ihrerseits dasselbe zu bewirken vermögen wie der Stein, nämlich andere Ringe anzuziehen, so daß bisweilen eine ganz lange Kette von Eisenringen aneinander geheftet ist; diesen allen aber haftet von jenem Stein her die Kraft an. So bewirkt aber auch die Muse eine göttliche Ergriffenheit teils unmittelbar, teils heftet sich, indem an diesen göttlich Ergriffenen sich andere begeistern, eine ganze Kette an. ... Weißt du denn, daß so ein Zuschauer der letzte von jenen Ringen ist, die, wie ich sagte, durch den Herakleischen Stein voneinander ihre Kraft empfangen? Der mittlere bist du, der Rhapsode und Schauspieler, der erste der Dichter selbst. Der Gott aber zieht durch alle diese Glieder hindurch die Seele der Menschen, wohin er immer will, indem er ihre Kraft fortlaufend aneinander bindet ... (Plat. *Ion* 533d2–e6. 535e7–536a4; Übers. H. Flashar).

Sokrates beschreibt hier einen linearen Kraftvektor der Inspiration, der seinen Ausgang von der inspirierenden Gottheit nimmt und, vermittelt durch Dichter und Rhapsoden oder Schauspieler, in den Tränenfluß und die Begeisterung des ergriffenen Rezipienten mündet. Ein vergleichbares Schema der Wirkung scheint Lukians Dialogpaar zu organisieren: Pantheas Epiphanie zieht Lykinos an, dessen von diesem Anblick inspiriertes Enkomion seinerseits Polystratos zu seiner Lobrede animiert, die wiederum Panthea zu einer rhetorisch ebenso brillanten Replik anspornt, die dann, vermittelt durch den Homeriden Polystratos, Lykinos zu einer eleganten Apologie anstößt, die wiederum in Polystratos einen Schauspieler vor der Zuschauerin Panthea finden wird: den Anblick ihrer Reaktion wird dann Lykinos sehen, und es ist nicht anzunehmen, daß Panthea die Worte des Lykinos nur freundlich lächelnd oder zu Tränen gerührt zur Kenntnis nehmen wird: vielmehr dürfen wir füglich mit einer erneuten 'gebildeten' Antwort rechnen. Damit ist aber zugleich ein signifikanter konzeptioneller Unterschied zwischen Platon und Lukian benannt: während Platons herakleischer Kraftstrom Anfang und Ende besitzt, ist die Magnetkraft, die von jener Allegorie der Paideia ausgeht, zyklischer Natur, konstituiert – *sit venia verbo* – eine Art ringförmigen Teilchenbeschleuniger, in dem die Bewegung nie zu einem endgültigen Abschluß gelangt: auch jene erste Wirkung der Panthea ist ja in ihrer scheinbaren Einmaligkeit nicht wiederzugewinnen, sondern auch sie gerät in den Kreislauf des Austausches gebildeter Redebeiträge. Der Rezipient, derjenige, der mit Paideia konfrontiert wird, kann im Rahmen dieser Bildungskultur nicht mehr einfach passiv enthusiastisch reagieren, sondern muß 'antworten': nun zeigt sich erst recht, wie wenig adäquat bzw. wie gewalttätig Lykinos' Zugriff war, der Panthea-Paideia zu Stein zu machen versuchte, ihr also gerade jene konstitutive 'Bildungsaktivität' zu rauben drohte. Den Bildungsdiskurs zu verlassen, wenn man sich einmal in jenen Zyklus begeben hat, bedeutet, sich der Bewegungslosigkeit, ja der Artikulationslosigkeit



zu überlassen: es gibt kein Sprechen außerhalb dieses Diskurses, der damit seine universelle Geltung behauptet.

Entsprechend negiert Lukians Text die Vorstellung, es könnte außerhalb des in ihm konstituierten Universums ein von ihm unkontrolliertes Gespräch über ihn geben; das bedeutet nicht, daß es solche Gespräche *realiter* nicht gebe, sondern daß ein Leser, um ein solches Gespräch führen zu können, sich der narrativen Lenkung seines Lektüreverhaltens durch den Text dezidiert entziehen muß. Eine solche Deutung erklärt zum einen, warum Panthea nie selbst zu Wort kommt, sondern nur in der verbalen Mediation durch einen der den Dialog konstituierenden Sprecher, zuerst Lykinos, der ihr Aussehen, später Polystratos, der ihre Reden vermittelt. Zum anderen läßt sich so die Merkwürdigkeit, ja das Paradox verstehen, daß in der Beschreibung dessen, was Panthea gerade tat, als Lykinos sie erblickte, eine Situation evoziert zu werden scheint, die nach der binnenfiktionalen Logik des Plots erst später eintritt. Er sah sie nämlich mitten in der Lektüre eines Buches innehalten und mit einem Begleiter über das Gelesene sprechen, konnte das Gesprochene jedoch nicht verstehen (*Im.* 9): sollen wir bei einem zweiten Rezeptionsdurchgang an dieser Stelle nicht gerade an den später in *Pr.Im.* rekonstruierten Vorgang *zwischen den beiden Dialogen* denken, wo Panthea sich mit Polystratos über das Buch *Imagines* unterhält, man sie selbst aber nicht hören kann (sondern erst später in der Wiedergabe durch Polystratos)? Oder dürfen wir sogar noch weitergehen und in der Tatsache, daß Panthea gerade *mitten in einer Lektüre* war, eine Bezugnahme auf das Ensemble der beiden Dialoge *Imagines* und *Pro Imaginibus* sehen, in deren Mitte, also zwischen denen, Panthea als lesend und reagierend vorzustellen ist, eine Situation, die erst nach der Abfassung von *Pro Imaginibus* eintreten könnte und mithin gerade die oben postulierte zyklische Bewegung der Rezeption voraussetzen würde? Wäre dem so, dann würde unser Dialogpaar in einer, mit Gérard Genette zu sprechen, narrativen Metalepse den Außenraum des Textes als einen bloß scheinbaren behaupten:<sup>38</sup> Bildungsaktivität findet dann – jedenfalls in Lukians Konzeption, die natürlich nicht mehr als eine unter mehreren in der Kaiserzeit ist; und es wäre sogar noch zu fragen, ob sich die in diesen beiden Texten entwickelte Vorstellung auch nur für Lukian in einer solchen Weise verallgemeinern läßt – nur *in und zwischen* den Texten statt, besitzt aber keinen eigenen Raum *außerhalb* von Texten.

Der Text erzwingt mithin eine bestimmte hermeneutische Bewegung, nämlich die wiederholte Rückkehr an den Anfang und die Suche nach einer immer neuen Ebene der Lektüre, ausgelöst durch im weitesten Sinne hypertextuelle Signale, die auf andere 'Geschichten' verweisen, deren narrativer Zuschnitt dann diese wiederholte Lektüre strukturiert und steuert. Folgen wir diesem Impuls also erneut! Ein

---

38 Vgl. G. Genette, *Die Erzählung*, München <sup>2</sup>1998, 167–169.

weiteres solches Signal stellt der Hinweis auf die Tantalostochter Niobe dar, mit deren Versteinerung im Schmerz Polystratos Lykinos' Erstarren im Staunen vergleicht:

Beim Herakles, von einem monströsen und überwältigenden Anblick sprichst du, wenn sie denn sogar den Lykinos erschreckt hat, als Frau! Denn das passiert dir sonst bei Knaben, und zwar ziemlich leicht, so daß man wohl schneller den ganzen Sipylos umsetzen würde als daß man dich davon abbrächte, die Schönen mit offenem Mund zu begaffen und häufig sogar mit Tränen in den Augen dazustehen, wie jene bekannte Tochter des Tantalos (*Im. 1*).

Niobe hatte gegenüber Leto mit ihrem Kinderreichtum geprahlt, während die Göttin nur Artemis und Apollon zur Welt gebracht habe. Die Geschwister rächten die Beleidigung ihrer Mutter, indem sie Niobes Kinder mit ihren Pfeilen töteten. Niobe kehrte in ihre Heimat Lydien zum Berg Sipylos zurück und wurde dort von Zeus in einen Felsen verwandelt, der dauernd Tränen vergießt. Lesen wir die Handlung unserer beiden Dialoge vor dem Hintergrund *dieses* Mythos, so ergibt sich daraus eine Verallgemeinerung meiner vorhin vorgetragenen Deutung, hier werde das Bildungswollen in die ambivalente Metapher sexuellen Begehrens gekleidet. Denn nun legt sich Lykinos' begehrllicher Blick auf die Schönen, zu denen Panthea gezählt wird, als durchsichtiger Hypertext über die mythischen Schmähungen, also den verbalen Frevel, der Niobe. Mit dem Attribut 'durchsichtig' meine ich dabei, daß das Motiv des aktuellen, anspielenden Textes nicht einfach an die Stelle des Vorgängermotives des Prätextes tritt, sondern daß diese beiden Motive beide präsent sind und sich gegenseitig beleuchten. Lykinos' erotisch inspirierte, zugleich explizit ins Medium des Wortes umgesetzte Beschreibung der Panthea steht dann im Licht des älteren Motivs der verbalen Hybris gegenüber einer Gottheit. Panthea übernimmt in dieser Übertragung, ihrem sprechenden Namen 'All-Göttin' getreu, zwei Rollen, zuerst die der geschmähten Göttin Leto (in den *Imagines*), dann im zweiten Dialog diejenige der strafenden Göttin Artemis – immerhin hatte Lykinos sie ja mit der *Amazonenstatue* des Phidias verglichen –, die die Kinder der Niobe mit ihren Pfeilen niederschießt, sekundiert von ihrem Bruder Apollon, dessen Rolle in *Pro Imaginibus* von Polystratos gespielt wird.<sup>39</sup> Die Kritik, die Polystratos und Panthea in *Pro Imaginibus*

39 Lykinos und Polystratos wählen zur Bezeichnung ihrer Bilder von Panthea stets den Begriff εἰκών, der meistens für Bilder von Menschen reserviert ist, während ἄγαλμα konsequent für Götterbilder verwendet wird; vgl. zum Wortgebrauch bei dem zeitnahen Pausanias A. Schubart, *Die wörter ἄγαλμα, εἰκών, ξόανον, ἀνδρούς und verwandte, in ihren verschiedenen beziehungen. Nach Pausanias*, Philologus 24, 1866, 561–587, hier 561–567. Nichtsdestoweniger erinnert Pantheas 'Umzug' – sie wird (*Im. 2. 9f.*) von Eunuchen, Soldaten, Dienerinnen und anderen begleitet, ihr Weg scheint von Zuschauern gesäumt zu sein (*Im. 2: θεαταί*) – an Kultbildprozessionen:

an Lykinos üben und die auf den ersten Blick durchaus nicht unkokett wirkt, erhält durch die Einbeziehung dieser mythischen Konnotationen einen erheblich ernsteren Charakter. Dabei funktioniert diese Übertragung unproblematischer, als man zunächst denken würde: denn der griechischen Sprache ist die Metapher von den Wörtern als Kindern ebenso geläufig wie diejenige, in der Wörter als Pfeile bzw. Geschosse verbildlicht werden. Allerdings läßt sich diese Anspielung nur mit einer Art von Phasenverschiebung komplett durchführen: denn die Versteinerung der Niobe stellt ja das *Ende* der mythischen Geschehenskette dar, während sie hier am *Anfang* des Dialogs steht, so daß nicht klar ist, ob Lykinos' frostige Verbalisierung der klassischen Statuenfragmente, wie oben behauptet, Niobes Frevel gegenüber der Gottheit oder gar nur den Endzustand ihrer Bestrafung, die Versteinerung, abbildet: Lykinos' unziemliches Begehren wäre dann als Hybris bereits damit bestraft, daß er zu einem gelingenden Enkomion nicht mehr fähig ist, ja es ihm ganz im Gegenteil geradezu zu einem *psógos* gerät. Denkbar ist, daß beide Verständnisweisen zutreffen; warum sollten wir uns für eine entscheiden, wenn der Text uns ohnehin zu immer neuen Lekturedurchgängen nötigt, die uns Gelegenheit zu wechselnden und einander in interessanter Weise beleuchtenden Auffassungen und Interpretationen bieten?

Die Einbeziehung der Anspielung auf den Niobe-Mythos macht jedenfalls klar, daß Lykinos' (und zunächst auch einmal Polystratos') Versuch, Pantheas Schönheit in Worte zu kleiden, nicht einfach positiv enkomiasisch gelesen werden dürfen, sondern viel stärker noch, als es beim ersten Durchgang durch den Text den Anschein hatte, einer negativierenden Perspektive eingeschrieben werden. Das läßt sich noch einmal unterstreichen, wenn man auf ein kleines Anspielungsdetail achtet, das sich ebenfalls in der nun schon mehrfach zitierten zentralen Passage in *Im. 9* findet. Hier wird das weiß-rote Farbensemble von Pantheas Zähnen und Lippen ja mit einem homerischen Gleichnis in Beziehung gesetzt: „Vor allem schmückte sie [sc. die Zähne] die Röte der Lippen. Sie schimmerten leicht, genau wie es bei Homer heißt, gesägtem Elfenbein gleich, ...“ Dies greift zurück auf den Eidbruch des Pandaros in der *Ilias*: sein Pfeil, aus der Menge

---

der Anblick des Kultbildes ist vor allem für Unbefugte gefährlich, kann Schaden verursachen, wie ja auch Lykinos von dem Anblick Pantheas ein Risiko für sich befürchtete (*Im. 1*); vgl. B. Gladigow, *Präsenz der Bilder – Präsenz der Götter. Kultbilder und Bilder der Götter in der griechischen Religion*, Visible Religion IV/V, 1985/86, 114–133. Hierin liegt vielleicht allererst Lykinos Idee begründet, Panthea mithilfe eines Kultbildpuzzles zu beschreiben. Eine Epiphanie mag angedeutet sein; das Buch hätte dann den Status eines „traditionellen Attributs“, während die Göttlichkeit (die spätestens mit dem [quasi in frommer Scheu nicht genannten] Namen 'Panthea' ja assoziiert werden darf) darüber hinaus nicht eigens angedeutet wird und auch nicht angedeutet werden muß; vgl. Gladigow (Anm. 17) 101.

heraus geschossen, trifft den zweikampfbereiten Menelaos in den Oberschenkel, das Blut quillt aus der Wunde und überströmt die weiße Haut (*Il.* 4,139–152); Homer vergleicht diesen Vorgang mit der kunstvollen und technisch versierten Applikatur von Purpur auf Elfenbein. Erneut also das Motiv der Hybris – der Bruch des zwischen den Kriegsgegnern eidlich vereinbarten Waffenstillstandes durch den Bogenschützen –, hier in einer weit gespannten Junktur von gefährlicher Verletzung und technisch-ästhetisch gekonnter Kunstfertigkeit: Lykinos' begehrlischer Blick aus den Reihen der Passanten und, daraus hervorgehend, sein rhetorisch versierter Zugriff erweisen sich vor diesem Anspielungshintergrund noch einmal als schwerwiegende und zugleich faszinierende Übertretung. Daß tatsächlich das auf den ersten Blick harmlose Begehren einer Perspektive der gewalttätigen Übertretung von göttlichem und menschlichem Recht eingeschrieben wird, liegt nicht nur nahe, sondern wird explizit auch dadurch, daß sowohl die Befleckung der Aphroditestatue von Knidos<sup>40</sup> als auch die Verwundung des Menelaos durch Pandaros ihre Spuren jeweils auf dem Oberschenkel zurücklassen.<sup>41</sup>

Diese Lektürewiederholungen lassen sich weitertreiben. Sehr weit führt beispielsweise auch die intertextuelle Ausdeutung des Namens der schönen Frau: Panthea, so sagt Polystratos in *Im.* 10 ausdrücklich, trage den gleichen Namen wie die assyrische Heroine in Xenophons *Kyrupädie* 4–7, die nach dem Sieg der Perser über die Assyrer zu Kyros' Beute gehört und Opfer sexueller Belästigung durch den von ihr faszinierten Perser Araspas wird. Tatsächlich lassen sich sowohl die figuralen Konstellationen als auch nicht wenige narrative Details dieses tragischen Plots auf das Geschehen in *Imagines* übertragen; im geringsten Fall unterstützt auch diese Anspielung die oben vorgetragene Deutung, daß die spezifische Form der rhetorischen Annäherung des Lykinos an Panthea, der personifizierten Paideia, *auch* unter dem Aspekt des sexuell motivierten Übergriffs betrachtet werden sollte. Ich will an dieser Stelle gleichwohl als besondere Leistung der Xenophon-Anspielung nur zweierlei hervorheben. Erstens bindet sie vermittels der Gestalt des Kyros, des Großkönigs der Perser, auch den in *Im.* 10 kurz erwähnten römischen Kaiser – dessen in der Forschung debattierte Identität uns hier nicht beschäftigen soll – in das Figurenensemble ein. Da Panthea seine Favoritin ist, also wie ihre assyrische Namensvetterin den institutionellen Schutz des Herrschers genießt, ohne deshalb institutionell an ihn gebunden zu sein, ließe sich abgebildet denken, wie die Bildung zwar einerseits ein diskursives Herrschaftsinstrument ist, andererseits nicht unauflöslich mit der legitimen und etablierten Herrschaft verknüpft ist, sondern ein aggressives Potential der Selbstbestimmung

40 *Im.* 4; s. oben S. 11.

41 Vgl. [Ps.-] Luk. *Am.* 15 und Hom. *Il.* 4,146.

bewahrt: Xenophons Panthea gerät mit dem von ihr nicht unverschuldeten Tod ihres Mannes in vorwurfsvolle Distanz zu Kyros und entzieht sich seiner Verfügungsgewalt über sie schließlich durch Selbstmord.<sup>42</sup> Zweitens erhält die Figur des Polystratos, der ansonsten ja leicht als bloßes Double des eigentlichen Protagonisten Lykinos bzw. als der typisch unbedarfte Dialogpartner eines sokratischen Gesprächsführers angesehen werden könnte, Kontur und Tiefe. Während nämlich in der Auflösung des Anspielungsrätsels Lykinos dem sexuellen Belästiger Araspas entspricht – was sich gut in das oben offengelegte Allusionsgeflecht einbinden läßt –, bleibt für Polystratos die Analogisierung mit dem Ehemann der Panthea, Abradatas. Er spielt in der *Kyrupädie* die Rolle des liebevollen und zartfühlenden Gatten, der am Ende sein Leben opfert, um seine Gemahlin vor den Übergriffen des anderen zu beschützen: gegenseitige Zuneigung und treue Liebe bis in den Tod bestimmen Pantheas und sein Verhältnis zueinander. Es paßt dazu sehr gut, daß Polystratos Landsmann der Panthea ist und freien Zugang zu ihr hat; seine Bewunderung richtet sich in weniger stark erotisierter Form nicht, wie die des Lykinos, auf Pantheas körperliche Schönheit, sondern auf ihre geistigen und seelischen Vorzüge. Seiner Enkomiastik fehlt daher das Moment der illegitimen Übertretung weitgehend. Sein pseudoheroischer Name<sup>43</sup> gemahnt ebenfalls an Abradatas.<sup>44</sup> Wie jener für seine Frau kämpft, so macht er sich zu Pantheas Fürsprecher. Aus alledem ergeben sich interessante Fragen für die allegorische Konstruktion von Paideia: Steht Polystratos für einen gemäßigeren, respektvolleren, aber auch weniger spektakulären Umgang mit der Bildung? Und wie ließ sich Abradatas' heroischer Tod in unsere Dialoghandlung einbeziehen?

Man könnte die Fäden von hier aus weiter ziehen. Denn offensichtlich lehnt sich Xenophons Gestaltung an das Homerische Vorbild des Zusammenseins von Hektor und Andromache an<sup>45</sup> – weitere Möglichkeiten der Differenzierung des Umgangs mit Bildung zeichnen sich mithin ab, die intertextuellen Vernetzungen sind potentiell schier unendlich. So betrifft eine weitere großflächige Anspielung die Geschichte von Marsyas und Apollo als Folgeerzählung des Gorgo-Mythos sowie den Mythos von Pandora<sup>46</sup>; ebenso haben Polystratos' zahlreiche Vergleiche oft mehr als nur jeweils *ein tertium comparationis* zu bieten.

Ich möchte zum Abschluß versuchen, einige interpretatorische Konsequenzen dieser Beobachtungen zu formulieren. Wenn ich oben sagte, daß Lykinos' Enkomiastik auf Panthea mißlingt, weil er die Statuenfragmente nur nebeneinander zu stellen, nicht aber zu natürlicher Lebendigkeit, *cháris*, miteinander zu verbind-

42 Xen. *Cyr.* 7,3,4 und 7,3,14.

43 S. oben S. 4.

44 Vgl. v. a. Xen. *Cyr.* 7,1,29–32.

45 Vgl. Hom. *Il.* 6 und Xen. *Cyr.* 6,1,46–52. 4,2–11.

46 Vgl. hierzu v. a. Korus (s. Anm. 2).

den vermag, obwohl das von ihm gewählte Medium des *Lógos* hierfür technische Möglichkeiten durchaus bereitstellen würde, so ist demgegenüber festzuhalten, daß der Text als Ganzes, welcher auktorialen Instanz (Lukian, Lykinos, Polystratos?) auch immer wir ihn zuschreiben wollen, diesem Anspruch ganz im Gegenteil mehr als genügt. Denn seine beschriebene intertextuelle Stratifizierung bewirkt ja, in Verbindung mit seiner narrativen Struktur, die den Leser zu wiederholen und immer komplexeren Lektüren nötigt, den Eindruck von Dynamik, von lebendiger Beweglichkeit. Nehmen wir an, daß auch dann, wenn die einzelnen Beiträge der Gesprächsteilnehmer schwerwiegende Defizite aufweisen, doch das Dialogpaar als Ganzes, aus dieser Perspektive betrachtet, ein adäquates Enkomion auf die *Paideia* darstellt, so gewinnt deren Konzeptualisierung durch Lukian vermittels der enkomiastischen Prozeduren des Textes Kontur: *Paideia* selbst ist dann eben nicht einfach entweder eine mehr oder weniger kanonische Enzyklopädie eines Bildungswissens oder der Grad der persönlichen Reife eines kaiserzeitlichen Individuums, sondern stellt einen besonderen Modus von Kommunikation dar. Dessen Kennzeichen sind:

1. Nicht die einzelnen Gebildeten, *πεπαιδευμένοι*, verfügen über ideale Bildung, sondern sie entfaltet sich zwischen ihnen in kommunikativer Interaktion.<sup>47</sup>
2. Diese gebildete Kommunikation wird als permanent gedacht. Demonstration von Bildung ist keine Aufgabe, derer man sich durch punktuelle Höchstleistungssprechakte – wie beispielsweise durch den Vortrag eines gelungenen Enkomions – entledigen kann, sondern Bestandteil einer die gesamte Persönlichkeit erfassenden und sich selbst reflektierenden Identitätsstiftung.
3. Die Dichte, Kompaktheit und damit Intensität der Bildung, der Grad der Bildungs‘tiefe’, erhöht sich mit der Frequenz der einzelnen kommunikativen Akte.
4. Der Umgang mit *Paideia* ist gerade deshalb Gegenstand von Angst und Begehren, weil sie sich nur im öffentlichen Raum erwerben und zeigen läßt. Diese Emotionen sind allen an der Kommunikation beteiligten Instanzen gemeinsam: auch die Rezipienten können sich blamieren, nicht nur die Vortragenden. Niemand verfügt in einem solchen Maße über *Paideia*, daß er außerhalb dieser Dynamik stünde.

47 Eine vergleichbar dynamische Konzeption vertritt für die „gebildete Sprache“ Sextus Empiricus in *Adv. Math.*; vgl. hierzu Cathérine Dalimier, *Sextus Empiricus contre les grammairiens: ce que parler grec veut dire*, in: S. Saïd (Hg.), ‘Ελληνισμός. Quelques jalons pour une histoire de l’identité grecque, Leiden u. a. 1991, 17–32. Der „griechische“ Zuschnitt der Sprache erweist sich in ihrem erfolgreichen Einsatz im gebildeten Gespräch, im öffentlichen Raum, er entsteht in der geschickten Bewegung zwischen Analogie und Anomalie, deren jeweiligen extremistischen Festschreibungen hingegen lächerlich sind.

Lukians Dialogpaar *Imagines* und *Pro Imaginibus* leistet mithin nicht mehr und nicht weniger, als uns ein Bild von der kaiserzeitlichen Paideia als eines Diskurses im Foucaultschen Sinne des Wortes zu zeichnen. Dabei unterliegt diese Präsentation selbst entsprechenden diskursiven Regeln, steht 'im Diskurs'. Wenn wir heutzutage über die sozialen, politischen, intellektuellen und psychologischen Aspekte dieses Diskurses sowie über seine lokalen und funktionalen Auffächerungen reflektieren, vergessen wir häufig, oder es erscheint uns banal und daher nicht mitteilenswert, daß dieser Diskurs, wie vielleicht alle Diskurse, auch einen ästhetischen Aspekt besitzt. Hieran erinnert uns Lukian, indem er Paideia als eminent schöne Frau darstellt und in der Diskussion, wie sie in *Pro Imaginibus* geführt wird, darüber hinaus deutlich macht, daß der beinahe religiöse Status dieses Diskurses, seine Verehrungswürdigkeit als Quasi-Divinum, nicht zuletzt gerade an seiner Schönheit hängt. Auch diese Schönheit soll sich jedoch nicht auf eine statische Qualität, eine sterile Artifizialität beschränken, sondern sie entfaltet sich als *cháris* erst in der spezifischen, rhetorisch kunstvollen Dynamik der Kommunikation zwischen den πεπαιδευμένοι.

Mit einer solchen soziokulturellen Deutungsfestschreibung zu schließen abstrahiert jedoch von der ästhetischen Verfaßtheit des Dialogpaares und stellt daher eine unzulässige Verkürzung seines Kraftpotentials dar. Gewiß: man vermag aus der Lektüre konstruktive Rückschlüsse auf eine Konzeption oder zumindest eine Kommentierung von Paideia zu ziehen, die sich in einen kulturwissenschaftlichen Diskurs übersetzen lassen. Aber dies setzt voraus, daß der Leser das vom Text erschaffene Universum entschieden verläßt, was zwar jeder Leser *realiter* tut und immer irgendwann tun muß, was jedoch in diesem Fall zugleich einen klaren Verstoß gegen die vom Text etablierte narrative Gesetzlichkeit bedeutet, deren Subjekt auch der Leser ist. Die oben (S. 15) beschriebenen Erzählstrategien verfolgen ja das Ziel, zum einen den Leser am Ende von *Pro Imaginibus* in einer Schleife wieder zu der Ausgangssituation von *Imagines* zurückzubringen, zum anderen in einer metaleptischen Bewegung die Situation, in der der Text rezipiert wird, in seine Welt zu integrieren: das Dialogpaar geriert sich also als eine Art 'Möbius-Band', dessen Bahn man nur so verlassen kann, wie man sie betreten hat: durch einen Sprung über die Grenzen hinweg, die der Text sich setzt. Dieses Phänomen – der universalistische Selbstentwurf eines Textes – artikuliert ausdrücklich sein Streben nach Eigenständigkeit, in dem Sinne der seit Kant gültigen Erkenntnis, daß Kunst nicht vollständig in einen anderen, schon gar nicht in einen wissenschaftlichen Diskurs umgeschrieben werden kann,<sup>48</sup> betont also nachdrücklich seinen Charakter als 'autopoietisches' System, das zwar auf Reize von außen reagiert, sich gleichzeitig jedoch als operativ geschlossen und autonom erweist. Die-

---

48 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 2.

ser Anspruch auf Dynamik und Lebendigkeit ist unvereinbar mit dem Versuch einer vollständigen Übertragung des textlichen Entwurfs auf die Um- und Zustände seines Kontexts. Und in der Tat führt eine Bedeutungszuweisung, wie ich sie oben in vier Punkten vorgenommen habe, zu einer Reduktion der hier vor allem durch intertextuelle Verfahren generierten Vielschichtigkeit, die der Leser in immer neuen Lektüredurchgängen, gleichwohl nie endgültig, erschließt. Für seinen alltäglichen Umgang mit Paideia kann der Pedaideuménos sie nicht gleichzeitig als Göttin, als Gorgo, als Sirene, als vollständiges Musenheiligtum, als verwundeten Menelaos, als sexuell bedrohte assyrische Schönheit, als kaiserliche Geliebte, als hybride Niobe, als Statuenpuzzle etc. auffassen; gleiches gilt für die beiden Dialogpartner. Sie sind jedem lebensweltlichen Gebildeten gegenüber hypertroph und irreduzibel komplex.<sup>49</sup> Ihre Figurationen sind polymorph, sie können 'in der Wirklichkeit' nicht gleichzeitig nebeneinander stehen und gültig sein: das gelingt nur in dem eigengesetzlichen Universum des Textes. Einer Deutung ist dieser nur insofern zugänglich, als sich zum einen die verschiedenen diskursiven Reize und seine Reaktionen darauf analysieren, zum anderen ihre spezifische Kombination zu einem 'lebendigen Bild' (nicht: Abbild) in dichter Weise beschreiben lassen.

Die präzise Deskription eines solchen ästhetischen Organismus könnte dann wiederum als Beitrag zu einem Verständnis seiner jeweiligen Entstehungs- und Hervorbringungskultur verstanden werden. Das Problem der Art und Weise der kulturwissenschaftlichen Integration eines solchen Beitrags, die auf die Aufhebung jenes künstlerischen Autonomiewollens gleichwohl verzichtet, scheint mir daher eine große Herausforderung an die aktuelle Literaturwissenschaft der klassischen Sprachen darzustellen.

---

49 Vgl. hierzu gut W. Struck, *Soziale Funktion und kultureller Status literarischer Texte oder: Autonomie als Heteronomie*, in: M. Pechlivanos u. a. (Hgg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1995, 182–199, v. a. 189–191.