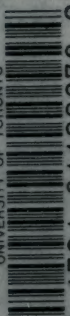


UNIVERSITY OF TORONTO

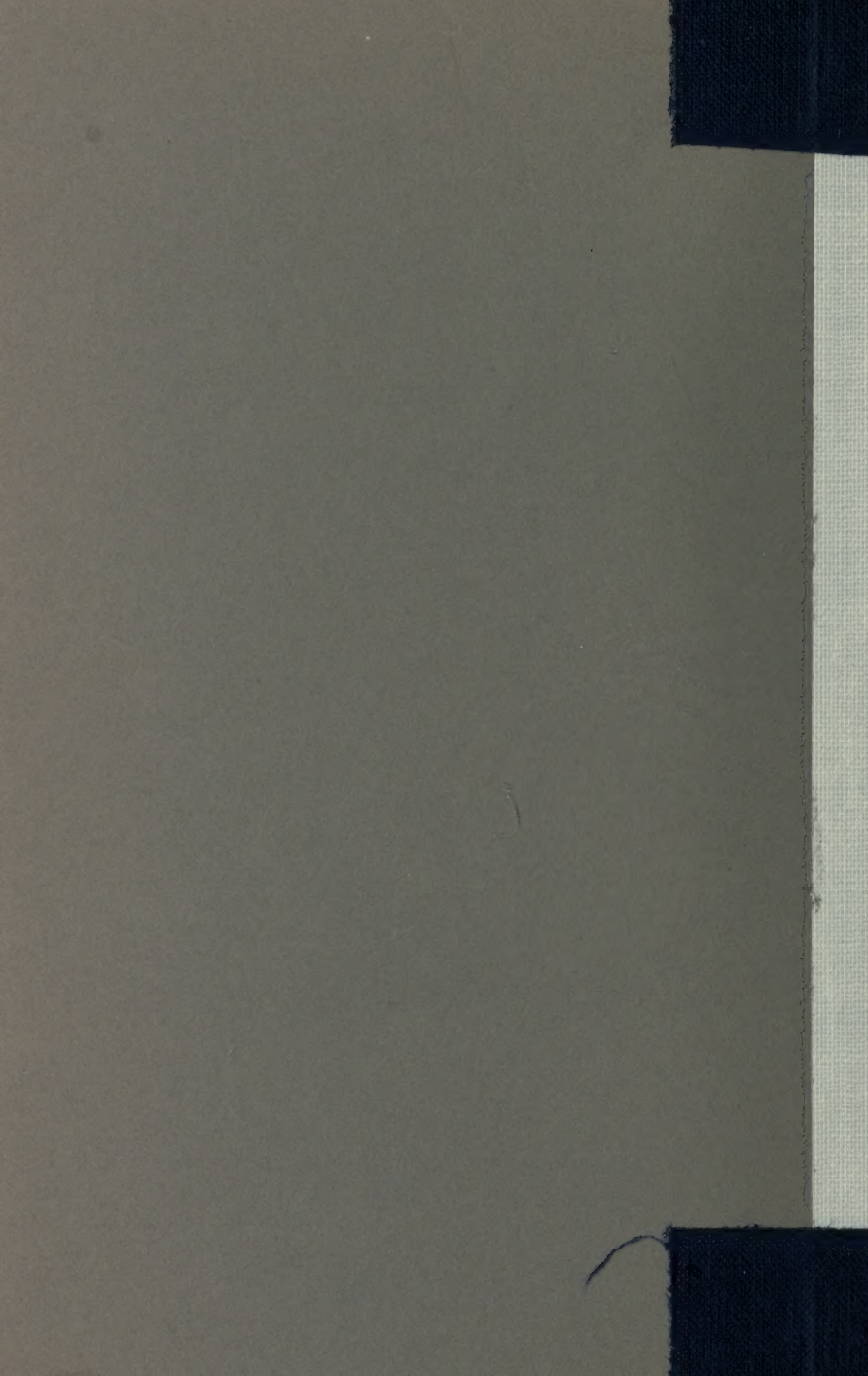


3 1761 01188370 9

PA

3267

S34



Entwicklungsgeschichte des griechischen Romanes im Altertum

Von

Otmar Schiffel von Sleschenberg

Balle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1913

Entwicklungsgeschichte des griechischen Romanes im Altertum

Von

Otmar Schiffel von Sleschenberg

Balle a. S.

Verlag von Max Niemeyer

1913

PA
3267
S34



774602

Ernst Kalinka
Bernhard Seuffert
Hugo Spitzer

den Förderern meiner Arbeit

in Verehrung und Dankbarkeit
zugeeignet

„Eine Geschichte der Schriftsteller, die sich mit einer Wissenschaft beschäftigt haben, ist noch keine Geschichte dieser Wissenschaft.“

Joh. Gebh. Ehrenr. Maaß, Grundriß der allgemeinen und besondern reinen Rhetorik. Halle und Leipzig, 1798. S. 20.

Vorwort.

Wenn die folgenden Ausführungen über den griechischen Roman „Entwicklungsgeschichte“ genannt wurden, heißt dies nicht, daß das Entstehen der Gattung aus ästhetisch unvollkommenen Anfängen bis zur höchsten Blüte verfolgt, daß also gezeigt werde, wie im Laufe der Zeit ästhetisch bessere Typen die minderwertigeren alten ersetzt hätten. Denn in Wirklichkeit haben hier, wie überhaupt in den schönen Künsten ältere und jüngere Entwicklungsstufen neben einander gelebt. Nicht das Alter der Typen und damit ihre kunsttechnische Vollendung, sondern vorzüglich die ästhetischen Qualitäten ihrer einzelnen Vertreter, oft noch ihr Verhältnis zum jeweiligen Geschmacke des Publikums waren ja die für ihr Fortleben einzig maßgebenden Faktoren. So erfreut sich heute noch Boccaccios Novellenkranz Decamerone trotz seines absoluten Alters und trotzdem er eine künstlerische Urform romanhafter Erzählung darstellt unverminderter Beliebtheit neben den neuesten Romanen und jüngsten Romanformen. Ja er überdauerte sogar zahllose Romane, also Vertreter einer künstlerisch höher entwickelten Form in der Gunst der Leser. So produzierten endlich Goethe, Tieck, E. T. A. Hoffmann und zahlreiche Spätere auch in jener bereits durch die *Μηροιακία* des Aristoteles

vertretenen Urform des Novellenkranzes, obwohl ihnen ausgebildete Romanformen genug zur Verfügung gestanden wären. Fehlt also ursächlicher Zusammenhang zwischen dem Alter und der ästhetischen Wertigkeit der einzelnen künstlerischen Individualgebilde, so besteht dennoch eine solche Beziehung zwischen der in ihnen zu Tage tretenden typischen Kunstfertigkeit und der Abfolge typischer Formen. Künstlerisch vollkommeneren Typen folgen notwendig auf künstlerisch mangelhaftere in der allgemeinen Kunstentwicklung und nicht umgekehrt. Rückfälle von einzelnen Kunstwerken, ja von Künstlern und ganzen Epochen oder auch Sprünge in einzelnen ihre Zeit überholenden, aber ohne Nachfolge gebliebenen Denkmälern nach vorne ändern an diesem Kunstgesetze, das ja weder geradlinige Entwicklung fordert, noch — wie gesagt — die Schönheit einfacher Darstellungsformen in Abrede stellt, nichts. Entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung ist demnach nicht das Kunstschöne, sondern nur das Künstlerische zugänglich, d. h. nicht das Eigenartige und Persönliche eines Kunstwerkes, auf dem seine bestimmte ästhetische Wirkung beruht, sondern bloß das Allgemeine, das Typische, das es mit anderen, dann gleichartigen oder gattungsverwandten Kunstprodukten teilt. Denn selbst um die künstlerischen Voraussetzungen der ästhetischen Wirksamkeit bloßzulegen, ist einerseits isolierte Betrachtung des betreffenden Kunstwerkes, das ja zunächst isoliert auf den Genießer zu wirken bestimmt ist und auch so auf ihn wirkt, notwendig, andererseits eine Erklärung aus der Persönlichkeit seines Schöpfers unter Umständen sehr wertvoll.¹⁾ Indem nun die Entwicklungsgeschichte einer

¹⁾ Daß sie bei vielen Kunstwerken überflüssig ist, werden auch diejenigen Ästhetiker nicht leugnen, die die gewiß häufige Beeinflussung

Kunstform die einzelnen Typen derselben aus einander herleitet, ihre Entstehung aus einander aufklärt, wird sie dennoch nicht auf ästhetische Beurteilung der einzelnen Vertreter dieser Typen verzichten müssen, sondern sich ihrer geradezu bedienen, um die individuelle Ausgestaltung des Typus von seiner Fortbildung zu einer neuen Form, um also Kunst von erhöhter Kunstfertigkeit zu unterscheiden. Besitzt die Veränderung am Typus durch den Künstler im ersten Falle rein ästhetische Bedeutung, so handelt es sich im zweiten Falle um kunsttechnische Bemühungen und Ergebnisse. Nur die Steigerung der Kunstfertigkeit hat — als durch Nachahmung übertragbar — entwicklungsgeschichtlichen Wert. Ästhetische und entwicklungsgeschichtliche Höhepunkte werden selbstverständlich bei dieser zwiefachen Betrachtungsweise nicht immer zusammenfallen.

Wie von ästhetischer, so ist auch von literarhistorischer Betrachtung die Entwicklungsgeschichte in der Beschränkung auf Typen und im Streben nach gesetzmäßiger Erklärung ihres Zusammenhanges verschieden. Die Literarhistorie ist gleich der Ästhetik auf das künstlerische Individualgebilde beschränkt; jedoch interessiert sie nicht seine Bestimmung und sein Wesen, also seine Schönheit und ihre künstlerischen und psychologischen Ursachen, sondern allein die Tatsache seiner historischen Existenz. Diese möglichst genau und allseitig zu bestimmen ist die Hauptaufgabe der Literaturhistorie und

des ästhetischen Genusses durch die Vorstellung von der Persönlichkeit des Verfassers verfehlet. Denn abgesehen davon, daß sonst nicht einmal moderne Dichtungen ohne ausführlichen biographischen Kommentar erscheinen dürften, so wären auch alle älteren anonymen Kunstwerke oder solche, über deren Verfasser nichts Ausreichendes bekannt ist, unverständlich, daher ungenießbar.

ihrer Hilfsdisziplin, der Bibliographie. Je nachdem nun jene Biographie oder allgemeine Literaturgeschichte ist, sucht sie das literarische Factum in den äußeren Lebenslauf eines Autors oder in größere zeitgeschichtliche Zusammenhänge einzugliedern, das Literaturdenkmal somit als Funktion von Person und Zeit oder nur der Zeit darzustellen. Der Unterschied von Litterärhistorie und Kunstentwicklung springt nach dem Gesagten in die Augen. Die Literaturgeschichte stellt eine Reihe disparater Thatfachen vornehmlich literarischer, aber auch biographischer, lokalhistorischer u. a. Art zusammen, insofern sie gleichzeitig sind, um durch sie die Zeit zu charakterisieren, der sie angehören oder den Literaten zu kennzeichnen, der die Werke verfaßt hat, um also die Zeit im Spiegel ihrer Literatur oder den Künstler im Spiegel seiner Werke zu zeigen. Abgesehen davon, daß sie sich solchermaßen als Zweig der Universalhistorie und nicht als Geschichte einer Kunst darstellt, so erscheinen ihre unter dem Zeichen der Jahreszahl stehenden Zusammenstellungen als Sammlungen zufälligen und uneinheitlichen Materiales. Die Entwicklungsgeschichte der Kunst wird dieselben denn auch nur als Darbietung von Rohstoff und die Litterärhistorie als freilich unentbehrliche primitive Hilfswissenschaft ansehen können. Die entwicklungsgeschichtliche Abfolge der Formtypen hingegen ist unabhängig von der Chronologie ihrer Vertreter. Diese werden ja nicht in ihren äußeren geschichtlichen Bedingungen und Zusammenhängen, sondern nur als Beispiele für jene gesehen. Durch solche Loslösung des Künstlerischen von allem „Historischen“ mußte sich auch der zeitliche Maßstab zur Bestimmung des Abstandes der einzelnen Typen von einander ändern. Er war gegeben in dem zwischen den beiden Endpunkten einer Reihe bestehenden Unterschiede an Kunstfertigkeit. Die Reihenenden waren kunsttheoretisch

ermittelte literarische Gattungsformen. Zwischen sie ordneten sich die einzelnen Typen ein. Ihr Alter ließ sich ermessen nach ihrem Abstände vom Ausgangs- und Endpunkte der Reihe auf Grund des oben ausgesprochenen Kunstgesetzes, daß kunsttechnisch Vollendeteres Mangelhafterem stets folgen müsse. Da es sich um die genetische Folge von Abstraktionen und nicht um die historische Folge von konkreten Gebilden handelte, blieb somit das Verhältnis des historischen Alters der Beispiele, aus denen die Typen dargestellt worden waren, völlig gleichgültig für das genetische Verhältnis der Typen zu einander. So konnte ein genetisch-älterer Typ aus Beispielen gewonnen werden, die historisch-jünger waren, als die zur Darstellung eines genetisch-jüngeren Typs herangezogenen. Genetisches und historisches Alter sind also in der Geschichte einer Kunst nur dann parallel, wenn alle diejenigen Beispiele bekannt sind und der Untersuchung zugrunde gelegt werden, in denen zum ersten Male ein neuer Typus ausgebildet erscheint.

In dem dargelegten Unterschiede von der Literaturhistorie besteht endlich auch die Existenzberechtigung der Entwicklungsgeschichte nicht neben, sondern in der Literatursystematik. Denn sobald diese anstatt des ästhetisch wirksamen Individuell-Künstlerischen¹⁾ das Gattungsmäßige, im höheren Sinne Kunsttechnische²⁾ untersucht, stellt sie vorzüglich die Variationen der Gattungsform, also ihre Spiel- und Unterarten dar. Die Variation einer Gattung A wird aber stets in der Richtung zu einer anderen Gattung B erfolgen. Logisch bilden also alle Varianten eine Reihe zwischen den beiden Grundformen A und B als

1) Komposition: vgl. Rhetorische Forschungen I, S. VI, unter 1.

2) Disposition: ebenda unter 2.

Endpunkten. Diese logische Reihe wird nun zur genetischen Abfolge unter der Voraussetzung des oben aufgestellten Gesetzes fortschreitender kunsttechnischer Verbesserung, d. h. durch die Erklärung der Abweichungen von den Grundformen aus der Absicht kunsttechnischer Vervollkommnung.¹⁾

Angesichts der Tatsache, daß noch keine Entwicklungsgeschichte des griechischen Romanes geschrieben wurde, könnte hier von einer Auseinandersetzung selbst mit seinen ausführlichsten Gesamtdarstellungen, mit den Werken von Erwin Rohde und Aristide Calderini Abstand genommen werden, da der folgenden Studie solange prinzipielle Gleichberechtigung mit den genannten Abhandlungen eingeräumt werden muß, bis die Zulässigkeit genetischer Kunstbetrachtung bestritten werden könnte. Wenn der Verfasser dennoch in die Kritik wenigstens der Arbeiten Rohdes und Calderinis eintritt, so geschieht dies nur, um außer durch prinzipielle Begründung seines Standpunktes und durch direkte Argumentation die

¹⁾ Dies zur Ergänzung der Erörterungen in Rhet. Forsch. I, S. XIII. Zu ihrer Berichtigung diene Folgendes. Der naturhistorische Entwicklungsbegriff ist vom künstlerischen inhaltsverschieden. Handelt es sich in jenem um unbewußte Fortbildungen lebender Organismen, so in diesem nach den obigen Ausführungen um willkürliche, zweckhafte Änderungen an abstrakten Formtypen. Wenn nun a. a. D. Entwicklung im Sinne natürlicher Fortbildung für die rhetorische Kunst abgelehnt wurde, war dies nur zutreffend. Hingegen wurde mit Unrecht das Typische, Gattungsmäßige mit dem Individuell-Künstlerischen, unmittelbar ästhetisch Wirksamen zusammengeworfen und infolge dieser zu engen Verbindung von Kunsttechnik und Schönheit seine Variabilität zu niedrig eingeschätzt. Diese falsche Kombination, durch welche die Literatursystematik um eine Betrachtungsmöglichkeit verkürzt wurde, sollen nun die vorstehenden Ausführungen über „Entwicklungsgeschichte“ ersetzen. Der genannte Zweig der Literaturwissenschaft stellt auch das bisher fehlende Bindeglied zu ihrer historischen Hilfsdisziplin, der Literaturgeschichte dar.

Richtigkeit seiner Ergebnisse auch durch die Widerlegung anderer Ansichten über denselben Gegenstand zu erhärten.

Kohdes Arbeit zerfällt in zwei nach der Auffassung ihres Problems disparate Teile, in eine Darstellung der angeblichen literarischen Voraussetzungen des griechischen Romanes als Gattung, also des Romantypus und in eine literarhistorische Betrachtung der überlieferten Romane. Selbst das räumliche Ausmaß dieser beiden Bestandteile des Werkes ist so stark verschieden, der eigentliche Gegenstand tritt so auffällig zurück gegenüber vorbereitenden Untersuchungen, daß Kohde in der Vorrede dies Mißverhältnis bedenklich genug aus persönlicher Neigung begründen zu müssen glaubte, während es sich doch um einen Grundfehler seiner Arbeit handelte, der ihre Ergebnisse suspekt machen muß.

Was er von der Kunstform der Romane mit Hilfe seiner wissenschaftlichen Vorgänger erkannte, war nicht nur wenig genug, sondern auch im Ansätze der literarischen Komponenten der Gattung bereits vorweggenommen. Für Kohde bedeuteten die in den Ausgaben der *Scriptores erotici* gewöhnlich zusammengefaßten Autoren zunächst eine homogene Masse, von der erst bei näherem Zusehen *Barthenios* und *Antonios Diogenes* abzusondern waren. Die übrigen erschienen als die gleichartigen Vertreter derselben Gattung, die er nach der Kunst, welcher sie angehört, als epideiktische Rhetorik, nach ihrem Thema als Erotik und nach ihrer Technik durch die Reisesfiktion kennzeichnete. Diese magere, übrigens nicht einmal ganz zutreffende künstlerische Charakteristik erschöpft den Inhalt des umfangreichen Buches für den Roman als Gattung. Indem nämlich Kohde jedes dieser drei Merkmale wieder als die Signatur je einer literarischen Gattung betrachtete,

deren Geschichte er in seine Untersuchung einfügte, brachte er es fertig, mit dem Inhalte eines einzigen Satzes einen dicken Band zu füllen, der denn mit dem Romane oft wenig genug zu tun hat. Durch solche Aufbauschung dürftiger Beobachtungen erscheint nun die Romangattung als Mischung aus drei literarischen „Gattungen“ freilich sehr verschiedenen Wesens. Die Sophistik ist eine der Poesie, welcher die Liebeselegie zugehört, im Systeme der schönen Künste zur Seite stehende Kunst, keine ihr untergeordnete Gattung. Die Reiseutopie ist weder rhetorische, noch poetische, also überhaupt keine künstlerische Gattung, sondern Wissenschaft in künstlerischer Einkleidung zu popularisierendem, also pädagogischem Zwecke. Dennoch betrachtete Rohde alle drei „Bestandteile“ als einander gleichartig. Gegen solche Monstrosität der Gattungsbestimmung ist die Ungeschicklichkeit mancher Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts,¹⁾ die den Roman im „Anhange“ zu den schönen Redekünsten abhandelten, weil sie einerseits in der Versifikation ein die Poesie von der Rhetorik unterscheidendes Merkmal erblickten, andererseits den Roman seinem Wesen nach für eine poetische Gattung hielten, wahrlich eine Harmlosigkeit.

Rohdes Hypothese von der Entstehung des griechischen Romanes läßt sich aber auch sachlich nicht aufrecht erhalten. Zur Annahme eines Zusammenhanges zwischen Sophistenroman und Reiseutopie wurde Rohde zunächst durch die Vereinigung der *Ἀλιότα* des Antonios Diogenes mit den Romanen in den äußerlich angelegten Sammelausgaben der *Scriptores erotici* angeregt. War ihm dadurch das

¹⁾ Vgl. z. B. C. Meiners, Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemgo 1787, S. 359f.

Wert als Roman qualifiziert, so schienen sein Titel und gewisse Stoffelemente in ihm deutlicher, als bei anderen Romanen, auf die Reiseutopie zu weisen. Dadurch wurden für Rohde die *"Απιστα* zum Bindegliede zwischen Utopie und Roman, dessen Reisesfiktion sich ihm also aus jener erklärte. Mit welchen Mitteln er die *"Απιστα* als Vorläufer des Sophistenromanes zu erweisen suchte, habe ich in den Rhetorischen Forschungen I 107² dargelegt. Überhaupt war es ein leichtfertiges Wagnis, auf der schmalen Grundlage eines einzigen Werkes aus der Berührung von Stoffelementen oder der Übereinstimmung in der technisch untergeordneten Reisesfiktion einen so innigen Zusammenhang zweier Literaturgattungen so ganz entgegengesetzter Tendenz zu folgern. Denn zunächst erscheinen jene, zwar nicht für die Utopie, in der sie nur der phantastischen Einkleidung sozialpolitischer Ideen dienten, wohl aber für eine gewisse Mirakel- und Abenteuerliteratur¹⁾ bezeichnenden bizarren Stoffelemente den aus dem Sophistenromane bekannten schablonenhaften Abenteuern nur entfernt ähnlich; dann waren Reisen und Abenteuer dem Romane als Gattung in dem Maße unwesentlich und entbehrlich, daß sie manchen seiner Vertreter ganz fehlen konnten. Longos kommt z. B. überhaupt ohne Reise aus, Jamblich ohne Seereise mit ihren Stürmen, Schiffbrüchen, Seeräubern, Chariton ohne die ägyptischen Bukolen, Heliodor ohne Schiffbruch u. s. f. Alle die aufgezählten Stoffpartikel waren eben in der im Sophistenromane anzutreffenden Allgemeinheit Gemeingut der antiken Literatur überhaupt, nicht allein ihrer Dichtung oder gar nur einzelner Gattungen, ihre Anwendung somit willkürlich und zufällig. Wie sollten

¹⁾ Vgl. unten S. 13 f.

denn auch Stoffelemente, die als Scheidemünzen in aller Literaten Hände umliefen, für die Gattungsverwandtschaft irgend etwas entscheiden?

Außer Dilthey's Arbeit über die Kydippe des Kallimachos¹⁾ veranlaßte Rohden wiederum die Aufnahme der Sammlung erotischer Epyllien- und Elegienstoffe von Parthenios in das corpus erotischer Schriftsteller, Beziehungen zwischen Elegie und Roman zu finden. Auch Parthenios, der ausdrücklich nur Episoden größerer Werke, also bloß angedeutete, nicht ausgeführte Stoffe zur selbständigen Gestaltung bereitstellte, war nicht der rechte Mittelsmann zwischen den beiden Formen. Verständlicher erschiene es noch, wenn auf ihn ein Zusammenhang zwischen Versepos und Roman, der ja in den neueren Literaturen oft besteht, gebaut worden wäre. Dafür hätte wenigstens geltend gemacht werden können, daß sich Episoden, wie sie Parthenios aushebt, auch bei Xenophon von Ephesos und Samblich als Einlagen vorfinden. Doch warnt vor solchen Beziehungen zwischen künstlerischen Formgebilden auf Grund von Stoffgleichheiten allein schon die Tatsache des Büchleins von Parthenios selbst nachdrücklich genug. Geht doch aus ihm hervor, daß der Künstler nicht das Auffinden des Stoffes für seine Hauptaufgabe, somit nicht stoffliche Originalität für sein Verdienst hielt. Jenes war ihm nur eine lästige Notwendigkeit, die er sich gerne von jedem beliebigen abnehmen ließ, ohne daß er ihm dafür Anteil an der Autorschaft seines Werkes eingeräumt hätte. Eine solche Stoffgleichheit besteht nun zwischen der Kydippe des Kallimachos und der Vorgeschichte der Liebe bis zur Ehe

¹⁾ C. Dilthey, De Callimachi Cydippa. Leipzig 1863. Vgl. Rohde² S. 154 ff.

der Helden bei Xenophon Ephes. I 1—9. Sie könnte sich bestenfalls als direktes Quellenverhältnis zwischen beiden Autoren erweisen, wenn anders mehr als dürftige Reste von der Literatur jener Zeit erhalten wären. Jedenfalls haben aber nicht nur Longos und Achilleus Tatios, von denen Rohde (2. Aufl. S. 173) selbst zugibt, daß sie sich seinem Schema der erotischen Erzählung nicht fügen, sondern auch die anderen Romanciers nichts mit demselben zu tun. Denn auch hier handelt es sich nicht um einen Formtypus, sondern um eine Summe allgemeingültiger und =üblicher Einzelzüge.

So bleibt von allen auf die Romancharakteristik basierten Kombinationen Rohdes nur die Binsenwahrheit bestehen, daß der griechische Roman eine epideiktische Gattung sei. An und für sich bedeutet sie nicht mehr, als etwa die Behauptung, daß des Sophokles Antigone eine dramatische Dichtung sei. Denn weit entfernt, das Wesen der Rhetorik durch Klarstellung der Art und Bedeutung des rhetorischen Formbegriffes zu ergründen und von da aus den Roman zu verstehen, spürt Rohde, nachdem er genug des Historischen über Sophisten und Sophistik zusammengetragen, auch hier nach stofflichen Berührungen zwischen Roman und Epideiktik in den Beispielen der Progymnasmatik, in den Controversien des Seneca, in der sophistischen Briefliteratur und anderswo. Daß da seine Vermutung der Zugehörigkeit des Romanes zur Sophistik ebenfalls auf der Übereinstimmung herrenloser Exempla beruht, braucht nicht erst gesagt zu werden. — So kann es nicht Wunder nehmen, daß selbst Rohdes literarhistorischer Ansatz der Anfänge der Gattung durch spätere Papyriusfunde als falsch erwiesen wurde.

Seine Hypothese über die Entstehung und Zusammen-
setzung des griechischen Romanes ist auch methodisch

abzuweisen. Unstatthaft erscheint es so, jedes Merkmal des Romantypus auf eine eigene literarische Gattung zu projizieren, deren Haupteigenschaft das betreffende Merkmal darstellt. Hätte Rohde nur etwas schärfer zugehört, so hätte er wohl alle Gattungen der griechischen Rhetorik, Poesie und wissenschaftlichen Schriftstellerei zu Ahnen des Romanes und ihn zu einem Extrakt aus der gesamten griechischen Literatur gemacht. Doch sind andere auf seinen Pfaden fortgeschritten. Eine Romankomponente nach der anderen wurde neu entdeckt, die Historie, die Teratologie, die schon Baldamus als solche erkannt zu haben glaubte u. s. f. Calderini konnte schließlich eine recht stattliche Liste von „Vorläufern“ aufstellen, unter ihnen Epik, Tragödie, neue Komödie, Historie, Philosophie. Um die methodische Verkehrtheit dieses Vorgehens ganz zu ermessen, erscheint es notwendig, dasselbe an einem Beispiele aus der neueren Literatur darzustellen, da hier Dank der lückenlosen Erhaltung des Materiales das wirkliche künstlerische und zeitliche Verhältnis der einzelnen Literaturformen zu einander längst offen und klar zutage liegt. Das deutsche Schicksalsdrama von circa 1815—1825 wäre so in Rohdes Art (aber sachlich richtig) nach der Kunst, der es angehört, als romantische Dichtung, nach seinem Thema als Darstellung des Schicksalswaltens, technisch durch das fatale Requisit zu charakterisieren. Wollte man nun alle diese Merkmale wieder auf Gattungen projizieren und diese dann als Vorläufer des Schicksalsdramas und so als seine Komponenten betrachten, so stünde man vor der Absurdität, die Romantik, ferner eine imaginäre Schicksalsdichtung, zu der z. B. auch die griechische Tragödie zählte, endlich den sog. Bundesroman am Ende des 18. Jahrhunderts, in dem das fatale Requisit Verwendung fand, zu Voraussetzungen der

Schicksalsdramatik zu erklären, während diese in Wahrheit doch nur eine Spielart des romantischen Dramas und so ihrer künstlerischen Eigenart nach restlos aus der deutschen Romantik verständlich ist. Wollte man die skizzierte Hypothese gar in Rohdes Sinne ausführen, so wäre es unvermeidlich, u. a. eine Geschichte der griechischen Tragödie und der gesamten romantischen Dichtung den Biographien der einzelnen Schicksalsdramatiker und Inhaltsangaben ihrer Werke voranzuschicken.

Indem Rohde die einzelnen Romane als gleichartige Vertreter desselben Gattungstypus ansah, verfuhr er endlich unhistorisch. Seine literärgeschichtliche, übrigens schon längst als falsch erwiesene Fixierung der Romane nach der Lebenszeit ihrer Verfasser bietet dafür zufolge den obigen Ausführungen über Entwicklungsgeschichte keinen Ersatz. Vielmehr wäre es notwendig gewesen, den einzelnen Romanen anstatt feiler Geringschätzung eine von Verständnis der Sophistik getragene Untersuchung ihrer Kunstform zu widmen. In ihr hätte sich alsbald Typisches von Individuellem geschieden. So wäre es dann möglich geworden, die Varianten des Gattungstypus zu einer Reihe zu ordnen, die selbst zum Ausgangspunkte der Entwicklung der Gattung zurückführt.

Diesen Weg einer Untersuchung der Romane selbst beschritt in den zwei methodisch neuen Kapiteln seiner sorgfältigen Abhandlung Aristide Calderini. Wenn er trotz dieses bedeutenden Fortschrittes über Rohde hinaus die Erkenntnis griechischer Romankunst und ihrer Entwicklung verhältnismäßig wenig förderte, so rührt dies daher, daß er hauptsächlich Stoffelemente, Topen und technische Kunstmittel verzeichnete und nur unter dem seltsamen Titel der rhetorischen Kultur des Romanciers seinen Sammlungen

einige wenige recht schätzbare Bemerkungen über das künstlerische Prinzip des Parallelismus und Kontrastes im griechischen Romane einfügte (S. 145 ff.). Die unglückliche Aufteilung der Einzelbeobachtungen unter die drei „Romanbestandteile“ des Gefühles, der Handlung und der Kultur, also unter rein materielle Gesichtspunkte machte Calderinis Sammlungen überdies zu einem unübersichtlichen Zettelkasten mit verbindendem Texte. Daß das also aufgespeicherte Material manches Brauchbare neben kunsttechnisch ganz Gleichgültigem, z. B. den Ausführungen über das ethnographisch=geographische Gerüst der Handlung oder das private und öffentliche Leben im Romane enthält, wird gerne anerkannt. Nur ist das schon gelegentlich der Kritik über Rohde Bemerkte zu wiederholen, daß alle diese Topen und technischen Einzelheiten Gemeingut der antiken Dichtung oder Rhetorik oder beider waren, daß sie demnach nur in der Art ihrer künstlerischen Verwendung die Romangattung und ihre Entwicklungsstufen kennzeichneten. Um aber diese Verwendungsart erkennen zu können, muß erst die Kunstform der einzelnen Romane ermittelt und das Persönliche und Gattungsmäßige in ihr klar geschieden sein. Für solche Untersuchungen fehlte aber dem deutlich literarhistorisch gerichteten Calderini offenbar Neigung und Verständnis.

Schließlich erübrigt dem Verfasser, allen denen zu danken, die ihn während seiner fast zehnjährigen Beschäftigung mit dem Probleme gefördert haben. Außer den drei auf dem Widmungsblatte genannten Forschern war es vornehmlich Konrad Zwierzina, dessen einzigartige Legendenkenntnis ihn vor Jahren in lehrreichen Gesprächen durch das Wirrsal der obsoleten altchristlichen Belletristik zu den

entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Xanthippe-Polygeneakten führte. Nachhaltige Anregung boten dem Verfasser auch die geistvollen Darlegungen des gelehrten S. Singer,¹⁾ der sehr überzeugend eine ähnliche Entstehungsweise des Epos vertritt, wie sie im Folgenden für den Roman nachzuweisen versucht wurde.

¹⁾ Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans. Sprache und Dichtung II (Tübingen 1910) 31 ff.

Graz, im Juli 1913.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V—XIX
1. Roman und Novelle	1—3
2. Aristides von Milet (Novellenfranz)	3—4
3. Antonios Diogenes (Rahmenerzählung)	4—5
4. Lukios von Patrai und Apuleius von Madaura (erweiterte Rahmenerzählung)	6—8
5. Petronius (Epikodenreihe)	9—11
6. Abenteuerepik	11—14
7. Rinosroman (embryonaler Zweiheldenroman)	14—19
8. Roman der Alternierungstechnik (Xenophon von Ephesos, Chariton)	19—30
9. Jamblichos (Verschränkungstechnik)	31—44
10. Spiritualistischer Roman (Heliodor, Achilleus Tatios, Longos)	45—50
11. Heliodor (neuplatonischer Tendenzroman)	50—62
12. Achilleus Tatios (Moderoman)	62—81
13. Longos (psychologischer Roman)	81—94
14. Ausblick auf das Mittelalter (byzantinischer Renaissance- und christlich-gnostischer Häufungs- roman)	94—104
Anhang. Gliederungsskizze der „Sirtengeschichten“ des Longos	105—109

1.

Den von Dunlop und Korais behaupteten Zusammenhang zwischen griechischem Romane und griechischer Novelle wies Erwin Rohde¹⁾ zurück, einerseits gestützt auf die von ihm für die beiden Kunstformen überhaupt aufgestellten Normen, andererseits auf Grund seiner Vorstellung von der Eigenart ihrer griechischen Vertreter. Nach seiner Ansicht stellte nämlich die griechische Novelle, als ausgesprochen realistische Gattung, einen diametralen Gegensatz zum erdenfernen, also extrem idealistischen griechischen Romane dar. Nur Leute von sehr unvollkommener Kenntnis beider Kunstformen könnten daher an ihren Zusammenhang innerhalb der griechischen Literatur denken. Die Verfehltheit des Rohde'schen Standpunktes macht eine Erinnerung einerseits an die „Abenteuer jenseits Thules“ von Antonios Diogenes, eines Novellenkranzes durchaus nicht realistischer Färbung und an die Novelle von Amor und Psyche, der in Rohdes Sinne ebensowenig realistischen Einlage in des Apuleius „Metamorphosen“, andererseits an den Geschichtsroman von Minos oder an Charitons historischen Roman von Chaireas und Kallirrhoe sofort klar. Dagegen erkannte schon Fr. Bouterwek²⁾ richtig

¹⁾ Der griech. Roman.² Leipzig 1900, S. 5 ff.

²⁾ Ästhetik. Leipzig 1806, S. 434.

im Fehlen jeder belehrenden Absicht den Unterschied des griechischen vom mittleren und neueren Romane, einem didaktisch=ästhetischen Mischgebilde und zugleich die ästhetische Eigenart jenes, die er mit der ebenso ausschließlich auf ästhetische Ergözung des Lesers gerichteten griechischen Novelle teilt. Griechischer Roman und hellenistische Novelle gehören also ästhetisch derselben Kategorie des reinen Kunstwerkes an. Sie verfolgen aber auch ihr ästhetisches Ziel so weit mit gleichen Mitteln, daß sie nach der antiken Kunstlehre beide unter dieselbe Erzählungsgattung fallen, daß also zwischen ihnen nicht — wie Rohde meinte — grundsätzliche ästhetische, sondern nur künstlerische Artunterschiede bestehen. Diese Differenzen, die Rohde bei ungenügender Kenntnis der romanhaften griechischen Literatur als überaus bedeutend erschienen, erklären sich aus der historischen Entwicklung der Gattung.

Die griechische Kunsttheorie unterschied — wie gesagt — nicht, gleich der heutigen, grundsätzlich zwischen Novelle und Roman, sondern nannte beide, als Arten der „Erzählung“, die ebensogut auch in Geschichtswerken oder Reden stattfand, *διήγησις*, beziehungsweise *διήγημα*. Der Formatunterschied wurde allerdings berücksichtigt, indem *διήγησις* das größere Ganze bezeichnete, das aus einzelnen in sich geschlossenen Teilen, den *διηγήματα*, bestand. Doch legte man, wie die Beispiele lehren, kein Gewicht darauf, ob die Teile selbständige Einlagen, also Novellen, oder ob sie nur Episoden eines Werkes, oder Szenen desselben darstellten.¹⁾ Diese Unterscheidung von Ganzem und Teile läßt nun erschließen, daß die Novelle nur in größeren Sammlungen, in „Novellenkränzen“ literarisch auftrat und daß dem

¹⁾ Hermogenes 4, 9—15 (Rabe).

Übergange des Novellenkranzes in eine Episodenreihe und dann in einen geschlossenen Roman keine Gattungsschranke hindernd im Wege stand. Aus diesem Grunde teilen ja Novellenkranz und Roman in der alten Theorie dieselbe künstlerische Charakteristik. Sie verfolgen nach ihr beide eine rein ästhetische Absicht, nämlich die Ergözung des Lesers durch eine Darstellung, als deren künstlerisches Prinzip Mannigfaltigkeit erscheint. Diese wird wieder durch Kontrast erreicht, in der Erkenntnis oder Ahnung des ästhetischen Gesetzes, daß Unlust, als Mittel zur Lust durch diese mehr als aufgewogen werden kann. Der Endpunkt der so entstehenden Kontrastkette muß aber dem Endzwecke der Gattung direkt entsprechen, der Schluß des einzelnen Werkes also ein erfreulicher sein. Außerlich präsentieren sich Novellenkranz und Roman als zusammengesetztes Ganzes, das aus frei erfundenen, aber möglichen, als wahr erzählten und deshalb beglaubigten Einzelgeschichten oder Episoden besteht, die im sog. gemischten Stile Platons erzählt sind, in denen also Personen der Erzählung ebenso, wie der Erzähler zu Worte kommen.¹⁾

2.

Nicht nur nach dem geringsten Maße der nötigen Schwierigkeitsüberwindung, sondern auch historisch stellt sich als erste Stufe der ins Auge gefaßten Erzählungskunst der Novellenkranz dar, wie er in den „milesischen Geschichten“ des Aristoteles musterhaft ausgebildet worden war. In ihm schieden sich Stoff und Darstellungsform, also die

¹⁾ Zur vorstehenden Charakteristik vgl. meine Abhandlung: Die griechische Novelle. Halle a. S. 1913 = Rhetorische Forschungen II 19; 64 ff.

beiden Komponenten des Gattungstypus, das romantisch-novellistische und das dialogisch-rhetorische Element, noch scharf von einander. Im Sprechstile erzählte Einzelgeschichten über das Grundthema der Gattung, die Liebe, wurden durch ein ebenfalls erotisches Rahmengespräch zusammengehalten, das sich als Sproß der von Platon ausgehenden Symposienliteratur erwies.¹⁾ Lag stofflich die Einheit des Kunstwerkes im gemeinsamen Thema der Einlagen, so formell in der führenden Rolle der Rahmenperson Aristides, welcher dem Leser gegenüber auch Nacherzähler der, einzelnen Mahlgenossen in den Mund gelegten, Novellen und Berichterstatter der Begebenheiten während des Gelages war. Stofflich oder formal oder beiderseits variierte Beispiele solcher Milesien sind aus späterer Zeit in Petrons fabula von der „Matrone von Ephesos“ samt den dazugehörigen Rahmenpartien, in Lukians „Lügenfreund“, „Schiff“ und „Toxaris“ erhalten.

3.

Die zweite Entwicklungsstufe verkörpert sich uns in den „Abenteuern jenseits Thules“ von Antonios Diogenes. Deinias besteht diese Abenteuer auf der Fahrt in den Mond vor und nach seiner dreiundzwanzigtägigen Station auf Thule, während der er Deryllis kennen und lieben lernt. Von ihr erfährt er in nächtlichem Liebesverkehre — tagsüber ist sie durch Verzauberung scheinot — eine große Anzahl von Geschichten, welche sie teils selbst erlebt, teils von anderen namentlich angeführten Personen erfahren haben will. Dazu kommen im 24. und letzten Buche des Werkes Erzählungen eines Azulis. Abgesehen von dem

¹⁾ Ebenda S. 102 ff.

komplizierten Rahmenapparate der Widmungsbriefe, der notwendig wurde, weil im vorliegenden Falle Herausgeber und Wiedererzähler verschiedene Personen sind, kehrt der doppelte Rahmen der aristeidischen Milesien auch hier wieder, jedoch mit dem Unterschiede, daß sich das Rahmengespräch des inneren Rahmens in den Reiseerlebnissen des Deinias zur Rahmengeschichte verdichtet hat, als deren Episode nunmehr der lange Aufenthalt des Deinias in Thule samt den von Rahmengespräch durchbrochenen Einlagenovellen der Derkyllis erscheint. Rahmenperson und Wiedererzähler ist zugleich Held der Rahmengeschichte, welche aber mit den Einlagen des Mittelstückes noch in keinem organischen Zusammenhange steht. Dagegen ist die Vereinigung der Einlagenovellen unter einen Erzähler weit vorgeschritten, wenn auch noch nicht vollständig durchgeführt und durch das Liebesverhältnis der Einlagenerzählerin zum Helden der Rahmengeschichte die spätere alternierende Berichtserstattung gleichzeitiger Erlebnisse der von einander getrennten beiden Hauptpersonen (Xenophon von Ephesos) vorbereitet. Daß sie nicht erreicht ist, daß also das Werk des Antonios Diogenes noch als Novellenkranz, nicht als Roman zu gelten hat, verschuldete auch seine thematische Uneinheitlichkeit. Das Gattungsthema „Liebe“ wurde nämlich nicht etwa, wie in den vorhin genannten drei lukianischen Novellenkränzen durch ein anderes ersetzt, sondern blieb auf die Rahmenvorstücke, also auf die Gesprächsteile des Mittelstückes beschränkt, während die Erzählungsteile, soweit die Überlieferung erkennen läßt, thematisch frei waren, d. h. verschiedene Stoffe verschieden traktierten.¹⁾

¹⁾ Vgl. zum Vorhergehenden meine Ausführungen in: *Novellenkränze Lukians*. Halle a. S. 1912 = *Rhetorische Forschungen* I 101 ff.

4.

Der Schritt zum dritten Entwicklungsstadium, für das in der Bearbeitung der „Metamorphosen“ des Lukios von Patrai durch Apuleius von Madaura ein recht spätes Beispiel erhalten ist, war von dem durch Antonios Diogenes vertretenen Typ kein weiter. Die Rahmenerzählung blieb nicht auf Vor- und Schlußstück des Rahmens beschränkt, sondern erstreckte sich auch auf die Zwischenstücke zwischen den Kerngeschichten in seinem Mittelteile, der nunmehr aus einem bunten Gemisch von Episoden und Einlagen bestand. Die Buntheit war beabsichtigt. Denn mit der thematischen Einheitlichkeit hatte der Begründer dieses Typus völlig gebrochen um des höchsten Zieles der Gattung, der ästhetischen Ergözung des Lesers willen, die er durch auch thematisch schrankenlose Mannigfaltigkeit besser zu erreichen hoffte. Die Verwendung durchlaufender Rahmenerzählung, deren Episoden sich den Einlagen kontrastieren ließen, förderte nun diese Technik ebenso, wie sie die Fiktion der Verwandlung des Helden in einen Esel besser motivierte, als die bloße Reisefiktion bei Antonios Diogenes oder die Fiktion vieler Erzähler verschiedenen Standes in der thematisch beschränkten Situation des erotischen Symposion bei Aristeidēs und seinen Nachahmern, Kunstmittel, deren Gebrauch sich übrigens Lukios und mit ihm Apuleius gleichfalls nicht verschlossen. Denn der Held der „Metamorphosen“ erlebt und erfährt ebenso auf der Reise, wie Derkyllis, hört ebenso von vielerlei Personen und häufig durch deren Interessentkreis bestimmte Begebenheiten, wie Aristeidēs. Die Verwandlung des Helden und Erzählers der Rahmengeschichte in einen Esel sonderte diese scharf von den Einlagen. Mußte sie doch einem Übergreifen der

Rahmenperson in die Kerngeschichten, also einer Umfetzung derselben in Episoden abträglich sein! Immerhin sind Ansätze zu solchem Übergreifen vorhanden, wie die Ehebruchsgeschichte der Müllersfrau beweist (Apuleius, Met. IX 27), in welche Lucius trotz seiner Eiselshülle durch Aufdeckung des Ehebrechers eingriff. Die Einigung der Einlagen unter eine Wiedererzählerin, welche bei Antonios Diogenes beobachtet wurde, verhinderte hier eben die Metamorphose des Rahmenhelden, die es unmöglich machte, ihm eine erotische Partnerin zu geben, wie sie Derkyllis für Deinias war. Daß trotz alledem der durch Apuleius vertretene Erzählungstypus der Romanform näher steht, als die vorher besprochenen Entwicklungsstufen der Gattung, bewirkte die Vereinigung der früher diffusen Rahmenvorstücke zu einer geschlossenen Rahmenerzählung mit der Rahmenperson als Helden und die Festigkeit der vordem nur losen Beziehung der Einlagen auf seine Person mit Hilfe der Verwandlungsfiktion. Sie machte ja die Einlagenovellen zu direkten oder indirekten Erlebnissen des Helden. Indem sie als solche für seine Charakterentwicklung bestimmend werden konnten, trat die ursprüngliche Rahmenperson immer mehr in den Mittelpunkt des Werkes, wurde sie immer mehr aus einer Gestalt von bloß technischer Funktion zum Thema desselben. Apuleius kommt in der Richtung zum selbstbiographischen Romane um ein gutes Stück über seine Vorlage hinaus. Lukios von Patrai hatte die Abenteuer, die der in einen Eisel verzauberte Held selbst erlebt und die Begebenheiten, die er von anderen erfahren hatte, also den Inhalt von Episoden und Einlagen spurlos an ihm vorbeigehen lassen. Ein Gegenstück zur amourösen Palaistrapisode, das ebenso tragikomisch endende Erlebnis mit der nur in das Geschlechtsglied des Eisels verliebten Matrone

beschließt das Werk und zeigt den Lucius noch ebenso vorwiegend, wie zu seinem Beginne. Diese thematische und formelle Analogie von Vor- und Schlußstück des Rahmens erinnert an das ursprünglich gleichfalls erotische Rahmengespräch, das infolge seiner rein technischen Aufgabe — was Lukians „Lügenfreund“ so schön illustriert — am Schlusse meritorisch über den Anfang nicht hinausgediehen zu sein pflegte. Die Episoden der Rahmengeschichte sind also bei Lukios für den Helden sittlich bedeutungslose Vorfälle, die ebenso zufällig und beliebig auf einander folgen, wie die verbindenden Gesprächsteile der Milesien. Apuleius erhebt nun diese Abenteuer des Helden durch ihren Kontrast mit dem mystisch=erbaulichen Metamorphosenschlusse, der unbegreiflicher Weise auch einmal ironisch verstanden wurde, zu Stufen seiner moralischen Läuterung. Apuleius handelt es sich somit nicht mehr um eine äußerliche Zentralisation von Einlagen und Episoden, sondern um ihrer aller Sammlung in den Brennpunkt der Seelencharakteristik seines Helden, dessen Bilde er daher auch eigene Züge einfügte und einfügen konnte. Dem Madaurenser wird wohl auch die Vereinfachung des nun entbehrlichen Rahmenapparates der Gattung zuzuschreiben sein. Ein Rudiment des bei Lukios allem Anscheine nach noch ausführlicheren doppelten Milesienrahmens, in dem sich der Rahmenerzähler als Herausgeber vorzustellen pflegte, stellt das arg mißverstandene erste Kapitel der „Metamorphosen“ und — wenn man will — einen Rest der bei Antonios Diogenes so üppig ausgebildeten Manuskriptfiktion die Betonung der schriftlichen Überlieferung des Werkes in seinen Eingangsworten dar.

5.

Die Kluft zwischen Einlagen und Rahmengeschichte, die bei Lukios und Apuleius infolge der Verwandlungsfiktion des Rahmenhelden weiterbestand, mußte sich schließen, damit der Novellenkranz zum Romane werden konnte. Einen Fortschritt in dieser Richtung bedeuten Petrons Saturae, die uns die vierte Entwicklungsstufe der Gattung repräsentieren. Von den apuleianischen „Metamorphosen“ unterscheiden sie sich zunächst darin, daß die meisten Einlagen zu Episoden geworden sind. Die ursprünglichen Grenzen zwischen Rahmengeschichte und Einlagen beginnen bergestalt zu verschwimmen, wenngleich noch nicht zu verschwinden. Denn daß Episoden, wie das „Gastmahl des Trimalchio“, gesondert überliefert und herausgegeben wurden, daß Auszüge aus dem ganzen Werke hergestellt werden und allein erhalten bleiben konnten, ist keine bloße Laune des Zufalles, sondern ein Beweis für die starke Wirksamkeit der Grenze zwischen Episoden und Rahmengeschichte. Daß aber auch unser Exzerpt der Saturae (außer dem Gastmahle des Trimalchio) einerseits über die Rahmengeschichte hinausgreift, andererseits diese verstümmelt, beweiset hinwieder, daß die Grenze zwischen Rahmen und Episodenwerk nicht scharf genug war, um die Rahmengeschichte so glatt aus demselben herauszulösen, wie es Lukian in den „Metamorphosen“ des Lukios von Patrai vermocht hatte. Die Grenze zwischen Episoden und Einlagen, deren sich ja einige wenige als atavistisches Merkmal in den Saturae erhalten hatten, einerseits und Rahmengeschichte andererseits bestand sowohl thematisch, als auch formell. Im Gegensatz zu Lukios von Patrai und Apuleius konnte nämlich Petron, dessen Held Encolp nicht in einer Tierhülle steckte, wie der

arme Lucius, in der Rahmengeschichte zum Grundthema der Gattung, zur Liebe zurückkehren. Sie stellte für die Abschnitte der Rahmenerzählung gegenüber den disparaten Themen von Episoden und Einlagen ein einendes Moment dar. Formell war der Rahmen im Gegensatz zu Episoden und Einlagen einheitlich durch die Aktivität des Rahmenhelden Encolp in ihm; für die Episoden war Encolp dagegen nur Statist und Berichterstatter. Wie oben bei Apuleius, lassen sich aber auch hier Übergänge von Episoden in Rahmenteile beobachten. So wird z. B. die ganz selbständige Philomelaepisode (c. 140) dadurch enger der Rahmengeschichte angefügt, daß Encolp sich Cumolps Vorgänge anschließt und mit Philomelens Sohne, wie sein Patron mit ihrer Tochter, sein Liebesglück versucht. Bei dem immerhin bestehenden Abstände von Rahmen und Episoden war die Einheit des Helden somit noch notwendig für die künstlerische Einheitlichkeit des Ganzen. Dieser Umstand und daß Encolp nur Rahmenheld war, ist entscheidend für die Qualifikation des Werkes, das nicht als Roman, sondern als Novellenkranz, genauer Episodenreihe zählt. Gleich Lukios von Patrai hat ja auch Petron den doppelten Milesienrahmen beibehalten, was aus der Identität von Rahmenperson und Wiedererzähler in den Saturae hervorgeht. Ferner gliedert auch Petron die Episoden der Rahmengeschichte ein, wie Lukios und mit ihm Apuleius die Novellen. Wie nämlich in den „Metamorphosen“ der Lucius-Esel seine Herren wechselt, so in den Saturae Encolp seine Patrone. Beidemale bezeichnet dieser Situationswechsel einen künstlerischen Einschnitt, was schon daraus erhellt, daß Episoden (z. B. das Gastmahl des Trimalchio bei Petron) oder Einlagennovellen (z. B. die Räuber-, Ehebrecherhistörchen bei Apuleius) häufig durch die jeweilige Umgebung des

Helden bedingt sind.¹⁾ Ob bei Petron Rahmeneingang und =ende ebenso, wie in den früheren Entwicklungsstufen der Kunstform, z. B. bei Lukios und Apuleius durch die Verwandlungsfiktion, bei Antonios Diogenes durch die Reise des Helden, bei Aristides durch das erotische Symposion vom Mittelteile des Werkes abgehoben waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Wahrscheinlich erscheint es jedoch Angesichts der übrigen Analogien. Die Saturae teilen endlich ebensowenig, wie Lukios von Patrai des Apuleius psychologische Richtung. Episoden und Phasen der Rahmengeschichte tragen zur sittlichen Läuterung des Rahmenhelden Encolp nichts bei, was trotz der fragmentarischen Überlieferung des Werkes aus seiner realistischen Tendenz²⁾ mit Sicherheit erschlossen werden kann. Gar die Episoden sind sich als realistische Sittenbilder Selbstzweck und bilden folchermassen nur den, mit dem Treiben des Helden allerdings vortrefflich zusammengestimmten, sittlichen Hintergrund, die Folie der Begebenheiten des Rahmens, der also wohl — gleich demjenigen in den „Metamorphosen“ des Lukios — ebenso erotisch=burlesk begonnen, wie geendet haben dürfte.

6.

Mit allem Nachdrucke ist der Zusammenhang zurückzuweisen, den man zwischen der Kunstform der Odyssee und der Saturae konstruiert hat. Wenn sich auch die Odyssee aus Episoden zusammensetzt, die übrigens durchaus nicht chronologisch aufgereiht sind, so fehlt doch die charakteristische Rahmenform, der die Episoden als kompositionell unter-

¹⁾ Vgl. meine Ausführungen im *Philologus* LXXII (1913) 112 ff.

²⁾ Vgl. meine Darlegungen in den *Wiener Studien* XXXIII (1911) 272.

geordnete Abschnitte eingegliedert sind. Gar die Erweiterung des Rahmens zu einer eigenen Erzählung erotischer Art, auf welche die Heldenrolle der Hauptperson des Werkes gemäß ihrer Entwicklung aus einer technischen Rahmenfigur des alten Novellenkranzes beschränkt bleibt, widerspricht dem Geiste der griechischen, wie der mittelalterlichen Heldenepik, in der die Abenteuer gerade durch ihre Beziehung auf den Helden dem Publikum interessant werden. Daß eine vorzügliche oder gar ausschließliche Verwendung des erotischen Elementes ebenfalls nicht im Sinne der Abenteuernepeik liegt, braucht nicht erst betont zu werden. Auch aus der ausgeprägt realen Richtung der Episoden bei Petron und in der Odyssee ist ein Schluß auf ihre künstlerische Verwandtschaft unzulässig. Denn die Realität hier und dort ist grundverschieden. Bei Petron sind es zur Zeit des Verfassers objektiv vorhandene sittliche Zustände, im Epos wunderbare, oder doch ungewöhnliche Erlebnisse des Helden, die geschildert werden. Speziell die vier Gesänge 9—12 der Odyssee, in denen Odysseus am Hofe des Alkinoos seine mannigfachen Abenteuer erzählt, weisen deutlich in eine ganz andere Richtung. Schon Lukian erkannte in seinen „wahren Geschichten“ (I 3) in ihnen den Ausgangspunkt der Reise- und Wunderberichte in der Art derjenigen von Zambulos und Atesias, also einer ursprünglich wissenschaftlichen Schriftstellerei, welche es als solche trotz ihrer lügenhaften Übertreibungen mit der Beglaubigung ihrer Mitteilungen sehr genau nahm.¹⁾ Innerhalb dieser von

¹⁾ Eine Anspielung auf diese Beglaubigungstechnik, genauer ihre beiden üblichen Formen direkter und mittelbarer Bezeugung ist in Lukians Charakteristik des Atesias zu erblicken. Atesias habe nämlich Dinge erzählt, die er weder selbst gesehen, noch von irgend

Lukian vortrefflich charakterisierten janusköpfigen Literaturgattung, dieser ergötzlichen Wissenschaft oder gelehrten Belletristik lassen sich wiederum zwei Richtungen unterscheiden, eine mehr geographische und eine historische. Sener gehören die Werke des Ktesias, Zambulos, Euhemeros als Reisebeschreibungen bürgerlicher Personen an; diese knüpfte ihre Wunder und Abenteuer an die Namen bestimmter historischer Persönlichkeiten, die nach dem Zeitgeschmacke wechselten. Der sagenhafte Fürst von Ithaka machte im sog. Alexanderromane des Pseudo-Kallisthenes — der hellenistischen Odyssee — Alexander d. Gr., in frühchristlicher Zeit den Aposteln und im Mittelalter Volkshelden, wie Herzog Ernst, Apollonius von Tyrland, Nikolaos von Trani u. ä. Platz. Das Stoffelement des Wunderbaren blieb aber in beiden Richtungen dasselbe und vererbte sich aus ihnen auf die christliche Legende und das höfische Epos des Mittelalters, und zwar teils direkt, teils aus systematischen Exzerptensammlungen, wie sie Nilians Tiergeschichten in zoologischer, Phlegons und strenger des Damaskios aus Damaskos Mirakelkompendien in spirituellistischer Hinsicht darstellten. Daß sich auch novellistisch-erotische Elemente allein oder häufiger in Kombination mit dem Wunderbaren als weitere Stoffkomponente der Legende einstellten, hat B. Wendland ¹⁾ nachgewiesen. Hier sei nur auf eine einzige direkte Analogie zwischen Legende und

jemand bezeugen hörte (*ἃ μήτε αὐτός εἶδεν μήτε ἄλλον ἀληθεύοντος ἤκουσεν* Lukian I 130, 14 Nilén). Nach den erhaltenen Exzerpten scheint Ktesias in den *Ἰνδικά* von diesen beiden Beglaubigungsarten besonders ausgiebigen Gebrauch gemacht zu haben (vgl. Rhetorische Forschungen I 91⁴).

¹⁾ De fabellis antiquis earumque ad Christianos propagatione. Göttinger Preisverteilungsschrift 1911.

abenteuerlichem Reiseberichte als Beleg für den soeben unrissenen Zusammenhang verwiesen. Der von Konrad Zwierzina beschriebene Legendentopos vom unzerstörbaren Leben spielte auch in der griechischen Abenteuernepike eine bedeutende Rolle. Denn sonst hätte ihn ihr Cervantes, der Samosatenser Lukian kaum so auffällig in seinen „wahren Geschichten“ angebracht.¹⁾

7.

Wie sich der Übergang von der aus den Petronresten immerhin erkennbaren Form der Episodenreihe zum eigentlichen Romane vollzogen hat, wäre vielleicht besser zu sagen, wenn von dessen ältestem Repräsentanten, den „Liebesbegebenheiten des Kinos und seiner Base“ (aus dem 1. vorchristlichen Jahrhunderte) mehr erhalten wäre, als eine ganz zertrümmerte vermutliche Abschiedsszene des Kinos von seiner Geliebten, der Anfang einer Schilderung seines Feldzuges gegen die Armenier (B), ein ebenfalls dürftig überliefertes erotisches Zwiegespräch des Helden mit seiner Braut nach der Heimkehr aus dem Kriege und eine Werbeszene beider bei ihren Tanten (A).²⁾ Diese Werbeszene scheint gegen Schluß des Werkes gestanden zu sein. Darauf deutet zunächst die Berufung des Helden auf die Erfüllung seines Keuschheits-, als Treuegelübdes Eingangs seiner an Tante Derkeia gerichteten Werbungsrede um die geliebte Base (A II 1). Ein solches Gelübde pflegten nämlich im griechischen Liebesromane die Liebenden meist zu Beginn

¹⁾ Vgl. *Ἀληθ. διγγ.* B c. 41 mit Zwierzina, Innsbrucker Festgruß dargebracht der 50. Vers. deutscher Philologen etc., speziell S. 149.

²⁾ Vgl. Ulrich Wilcken, *Hermes* XXVIII (1893) 167 ff.

ihrer Leiden einander abzulegen,¹⁾ um am Ziele derselben ihre Keuschheit bezw. Treue durch Proben zu beweisen oder durch Versicherungen, allenfalls in nächtlichen Zwiegesprächen, einander zu bekräftigen. Aber auch während des Romanes beriefen sie sich auf ihre Vereinbarung, besonders wenn sie dieselben vom Partner verletzt glaubten;²⁾ jedoch dann nicht in der Art des *Rinos*, welche ganz der am Romanschlusse üblichen Aufzählung der die Einhaltung des Eides erschwerenden Umstände entspricht.³⁾ Angesichts dieser auch formellen Analogie erscheint nun wenig wahrscheinlich, daß im Gegensatz zu den Kunstregeln der literarischen Art gerade im vorliegenden Falle die Keuschheits- bezw. Treuefiktion anstatt leitender Romanidee ein bedeutungsloser Eingangstopos einer Rede gewesen sein soll. Dieser Redeeingang, wie überhaupt die meisten von *Rinos* bei *Derkeia* für seine Wünsche geltend gemachten Gründe scheinen aus dem unmittelbar vorhergehenden heimlichen Zwiegespräche des Heldenpaares (A I) wiederholt zu sein. Die sehr übel erhaltenen Reste dieses Dialoges dürften einen Teil einer sog. „Liebesnacht“ darstellen, d. h. jener im älteren griechischen Romane nach homerischem Vorbilde (*Odyssee* XXIII 300 ff.) stehenden Form für Austausch der Erlebnisse und vertrauliche Zärtlichkeiten des Liebespaares.⁴⁾ Es muß also sowohl über die in väterlichem Auftrage unternommenen

¹⁾ Vgl. *Xenoph. Ephes.* I 11 (189, 35 ff. Hirschig); I 16 (192, 13); II 1 (193, 15. 23). *Longos* II 39. *Heliodor* IV 18 (117, 27 ff. Bekker).

²⁾ *J. B. Heliod.* I 25 (30, 14 ff.). *Longos* IV 27 (175, 50 Hirschig).

³⁾ Vgl. A II 9 ff. mit *Xenophon Ephes.* V 14 (222, 11. 19 ff.).

⁴⁾ Vgl. meine Ausführungen über die „Liebesnacht“ in: *Wiener Studien* XXX (1908) 233 und in: *Die Rahmenerzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus*. Innsbruck 1909, S. 30 ff.

Kriegsfahrten des Ninos (A II 9) vor der Werbeszene berichtet, als auch vor ihr das Liebesverhältnis mit der Base bis zu solcher Vertraulichkeit geführt worden sein, daß sie Ninos in einsamen Zusammenkünften empfing und nach seiner Heimkehr vom Feldzug sogar um ihn bei ihrer Tante warb. Denn die Vertraulichkeit der beiden Hauptpersonen bei ihrer Jugend¹⁾ mit Lionello Levi²⁾ daraus zu erklären, daß sie, wie Daphnis und Chloe bei Longos, gemeinsam aufwuchsen und zur Liebe reiften, geht nicht an. Was in unschuldsvoller Schäferwelt geschehen konnte, war ja nicht in gleicher Weise am zeremonienreichen Hofe des Großkönigs möglich, an dem eine Prinzessin im Frauengemache verschlossen blieb, was für die Geliebte des Ninos übrigens der Roman selbst ausdrücklich bezeugt (A IV 23 ff.). Eine viel treffendere Analogie zum verlorenen Eingangsteile des Ninosromanes scheint der Anfang bei Achilleus Tatios zu bieten, in dem die beiden Liebenden Kleitophon und Leukippe ebenfalls unter einem Dache wohnen und in ähnlichem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen, wie Ninos und seine Partnerin. Es werden also, wie sonst im griechischen Romane außer Longos, auch Ninos und seine Base einander zum ersten Male bei festlichem Anlasse, vielleicht gelegentlich der gewiß zeremoniellen Aufnahme des Ninos unter die Männer (A II 23), gesehen

¹⁾ Die Jugend der beiden Hauptpersonen ist übrigens eine für den Roman ebensowenig ungewöhnliche, wie diejenige des Daphnis und der Chloe bei Longos. Ninos ist 17 (A II 29), Sabrofomes 16 (Xenoph. Ephes. 184, 4), Kleitophon 19 (Achill. Tat. 29, 33), Daphnis 15 (Longos 133, 15) jährig. Ninos' Base zählte 14 Jahre (A III 7), ebensowiel Antheia, um ein Jahr weniger Chloe, als sie mit Daphnis auf die Weide zu treiben begann.

²⁾ Rivista di filologia XXIII (1895) 18 f.

und sofort geliebt haben.¹⁾ Ein durch Eunuchen oder Sklaven vermitteltes heimliches Liebesverständnis dürfte entdeckt worden sein, wofür spricht, daß die beiden Tanten um dasselbe wissen. Minos scheint nun angeblich wegen zu großer Jugend seiner Base (A II 36 ff.), in Wahrheit aber aus einem ihm verschwiegenen Grunde, etwa eines Orakelspruches halber, oder aus sittlich-erzieherischen Rücksichten von seinem Vater (B II 2) für zwei Jahre (A III 11) in kriegerischer Sendung entfernt worden zu sein. Die Abschiedsszene mit seiner Geliebten, in der er vielleicht an ein Keuschheitsgelübde erinnert werden mußte, wie Theagenes von Charikleia bei Heliodor V 4 (127, 1 B.), scheint — freilich höchst dürftig — in B I erhalten zu sein, wie der unmittelbar anschließende Kriegsbericht (B II, III) vermuten läßt. Vielleicht war sittliche Reinheit und siegreiche Durchführung der Expedition der Preis des Minos für seine Base. Jedenfalls scheint er vor Ablauf der zweijährigen Frist, und zwar schon nach einem Jahre²⁾ seine kriegerische Aufgabe gelöst und seinen Lohn geholt zu haben. Die Werbung des Minos war gleich derjenigen des Daphnis um Chloe bei Longos keine direkte.³⁾ Da die Tanten den

¹⁾ Vgl. meine Beobachtungen in Dessoir's Zs. für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft II 385. 395.

²⁾ Vor dem in A II 23 bezeichneten Zeitpunkte dürfte er kaum den Königshof verlassen haben.

³⁾ Daphnis wagt nicht, mit seinem Ziehvater Lamon wegen der Ehe mit Chloe zu sprechen. Daher wendet er sich zuerst an ihn durch Myrtale (III 26: 163, 49), dann durch Dryas (III 30: 165, 24). Den Scheingrund, durch den Myrtale den Daphnis hingehalten, nämlich seine Armut, hatte dieser mittlerweile mit Hilfe der Nymphen beseitigt, wie Minos durch seine Rede den seinen Wünschen entgegenstehenden der Jugend der Braut. Daphnis und Minos erregen in beiden Fällen ausdrücklich durch ihre Jugend keinen Anstoß, da

Wünschen der Liebenden geneigt sind, Thambe die Vermählung sogar in nahe Aussicht stellt, sie aber dennoch nicht mehr als Fürsprache gewähren können, muß die Erfüllung vom Vater des Ninos abgehangen sein. Daß der Prinz noch unter dessen Gewalt steht, erhellt daraus, daß er ausdrücklich mit seiner Einwilligung gegen die Armenier zieht (B II 2). Außerdem brauchte es — wäre er König — nur eines Machtwortes, keiner Bitten, gar Fürsprache, um das ihm geneigte Mädchen zu besitzen. Die Situation mag also wiederum derjenigen bei Longos IV 30 f. geähnelt haben, wo sich der für Daphnis bereits gewonnene Ziehvater Chloens, Dryas beim mächtigen Vater des Daphnis, bei Dionysophanes für das Liebespaar erfolgreich einsetzt. Auch diese Analogie spricht dafür, daß in A Bruchstücke aus dem Romanschlusse, in B solche aus dem Anfange und dem Beginne des Mittelstückes erhalten sind. Die Vermählung und ein Ausblick auf die zukünftigen Taten des Ninos (vgl. A III 21) dürfte also das Ganze beschlossen haben. — Wie man aber auch den Gang der Handlung rekonstruieren mag, soviel scheint wahrscheinlich, daß ihre beiden thematischen Hauptbestandteile, erotische Szenen und kriegerische Erfolge des liebenden Helden, in ihr scharf getrennt und jene auf Eingang und Schluß, diese auf das Mittelstück beschränkt waren. Demnach wäre die Liebesbegebenheit bloße Rahmengeschichte gewesen, jedoch nicht mehr mit einer einzigen spezifischen Rahmenperson, sondern mit dem liebenden Heldenpaare als ständigen Rahmenfiguren und Ninos allein zugleich der Held der in den Rahmen eingegliederten Reihe kriegerischer Episoden, die

sie zu Jünglingen gereift sind (vgl. Longos III 30: 165, 37 f. mit A II 22. 31 ff.).

sich als Treueproben, d. h. Keuschheitsbeweise mittelbar auf die erotische Rahmengeschichte bezogen. Beide Handlungen mußten solchermaßen in hohem Grade von einander unabhängig sein, ja wären sogar parallel gewesen, wenn der Verfasser nicht an die Lösung der kriegerischen Aufgaben des Helden die Erreichung seines erotischen Zieles geknüpft hätte. Eine solche embryonale Romanform — die fünfte für uns erkennbare Entwicklungsstufe der Gattung — besitzt besonderes kunsttheoretisches Interesse wegen der noch nicht erfolgten völligen kompositionellen Gleichstellung des Helden und der Heldin, die dennoch die Episodenhaftigkeit der Geliebten Encolps bei Petron bereits überwunden hat. Deshalb konnte schon hier — wie dann im ausgebildeten Romane — die Treue- bzw. Keuschheitsfiktion nicht nur das Ganze der Erzählung, somit auch die Episodenreihe des Mittelstückes, sondern sogar die männliche Hauptperson des Romanes beherrschen. Wie unter Apuleius Händen die Erzählung eine psychologische, so schlug sie also jetzt eine moralisierende Richtung ein.

8.

Zur Erreichung der sechsten Entwicklungsstufe bedurfte es nun nichts weiter, als die Geliebte des Helden aus der Stille des Frauengemaches herauszuholen und sie ebenfalls den in der Episodenreihe des Mittelstückes enthaltenen Versuchungen der Treue auszusetzen, sie gleich dem Helden jenem ethischen Romanprinzip zu unterstellen und so aus der schüchternen, sentimentalen Jungfrau zur Heroine zu wandeln. Die leider nur in einem um die rhetorische Ausführung wesentlich verkürzten Inhaltsauszuge erhaltenen „epheischen Geschichten von Habrokomes und Antheia“ des

Xenophon von Ephesos und die ebenfalls überarbeitet überlieferten „Liebesbegebenheiten des Chaireas und der Kallirrhoe“ von Chariton aus Aphrodisia sind unsere Zeugen dieses Formtypus. Und zwar scheint schon nach der ausführlichen Motivierung jener Wandlung des liebenden Mädchens zur Heldin Xenophon von Ephesos an die Form, wie sie der Minosroman vermuten ließ, direkt angeknüpft zu haben. Gegenüber Chariton, bei dem die Vermählung des Mädchens mit dem Helden zu Beginn des Romanes ganz kurz berichtet ist, so daß Kallirrhoe eigentlich als Heroine in ihn eintritt, führt nämlich Xenophon die beiden Hauptpersonen in jungfräulicher Zartheit, ja Liebesföhen in die Geschichte ein und schildert ausführlich ihre psychische Wandlung zum Liebes- und über die Ehe zum Heldenpaare. Die Ehe zu Beginn des Romanes soll jedoch in beiden Werken die psychische Verschiedenheit der Heroine des Mittelstückes von der sentimentalischen Jungfrau des vorderen Rahmenstückes bei ihrer persönlichen Identität motivieren. Die Abkunft des in Rede stehenden Romanstypus vom Novellenfranze erhellt aus der Art der Teilnahme der Heldin an den Begebenheiten des Mittelstückes. Bei Antonios Diogenes und Aristoteles von Milet war dies Mittelstück eine Summe einzelner Geschichten, die von verschiedenen Personen erlebt, bei Antonios aber zumeist von einer erzählt wurden. Seit Lukios von Patrai standen die Einlagegeschichten in immer engerer Beziehung zur Hauptperson des Rahmens; im Minosromane wurde diese Hauptperson gar Held der Episodenreihe des Mittelstückes. Indem nun Xenophon von Ephesos und Chariton zu Beginn des Mittelstückes die beiden Liebenden nicht nur trennen, sondern auch jeden einzelnen zum Helden von Episoden machen, indem sie ferner diese Episoden nicht nach der

Gemeinsamkeit ihrer Hauptperson zu zwei Blöcken, den Schicksalen des Liebenden und denjenigen seiner Geliebten verbinden, sondern nach der Zeitfolge der Begebenheiten alternierend anordnen, so daß auf Erlebnisse des Helden gleichzeitige der Partnerin folgen oder umgekehrt, scheinen sie zum Novellenkranze, wie er bei Antonios Diogenes ausgebildet ist, zurückzuführen. Denn die Erzählungen der Dorkyllis und die Episoden bei jenen beiden Romanciers erhielten gerade dadurch, daß sie sich von einander nach Helden und Ort der Handlung unterschieden, novellistisches Ansehen.¹⁾ Überdies konnten — wenigstens bei Xenophon von Ephesos (III 2. V 1), der in diesem Punkte wieder an Petron erinnert — die Episoden von Einlagen durchbrochen werden, welche nicht eine der beiden Rahmenpersonen, sondern Figuren des Mittelstückes zu Helden hatten. Endlich blieben neben dem umfangreichen inneren Rahmen, welcher einerseits das Zustandekommen der Ehe des Paares und seine gemeinsamen Schicksale bis zur Trennung, andererseits die Vorfälle nach seiner Wiedervereinigung schilderte und in einer „Liebesnacht“ das Mittelstück rekapitulierte, in der Verfasserbezeichnung, mit der Chariton seinen Roman eröffnete und die bei Xenophon von Ephesos wohl erst der Exzerptor unterdrückte, auch Reste des äußeren Milesienrahmens erhalten. Daß trotz alledem die Werke Xenophons von Ephesos und Charitons als geschlossene und einheitliche Erzählungen gelten müssen und dies sogar in höherem Maße, als etwa der Rinosroman, bewirkt die Einheit der Idee, welche die Schicksale

¹⁾ Vgl. meine Abhandlung: Die Rahmenerzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus. Innsbruck 1909, S. 26, 54, 62²⁴.

beider Liebenden in gleicher Weise illustrieren, ferner die gleiche äußere Erklärung dieser Schicksale durch den Zorn einer Gottheit, dann ihre synchronistische Darstellung und endlich die Verwendung einer an beiden Episodenreihen beteiligten Mittelsperson zwischen dem Liebespaare. Jenes sittliche Moment, auf das sich die Prüfungen der Liebenden beziehen, ist das ähnlich schon den *Rinosroman* beherrschende gegenseitiger Treue. Es bewährt sich bei Mann und Frau in siegreicher Abwehr der Versuchungen und in Standhaftigkeit gegenüber den erdenklichsten Mühsalen, die abgewiesene Bewerber oder unmittelbar die Tyche, als Exekutionsorgan der feindlichen Gottheit und zugleich als höchstes metaphysisches Kausalitätsprinzip über sie verfügen. Solch innere Gleichartigkeit der, die Erlebnisse der Liebenden im Mittelstücke des Romanes darstellenden, Treueproben läßt die Episoden mit der Geliebten und diejenigen mit dem Liebhaber als Hauptperson parallel erscheinen, ein Eindruck, der durch die Gegenüberstellung der gleichzeitigen unter den Erlebnissen des Helden und der Heldin wirksam verstärkt wird. Die dermaßen verflochtenen zwei Episodenstränge verband nur noch inniger eine in beide hineinragende Mittelsperson, die das Streben des Helden nach seiner Wiedervereinigung mit seiner Geliebten tatkräftig unterstützte. Der Mittler — bei *Xenophon von Ephesos*: der Räuber *Hippochoos*, bei *Chariton*: vorzüglich der Satrap *Mithridates* und der Großkönig *Artaxerges* — trifft zu verschiedener Zeit mit dem Helden und der Heldin, in die er sich resultatlos zu verliehen pflegt, zusammen, lernt so beider Schicksale kennen und bemüht sich um ihre Wiedervereinigung, entweder aus Freundschaft für den Helden (*Hippochoos*), oder um seine eigenen Liebespläne zu fördern (*Mithridates*, *Artaxerges*). Seine Bemühungen führen nur

indirekt zum Ziele, ja erwirken bei Chariton, der die Figur des Mittlers der kompositionellen Eigenart seines Werkes zuliebe in zwei Paare von Gegenspielern zerlegte, nicht mehr, als eine Begegnung der Liebenden und ihren zeitweisen Aufenthalt in derselben Stadt, in der sie aber getrennt leben müssen. Nur die Tyche konnte nach der Befänftigung des beleidigten Gottes, sei es Eros (Kenophon von Ephesos), sei es Aphrodite (Chariton), die Vereinigung des Liebespaares herbeiführen. Sie allein hatte dieselbe ja bis zum Romanschlusse hintangehalten. Es war dies eine kunsttechnische Notwendigkeit. Denn von der Länge des Mittelstückes, d. h. von der Zahl seiner Episoden, d. i. Treueproben der Liebenden hieng einzig und allein die Länge des Romanes ab. Die Trennung der Liebenden und ihre während derselben erduldeten Leiden, also die Episoden des Mittelstückes motivierte speziell der Zorn einer Gottheit. Zu einem *deus ex machina* mußte gegriffen werden, weil das Liebespaar bei Kenophon und Chariton im Gegensatz zum Rinosromane zu Beginn der Erzählung ehelich vereinigt, weil also dort das natürliche Romanziel schon Anfangs erreicht wurde, eben um die Geliebte zu einer dem Helden kompositionell gleichwertigen Heroine zu erheben. Die Einheitlichkeit des Kunstwerkes förderte diese Technik scheinbar dadurch, daß alle Erlebnisse des Helden sowohl, als auch diejenigen der Heldin im selben Grunde wurzeln, indem sie sämtlich eine Schickung des erzürnten Gottes zur Strafe eines bestimmten, im Rahmenvorderteile entwickelten Vergehens des Helden gegen ihn darstellen. Allerdings erscheint solcher Gestalt das ganze Mittelstück mit allen seinen Episoden nur als Retardation des zu Beginn des Romanes rasch erreichten und in seinem Ende unverändert erhaltenen Zustandes. Denn da die Begeben-

heiten des Mittelstückes zu keiner Läuterung der Helden führen, wie die Erlebnisse des Lucius bei Apuleius, sondern nur zur objektiven Sühnung einer Verfehlung an einer außer und über ihnen stehenden Gottheit, bleiben im gegenwärtigen Romantypus, wie früher im Novellenkranze und in der Episodenreihe, Rahmenvorderteil und Rahmenende auf gleicher Linie. Die äußerliche Begründung der Episodenreihe und die Entwicklungslosigkeit des Rahmens führte notwendig zu einer scharfen Sonderung beider Parteien des Romanes, dessen Abstammung vom Novellenkranze, wie gesagt, dermaßen deutlicher hervortrat, als es der zu einer vollen ästhetischen Wirkung nötigen Einheit des Kunstwerkes zuträglich war. Diesen Atavismus durch Vermeidung der Rahmenform zu beseitigen, mußte das nächste künstlerische Ziel der weiteren Gattungsentwicklung sein. Innerhalb der alten Form erreichte diese höhere Romaneinheit fast Chariton, dessen Werk zum mindesten als Äußerung eines bedeutenden rhetorischen Talentes zu gelten hat, ein Urteil, das ein Vergleich mit den „ephesischen Geschichten“ Xenophons bestätigt. Selbst deren allein erhaltener Auszug läßt ja erkennen, daß Xenophon von Ephesos zur individuellen Gestaltung des ihm vorschwebenden Formtypus kaum befähigt gewesen wäre. Das vordere Rahmenstück der „ephesischen Geschichten“ entwickelte so die Wandlung der sentimentalen Jungfrau zur Heroine noch in einem ganzen Buche mit ängstlicher Sorgfalt und überaus eingehend, parallel mit der seelischen Entwicklung des Helden unter Anwendung von psychologischer Kleinmalerei ¹⁾

¹⁾ Vgl. über das erste Buch der „ephesischen Geschichten“ meine Untersuchung: Die Rahmenerzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus.

und einer umständlichen Göttermaschine, während sich Chariton die Schablonenhaftigkeit des Romaneinganges in dem von ihm gewählten Formtypus zu Nutze machte und in ihm die notwendigsten Angaben über die Vorgeschichte der Liebenden in größter Knappheit erledigte, um sofort auf den Ausgangspunkt der Handlung, die Ehe des Heldenpaares, zuzusteuern. Die Göttermaschine mit dem Götterzorne als Trennungsurache ersetzte er durch menschliche Intrigue, als deren Grund der Neid um Kallirrhoe, die noch oft im Romane Charitons durch List Erstrebte, erscheint. Der Zorn Aphroditens im Sinne des Romantypus bleibt nebenbei als verblaßte Formel bestehen.¹⁾ Die Schönheit der Heldin wird solchermaßen ihr und ihres Chaireas Verhängnis, also aus einer leeren Phrase zur treibenden Kraft des Ganzen und damit lebendig und wesentlich. Der rasche Eintritt in die Handlung und die nur flüchtige Berührung vor ihr liegender Entwicklungsstufen der Heldin brachte dem Autor den weiteren Vorteil, daß Kallirrhoens Heroinnenrolle weit glaubhafter ist, als trotz aller psychologischen Erklärung diejenige Antheias. Indem nämlich Xenophon von Ephesos den Leser ganz unökonomisch zwang, seine Aufmerksamkeit dem gewaltigen seelischen Umschwunge des Heldenpaares vor Beginn der Handlung zuzuwenden, erweckte er nur Mißtrauen gegen seine Erklärung, die bei der Größe des Wandels mit diesem immer in Mißverhältnis stehen mußte. Kallirrhoe ist aber auch nicht zur Passivität verdammt, wie die blutleere Antheia und läßt mehr als starres resigniertes Festhalten an dem Wortlaute des Liebesbundes erwarten. Xenophons

¹⁾ Vgl. J. Jakob, Studien zu Chariton dem Erotiker. Progr. Alschaffenburg 1902/3, S. 17.

Antheia handelt trotz ihrer Verhöhnung als keusche Jungfrau, Charitons Kallirrhoe als Gattin und Mutter. Indem Chariton in Kallirrhoe eine Persönlichkeit schuf, die den Anforderungen des wirklichen Lebens entsprach und Rechnung trug, konnte er auf die schon im *Minosromane* begegnende und von Kenophon festgehaltene Auffassung des Treue- als Keuschkeitsprinzipes verzichten. Die geniale Lösung dieses Begriffsaares ermöglichte ihm speziell die aus der Ehe des Heldenpaares, welche ebensowenig, wie Kallirrhoens Schönheit bloße Schablone war, gefolgerte Mutterschaft der Heldin. Indem sie nämlich eine ihr durch die seelischen Vorzüge und den Reichtum des Bewerbers übrigens bedeutend erleichterte Ehe mit Dionysios einging, obwohl sie Chaireas am Leben denken mußte, nur um die Zukunft ihres Kindes von ihm vor dem härtesten Lose, vor der Sklaverei zu bewahren, bewies sie weit verdienstvoller ihre Treue gegen ihren Geliebten, als die „jungfräuliche“ Gattin Antheia durch Erhaltung ihrer Makellosigkeit selbst im Bordell. Aber abgesehen von der Verbindung des Rahmens mit dem Mittelstücke vermochte Kenophon auch dessen Episoden nicht zur höheren Einheit zusammenzufassen. Dadurch daß er sie gemäß den Regeln des ihm vorschwebenden Formtypus alle dessen — zu allgemeiner — Romanidee unterstellte, war dies ebensowenig erreicht, wie durch ihre gleiche Ableitung aus Schicksal und Götterzorn. Diese Einheitlichkeit der Idee und der Begründung sollte ja die Möglichkeit einer unendlichen Zahl der mannigfaltigsten Einlagen in sich schließen, weil — wie oben dargelegt wurde — auf ihr allein der Umfang des Romanes beruhte. Dadurch war jedoch das Mittelstück des Romanes zu einer Sammlung schon äußerlich scharf geschiedener, zusammenhangs- und zielloser Abenteuer entwertet. Auch

bei Xenophon sind die Episoden des Mittelstückes von einander isoliert durch ihre große Mannigfaltigkeit und Gleichgültigkeit für das Streben des Heldenpaares nach Wiedervereinigung. Nur durch Einstellung unter diesen nächsten Zweck des Romanes hätten sie innere Einheit erhalten können. Die einzigen Mittel zur Gliederung dieser Geschichtensumme, die der Romantypus an die Hand gab, waren die von Xenophon konventionell verwendete Person des Mittlers zwischen dem getrennten Liebespaare (Hippochoos) und die Möglichkeit, die Episoden einander zu parallelisieren. Dieser letzteren bediente er sich geschickt, indem er die beiden Einlagegeschichten, nämlich die Begebenheiten des Hippochoos und Hyperanth (III 2) und diejenigen des Nigialeus und der Thelxinoe (V 1) zu Pendants und so für die Komposition des Ganzen nutzbar machte. Chariton dagegen erkannte, daß die innere Einheit der Episoden nur auf ihrer Bewertung für die endgültige Wiedervereinigung des Heldenpaares, als das Romanziel, beruhe. Er wandelte aber nicht nur die Episodenreihe zur Szenenfolge, brachte nicht nur die lose Masse von Einzelbegebenheiten in kausalen Zusammenhang, in welchem sich ein Glied mit logischer Notwendigkeit an das andere schloß, sondern er begründete überdies diese Abfolge aus dem Charakter der einzelnen Personen, die er somit zu einem bei Xenophon von Ephesos ebenso notwendig fehlenden Gegenspiele gruppieren mußte. Diese Personengruppierung fand wiederum ihren Ausdruck in der künstlerischen Komposition des Romanes, dessen Mittelstück sich von dem toten Punkte des Königsgerichtes in Babylon (B. V—VI)¹⁾ aus in

¹⁾ R. Reizenstein, Hellenistische Wundererzählungen. Leipzig 1906, S. 95 hielt es seltsamer Weise für seinen Gipfel.

zwei Teile mit einem Höhepunkte am Anfange oder Schlusse eines jeden gliederte. Als Höhepunkt muß natürlich die Besitznahme Kallirrhoens, um die sich ja der Streit der beiden einander ebenbürtigen Nebenbuhler drehte, gelten. Zu Beginn des ersten Teiles des Mittelstückes ist nun Kallirrhoe Gattin des Dionysios; am Schlusse des zweiten befindet sie sich in des Chaireas Händen. Das Königsgericht ist toter Punkt, weil es — daher die Begehrlichkeit des Richters nach dem Streitobjekte! — gar nichts entschied, sondern die Entscheidung der Aktivität der beiden Gegner überlassen mußte.¹⁾ Es verfolgte vielmehr nur den technischen Zweck, die zwei Rivalen mit einander in Fühlung zu bringen. Da nun Kallirrhoe, das Streitobjekt, am Treffpunkte der beiden Parteien „deponiert“ wurde und deren Aussicht auf Erfolg völlig gleichwertig war, so beginnt dort die Handlung gewissermaßen ein zweites Mal von vorne. Triebfedern des Handelns waren für Dionysios, wie derselbe selbst erkannte, Eifersucht,²⁾ für Chaireas Liebe, also die beiden im griechischen Romane wirksamsten Affekte.³⁾ Die natürliche Folge jener Erkenntnis Charitons von der Notwendigkeit der Wandlung der Episodenreihe zur Szenenfolge war größte Ökonomie von Begebenheiten und Personen. Wie sehr auch diese, auf den byzantinischen Kunstroman vor-

¹⁾ Diesen Gedanken bringt das Schreiben des siegreichen Chaireas an den Großkönig VIII 4 (496, 20) scharf zum Ausdrucke.

²⁾ Vgl. meine Ausführungen in den Wiener Studien XXX 234^a und Chariton 499, 12.

³⁾ Affekte im Sinne von Cicero, *De invent.* I 25, nicht aber Leidenschaften, die den Betroffenen jeder Übersicht über seine Handlungen berauben, wie sie von Cicero a. a. O. I 27 gemeint sind. Von diesen unterscheiden sich die Dionysios und Chaireas bewegenden Gefühle auch durch ihre Dauer. Man muß sie daher als „Hang“, nicht als „Aufwallungen“ bezeichnen.

deutende,¹⁾ Beschneidung des bei Xenophon wild wuchernden stofflichen Rankenwerkes die Einheitlichkeit des Romanes förderte, wie sehr diese Herausarbeitung der Form die ästhetische Wirksamkeit des Kunstwerkes erhöhte, bedarf keiner weiteren Darlegung. Einlagen fehlen also bei Chariton. Er verringerte aber auch die dem Romantypus einmal notwendigen erotischen Bewerber um die Helden, an denen diese ihre konventionelle Treue beweisen mußten, indem er Kallirrhoe allein in den Mittelpunkt der Handlung rückte und Chaireas, als Gegenspieler zu Dionysios aus dem umworbenen Helden des Romantypus zu einem gleichberechtigten, nicht zu dem allein berechtigten Bewerber machte. Die sonst noch üblichen Liebhaber der Heldin wurden äußerst kunstvoll mit der ebenfalls ständigen Figur des Mittlers verschmolzen und gleichzeitig dem Gegenspieler der zwei Nebenbuhler dienstbar gemacht. Jeder von beiden hatte also seinen Mittler, und zwar Dionysios zunächst den Pharnakes, Chaireas den Mithridates; jeder Mittler hatte wieder seinen Gegenspieler, und zwar Pharnakes den Mithridates zum politischen und erotischen Opponenten. Der Großkönig Artaxerges, der objektiv über beiden Parteien stehen sollte und infolge seiner Begehrlichkeit nach Kallirrhoen zunächst beide zu Feinden hatte, erhielt im ägyptischen Usurpator nur einen politischen Gegenspieler. Zudem nun durch den Anschluß des Dionysios an den Perserkönig und des Chaireas an den Ägypter wie im ersten Handlungsteile des Mittelstückes politisches und erotisches Gegenspiel zusammenfielen, wurde Artaxerges zum Mittler zwischen Dionysios und der diesem vom Könige als Siegespreis zu-

¹⁾ Vgl. A. Heisenberg, Rheinisches Museum für Philologie. N. F. LVIII (1903) 433.

gedachten Kallirrhoe. Der ägyptische Rebell tritt aus seiner rein politischen Stellung nicht heraus. Das Gegnerpaar: Artaxerxes — Ägypter im zweiten Handlungsteile des Romankernes entspricht also dem Paare: Mithridates — Pharnakes, mit dem Unterschiede allerdings, daß der aktivere Mithridates des Chaireas, der ebenfalls aktivere Artaxerxes des Dionysios Parteigänger ist. Damit blieb zwischen beiden Kernstücken ein Gleichgewicht der Kräfte erhalten. Selbst die als Exekutionsorgane notwendigen Nebenpersonen wußte der kunstreiche Chariton im Gegensatz zu Xenophon vielfach in ein festes, gleichförmiges Verhältnis zu den Hauptfiguren zu bringen, indem er den wichtigsten Hauptpersonen Vertraute beigab, so dem Chaireas einen Busenfreund in Polycharmos, dem Dionysios einen treuen Diener in Phokas, der Kallirrhoe im ersten Teile die Blangon, im zweiten die Königin Stateira, dem Großkönig den Eunuchen Artaxates, dem Mithridates den Eunuchen Hygin. Auch in der Verwendung dieser Vertrautenrolle ist eine ökonomische Maßregel zu erblicken, da in allen Fällen, in denen die Hauptfiguren selbst nicht handeln konnten, immer der sie voll ersetzende Vertraute, anstatt jedesmal eine verschiedene Person, für sie eintrat. Nur der Romantypus, der Chariton die Rahmenform aufzwang, hinderte diesen Meister der Kunst die volle Einheit seines Werkes zu erreichen. Daß Charitons Weiterbildung der vom ephesischen Xenophon korrekt ausgefüllten Romanschablone eine ganz persönliche Leistung und nicht ein Beispiel für eine neue Entwicklungsstufe der Gattung darstellt, daß also seine Schöpfung in dieser eine künstlerische und ästhetische Ausnahmestellung einnimmt, erhellt daraus, daß die späteren Schritte zur Romaneinheit nicht auf dem von Chariton gebahnten Pfade erfolgten.

9.

Zamblichos von Babylon leider nur in des Photios Inhaltsangabe und aus dürftigen Fragmenten bekannte „babylonischen Geschichten“ dürften Charitons „Liebesbegebenheiten von Chaireas und Kallirrhoe“ um ebensoviel an ästhetischem Werte nachgestanden sein, um wieviel sie dieselben an historischer Bedeutung überragten. Denn an die „babylonischen Geschichten“, welche den alten Romantypus in Auflösung und die neue Entwicklung im Keime zeigen, also beider Formen Merkmale in sich vereinen, scheinen die späteren Romanciers direkt angeknüpft zu haben. Mit Zamblichos Hilfe ist somit hier zum ersten Male in der Geschichte des griechischen Romanes die Entstehung der neuen Art, d. i. die Umbildung des alten in den neuen Formtypus zu beobachten und damit der individuelle Anteil der einzelnen Autoren an diesem Prozesse zu bestimmen. Aber nicht Zamblichos allein hat die neue Art geschaffen. Er hat nur den vor ihm geltenden Formtypus so weit umgestaltet, daß sie aus den Händen eines weniger phantastischen, dafür ästhetisch feinfühligere Nachfolgers mit Notwendigkeit hervorging. Somit hat die durch Zamblichos Namen bezeichnete Zwischenstufe als selbständiges, und zwar für uns als siebentes Glied in der Entwicklungsreihe der Gattung zu zählen.

Die Ehe des Heldenpaares zu Beginn des Werkes und somit die aus dem letztbesprochenen Typus bekannte Rahmenform mit innerem und äußerem Rahmen blieben in den „babylonischen Geschichten“ erhalten. Über den Umfang des inneren Rahmens bei Zamblich im Vergleiche zu Xenophon und Chariton nach der nur Stoffliches berücksichtigenden Inhaltsangabe des Photios zu urteilen ist

schwierig, da gerade das Stoffelement im vorderen Rahmenteil des durch Xenophon von Ephesos vertretenen Typs, wie eine Erinnerung an das I. Buch seiner „ephesischen Geschichten“ bestätigt, sehr zugunsten psychologischer Charakterentwicklung verkürzt zu sein pflegte. Immerhin lassen des Photios Angaben vermuten, daß bei Zamblich der vordere Rahmenteil von der ersten, wechselseitige Liebe entzündenden Begegnung der zwei Helden Rhodanes und Sinonis bis zu ihrer Ehe in konventioneller Weise, also auch Breite gehandelt habe. Anders das Rahmenende! Freilich sucht sich auch in ihm der Verfasser der geltenden Norm anzupassen, wenn er noch kurz vor Schluß des Romanmittelfstückes die Liebenden von einander und von ihrem Mittler und Gefährten Soraios, dem Gerechten trennt. Das Rahmenende wird also wohl eine Rekapitulation gebracht haben, aber — worauf auch die gegen Schluß verwirrte Berichterstattung des Photios hindeutet — hauptsächlich derjenigen Begebenheiten, welche die Gefährten ohne einander erlebt haben, die also z. T. der scheinbar den Schicksalen des Rhodanes geradlinig folgende Leser noch nicht kannte. Wie später bei Achilleus Tatios¹⁾ die Heldin Leukippe und Sostratos, bei Heliodor Charikleis und bei Longos Dionysophanes, so haben wohl schon bei Zamblichos Sinonis und Soraios ihre während der Trennung erlebten Begebenheiten in Erzählung nachgetragen. Zamblich gebührt demnach der Ruhm, aus dem Rahmenende der älteren Romanform den Schluß der späteren Typen entwickelt zu haben. Auch des äußeren Rahmens bediente sich der Babylonier in ebenso neuer, wie folgenschwerer Weise.

¹⁾ Vgl. meine Erörterungen in den Wiener Studien XXX (1908) 241.

Er benützte ihn nicht nur zur Unterbrechung der Geschichte durch Exkurse über das Aphroditeheiligtum auf der Euphrat-Tigrisinsel, über Magie, über das Leben der Scharfrichter und wohl noch über andere derartige Materien, sondern auch zur Einflechtung seiner eigenen Biographie. Gleichwohl stellte er sich dem Leser nicht zu Beginn des Werkes vor, wie das nach den Beispielen des Aristeides, Antonios Diogenes, Lukios=Apuleius, Chariton, Achilleus Tatioz, Longos der Regel entsprochen hätte, ebensowenig an seinem Schlusse, wofür gleichfalls das Beispiel des Lukios, dann dasjenige Heliodors zu nennen wäre, sondern mitten in demselben und in ganz gelegentlicher Anknüpfung an den Exkurs über Magie. Diesem letzteren Umstande zu Folge werden alle die angeführten Abschweifungen Samblich's keine größere Bedeutung für die Handlung besessen haben, als etwa die Exkurse seines in dieser Hinsicht eifrigsten Nachahmers Achilleus Tatioz über die Knaben- und Weiberliebe oder den Nilpferdfang oder den Elephanten, das Krokodil, den Vogel Phoinix uff. Als Nullpunkt der Handlung dürfte denn auch die große, an die erste Erwähnung der Aphroditeinsel anschließende Exkursgruppe, etwa wie das Königsgesicht bei Chariton, die Grenzscheide zwischen dem ersten und zweiten Teile des Romankernes gebildet haben. Durch ihre Gleichgültigkeit für den Fortgang der Geschichte und insbesondere durch ihre Beziehung auf den Autor erscheint die Herkunft der Samblich'schen Exkurse von dem die Einlagen des Novellenkranzes umschließenden Rahmengespräche gesichert. Doch ist dasselbe schon durch die Verlegung der Biographie des Autors aus dem Romaneingange an eine beliebige Stelle des Romaninnern so frei behandelt, daß der sogar in den „babylonischen Geschichten“ fast nur historische Zusammenhang beider Formen von den Späteren

unbewußt gelöst werden mußte. Achilleus Tatios und Longos, die den äußeren Rahmenvorderteil als Bildeinsatz¹⁾ beibehielten, erzählen so gegen alle Erwartung nicht mehr als Herausgeber der Geschichte die Exkurse, sondern legen sie Personen derselben in den Mund, eine Änderung, die im Sinne der Romaneinheit unzweifelhaft eine Verbesserung gegenüber Zamblich bedeutete. Die Exkurse des späteren Romanes sind somit nur die Produkte der in den „babilonischen Geschichten“ vollzogenen Zersetzung des Rahmengesprächs des Novellenfranzen und sind nur durch Zamblichs Einfluß feste und selbständige Bestandteile des Gattungstypus von immer steigender, endlich verderblicher Bedeutung für denselben geworden. Bei Heliodor (z. B. IX 22) und Longos (I 27. III 23²⁾) noch ziemlich selten, nahm diese von der Handlung losgelöste Epideiktik bei Achilleus Tatios in auffallender, ja sein Werk charakterisierender Weise überhand, um dann bei dem an dasselbe anknüpfenden Eumathios Makrembolites und seinen Nachfolgern das novellistische Element derartig zu überwuchern, daß die Romanhandlung jede künstlerische Bedeutung einbüßte, womit die Gattung ihre Existenzberechtigung verlor und aus der Literatur verschwand.

¹⁾ Vgl. über ihn meine Abhandlung im *Philologus* LXXII (1913) 83 ff. und zu Longos' Proöm außerdem meine Bemerkungen in der *DLZ* 1912, Sp. 1436. In den *Rhetorischen Forschungen* I 101 ist endlich auf die Verwandtschaft der Bilderfiktion des Longos mit einer anderen Art der Rahmeneinkleidung, der bei Antonios Diogenes üppigen Manuskriptfiktion, verwiesen. Über sie vgl. meine Ausführungen in den *Dares-Studien*. Halle a. S. 1908, S. 84—96, im *Hermes* XLV (1910) 31—36, in der *Zs. f. d. österr. Gymn.* LXI (1910) 726—728.

²⁾ Vgl. dazu die allerdings vordeutende Abjehweifung Ach. Tat. V 5.

Nicht minder einschneidend sind die von Jamblich am Romanferne des alten Typus vorgenommenen Änderungen. Treue als Keuschheit blieb zwar auch bei ihm Romanidee; ja die zur Trennung der Liebenden im zweiten Teile des Mittelstückes eingefügten Eifersuchtszenen der Sinonis veranschaulichen deutlich die Unentbehrlichkeit jener Tugend für den normierten glücklichen Ausgang. Doch ist der im älteren Romane unerschütterliche Glaube der Helden an die Treue des Partners geschwunden. Die temperamentvolle Sinonis denkt über ihren Geliebten nicht mehr, wie Xenophons Antheia (III 5) über ihren Habrokomes, sondern dürfte eine Sprache geführt haben, wie später vornehmlich Leukippe bei Achilleus Tatios (V 18) und wie sie schwächer auch bei Heliodor (X 31) und Longos (IV 27) vernommen wird. Den Liebesbund bedroht somit nicht allein eine außenstehende Macht, sondern weit mehr die im Charakter der Liebenden wurzelnde Leidenschaft derselben; also nicht so sehr die übliche Eifersucht eines Bewerbers, als die Eifersucht der Heldin gegen ihren Geliebten. Die zwei Mächtegruppen, die das Heldenpaar im älteren Romane bedrängen, wurden von Jamblich im Sinne der Romaneinheit auf eine reduziert, indem der in Sinonis verliebte Tyrann Garmos sowohl die mittelbare, als auch die einzige unmittelbare äußere Ursache der Leiden der Heldin und — da Rhodanes nicht umworben wird, wie etwa Habrokomes bei Xenophon von Ephesos — des Liebespaares überhaupt bildet. In glücklicher Rationalisierung ersetzt nämlich der König von Babylon Dank seiner Machtmittel sowohl den Götterzorn, als auch die Schar der Liebhaber, die Schergen der beleidigten Gottheit. Jamblichos motiviert solchermaßen die seit der aus Apuleius und Petron bekannten Rahmengeschichte bezw. Episodenreihe einen festen

Bestandteil des Romanschemas bildende Reisefiktion weit glaubhafter, indem er die Irrfahrten der Liebenden als Flucht vor dem rasenden Tyrannen darstellt, als Xenophon von Ephesos, der sie auf Orakelgeheiß freiwillig beginnen läßt oder Chariton, in dessen Werk sie auf der irrtümlichen Beisezung¹⁾ und Entführung Kallirhoens beruhen. Wurde durch das Eintreten des Tyrannen in die Rolle des erzürnten Gottes die Möglichkeit gewonnen, die zusammenhangslose, da einem zu allgemeinen Zwecke dienende Einlagenreihe des älteren Typs durch ihre Richtung auf ein gemeinsames näheres Ziel, nämlich die Gefangennahme des Liebespaares, fester zu fügen, so ist durch die Konzentration der Nebenbuhler des Helden in Garmos, wie von Chariton, auch hier eine den Romankern beherrschende Personen-Gruppierung nach Interessengegensatz (Spiel und Gegenspiel) erzielt worden. Die Einheitlichkeit des Gegenspieles wird in den „babylonischen Geschichten“ ebensowenig, wie bei Chariton dadurch in Frage gestellt, daß Garmos (gleich Dionysios) nicht einziger Rivale des Helden ist, daß also ein Satyr²⁾ im ersten und der Wüstling Setapos im zweiten Kernstücke die schöne Sinonis auf der Flucht vor Garmos mit ihrer Liebe belästigen. Denn diese durch Fortsetzung der Wanderung oder Tötung des Zudringlichen

1) Daß es sich um ein konventionelles Romanmittel handelt, beweist die irrtümliche Beisezung Antheiens durch Perilaos in den „ephesischen Geschichten“ und diejenige der Archistratis in der „Geschichte des Königs Apollonius von Tyrus“. Diese Tatsache bestätigt die obige Behauptung, Chariton hätte sich des ihm durch den Formtypus der Art gebotenen Romaneinganges unverändert bedient.

2) Daß der Christ Photios den Satyr des „heidnischen“ Originalen in ein Bößgespenst (τρῶγον τι φῶσμα) verwandelt hat, erhellt aus Philostrats „Leben des Apollonios von Thyana“ VI 27.

kaltblütig erledigten Episoden beeinträchtigen weder das Gegenspiel des Garmos, noch lösen sie es gar ab, bleiben also für Verlauf und Ausgang der Geschichte völlig bedeutungslos. Der episodische Charakter der genannten Bewerbungen läßt sie deutlich als Überbleibsel der alten Romanform (Xenophon von Ephesos) erscheinen. Die in den Treueproben des Helden liegenden Ansätze dieses alten Typs zu einem weiblichen Gegenspiel der Heldin entwickelte Samblich im ersten Teile des Romankernes ebensowenig, wie er von der demselben eigentümlichen Figur eines Mittlers daselbst Gebrauch zu machen bemüht war. Um nämlich nicht die Romaneinheit durch Auflösung des Mittelstückes in zwei parallele Reihen alternierender Begebenheiten der von einander getrennten Hauptpersonen zu gefährden, wie das im älteren Romane geschehen war, trennte er Rhodanes von Sinonis nur ganz kurz zu Beginn des Mittelstückes, so dem Romanschema genügend. Er stellte also nicht, gleich Chariton, die Heldin zwischen zwei Bewerber, sondern das geeinte Heldenpaar gegen den Verfolger, oder richtiger gegen sein Exekutionsorgan, den Eunuchen Damas und seine Helfershelfer. Die Figur des Garmos verleugnete nämlich ihre technische Abkunft vom deus ex machina des älteren Romanes nicht. Den über der Handlung stehenden König vertrat in ihr der aus Chariton geläufige „Vertraute“, und zwar im ersten Kernstücke der Eunuch Damas, im zweiten er, der Goldschmied und der Eunuch Sakas. Auch sie stehen aber nicht in direkter Verbindung mit den Helden, sondern suchen durch die verschiedensten Helfershelfer und Zwischenpersonen, von denen sich der einzige Goldschmied zu seinem Verderben auch an den König selbst wandte, an sie vergeblich heranzukommen. Diese schwerfällige Maschine verdirbt auf der einen Seite, was auf der anderen durch

Einführung des Gegenspieles und Rationalisierung seiner Begründung gewonnen war. Ein Konflikt der Gegner und somit die Motivierung der Handlung aus ihrem Charakter,¹⁾ wie sie Chariton gegliückt war, wäre nunmehr nicht nur unmöglich, sondern sogar für den Umfang des Werkes und seinen Ausgang gefährlich. Denn sobald das Liebespaar seinem Feinde in die Hände fiele, wäre sein Schicksal unglücklich entschieden. Trotz der erwähnten Änderungen am alten Romantypus erreichten also die „babylonischen Geschichten“ aus demselben Grunde, wie dieser, die innere Einheit des Romanernes nicht. Jedes Bemühen um sie mußte ja vergeblich bleiben, solange die Liebenden einzeln oder im Vereine einem übermächtigen Feinde hilflos gegenüber gestellt waren, sei es einem wegen eines beliebigen Vergehens des Helden erzürnten Gotte, sei es einem aus Liebe zur Heldin rasenden Tyrannen. Denn dadurch war die Chariton nicht hoch genug anzurechnende Entwicklung der Handlung aus der Persönlichkeit der Nebenbuhler und die Entscheidung durch einen Konflikt derselben im Voraus abgeschnitten. Zugleich mit der psychologischen Motivierung entfiel die Nötigung zur Ökonomie der Handlung, zum straffen Aufbau des Romanes und mit dieser die innere Einheit des Kunstwerkes. Sämtlich hatte demnach vor dem älteren Romantypus nur die sog. Motivierung nach der äußeren Art und Weise des Geschehens²⁾ voraus für seine nicht mehr nach Helden und Ort, sondern allein noch lokal differenzierten sieben Szenen des ersten Kernstückes, d. i. für

¹⁾ Vgl. Cicero, De invent. I 24—25. In den Rhetorischen Forschungen II 68 f. wurde diese Art der Motivierung gegenüber derjenigen durch äußere Umstände (Cicero a. a. O. I 26—27) „seelisch“ genannt.

²⁾ Vgl. Rhetorische Forschungen II 69 ff.

die Schicksale der Liebenden auf ihrer Flucht vor Damas bis zum Zusammentreffen mit Soraihos.¹⁾ Und zwar motivierte er den Szenenwechsel zumeist durch die Unbedachtsamkeit (*imprudencia*) der Häfcher, sei es daß ihr Irrtum (*error*) die Folge einer gelungenen List (*dissimulatio*) des Heldenpaares war, sei es daß ein Zufall (*casus*) ihre Absicht vereitelte. Nicht immer behielt aber der Verfasser den Faden der Handlung bei, nicht immer machte er also die Überlistung oder den Fehlgriff der Leute des Damas zum Gegenstande der sich regelmäßig in ihr Ende zuspizierenden Szenen. So erscheinen die Satyr-episode und die Geschichte von den feindlichen Brüdern, deren Höhepunkt in ihrer Mitte liegt und in denen Rhodanes oder gar das Heldenpaar nur Nebenrollen versehen, als Rückfälle in die Episodenmanier älterer Gattungsformen, etwa des Petrontypus. Daß Zamblich durch gelegentliches Anknüpfen an jene beiden Szenen in späteren Partien des Romanes sie diesem fester eingliedern wollte, ändert nichts an ihrer Wesenheit bei ihrer völligen Gleichgültigkeit für das Romanziel. Übrigens stimmt auch der künstlerische Zweck ihrer Einschaltung, durch sie die einförmige geradlinige Szenenreihe zu beleben, mit dem Streben des Novellenkranzes vom Lukiosstyp nach Mannigfaltigkeit so auffällig überein, daß sie schon deshalb als *Atavismus* gelten müssen, der aber die Entwicklungsgeschichte der Romanform bedeutsam erhellt. Ersetzte nun Zamblich die beiden Episodenreihen des älteren Romantypus im ersten Kernstücke durch eine im Wesentlichen wohlgefügte Szenenkette mit

¹⁾ Sie spielen: 1. in Gefangenschaft des Garmos, 2. auf einer Wiese, 3. in einer Grotte, 4. in einem Wirtshause, 5. im Hause eines Räubers, 6. im Grabmale eines Mädchens, 7. bei Soraihos, dem Gerechten.

dem Heldenpaare als durchlaufender Hauptperson, so blieb dennoch die Handlung stationär und das Werk im Falle ihrer gleichartigen Fortführung ein Lied ohne Ende oder doch nicht ohne ein gewaltsames. Es wirkt daher fast als Eingeständnis seines Mißerfolges, wenn Samblich während des zweiten Kernstückes zum Mittler und zur alten Trennung der Liebenden zurückgriff. Doch ist diese Rückkehr nur eine bedingte, wie aus der Wirksamkeit eines seelischen und eines äußeren Motives für die Trennung des Heldenpaares hervorgeht. Nicht gezwungen, wie die Heroine des älteren Romanes, sondern eigenwillig in einer Regung von Eifersucht verläßt Sinonis ihren Rhodanes. Zur Eifersucht scheint sie einen eigentümlichen, durch ihr heißblütiges Temperament erklärten Hang besessen zu haben. Der wurde nun durch einen äußeren Umstand, einen Irrtum gereizt; wieder ein Irrtum befestigte die Leidenschaft so sehr, daß sie in Zorn übergehen und die Triebkraft einer Handlung werden konnte. Sinonis vermutete nämlich in einer schönen jungen Witwe mit Unrecht eine bei ihrem Gemahle glückliche Nebenbuhlerin. Die Eifersucht lief nun lange latent neben dem Irrtum weiter, bis sie endlich durch Bestärkung der Sinonis in demselben, anläßlich ihrer kurzen Vereinigung mit Rhodanes, Soraichos und der Witwe nach der ersten Trennung von Rhodanes, im Entschlusse der Heldin, sich mit dem Rivalen ihres Gatten zu vermählen, auf die Handlung Einfluß, und zwar entscheidenden Einfluß erlangte. Um nämlich einerseits das Schicksal der Liebenden nicht durch die äußere Macht des Garmos unglücklich zu erfüllen, um also wenigstens die aktive Sinonis nicht in seine Gewalt zu geben und um andererseits das psychologisch sorgfältig entwickelte seelische Motiv nicht vorzeitigen Einfluß auf die Handlung gewinnen zu lassen, um also den während des

ganzen Romanes ängstlich hintangehaltenen direkten Konflikt zweier Nebenbuhler als letzten Trumpf ausspielen zu können, gestaltete Samblich gegenüber dem ziemlich geradlinig verlaufenden ersten Kernteile den zweiten auf Kosten des in ihn eingeführten Eifersuchtsmotives geradezu zu einer Komödie der Irrungen aus. Und zwar komplizierte er daselbst die Handlung nicht nur durch ihre Spaltung nach den zwei Hauptpersonen, sondern auch durch Durchschlingung der Haupthandlungsteile mit zwei Nebenhandlungen, welche beide aus Einlagen, die wieder auf Szenen der Haupthandlung aufgepfropft sind, herauswachsen. Die erste dieser Einlagen berichtet die Vorgeschichte der Priesterfamilie des Aphroditeheiligtumes, die zweite die von der Witwe als bloßer Augenzeugin miterlebte Begebenheit von Trophime und dem Sklaven, ein Pendant zur Brüdernovelle des ersten Kernstückes. Die erste Nebenhandlung von den Schicksalen der Mesopotamia und ihres Bruders Euphrates, die mit Sinonis und Rhodanes verwechselt werden, dient nur der Irreführung des Garmos, die zweite von der schönen Witwe außer diesem Zwecke der Erregung von Sinonis' Eifersucht. Wie im älteren Romane die Begebenheiten der Liebenden alternierten, so schieben sich jetzt Nebenhandlungen zwischen zunächst zwei Zweige der Haupthandlung, einen mit Sinonis und Soraichos, einen zweiten mit Rhodanes und Soraichos in führender Rolle. Durch die vorübergehende Gefangennahme der Sinonis frei geworden, konnte sich nämlich der typische Mittler Soraichos von ihr zu Rhodanes begeben. Die Äste der Haupthandlung und die Nebenhandlung von der Witwe vereinen sich zum letzten Male im Lokale der Trophimeeinlage. Hier tritt die Eifersucht der Heldin in Aktion. Nach diesem Wendepunkte teilt sich der Strom der Geschichte in nicht weniger Arme, als

sie führende Personen besitzt (Mesopotamia, Sinonis, Witwe, Rhodanes, Soraichos). Die Vermählung der Sinonis mit dem Syrerkönige paralyisiert die überragende äußere Macht des Garmos und drückt ihn, dessen Gewalt im zweiten Teile die Liebenden ohnedies nur noch scheinbar bedrängte, vollends zum unfreiwilligen Mittler des Rhodanes herab. Dieser führt mit Garmos' Kräften den Kampf gegen den Syrer. Zum ersten Male stehen sich also am Schlusse der „babylonischen Geschichten“ zwei Nebenbuhler direkt gegenüber. Wie bei Chariton fällt die Entscheidung im Felde. Abgesehen davon, daß der Kampf nicht in einen größeren politischen Zusammenhang gerückt ist, sondern nur um die sich wesentlich anders, als Kallirrhoe, stellende Frau entbrennt, erinnert Jamblichs Personengruppierung an diejenige im Schlusse der „Liebesbegebenheiten von Chaireas und Kallirrhoe“. Rhodanes verhält sich nämlich zum syrischen Könige, seinem Gegenspieler, wie Chaireas zu Artaxerxes und zu Garmos, wie Dionysios zu Artaxerxes. Einen Kampf aus politischen Gründen scheint Soraichos mit Garmos geführt zu haben. Danach entsprächen der Rolle des Chaireas im Schlusse der „babylonischen Geschichten“ diejenige von Rhodanes und seinem Freunde Soraichos zusammen. Auch das zweite Kernstück zerfällt also in einzelne Teile, die aber nicht wie in der ersten Hälfte nur lokal, sondern wie im älteren Romane auch nach den handelnden Hauptpersonen differenziert sind. Zudem wechseln die Begebenheiten der beiden Helden nicht allein mit einander ab, sondern durch die Ausbildung von Nebenhandlungen aus den in der älteren Form vorhandenen Anfängen¹⁾ auch mit solchen anderer, ihnen innerlich ganz

¹⁾ Vgl. die Geschichte Leukons und Rhodes bei Xenophon von Ephesos.

fernestehender Menschen. Wenn dennoch die „babylonischen Geschichten“ einen Fortschritt zur Romaneinheit bedeuten, so rührt dies daher, daß die Personen der Nebenhandlungen in, wenn auch nur aus äußeren Umständen, so dennoch begründete Beziehungen zu den Hauptfiguren der Geschichte gesetzt sind, daß also ihre Schicksale das Geschick des Rhodanes und der Sinonis direkt, oder in den Einlagen indirekt beeinflussen. Episoden und sogar Einlagen schieben sich also im zweiten Kernstücke der „babylonischen Geschichten“ nicht mehr zusammenhangslos und nur synchronistisch geordnet (Xenophon von Ephesos) oder gar in gewollter Buntheit (Apuleius) an einander, sondern stehen mit einander in notwendiger Verbindung. Bei der äußerlichkeit der gewählten Motivierung veranlaßte dies Bestreben, alle Abschnitte des Werkes in einander zu verschränken, freilich einen bedeutenden Personenaufwand. Außer den Figuren der Nebenhandlungen mußte dergestalt fast für jeden irgendwie bedeutenden Akt eine eigene Person bemüht werden; so taucht sogar der Vater der Sinonis aus der Versenkung auf und spielt der hyrkantische Hund des Rhodanes eine Rolle. Das Einheitsstreben des Verfassers erstreckte sich aber auch, wie oben dargelegt wurde, nicht auf die Ökonomie; die Einheit seines Werkes war somit keine künstlerische. Immerhin besteht in der sich (außer Chariton) zuerst und drastisch in den „babylonischen Geschichten“ äußernden Erkenntnis von der Notwendigkeit der Motivierung des Zusammenhanges der Handlung der entscheidende Schritt zu einer neuen, vom Novellenkranze endgültig gelösten Romanform. Wie roh das Gefüge von Zamblich noch gezimmert war, zeigt am besten die unvollkommene Ausnützung des seelischen, und zwar Eifersuchts-Motives, das ihm den Romanschluß ermöglichte. Durch die abenteuer-

lichsten Irrungen und Verwechslungen mußte sich die Geschichte im zweiten Teile des Romanernes schlingen, bis es der Verfasser wagte, die durch diese Zufälle genährte Leidenschaft der Heroine, der schon Anfangs, als einem sie kennzeichnenden Gange, die nötige Kraft innegewohnt hätte, in Aktion zu setzen, um endlich unvermittelt den von Chariton wohl vorbereiteten Entscheidungskampf der beiden Rivalen zu ermöglichen. Dessen Ausgang stand auch für den Leser bei der Unbekanntheit des Syrens von vorne herein fest. Somblich brachte sich somit durch die ungeschickte, nur aus Furcht vor einem früheren Konflikte des Rhodanes mit einem Nebenbuhler erfolgte Einführung jener Hilfsfigur um den größten Spannungseffekt in der ganzen Geschichte, den sich Chariton wohl zu sichern gewußt, indem er während des ganzen Mittelstückes die Sympathie des Lesers beiden Gegenspielern Dionysios und Chaireas in annähernd gleichem Maße zuzuwenden bemüht war. Auch die künstlerische Stoffverteilung, welche die Novellengruppierung des alten Romantypus in dem nunmehr einheitlichen Werke ablösen mußte, also die bei Chariton meisterhafte künstlerische Komposition scheint Somblich nur in Umrissen durchgeführt zu haben, obgleich in zwei Fällen noch eine Korrespondenz der Einlagen in Xenophons von Ephesos Art kenntlich und obwohl durch Einführung der seelischen und Komplikation der äußeren Motivierung eine Steigerung vom ersten zum zweiten, durch handlungslose Partien abgegrenzten Kernteile gegliedert ist. Aber gerade weil diese zwei Hauptteile des Romanernes von so gegensätzlicher Beschaffenheit gewesen sind, erscheint es wenigstens nach Photios' Inhaltsangabe unmöglich, daß zwischen ihnen die für den harmonischen Aufbau des Werkes vorauszusetzende tektonische Analogie bestanden habe.

10.

In der achten durch die „äthiopischen Geschichten“ Heliodors, die „Liebesbegebenheiten des Kleitophon und der Leukippe“ von Achilleus Tatios und des Longos „Hirtengeschichten“ vertretenen Entwicklungsstufe der Gattung fehlt der bei Jamblich schon zerfallende innere Rahmen als solcher; vom äußeren blieben Reste erhalten in der Verfasserangabe am Schlusse des Werkes bei Heliodor oder in dem, in den „Hirtengeschichten“ überdies als Vorwort vom Romane selbst losgelösten, Bildeinsatze des Achilleus Tatios und Longos. Die in den „babylonischen Geschichten“ mit der Rahmenform noch lose zusammenhängenden Exkurse sind hier schon selbständiger Ausdruck der rhetorischen Roman-komponente geworden. Der innere Rahmen ließ sich in der in Rede stehenden Romanform entbehren, weil in ihr gegenüber den beiden letztbesprochenen Typen die Ehe des Heldenpaares an den Schluß des Werkes als dessen Ziel verlegt wird. Damit entfällt die Notwendigkeit, die zu Beginn der Geschichte rasch erreichte Vereinigung des Liebespaares an ihrem Ende wiederherzustellen, also die Handlung auf einen, von zwei auf gleicher Linie stehenden Endstücken umschlossenen, Kern von ausschließlich retardierender Funktion zu beschränken. Es ist aber auch die größere Gefahr vermieden, die losen Episoden oder bestenfalls durch äußerliche Motivierung zusammengeleiteten Szenen des Mittelstückes, auf deren Zahl die Länge des Werkes beruht, im Allgemeinen durch den gegen den Helden gerichteten Zorn einer Gottheit oder durch die Begehrlichkeit eines Tyrannen nach dem Genuße der Heldin zu begründen und damit die Hauptpersonen von übermächtigen Feinden verfolgt zu lassen

und so von vorneherein jeder Aktivität zu berauben.¹⁾ Die Unnötigkeit ihrer Trennung hatten schon Jamblichs „babylonische Geschichten“ dargetan. Nach ihrem Vorgange wird nunmehr das Liebespaar nur zeitweise getrennt. Sonst erdulden die Helden, wie Rhodanes und Sinonis, gemeinsam ihr Schicksal. Damit erscheinen auch die ausgedehnten Reisen der Liebenden etwa bei Xenophon von Ephesos unnötig. Schon Jamblich hatte sie bedeutend eingeschränkt, so daß seinem Werke die manchem für einen festen Romanbestandteil geltenden Stoffelemente: Seeräuber, Seestürme und Schiffbrüche und der für nicht minder unentbehrlich gehaltene ägyptische Aufenthalt mit seinen Bufolenüberfällen in der Haupthandlung fehlen. Longos umging, begünstigt durch das pastorale Kostüm seiner „Hirtengeschichten“, diese auf die Rahmenerzählung vom Schlage des Lukios von Patrai zurückweisende Art der Szenenverbindung nicht zum Schaden des einheitlichen Charakters seines Werkes gänzlich. Heliodor brachte wenigstens das Romanziel der ehelichen Vereinigung mit dem Reiseziel in Einklang. Denn da die Ehe des Theagenes und der Charikleia in der äthiopischen Heimat der Jungfrau erfolgen soll, bestrebt sich der Held durch die Entführung der Geliebten nach Ägypten eine äußere Bedingung für die Erreichung seines Liebeszieles zu erfüllen. Eine solche Anpassung des Reisezieles an das Romanziel fehlt bei Achilleus Tatios, bei dem lediglich das

¹⁾ Reflexe der alten Technik haben sich wohl hier und da erhalten, sind aber völlig bedeutungslos. So erklärt Charikleia bei Heliodor I 8 (10, 22 Bekker) ihr Mißgeschick für eine Strafe Apolls. Sie wird jedoch sofort von Theagenes verbessert. Andere Stellen — von den Drakeln abgesehen — z. B. III 11, IV 16 bekunden, daß die Flucht der Liebenden der ausdrückliche Wille der Götter sei. Nur deshalb winkt ja endlich ihren Wünschen Erfüllung.

Bemühen, den den Wünschen der Liebenden abgeneigten Eltern zu entkommen und dann der Gott aller Lustspiel-dichter, der Zufall als Tyche waltet.

Einer pervers moralisierenden Richtung, welche an die im Ninosromane vermutete erinnern könnte, wendete sich die neue Romanart zu, wenn sie durch die Schicksale eines Liebespaares die Keuschheit verherrlichen wollte. Diese auf die christliche Legende vordedeutende Unterordnung der Erotik unter neuplatonische Askese¹⁾ war technisch durch die Verschiebung der Ehe vom Eingange an das Ende der Geschichte möglich geworden. Wie früher Ninos für seine Tapferkeit und Selbstzucht in der Zeit der Trennung von seiner Geliebten schließlich durch ihren Empfang belohnt wurde, so stellte nunmehr die legitime Verbindung der alle Anfechtungen gemeinsam und in unwandelbarer Keuschheit erduldenen Helden den endlichen Lohn ihrer Tugend dar. Wie grundverschieden aber diese Tugend von jener des Ninos ist, erhellt daraus, daß sie im Gegensatz zu der im Ninosromane wirkenden ihre Bekenner zur Untätigkeit verdammt, ja bei Heliodor z. B. gelegentlich zur Resignation (V 6) und zum Streben nach Selbstvernichtung (VIII 9) verführt. Sie erscheint solchermaßen als Ausfluß einer spiritualistischen Weltanschauung, die den Liebenden einerseits den Lohn ihrer Tugend für ein leidloses Jenseits stellte, andererseits irdische Leiden von ihnen verlangte, da die Keuschheit nur in Leiden der Tugendhaften triumphieren konnte. Künstlerisch gestaltete sich der Einfluß dieser Denkweise auf die neue Romanform zu einem äußerst verderblichen. Denn sie mußte die durch Überwindung der

¹⁾ Vgl. E. v. Dobschütz, Rodenbergs Deutsche Rundschau CXI (1902) 101.

Rahmenform und einer äußerlichen Gesamtmotivierung der disparaten Kernteile kaum gewonnene Romaneinheit durch die Passivität der Helden zerstören. Eine das ganze Werk hindurch festgehaltene dramatische Personengruppierung nach Interessengegensatz (Spiel und Gegenspiel), die allein Chariton gelungen war, also die Entwicklung der Handlung aus persönlichen Motiven der Hauptpersonen und ihre ökonomische Durchführung schloß solche Untätigkeit im Allgemeinen wenigstens aus, da bei derselben keine Situation, in welche die Helden gerieten, aus ihr heraus erschöpft werden konnte, sondern jede durch fremdes Zutun beendet werden mußte. Übrigens hinderte schon das Beisammensein der Liebenden die Entfaltung eines ernstlichen Gegenspieles gegen sie, das nur dann wirksam sein könnte, wenn der Besitz der Geliebten in Frage käme, wenn also die Heldin zwischen zwei ebenbürtigen Rivalen stünde, wie Kallirrhoe zwischen Dionysios und Chaireas. Im Falle seelischer Übereinstimmung und räumlicher Vereinigung konnte aber den Liebenden die Feindschaft einer dritten Person als ein im Voraus aussichtsloses Unternehmen gegen Einige und Vereinte an und für sich gleichgültig, im gegenwärtigen Falle aber nur eine Gelegenheit sein, einander ihre Keuschheit in glänzenden Proben zu beweisen. Die Passivität der Helden machte dem neueren Romane nicht nur Mittler und Vertraute unentbehrlich, sondern veranlaßte auch die Wiedereinführung der vielen um die Liebe der Helden buhlenden Bewerber des älteren Romanes in der ihnen von Samblich in Garmos gegebenen Gestalt, wie ein Vergleich dieser Mischbildung aus zürnender Gottheit und Liebeswerber mit Heliodors Ursache oder Demainete und des Achilleus Tatios Sothenes und Thersandros bestätigt. Nur tritt jetzt gegenüber Garmos der Peiniger der Liebenden wieder mit ihnen in unmittelbare

Führung und schon nicht, wie jener, den Gegenstand seines Verlangens, sondern würde ihn aus Eifersucht und Zorn über die erlittene Zurückweisung zu Tode quälen, wenn ihm nicht eine äußere Macht sein Opfer entzöge. Helden und Tyrannen sind dann von hier in die christliche Legende übergegangen. — Es blieb somit für den Handlungskern des neueren Romanes bei den Episoden oder Szenen des älteren, mit dem geringfügigen Unterschiede allerdings, daß dieselben mehr Keuschheits-, als Treueproben darstellen. Diese Episoden unterscheiden sich deutlich in rhetorische und in Stoffpartien, von denen die letzteren nach Samblichs Vorgänge nicht nur Erlebnisse des Liebespaares, sondern auch solche von Nebenpersonen enthalten. Aber auch Eingang und Schluß des neuen Typus lassen trotz des Bruches mit der alten Rahmentchnik über ihre Herkunft vom älteren Romane keinen Zweifel. Daß der Schluß, das frühere Rahmenende, Samblichs Umgestaltung der älteren Form folgt, wurde bereits bemerkt. Der ehemalige Rahmenvorderteil, der die Verhehlchung der Liebenden erzählte und bis zum Beginne ihrer Irrfahrten, also ihrer Trennung von einander reichte, hat zwar die Funktion der Romaneröffnung nicht unbedingt beibehalten, wie ein Hinweis auf Heliodor lehrt, wurde aber auch nicht mit Charitons von der Norm abweichender Knappheit, sondern mit der infolge der Mißgunst der Überlieferung allein bei Xenophon von Ephesos beobachteten, aber auch für die „babylonischen Geschichten“ geforderten Ausführlichkeit behandelt. Longos (I 1—8) ging bis in die früheste Kindheit seiner Helden zurück und Heliodor (II 24—V 1), auch Achilleus Tatios (I 3—II) übertrafen sogar den Xenophon von Ephesos um das Doppelte an Breite. Bis auf den Götterzorn und die Trennung der Liebenden genügte der neuere Roman ebenfalls

der Schablone der alten Eingangform. Auch in den entsprechenden Teilen desselben überwiegen also psychologisch-rhetorische Ausführungen weitaus die auf ein Mindestmaß beschränkte Handlung. Bei dem byzantinischen Nachahmer des Achilleus Tatios, bei Eumathios Makrembolites steigerte sich dann der Umfang dieses alten Eingangsteiles ins Monströse, wenn er mehr als die Hälfte des ganzen Werkes (I—VII 7) umfaßte. Zugleich verflüchtigte sich die Handlung in ihm zu Gunsten psychologisch-rhetorischer Ausführungen in ein Nichts. — Im Ganzen ist festzustellen, daß sich der neuere Roman zwar vergeblich um innere Einheit bemühte, durch Vermeidung der Rahmenform sich ihr aber weiter näherte, als Samblich.

11.

Dessen Einfluß machte sich besonders in der Anlage der „äthiopischen Geschichten“ geltend, die derjenigen des zweiten Teiles der „babylonischen Geschichten“ nachgebildet ist. Heliodor übertraf sein Muster nicht nur in vielfältiger Unterbrechung des geradlinigen Verlaufes der Geschichte, ein durch ihre Episodenhaftigkeit außerordentlich erleichtertes Verfahren, sondern er sorgte auch für innigere Verbindung von Einschüben und Haupthandlung, als sie bei Samblich bestand.

Die Durchschlingung der Haupthandlung mit fremden Partien geschah in zweifacher Art. Sie erstreckte sich sowohl auf die kleinsten Einheiten, die Szenen, als auch auf die fünf großen Komplexe, in die das Werk zerfällt (I—II 19. II 19—VII 8. VII 9—VIII. IX—X 6. X 7—41). Beide Arten der Durchkreuzung hängen ursächlich zusammen. Denn die fünf Romanabschnitte sind ihrerseits erst ein Produkt

der Szenenverschränkung, die also auch für den künstlerischen Aufbau des Werkes maßgebende Bedeutung besitzt. Der Unterschied zwischen den einzelnen Romanabschnitten besteht nicht etwa, wie derjenige zwischen Charitons und Jamblichs Mittel- und Randteilen des Romankernes, in verschiedener Entfaltung des novellistischen Elementes, also in Handlungsreichtum oder =armut, sondern in dem verschiedenen Anteeile des Heldenpaares an der Handlung. Derselbe hängt wieder von Zahl und Bedeutung der Szenen ab, in denen die Helden Hauptpersonen sind. Im 4. Abschnitte (IX—X 6) wird z. B. die Haupthandlung des Romanes zur unbedeutenden Episode herabgedrückt. Denn nur zweimal, zu Beginn und zu Ende des persisch = äthiopischen Krieges, erscheinen in ihm kurz die Liebenden als Gefangene (IX 1/2. 24—25). Ja das zweite Mal verschiebt Charikleia ihr Eingreifen in die Handlung ausdrücklich auf eine spätere Zeit, nämlich auf die Zeit ihrer Opferung in Meroe. Ebenso im 2. Abschnitte (II 19—VII 8), in welchem zwar viel von dem Heldenpaare die Rede ist, in dem aber fast allein die von ihrem Partner getrennte Charikleia und sie nur als Statistin auftritt, so in einigen meist einsamen und nächtlichen Klagen um den Geliebten (V 2; 34. VI 8/9; aber VI 5), in Wiedererkennungsszenen mit Kalasiris (V 11) und Theagenes (VII 7), auf ihrer Wanderung mit Kalasiris nach Bessa und als Zuschauerin einer Totenbeschwörung auf dem Schlachtfelde daselbst. Der 4. Abschnitt war dem Hydaspes, die Handlungsteile des 2. waren der Erfüllung von Anemons und Kalasiris' Schicksal gewidmet. Daher dienen in ihnen auch die scheinbar der Hauptgeschichte geltenden Szenen nicht ihr, sondern jenen Nebenhandlungen. So z. B. enthüllt der vergebliche Gang des Anemon, Kalasiris, Mausikles zu Mitranes (VI 1—5), der dem

Loskaufe des Theagenes gilt, in erster Linie dem Kaufikles Anemons Beziehungen zu ihm und bereitet die Anemons Mühsale abschließende Hochzeit desselben mit Kaufikleia, des Kaufikles Tochter, vor. Dadurch daß die empfangenen Nachrichten Kalafiris und Charikleien für ihre weiteren Nachforschungen den Weg weisen, wirkt ja diese Episode nur indirekt auf die Haupthandlung zurück. Ähnlich sind die von den Äthiopern gefangenen Helden dem Könige zunächst nur als Festopfer wertvoll. Ihre Erbeutung ist also ihm und dem Leser vorerst nichts weiter als eine Kriegsepisode, von bedeutend geringerer Tragweite aber, als etwa die von Heliodor geschickt in Verbindung mit ihr erwähnte Gefangennahme des besiegten Droondates. Indem nun jene durch die äthiopischen Erfolge dauernde Gefangenschaft die Liebenden Charikleiens Vater Hydaspes in die Hände gab und sie als Opfer auch ihr Reiseziel Äthiopien erreichen ließ, erlangten Krieg und Sieg des Hydaspes gegenüber den vorbildlichen Entscheidungskämpfen am Romanschlusse bei Chariton und Jamblich erst nachträglich mittelbare, also zufällige Bedeutung für die Haupthandlung. Dies gänzliche Zurücktreten derselben im 2. und 4. Abschnitte läßt nun durch Folierung ihre drei Teile, nämlich den 1. (I—II 19), 3. (VII 9—VIII) und 5. (X 7—41) Romanabschnitt, plastisch heraustreten und erleichtert ihre Beziehung auf einander, unterstreicht also ihre Ähnlichkeit, die sie notwendig besitzen müssen, um für den künstlerischen Aufbau des Werkes verwendbar zu sein. Der 1. und 3. Romanabschnitt, nämlich die Erlebnisse der Liebenden bei Thyamis und Arsake, sind Gegenstücke. Wird von Thyamis, wie so häufig in den vor Handlungsbeginn liegenden Schicksalen des Heldenpaares, Charikleien, so wird von Arsake dem Theagenes nachgestellt. Beide bewahren ihre Keuschheit

durch ähnliche List, nämlich durch Vortäuschung geschwisterlichen Verhältnisses, dann durch dilatorisches Verfahren mit Hilfe einer schwer erfüllbaren Hochzeitsbedingung; beide werden endlich gewaltsam ihrer gefährlichen Lage entrückt. Auch das humane Vorgehen des Räubers Thyamis und das barbarische der Satrapin Arsake ist, sogar bis zu Ansätzen eines Gegenspieles Thyamis: Arsake (VIII 3—5. 9), kontrastiert. Im letzten Handlungsteile droht jedem der Helden ebenfalls wegen ihrer Keuschheit dieselbe Gefahr der Opferung. Auch hier triumphieren sie schließlich durch äußere Mittel gemeinsam über ihr Mißgeschick. Die Scheidung der fünf Romanabschnitte von einander unterstützt der Wechsel der Mittler von einem zum anderen. In der Thyamisepisode (1) leistet Anemon, in der Anemon-Kalafiris-Nebenhandlung (2) Kalafiris, in der Arsake-episode (3) Thyamis für die Liebenden, Kybele und zunächst auch Achaimenes für Arsake, Achaimenes später für Drondates Mittlerdienste. Während des äthiopischen Feldzuges (4), während dessen die Helden fast ganz aus der Geschichte verschwinden, ist ihr Mittler nominell der Eunuch Bagoas, in Meroe (5) der Gymnosophist Sifimithres. — Die Szenenverschränkung erfolgte auf mannigfache Weise. Im 4. Abschnitte kehrte sich, wie gesagt, das Verhältnis der Haupthandlung, als Personengeschichte zur Nebenhandlung, als einem Tatsachenberichte einfach um, indem die Haupthandlung zu Episoden der Nebenhandlung herabsank. Komplizierter ist das Verhältnis im 2. Abschnitte, in dessen Handlungsteilen nur Charikleia aus einer Hauptperson zur Nebenfigur wurde, während Theagenes bis zum Schlusse, an dem er ebenfalls als bloß gefühlsmäßig beteiligter Zuschauer des Bruderkampfes auftrat, ganz ausschied. Dies gleichmäßige Zurücktreten der Romanhelden aus der

eigentlichen Handlung des Abschnittes ergäbe aber noch keine Szenenverschränkung, obwohl in der Wanderung Knemons nach Chemmis und bei seinem Zusammentreffen mit Kalasiris (II 19—24) Charikleia nicht erscheint, sondern nur erwähnt wird. Denn da sie nie die Handlung irgendwie beeinflusst, geschweige denn in ihrem Mittelpunkte steht, ist es gleichgültig, ob sie in einer Szene auftritt oder nicht.¹⁾ Vielmehr verwendete Heliodor zur Unterbrechung der Knemon-Kalasiris-Handlung Einlageerzählungen, die sämtlich die Geschichte der Helden oder eines von ihnen betreffen. Das Verhältnis von Rahmenhandlung und Einlagen im 2. ist nun ähnlich demjenigen von Haupthandlung und Episoden im 4. Abschnitte. Auch dort betrifft die Rahmenhandlung Nebenpersonen, der Einlagenteil Hauptpersonen des Werkes. Gerade auf den 2. Romanabschnitt beschränkt sich diese Art von Einlageerzählung, weil in ihm die Helden von einander getrennt sind und auch Charikleia erst während seines Verlaufes mit dem Mittler des 1. Abschnittes, dessen Schicksalen der Leser geradlinig folgt, wieder zusammenkommt. Solchermaßen ist für den Verfasser sowohl Gelegenheit geworden, die Erlebnisse des Paares während seiner Entfernung von Knemon nachzuholen (V 4—9), als auch von einer Augenzeugin die Begebenheiten des Theagenes nach seiner Trennung von Charikleia dem suchenden Kalasiris berichten zu lassen (VI 13) und ihn dadurch in Stand zu setzen, die Helden am Schlusse des 2. Abschnittes zu vereinen, also seine Mittlerrolle erfolgreich durchzuführen. Die Hauptmasse dieser Einlagen des 2. Abschnittes bildet aber die Erzählung der dem Romanbeginne vorausliegenden Schicksale der

¹⁾ Bgl. als instruktives Beispiel die Suche nach Theagenes VI 1—5.

Liebenden, durch die sich Kalasiris als Mittler einführt. Sie war dadurch möglich geworden, daß Heliodor mit einer rhetorischen Beschreibung als wirkungsvollem Personeneinlage (*προοίμιον ἐκ προοίμιου*) die Erzählung mitten in der Geschichte begonnen hatte. Nicht nur die Vorgeschichte der Liebe, den alten Rahmenvorderteil (II 24—V 1), sondern auch das Stück von dem durch Beginn der Wandergattungsmäßig normierten Anfange des alten Romankernes an, also das Stück vom organischen bis zum willkürlichen Handlungseinsätze (V 17—33) gewann er solchermaßen zur Durchbrechung der Haupthandlung. Die geschickte Benützung des durch die Gattungsnorm der alten Form gegebenen Einschnittes verschaffte ihm statt eines, zwei Einschübe. Heliodor bediente sich aus demselben ökonomischen Grunde auch zur Szenenverschränkung der anderen Romanabschnitte dieser Zweiteilung; so in der Einlage von Knemons Vorgeschichte, welche die Haupthandlung des 1. Abschnittes unterbricht (I 9—17. II 8—11), in der Arsakepisode (VII 9—29. VIII 3—13), die durch den Bericht vom Verrate des Achaimenes und in der Opferhandlung des 5. Abschnittes (X 7—22. 28—41), die durch Schilderung der Festgesandtschaften zerlegt wird. — Der letzte Grund für das Mißgeschick der Liebenden war Schönheit oder Keuschheit eines von ihnen. Liebe, Eifersucht, Gewinnsucht (Rausifles), ein ungeschriebenes Gesetz (Opferung in Meroe) bereiteten ihnen die Gefahren, in die sie durch offene Gewalt, sei es Raub, sei es Gefangennahme im Kriege, oder heimlich (Kybele) gelangten. Offene Gewalt in Theagenes' Befreiung von Mitranes, ein zufälliger Gewaltstreich gegen ihren Herrn, wie der nicht um ihretwillen geführte Hirtenkrieg, heimliche Gewalt in der Entführung aus Arsakens Gewahrsam durch Bagoas, List und Gewalt in Charikleiens Entführung aus

Delphi und in der gegenseitigen Vernichtung der Räuber, wie so oft des Kalasiris List im Freikaufe Charikleiens oder gar die sog. unkünstlichen Beweismittel einer Gerichtsverhandlung erlösten sie aus ihrer Lage.¹⁾ Auch Berwechslung spielt in der Motivierung der „äthiopischen Geschichten“ eine Rolle, wengleich keine solche, wie in den „babylonischen Geschichten“. Wurde dort Trophime vom Vater der Sinonis, dann von Sorachos und Rhodanes für Sinonis, so wird Thisbe von Thyamis, dann von Anemon und Theagenes für Charikleia und umgekehrt diese durch des Naufikles List von Mitranes und von Anemon für Thisbe gehalten. Kriegslust und Zufall, dieser in Anemons Zusammentreffen mit Naufikles, oder gar das Schicksal, das den Kalasiris zum Kampfe seiner Söhne zurecht kommen läßt, sind auch die treibenden Kräfte der Nebenhandlungen. Nach allen diesen Beispielen herrscht also auch in den „äthiopischen Geschichten“, wie in den „babylonischen“, die äußere Motivierung, die freilich oft sehr kunstvoll sein kann. So überlistet Kalasiris die Delphier, indem er sie gerade durch den Hinweis auf Theagenes, als Charikleiens Entführer, von dessen Spur ablenkt oder führt er die gegenseitige Vernichtung der Räuber herbei, indem er die Eifersucht des Beloros auf Trachinos erregt und die vor Leidenschaft blinden Rivalen gegen einander ausspielt u. s. f. Wie bei Samblich, so findet sich auch bei Heliodor nur einmal deutlich und ausreichend persönliche Motivierung, und zwar in der Urfaßeepisode verwendet.

¹⁾ Mit den Worten (284, 32 ff. B.): *πᾶσα δίκη καὶ κρίσις, ὧ βασιλεῦ, δὴν τὰς μεγίστας ἀποδείξεις οἶδε, τὰς τε ἐγγράφους πίστις καὶ τὰς ἐκ μαρτύρων βεβαιώσεις* eröffnet Charikleia ihren Identitätsbeweis vor ihrem Vater.

Alle die Qualen, die Theagenes und Charikleia daselbst erdulden müssen, werden aus Arfakens Lüsternheit nach dem Genuße des Theagenes erklärt, einer Lüsternheit, die ihr aber nicht angefliegen war, wie etwa den Bewerbern um Charikleia, sondern die den wesentlichsten Charakterzug des männerfüchtigen Weibes darstellte. Umsichtig wurde derselbe schon im 2. Abschnitte vorbereitet. 3. T. illustrierte ihn daselbst ihre kurze einführende Charakteristik durch den Bericht ihrer früheren Absichten auf Thyamis, 3. T. entwickelte er sich vor den Augen des Lesers, der die Entstehung ihrer Leidenschaft für Theagenes mitverfolgte (VII 4 ff., 9 f., VIII 5 f.). Die Flammen dieser Brunst schlugen über der Bejammernswerten zusammen und verzehrten sie endlich (VIII 13. 15). Wie sehr Arfak im Banne ihrer Begierden stand und wie rein materiell dieselben waren, brachte der Verfasser unzweideutig durch die Tatsache zum Ausdrucke, daß auch die Aufdeckung des wirklichen Verhältnisses von Theagenes und Charikleia ihre Liebe nicht in Haß gegen Theagenes verkehrte. Alle ihre Handlungen gegen ihn waren Verzweiflungsthaten, ohne Selbstbestimmung im Dienste der Leidenschaft vollführt. Diese ihre leidenschaftliche Unüberlegtheit stellte Heliodor treffend in der ihr so verderblichen Wortbrüchigkeit gegen Achaimenes dar. Die ihr von demselben gemachte Hoffnung auf den Genuß des Theagenes bestimmte sie, dem Achaimenes eidlich die Ehe mit Charikleien zuzusprechen und eine ihr von Theagenes gemachte Hoffnung veranlaßte sie hinwieder nach schwacher Einwendung zum Eidbruche, obwohl sie sich über das Gefährliche ihres Vorgehens nicht täuschte, wie aus ihrer richtigen Ausdeutung der Abwesenheit des Achaimenes erhellt. Aber auch Kybele war kein bloßes Werkzeug ihrer Herrin, keine Mittlerfigur, wie sie durchschnittlich im Romane

vorzukommen pflegt, sondern von Grund aus eine Kupplernatur. Ebenso erscheint Achaimenes als das Urbild des berechnenden Egoisten. Es kennzeichnet den selbstsüchtigen Intriganten die Vorsicht, mit der er zunächst die Entdeckung der Identität des Theagenes mit dem von Thyamis befreiten Gefangenen zurückhält (VII 16), die Gewissenlosigkeit, mit der er seine Entdeckung im günstigen Augenblicke zum Schaden seines Herrn Droondates für seine Wünsche ausnützt (VII 23), dann der aus Zorn und Eifersucht über das Fehlschlagen seiner Erwartungen vollführte gemeine Verrat Arsakens bei Droondates aus angeblich bester Gesinnung gegen diesen (VIII 1), endlich der Mordversuch an Droondates um seiner eigenen Sicherheit willen (IX 20), da er von der Vernichtung der Beweise für seine Angaben erfahren hatte. Aber nicht nur die das Heldenpaar umgebenden Peiniger desselben handeln ihrer Veranlagung gemäß, also determiniert durch ihre Leidenschaften, sondern auch Theagenes und Charikleia zeigen sich von leidenschaftlicher Keuschheit erfüllt. Sie ist ihnen mehr als bloßes sittliches Gebot, mehr als bürgerliche Tugend im Sinne Plotins, sie ist ein Stück ihres Selbst, fast eine sie vergöttlichende Tugend. Wenn sie nun hier zum ersten Male im Romane aus ihrem Wesen heraus aktiv werden, so geschieht es in einer Weise, die sie ganz untauglich für eine Heldenrolle erscheinen läßt. Die Erduldung ihrer Leiden steigert sich nämlich jetzt zur Sehnsucht nach dem Martyrium. Sie greifen also zur Selbstvernichtung in die Handlung ein, d. h. in den neuplatonischen Gedankenkreis des Werkes übersetzt: im Sinne ihrer Vergöttlichung. Die Gerichtsszene, die wunderbare Rettung Charikleiens von dem Feuertode und die erbaulichen Gespräche der Helden in der vermeintlich letzten Nacht ihres Erdenlebens könnten

denn auch in jeder gnostischen oder manichäischen Legende stehen. Diese Haltung der Helden läßt die Arfakēpisode als den ideellen Höhepunkt der „äthiopischen Geschichten“ erscheinen, deren Verfasser man also nicht ohne inneren Grund, wenngleich ohne Berechtigung zum Christen gemacht hat. Wohl deshalb ist sie auch am kunstreichsten im ganzen Werke ausgeführt, indem allein in ihr keine schattenhaften Figuren, keine bloßen Tyrannen und verliebten Tugendholde, Häscher und Freunde, sondern auch in ihrer Krankhaftigkeit lebenswahre Charaktere, die durch die Herausarbeitung eines Charakterzuges eher zu Charaktertypen geworden sind, einander gegenüberstehen. Mehr als Bausteine zu einem Kunstwerke hat Heliodor freilich auch hier — gehemmt durch seine Weltanschauung — nicht geliefert. Denn es fand die Arfakēpisode den gleichen gewaltsamen äußeren Abschluß, wie die anderen Abschnitte seines Werkes. Immerhin hätte es anders kommen können, wenn entweder das Gegenspiel Arfakē: Thyamis ausgebaut worden wäre, oder wenn Droondates persönlich eingegriffen hätte, wenn also des Achaimenes Verrat mehr, als die heimliche Entfernung der Liebenden aus Arfakens Gewalt zur Folge gehabt hätte. Auch das Ende Arfakens, der menschlich das meiste Mitgefühl gebührt, kommt zu schnell. Sie, die von Theagenes nicht mehr, als ein halbes Küßchen erbeutete (VII 26), hätte noch den Willen ihrer Leidenschaft zu einem Gegenspiele gegen Droondates aufbringen sollen. Endlich hätte für den geistlichen Hochmut des spröden Theagenes, der sich in seiner ganzen Perverstität erst im Vergleiche mit dem gesunden Selbsterhaltungstrieb Kallirrhoens bei Chariton ermessen läßt, die Lebensgefahr, in der Charikleia schwebte, ein rüchsigwürdiger Grund zum einmaligen Fügen in Arfakens Wünsche werden müssen. Sowohl die

großen künstlerischen Vorzüge der Ursachepisode innerhalb des Werkes, als auch ihre Unfertigkeit konnten ästhetisch nicht eindrucklos und daher bei der großen Verbreitung des sich im Laufe der Zeit kanonische Geltung erringenden neuplatonischen Tendenzromanes nicht unbeachtet bleiben. So hat denn Achilleus Tatios diese wirksamste Episode der „äthiopischen Geschichten“ im zweiten Teile seines Romanes ausgebaut. Er hat dabei wohl nur der allgemeinen Stimmung Rechnung getragen, wenn er die Ursache Heliodors in seiner Melitte milder faßte und auch ihre Wünsche durch den menschlicher, als Theagenes fühlenden Kleitophon befriedigen ließ, wenn er also den halben Ruß, durch den Theagenes von Ursachen sich Charikleis Hand erkaufte (Hel. VII 26), in einen Geschlechtsakt Kleitophons als Lohn für seine und Leukippens Befreiung umwandelte (Achill. Tat. V 25—27).¹⁾

Auch der Ökonomie befließ sich Heliodor, soweit es ihm der Zwang des Formtypus zur Episodenhaftigkeit und die zum Stoff- und Personenüberschwang verleitende jamblich-epische Verschränkungschnik irgendwie gestattete. Ja er fand sogar in dieser einen Anhaltspunkt, die zügellose Episodenflut seines Vorbildes zugunsten der Romaneinheitlichkeit bedeutend einzudämmen. Die Schalttechnik ermöglichte ihm

¹⁾ Die einzelnen äußeren Übereinstimmungen der Ursachepisode und des ihr bei Achilleus Tatios angefügten heliodorischen Romaneschlusses mit dem zweiten Teile der „Liebesbegebenheiten des Kleitophon und der Leukippe“ und ihre Verschiedenheiten von ihm hat Philibert Reimke, *Quaestiones heliodoreae*. Diss. Halle a. S. 1889, S. 32—39. 45—46 gewissenhaft und übersichtlich zusammengestellt. Auch die Absicht des Achilleus Tatios, seine Vorlage zu verbessern, ist Reimke nicht entgangen, ohne daß er sich jedoch über Umfang und Richtung dieses Bestrebens klar geworden wäre.

nämlich, auch zwischen zwei an und für sich gleichwertigen Teilen derselben Handlung einen Dualitätsunterschied zu machen und vermöge desselben alle wie immer gearteten Unterbrechungen der Haupthandlung kompositionell, also indirekt der Einheit des Kunstwerkes nutzbar zu machen. Auf diese Weise gelang es ihm, die Geschichte der Liebenden soweit in Einschieben unterzubringen, daß in der Haupthandlung nur eine Versuchung Charikleis einer des Theagenes gegenüberstand, daß also dieselbe außer dem Schlußabschnitte überhaupt nur zwei Episoden enthielt. Die Vorgeschichte des Paares schloß sich, da sie nur Anschläge auf Charikleia umfaßte, jener einzigen in der Haupthandlung dargestellten Anfechtung Charikleis durch Thyamis fast unmittelbar an und half solchermaßen das Gleichgewicht zwischen der Thyamis- und der bedeutend gewichtigeren Arsakepisode annähernd herstellen. Aber auch Einlagen, wie die Vorgeschichte Knemons, die sich nicht umsonst im 2. Romanabschnitte direkt fortsetzte, wußte Heliodor kompositionell auszunützen und somit ökonomisch zu rechtfertigen. Die Knemonhandlung stellt nämlich ein bürgerliches Seitenstück zur heroischen Haupthandlung dar, diese solchermaßen herausarbeitend. Ferner traten auch Personen der Nebenhandlung in die Haupthandlung und solche der einen Episode in die andere über. So spielten aus Knemons Vorgeschichte Mausikles und Thisbe, diese infolge ihrer Verwechslung mit der Heldin gar nicht einmal unbedeutend, in die Handlung herein. Ähnlich stand der „Thyran“ des 1. Romanabschnittes Thyamis auch mit Kalasiris und gar nicht ungeschickt mit Arsake, seinem Gegenstücke im 3. Abschnitte, in Verbindung. Droondates bildete mit Hilfe des Achaimenes die Brücke nicht nur für die Helden von Arsake zu Hydaspes, sondern vermittelte auch dem Charikles

Beziehungen zu diesem. Nur Ursache und ihre Helfers-
helferin Kybele, die bloß als Mutter des Achaimenes mit
dem übrigen Personenkreis verknüpft ist, stehen auffallend,
aber nicht zufällig isoliert. Denn ihre Sonderstellung ist
eines der Mittel, welche die Bedeutung des ideellen Höhe-
punktes der „äthiopischen Geschichten“ kenntlich machen.

Trotz allen diesen Bemühungen Heliodors um künstlerische
Einheit seines Werkes blieb sie demselben dennoch versagt.
Denn sie konnten wohl zu einem festeren Zusammenschluß
der Episoden, vielfach sogar zu einem notwendigen Zusammen-
hange derselben führen, niemals aber aus dem Episoden-
komplexe eine Erzählung aus einem Gusse machen. Das
Hindernis, das den Verfasser von seinem Ziele trennte,
blieb eben für seine in den Gattungsgrenzen befangene
künstlerische Individualität unübersteiglich. Denn es war
immanent dem ihr vorliegenden Formtypus. Heliodors
Roman konnte es somit wohl zur Einheitlichkeit bringen,
nie aber eine Einheit werden.

12.

Verdient Chariton das Prädikat des Kunstreichsten,
Samblich das des Phantastischsten, Longos dasjenige des
größten Dichters unter den griechischen Romanschriftstellern,
ist Heliodor ihr Romantiker, so scheint Achilleus Tatios
ein Modeautor gewesen zu sein, der sich aber über das
Lesepublikum seiner Zeit hinaus bis zur späten byzantinischen
Romanproduktion in solchem Maße die Gunst der Roman-
leser erhielt, daß er das Vorbild für den letzten griechischen
Prosaroman werden konnte. Seine Beachtung auf eine
große Lesergemeinde verrät schon die Vorliebe für stärkste
Spannungswirkungen, noch dazu an kompositionell auffälligen

Stellen seiner Arbeit. So beschließt er, um nur eines der bezeichnendsten Beispiele herauszuheben, in gleicher Weise, nämlich durch die vermeintliche Tötung Leukippens vor den Augen Kleitophons sowohl eine Romanepisode (III 15), als auch den ersten der zwei Romanteile (V 7). Ähnlich erzielt er ein drittes Mal durch die fingierte Todesnachricht der Heldin (VII 3), die der Geschichte scheinbar eine katastrophale Wendung gibt, einen bedeutenden Spannungseffekt.¹⁾ Während sich die erste Tötung unmittelbar nach ihrem Vollzuge als List herausstellt, durch welche das Mädchen aus Räubergewalt befreit und seinem Geliebten zugeführt werden konnte, so klärt Leukippe ihre vermeintliche Enthauptung erst am Romanschlusse auf. Denn Kleitophon mußte einige Zeit hindurch über den mysteriösen Vorgang im Ungewissen bleiben, weil eben durch seine Unkenntnis des Loses Leukippens seine Heirat Melittens und mit ihr die Veränderung der Situation herbeigeführt werden sollte. Zu diesem Zwecke schob nun der Verfasser eine andere Person unter, deren Kumpf Kleitophon nach den Kleidern für die verstümmelte Leiche seiner Geliebten hielt, wie der Vater der Sinonis den Kumpf Trophimes auf Grund ebenso äußerlicher Indizien für den Leichnam seiner Tochter. Sämtlich und Heliodor (II 3), nach deren Vorgange Achilleus Tatios den Helden an die Leiche seiner Geliebten stellte, übertraf er aber weit im Grotesken der Spannungstechnik, wenn er zweimal vor Kleitophons Augen das Mädchen töten ließ. Auch sein Anschluß an die vielgelesenen, ja bald als klassisches Muster der Gattung verehrten „äthiopischen Geschichten“ und die Art dieser Anlehnung bestätigen die frühere Charakteristik des Achilleus Tatios als Modeschrift-

¹⁾ Vgl. auch Reimke a. a. O. S. 55 f.

steller. Denn einerseits vergrößerte er die Tendenz des heliodorischen Romanes, andererseits ahmte er ihn formell in bedeutend größerem Maße nach, als es nötig gewesen wäre, wenn ihn derselbe nur zur künstlerischen Darstellung gleicher zeitbewegender Ideen angeregt hätte. Dennoch war Achilleus Tatios kein geistloser Nachäffer seines Vorbildes, sondern ein kunstverständiger Schüler eines allerdings talentvolleren Meisters. An Heliodors Werke mußte ihn, wie schon angedeutet, der — hauptsächlich infolge seiner künstlerischen Vorzüge und ideellen Bedeutung — auf das zeitgenössische Lesepublikum eindrucksvollste 3. Romanabschnitt, nämlich die Urfaßepisode, am meisten zur Nachahmung reizen. Achilleus Tatios widmete denn auch deren Ausgestaltung den ganzen zweiten Teil seiner Arbeit (V 8—VIII). Ihr erster (I—V 7) entspricht hinwieder dem 1. und 2. Romanabschnitte Heliodors. Denn werden hier ausschließlich Charikleien aus ihrer Schönheit erwachsende Gefahren geschildert, nämlich die Liebe des tyrischen Kaufmannes, der Seeräuber Trachinos und Peloros, des Bukolenführers Thyamis, so dort ebensolche Leukippens, wie ihre Opferung durch die Bukolen, die Liebe des Feldhauptmannes Charmides, des Soldaten Gorgias, des Seeräubers Chaireas. Nur die Verlobung Charikleiens durch ihren Ziehvater Charikles mit seinem Neffen Alkamenes in der Vorgeschichte der Liebe bei Heliodor findet bei Achilleus Tatios in derjenigen Kleitophons mit seiner Stieffchwester Kalligone durch seinen Vater an entsprechender Romanstelle ein Gegenstück. Doch erscheint diese Übertragung der Gefahr einer Verhehlung mit einer ungeliebten Person auf den Helden durch die Liebe des Kallisthenes zu der ihm unbekanntem Leukippe, der ja sein Entführungsversuch gilt, ausgeglichen. Die von Heliodor auf sein ganzes Werk ausgedehnte Szenenverschränkung des zweiten Teiles der

„babylonischen Geschichten“ hat Achilleus Tatios zugunsten der in Jamblichs Werk überhaupt bestehenden Verhältnisse, denen zufolge die Episoden des ersten Romanteiles geradlinig angereiht sind, wieder aufgegeben. Er ließ es trotzdem an regelmäßiger Unterbrechung der Handlung nicht fehlen. Doch waren im ersten Teile der „Liebesbegebenheiten des Kleitophon und der Leukippe“ die allerwenigsten dieser Einschübe Nebenhandlungen. Nur die beiden ersten Romanbücher, nämlich den alten an psychologischen Ausführungen ebenso reichen, wie an Handlung armen Rahmenvorderteil belebte der Verfasser durch je ein solches Zwischenstück, und zwar durch den Tod des von Kleinias, dem Vertrauten des Helden, geliebten Charikles (I 7—14), welcher in der eingelegten Vorgeschichte des Menelaos (II 34) eine Doublette erhält und durch Kalligones Entführung von Kallisthenes (II 13—18), eine erst am Romanschlusse in nachträglicher Erzählung des Sostratos (VIII 17 f.) beendete, in ihrer Zweiteiligkeit also dem Romane selbst nachgebildete Geschichte. Aber auch in diesen beiden Fällen könnte fast von Episoden der Haupthandlung die Rede sein, da die Begebenheiten des Charikles und der Kalligone dieser gleichzeitig sind und vom Helden, der eine an Encolp erinnernde Beobachterrolle in ihnen spielt, zum Teile miterlebt werden. Der Raub Kalligonens beeinflusst überdies die Haupthandlung durch Befreiung des Helden von der befürchteten Vermählung mit der Entführten. Auch der in den „äthiopischen Geschichten“ so beliebten Durchkreuzung der Haupthandlung durch den nachträglichen Bericht ihr zugehöriger Ereignisse bediente sich Achilleus Tatios außerordentlich selten. Im ersten Romanteile fügte er auf diese Weise nur die Erklärung für Leukippens Scheinopferung in des Menelaos (III 19) und Sathyros (III 20—22) Erzählung ihrer

Begebenheiten während ihrer Trennung von Kleitophon dem Vorfalle selbst unmittelbar an; im zweiten verkündete er in einem ähnlichen Berichte des Kleinias über seine Erlebnisse während der Trennung (V 9—10) die Einwilligung der Eltern in die Ehe der Liebenden, klärte er die mysteriöse Enthauptung Leukippens ebenso in deren Nachtrag ihrer allein erlebten Schicksale auf (VIII 16) und holte er den Schluß der Begebenheiten der Kalligone, ihn jedoch in der Erzählung eines dritten, des Sostratos (VIII 17—18) nach. Hauptsächlich waren es also die seit Jamblich selbständigen, von Achilleus Tatios aber den Handlungsteilen auch ihrem Umfange nach gleichgestellten rhetorischen Abschweifungen, die er mit auffallender Regelmäßigkeit zwischen die einzelnen Episoden einschob, wie schon aus einer bloßen Aufzählung der Exkurse im ersten Teile des alten Romankernes (III—V 7), in welchem ja gegenüber dem früheren Rahmenvorderteile (I—II) die epideiktischen Partien stark eingeschränkt sein mußten, hervorgeht.¹⁾ Zur ursächlichen Verbindung dieser meist an ein äußerliches Handlungsmoment anknüpfenden, fast durchaus doppelten²⁾ Exkurse mit den Episoden der

¹⁾ III 6—7. 8: Beschreibung zweier Gemälde im Tempel des Zeus Kasios in Pelusion: a) Andromeda und Perseus, b) Prometheus und Herakles. — 10—11: nächtliche Klagen Kleitophons. — (19—22: nachträglicher Bericht: a) des Menelaos, b) des Satyros über ihre Schicksale). — 25: über den Vogel Phoinix. — IV 2—3. 4—5: a) über das Nilpferd und seinen Fang, b) über den indischen Elephanten. — 11—12. 13—14: a) Beschreibung der Räuberstadt, b) der Kriegslist der Räuber. — 18. 19: a) über das Nilwasser, b) *ἔκφρασις* des Krokodils. — V 1—2: a) Beschreibung Alexandreas, b) eines Zeusfestes daselbst. — 3. 5: a) Beschreibung des Proknebildes, b) Erzählung des Prokne-mythos. — 6: Beschreibung des Leuchtturmes auf Pharos.

²⁾ Man erinnere sich der häufig zweigliederigen Mittelstücke in den Iulianischen *προοίμια*. Vgl. DLZ XXXIII (1912) 1439.

Geschichte, also zu ihrer Ökonomie bestehen nur dürftige Ansätze.¹⁾ Z. B. hilft die Beschreibung der Räuberschlacht (IV 11—14) auch den Bewerber Leukippens Charmides aus der Welt schaffen und bildet dermaßen den organischen Übergang zu einer neuen, der Chaireas-Episode, deren unglückliche Wendung wieder die eingelegte Beschreibung einer bildlichen Darstellung des Prokne-mythos (V 3) und die Erzählung desselben (V 5) vordedeutet u. s. f. Somit erfüllt die Ersetzung der heliodorischen Verschränkungstechnik durch Einschlebung rhetorischer Abschweifungen zwischen die Handlungsteile ihren Zweck der Vereinheitlichung des Kunstwerkes schlecht. Dieser soll ja die Neuerung des Achilleus Tatios bei seiner offenbaren Scheu vor darum stets sorgfältig in die Hauptgeschichte verflochtenen Nebenhandlungen dienen. — Weit mehr als der Versuch, die Handlung zwanglos durch rhetorische Einschübe zu unterbrechen, schadete der Einheitlichkeit des Werkes die schroffe Trennung seiner beiden Teile durch das scheinbar gänzliche Ausschneiden Leukippens aus der Geschichte. Sie haben auch sonst so wenig gemein, daß der zweite gut ohne den ersten bestehen könnte. In dieser Isolierung und infolge seiner deutlichen Konkurrenz mit Heliodors Ursachepisode wirkt jener fast als Virtuosenkunststück, dem der Roman nur zur Folie dient. Diesen Eindruck verstärkt die Beobachtung, daß sich Achilleus Tatios bei seiner Bearbeitung der Ursachepisode vom Geschmack des Publikums leiten ließ. Dasselbe mußte, wie schon oben angedeutet, vornehmlich daran Anstoß nehmen, daß bei Heliodor Ursache ganz leer ausging und daß die Episode jäh abgebrochen, nicht zu Ende geführt wurde. Das eine, wie das andere galt es also zu vermeiden.

¹⁾ Reimke a. a. O. S. 56.

Erstens: Melitte durfte zwar nicht das Schicksal Arsakens teilen, aber auch nicht auf Kosten der Tugendhaftigkeit des Helden Kleitophon, des neuen Theagenes, befriedigt werden. Um beides zu vereinen, waren Änderungen im Charakter der vorbildlichen Personen Heliadors unvermeidlich. Melitte ist eine veredelte Arsafe. Nicht nur moralisch, sondern zunächst auch bürgerlich sind ihre Ansprüche auf den Helden einwandfrei; moralisch, indem Achilleus Tatios die Arsafe eingeborene geile Brunst, die im göttlichen Theagenes nur den Mann sieht, in die Liebe zu Kleitophon verwandelte, indem er also nicht aus einem durch rasende Leidenschaft bestimmten Charakter der Frau, sondern allein aus den Eigenschaften des Geliebten ihre Liebe erklärte. Je größer nun der Liebreiz des Jünglings, desto allgemeiner die Gefahr, sich in ihn zu verlieben und desto durchschnittlicher und unpersönlicher das einzelne derartige Erlebnis. Melittens Liebe zu Kleitophon verlor somit alle Eigenart, für die es ganz gleichgültig blieb, daß Melitte derselben natürlichen Erfüllung ihrer Sehnsucht zustrebte, wie Arsafe, daß somit ihre Leidenschaft bei gleicher Sprödigkeit des Kleitophon und Theagenes ein ähnliches Aussehen hatte und einen ähnlichen Verlauf nahm, wie diejenige Arsakens. Bürgerlich rechtfertigte der Verfasser Melittens Verlangen, indem es weder durch einen Ehebruch befriedigt werden mußte, noch zur Treulosigkeit verführte, wie dasjenige Arsakens, sondern in rechtmäßiger Ehe erfüllt werden konnte und als die Ehe geschlossen war, sogar hätte erfüllt werden sollen. Diese zweite Rechtfertigung der Liebe Melittens veränderte notwendig Kleitophons Charakter gegenüber demjenigen des Theagenes, von dessen Keuschheitsfanatismus und Liebesheroismus jener ja weit entfernt war, wenn er nach Leukippens Tode nicht nur weiterleben, sondern sich sogar

mit einer anderen Frau aus materiellen Gründen verhehelichen konnte, mit einer Frau, der er dasjenige gewähren wollte, was Leukippen immer versagt bleiben mußte. Daß Kleitophon Melitten aus Pietät gegen Leukippe noch einige Zeit nach der Ehe hinhielt, erscheint nun nur noch als Ziererei, die das in Keuschheit bestehende Wesen der vorbildlichen Sprödigkeit des Theagenes gänzlich verfehlt. Die Verzögerung des Beischlafes war für Achilleus Tatios freilich noch aus anderen künstlerischen Gründen, als dem der Heliodornachahmung, notwendig. Zunächst ermöglichte sie Melitten, sich von der Anklage des Ehebruches während des Thersandros Abwesenheit durch einen Reservateid zu befreien und damit ihre Liebe zu Kleitophon von dem Verdachte gemeiner Brunst zum letzten Male in einer allen Zweifel ausschließenden Weise zu reinigen; dann — und dies ist der wichtigste Gewinn aus jener technischen Maßregel — näherte sie mit Erfolg Kleitophon dem Heroismus, wenn er Melitte nicht auf Grund bürgerlicher Erlaubtheit oder Verbotenheit, sondern aus höheren sittlichen Rücksichten, und zwar um die lange um ihr gutes Recht Getäuschte von ihrer Leidenschaft zu heilen, aus menschlichem Mitleid, aus Scheu vor dem Borne des Gros an das Ziel ihrer Wünsche führte, indem er ihr nach des Thersandros und der Leukippe Erscheinen in vollendetem Ehe- und Treuebruche Erfüllung gewährte. Kleitophons höherer Aufschwung wurde leider sofort wieder dadurch gehemmt, daß Achilleus Tatios den Helben der Leukippe seine Untreue verschweigen ließ, um durch ihren Glauben an seine unbedingte Treue die moralische Gleichwertigkeit der Liebenden in ihrer fiktiven absoluten Gleichartigkeit aufrecht zu erhalten. Aus diesem Grunde nimmt ja Kleitophon schon von vorne herein Keuschheit nur a potiori für sich in

Anspruch.¹⁾ Das macht aus ihm vollends eine Banalisierung des heliodorischen Theagenes, einen in Plotins Sinne bürgerlich tugendhaften Alltagsmenschen, dem zwar kein sittliches Delikt vorzuwerfen, aber auch kein irgendwie eigenartiger, auszeichnender Vorzug zuzusprechen ist. Die anderen Personen, die Achilleus Tatios aus der Arfate-episode übernommen hat, sind von derselben Farblosigkeit, wie Melitte=Arfate, Kleitophon=Theagenes. Leukippe bewahrte ihre Jungfräulichkeit vor Kleitophon nicht aus innerem Drange zur Keuschheit, sondern zunächst zufällig, da Kleitophon von ihrem Lager verschreckt wurde (II 23), dann auf ein im Traume an sie ergangenes Gebot der Artemis hin (IV 1), also aus ganz äußeren Rücksichten.²⁾ Sosthenes' und Thersandros' Wünschen blieb sie aber aus Liebe zu Kleitophon unzugänglich (VI 18 = 103, 5 Hirschig). Ihre bloß bürgerliche Tugendhaftigkeit ist somit nur ein schwacher Abklatsch von Charikleüs Keuschheitsheroismus. Ein ausgeprägter Charakter fehlt nach alledem ihr, wie ihrem Partner. Thersandros setzte den bei Heliodor ganz im Hintergrunde der Arfateepisode stehenden und daher schattenhaften Droondates fort, ohne daß Achilleus Tatios über die Ausarbeitung der schon von Heliodor angedeuteten Satrapeneigenschaften der mißtrauischen Eifersucht und rohen Lüsternheit hinausgekommen wäre. Sosthenes konnte schon deswegen kein einheitlicher Charakter werden, weil er des Achaimenes und der Kybele Funktionen übernehmen mußte.³⁾ Dasselbe gilt für Kleinias, der in seiner Verteidigungsrede des Helden vor Gericht (VII 9) die Rolle des Thyamis

¹⁾ Reimke S. 46 f.

²⁾ Reimke S. 43.

³⁾ Reimke S. 34 f.

vor Ursache (Hel. VIII 3—5) und als Werkzeug des Satyros, mit dem und Menelaos er den Helden zur Heirat mit Melitte beredete, diejenige der Kybele spielte,¹⁾ natürlich ohne an ihren üblen Charaktereigenschaften Teil haben zu können. Farbloser noch als Charikleus' Vater, der gerechte Hydaspes ist sein und Charikles' Nachbild, der Vater Leukippens Sostratos. Nur der von aristophanischem Sarkasmus erfüllte (VIII 9) Artemispriester hält seinem Muster, dem ironisch-überlegenen Sisimithres, ziemlich die Wage. — Die erste prinzipielle Änderung an der Ursacheepisode, die Befriedigung Melittens durch den Helden ohne Verletzung seiner Tugendhaftigkeit hatte also Achilleus Tatios durch den Verzicht auf den größten künstlerischen Vorzug seiner Vorlage, durch Preisgabe der Motivierung aus dem Charakter der handelnden Personen heraus erkaufte. Der Verlust der persönlichen Eigenart Ursakens und derjenigen des Paares Theagenes, Charikleia hatte wieder das soeben festgestellte Verschwinden der individualisierenden Charakteristik der heliodorischen Nebenfiguren zur mittelbaren Folge. Seine direkte Ursache lag allerdings anderswo.

Sie ist in der zweiten Aufgabe, welche die Ursacheepisode ihrem Bearbeiter stellte, in der Forderung nach ihrem organischen Abschlusse zu suchen. Wie schon erwähnt, fand Achilleus Tatios die Handhabe zur Ausgestaltung der Ursacheepisode in ihr selbst. Er brauchte nämlich nur den durch des Achaimenes Intrigue gegen Ursache und Theagenes und für Charikleien eingenommenen Droondates persönlich in die Handlung eingreifen zu lassen. Dadurch ergab sich nicht nur das doppelte Gegenspiel Ursache: Droondates und Theagenes: Droondates, bei dem es sich das eine Mal um

¹⁾ Reimke S. 32f.

Arfakens erotischen Besitz des Theagenes, das andere Mal um des Theagenes Besitz der Charikleia handelte, sondern es konnte auch der Kampf gegen den neuen gemeinsamen Gegner Arfaken und Theagenes wenigstens vorübergehend einen und so jene an das Ziel ihrer Liebessehnsucht gelangen lassen, oder vom klugen Feinde der ursprüngliche Gegensatz Arfaka: Theagenes gegen beide listig ausgenützt werden. Ein Konflikt der beiden Rivalen Droondates und Theagenes mußte das Ganze enden. Achilleus Tatios hat alle diese Möglichkeiten ausgeführt. Er mußte aber diejenige einer Vereinigung Arfakens und Theagenes' und die aus ihr resultierende Befriedigung der Frau durch den Helden tiefer, als aus ihrer vorübergehenden Interessengemeinschaft gegen ihren Feind begründen und zu dem Zwecke die Charaktere der Beiden gegenüber seiner Vorlage umgestalten. Diese notgedrungene Abweichung von Heliodor hatte nun außer dem Verluste seiner Motivierung auch Änderungen in der Entwicklung der Handlung und damit in der Charakteristik der Nebenpersonen nach sich gezogen. Zunächst war eine Kybele für Melitte größtenteils entbehrlich. Achilleus Tatios, der das Material seines Musters, wenn schon nicht unverändert, doch in anderem Zusammenhange möglichst vollständig verwertete und so seine eigene Erfindungsgabe nach Kräften schonte, teilte ihre Rolle auf; und zwar übernahmen Satyros und mit ihm Kleinias, Menelaos, die Kleitophon zur Heirat mit Melitten be-
redeten,¹⁾ dann diese selbst, indem sie, ohne es zu wissen, die Hilfe ihrer glücklichen Rivalin gegen den spröden Kleitophon erbat (V 22), wie Kybele diejenige der „Schwester“ Charikleia für Arfaka (VII 20 f.),²⁾ einen Teil ihrer Ein-

1) Meimke S. 32 f.

2) Meimke S. 33.

wirkungen auf Theagenes, Sothenes aber den Hauptteil ihrer Rolle bei Theagenes und Charikleia in seiner Kuppellei bei Leukippen und ihre Beziehungen zu Arfaken in den seinen zu Thersandros. Ebenso waren bei der gegenüber Arfaken veränderten Gemütsart Melittens die Grausamkeiten jener gegen Theagenes und Charikleia in solche des Thersandros gegen Kleitophon und Leukippen zu verwandeln, was umso leichter fiel, als die bei Heliodor angedeuteten Eigenschaften von des Thersandros Vorbild Droondates ihnen nicht widerstritten. Endlich mußten Leukippe und Thersandros zunächst gänzlich aus der Handlung ausscheiden, um erst später unversehens¹⁾ in dieselbe einzugreifen. Bis dahin war auch die Achaimenesrolle zwecklos. Achilleus Tatios führte daher den Sothenes zugleich mit Leukippe in die Geschichte ein. Diese war als seine Sklavin seiner rohen Grausamkeit ausgesetzt worden, damit sie Melitte ihm entziehen und ihn somit auf dieselbe Weise zur Rache reizen konnte, wie Arfake den Achaimenes.²⁾ Mit dessen Intrigue bei Droondates (VIII 1—3) griff denn auch Sothenes zuerst aktiv in die Handlung ein (VI 3), um dann gleich in die Kybelerolle überzugehen. Nur am Romanschlusse verriet er seinen Herrn (VIII 15), ähnlich dem Achaimenes, der ihn töten wollte. — In der von Achilleus Tatios (V 8—22) solchermaßen gegenüber dem analogen Heliodorabschnitte VII 9—29 veränderten Situation setzte nun des Thersandros Aktion zunächst gegen

¹⁾ Beispiele für überraschende Handlungen aus dem griechischen Romane, dem aber dieses Kunstmittel der Plötzlichkeit durchaus nicht allein eignet (vgl. Rhetorische Forschungen II 74), bei Aristide Calderini, Caritone di Afrodisia. Torino 1913, S. 117 (= Il pensiero Greco VIII).

²⁾ Reimke S. 34.

Kleitophon ein (V 23). Erst an sie schloß sich die Heliodor VII 26 entsprechende Entdeckung des Verhältnisses von Kleitophon zu Leukippen durch Melitte und ihre erotische Befriedigung durch den Helden, um diese als Effekt des Gegenspieles Thersandros: Kleitophon, Melitte erscheinen zu lassen und unter seinem Einflusse die beiden Parteien Melitte und Kleitophon im bevorstehenden Kampfe um ihre eigene Sicherheit und um Leukippe gegen Thersandros zu einen. Nunmehr wies Sosthenes den Thersandros auf Leukippe als den eigentlichen Kampfspreis hin (VI 3), wie bei Heliodor Achaimenes dem Droondates Charikleien gerühmt hatte.¹⁾ Leukippe wird bis unmittelbar nach der ersten Gerichtsverhandlung (VII 7—12), die ihr Gelegenheit zur Flucht verschaffte (VII 13), in Thersandros' Hände gegeben, nicht allein um die Szenen zwischen Theagenes und Arsake für sein Verhältnis zu ihr auszunützen.²⁾ Gleich Arsake versuchte ja auch Thersandros zuerst mit Güte, dann auf sein Herrenrecht pochend ans Ziel seiner Liebeswünsche zu gelangen.³⁾ Der Verfasser verfolgte mit dieser Maßregel außerdem den technischen Zweck, dem Sosthenes und Thersandros Gelegenheit zu ihrer erfolgreichen Intrigue gegen Kleitophon (VIII 1 ff.) zu verschaffen, die dessen Einvernehmen mit Melitte in ein vorübergehendes Gegenspiel gegen sie verwandeln und trotz des Kleinias Eingreifen in Thyamis' Rolle vor Arsake den ersten Angriff des Thersandros auf die getrennten Freunde zu einem siegreichen gestalten sollte. Die Gerichtsszene, in welcher sich der getäuschte Kleitophon selbst trotz seiner Unschuld schuldig be-

¹⁾ Reimke S. 34.

²⁾ Reimke S. 34 oben.

³⁾ Reimke S. 36 f.

kannte, um mit sich seine vermeintliche Feindin Melitte zu verderben, erscheint zwar als Kopie der Selbstanklage und Verurteilung der unschuldigen Charikleia (VIII 8 f.),¹⁾ aber als glücklich verbesserte Kopie, da sie anstatt der perverſen Todes- und Jenſeitssehnsucht Charikleiens ein geſundes Rachegefühl zum Beweggrunde erhielt. Der Intrigue des Soſthenes und Therſandros gegen Kleitophon entſpricht bei Heliodor (VIII 6, 7) der Verſuch eines von Urſake und Kybele gegen Charikleien ausgeſonnenen Giftmordes. Auch jene beiden planten zunächſt einen ſolchen, um dann von ihrem Vorhaben aus demſelben Grunde zu großer Gefährlichkeit für ſich ſelbſt abzutehen, aus dem Urſake ihre erſte Abſicht einer offenen Tötung der verhaßten Nebenbuhlerin fallen geſaſſen hatte.²⁾ Einem äußeren Umſtande verdankten nunmehr Charikleia und Kleitophon ihr Entkommen aus Hentershand. Jene rettete der Pantarbes, dieſen das Feſtopfer des Soſtratos. Achilleus Tatios folgte Heliodor auch in der an die Verurteilung anſchließenden — die Exekution des Urteiles ließ er gegenüber ſeinem Vorbilde nicht vollziehen — Vereinigung der Liebenden mit einander und überdieß mit ihrem Vater bezw. Oheim Soſtratos und in der gewaltſamen Befreiung aus dem Gewahrſam des Gegners. Speziell in der Befreiung Kleitophons durch den Artemisprieſter und das Volk aus den Händen der Schergen (VII 16) führte er Heliodors Anſätze zu einer ſolchen Charikleiens durch den Oberprieſter Thyamis und die Menge aus (VIII 9 = 232, 8 B.). Leutippens Flucht erinnert hinwieder mehr an die heimliche Entführung des Theagenes und der Charikleia durch Bagoas. Derartig

1) Reimke S. 37.

2) Reimke ebenda.

sich an Heliodor aufrankend hätte Achilleus Tatios nur für den entscheidenden Konflikt der beiden Nebenbuhler ganz selbständig zu sorgen gehabt. Bei Heliodor hätte es unbedingt ein kriegerischer sein müssen. Der jüngere Romanzier, der das heroische Kostüm der Urfaakepisode schon von vorne herein in ein bürgerliches verwandelt hatte, konnte es bei einer Doublette jener ersten Gerichtsszene bewenden lassen, die in den Gerichtsreden für und wider die Unschuld des Kleitophon vielfach an das Beweisverfahren der Charikleia für ihre königliche Abkunft im letzten Abschnitte der „äthiopischen Geschichten“ erinnert, besonders aber in der Analogie zwischen dem Artemispriester und Sifimithres, die beide in überlegener Weise für den Helden oder die Heldin Partei ergreifen, ferner in derjenigen zwischen dem in gleicher Weise unvermuteten Erscheinen des Charikles und des Sostrhenes, das beide Mal das Beweisverfahren nachträglich vervollständigt. Bei Achilleus Tatios wird endlich der Unschulds-, wie bei Heliodor der Echtheitsbeweis hauptsächlich durch unkünstliche Beweismittel erbracht, und zwar bei jenem vornehmlich durch Keuschheits- und Treueproben, die ebenfalls schon in Heliodors 5. Romanabschnitte, allerdings zu anderem Zwecke, Verwendung fanden.¹⁾ In beiden Romanen bewährte durch sie die Heldin vor ihrem Vater ihre Tugend. Auch der Nachtrag der Begebenheiten Kalligonens durch Leukippens Vater Sostratos findet sein Seitenstück in dem nachträglichen Berichte des übrigens mit ähnlicher Invektive gegen den Helden,²⁾ wie Sostratos, in die Handlung eingeführten Ziehvaters Charikleiens Charikles über seine und seiner Tochter Schicksale. Selbst der in die

¹⁾ Reimke S. 39.

²⁾ Reimke S. 38.

Zukunft weisende Romanschluß des Achilleus Tatios stimmt mit demjenigen Heliodors überein.¹⁾ Somit hat Achilleus Tatios durchaus nicht kunstlos den letzten Abschnitt seiner Melittehandlung (VIII) aus Heliodors 5. Romanabschnitte neu konstruiert und durch solches Überspringen des 4. Abschnittes der „äthiopischen Geschichten“ den künstlerischen Beweis für ein früheres Resultat dieser Untersuchung, für die bloß retardierende Funktion desselben und indirekt für die Anwendung der jamblichischen Verschränkungstechnik im Romane Heliodors erbracht. Leider ließ der Verfasser trotz aller Kunstfertigkeit, mit der er seiner Bearbeitung der Ursachepisode den ihr zunächst disparaten Romanschluß der „äthiopischen Geschichten“ anpaßte, Tatkräftigkeit Kleitophons vermissen, die man für den Schlußabschnitt nach den glücklichen Ansätzen im Vorhergehenden, z. B. der Befriedigung Melittens, der Rache an ihr für die vermeintliche Ermordung Leukippens erwartete. So aber besorgen sowohl Kleitophons Verteidigung gegen Therсандros andere, als auch die entscheidenden Keuschheitsproben Leukippens, ja sogar Melittens verlaufen, ohne den Bangenden zum Eingreifen zu zwingen, günstig für seine Sache. Im Ganzen ist somit das Experiment des Achilleus Tatios mit Heliodors Ursachepisode als mißglückt zu betrachten. Denn obwohl er den erstrebten Abschluß infolge der Passivität des Helden nur teilweise gewann, wurde er dennoch zur Preisgabe der Personenmotivierung der Vorlage, und nicht allein zu ihr gezwungen. Die unproportionierte Länge und die auffällige Sonderstellung des Melitteteiles zerstörten ja ebenfalls die von Heliodor erreichte Einheitlichkeit und zugleich die künstlerische Komposition des Werkes. Achilleus Tatios hätte die aus

¹⁾ Wiener Studien XXX (1908) 241.

falschem Einheitsstreben aufgegebene Episodenverschränkung seines Musters bei dem Umfange des Melitteteiles mit bestem Willen nicht aufrecht erhalten können, mußte also demselben statt eines einzigen Analogons zum Gegenstücke der Urfaitepisode, d. i. zur Thyamisepisode die ganze Reihe der Leiden Leukippens im ersten Romanteile gegenüberstellen. Aber nicht einmal zu diesen bildete die Melittengeschichte ein Pendant in Folge der durch die Umarbeitung der Urfaitepisode nötigen Gleichstellung der Leukippe mit der Kleitophonrolle in ihr. Achilleus Tatios konnte übrigens auch der ihm solchermaßen aufgedrängten geradlinigen Darstellung nicht treu bleiben. Um des Thersandros und seines Mittlers List willen mußte nämlich Leukippe einerseits fast den ganzen zweiten Romanteil hindurch von dem kaum wiedergefundenen Geliebten getrennt bleiben, andererseits ihm und Melitten so nahe sein, daß Thersandros gleichzeitig alle Fäden der Handlung in seiner Hand vereinigen, hier und dort eingreifen und daß Leukippe rasch genug wieder erscheinen und damit die Niederlage des Thersandros herbeiführen konnte. In Folge der Notwendigkeit, des Thersandros gleichzeitiges Gegenspiel gegen drei isolierte Parteien dem Leser fortwährend vor Augen zu stellen, um ihn auf die — im VII. Buche allmählich vollzogene — Vereinigung der drei Handlungsstränge zum Schlußkonflikte des VII. Buches gespannt zu erhalten, empfahl sich auch die Alternierungstechnik des älteren Romanes (Xenophon, Chariton) nicht. Somit blieb dem Autor nichts anderes übrig, als die nach Romanbüchern und Hauptpersonen geschiedenen drei ersten Hauptabschnitte des Melitteteiles, von denen sich das V. Buch vorzüglich mit Melitten, das VI. mit Leukippen, das VII. mit Kleitophon befaßte, unregelmäßig durch Szenen zu unterbrechen,

die sich auf eine andere der drei genannten Personen, als die im betreffenden Buche führende bezogen. Kompositionell wurde diese unfreiwillige Handlungsverschränkung bei der Abneigung des Verfassers gegen die genannte Technik nicht ausgenützt. So schadete sie nur der Einheitlichkeit des Werkes, einerseits weil sie den formalen Unterschied seiner zwei Teile noch vergrößerte, andererseits weil sie das Unvermögen zeigte, eine Darstellungsart konsequent durchzuführen. Es war also für Achilleus Tatios leider auch unnötig, durch die Verteilung der Mittler eine nicht bestehende künstlerische Komposition seines Werkes in heliodorischer Art zu verdeutlichen. Immerhin läßt sich ihm im Gebrauche von Mittlern und Vertrauten eine gewisse an Heliodor erinnernde Ökonomie nicht absprechen. So begleitete der vom Helden übrigens ausdrücklich um seine Mittlerdienste gebetene (II 4 = 40, 32 Hirschig) Satyros gemäß den Funktionen seiner Rolle im älteren Romane durch das ganze Werk bald den Liebenden, bald die Geliebte. Gleich Samblich's Damas unterstützten ihn im Einzelfalle wieder Helfershelfer. So ermöglichte er mit der Kleio Hilfe die nächtliche Zusammenkunft der Liebenden, mit Menelaos die Rettung Leukippens vor dem Opfertode, durch Kleinias Kleitophons Vermählung mit Melitte. Die einander schon durch ihre Vorgeschichte ähnlichen Vertrauten des Helden, Kleinias und Menelaos lösten einander ab, indem der Ägypter Menelaos während Kleitophons Aufenthalt in seiner Heimat, also im ersten Teile des alten Romanes, Kleinias während der Vorgeschichte und während des zweiten Romanteiles dem Helden seine Dienste widmete, so daß ihm im Wesentlichen ein Mittler und ein Vertrauter während des ganzen Romanes zur Seite stand. Ähnlich erhielt sein Gegenspieler im zweiten Romanteile, Thersandros

in Sothhenes einen Mittler und Vertrauten für die ganze Zeit seiner Aktion. Dem Sothhenes war von dem alten Mittlertypus Xenophons und Charitons die vorübergehende erfolglose Liebe zu einer Hauptperson geblieben; ebenso dem Chaireas und der Melitte, von denen jener in die Heldin, diese in den Helden entbrannt war, die also — gemäß der Vorliebe des griechischen Romanes überhaupt für Parallelismus¹⁾ — einander gewissermaßen entsprechen. Ihre und des Artemispriesters Mittlerrolle war auf eine Romanepisode beschränkt. Achilleus Tatios hat demnach mit der heliodorischen Technik auch in diesem Punkte nicht völlig gebrochen, sie aber auch nicht irgendwie künstlerisch ausgenützt, was freilich nur bei konsequenter Anwendung möglich gewesen wäre.²⁾ — Daß endlich in den „Liebesbegebenheiten des Kleitophon und der Leukippe“ jeder Ansatz zur inneren Motivierung fehlt, war schon des öfteren zu bemerken. Bezeichnend für die Verflachung dieses Modoromanes ist aber die große Rolle, die unter den mannigfachen Möglichkeiten der von seinem Verfasser verwendeten äußeren Motivierung durch „Absichtlichkeit“ (prudentia) und „Unabsichtlichkeit“ (imprudentia) der „Zufall“ in ihm spielt, als die bequemste, doch minderwertigste Form der Begründung durch Unabsichtlichkeit. Zufällig fanden — um nur an einige wenige Beispiele zu erinnern — Satyros und Menelaos den Theaterstaat, der ihnen Leu-

¹⁾ Vgl. Calderini a. a. O. S. 145. Daß Parallelismus und Kontrast nur verschiedene Formen eines Phänomens sind, wurde dargelegt in meiner: *Novellentkomposition in G. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*. Halle a. S. 1910, S. 2.

²⁾ Diese seine Abhängigkeit von den „äthiopischen Geschichten“ bestätigen noch die von Reimke S. 24f. registrierten äußerlichen Analogien zwischen Anemon und Menelaos, Kalasiris und Satyros.

kippens Rettung ermöglichte, zufällig betraute sie der Räuberführer mit der Opferung des Mädchens, zufällig war der ihr von Gorgias bereite Liebestrank zu stark und bewahrte sie dadurch vor der Liebe des Gorgias und den Nachstellungen des Charmides. Zufällig trafen Kleitophon und Menelaos den Chaireas, der zufällig von der Ursache der Tobsucht Leukippens Kunde erhalten hatte. Zufällig fanden sich die Helden auf Melittens Landgute wieder. Zufällig kehrte der totgeglaubte Thersandros aus dem Meere zurück. Zufällig trafen die Liebenden in Ephesos mit Sostratos, traf Kleitophon in Alexandria mit Kleinias zusammen u. s. f.

Trotz der lobenswerten Absichten des Achilleus Tatios bedeutete also sein Roman einen Rückschritt in dem durch Heliodor immerhin geförderten Streben der Gattung nach innerer Einheit des Kunstwerkes.

13.

Auf die „Hirtengeschichten“ des Longos hat die spiritualistische Richtung der achten Entwicklungsstufe des griechischen Romanes ihren schädigenden Einfluß am wenigsten ausgeübt. Denn in ihnen brach sich zum ersten Mal diese künstlerisch so unheilvolle Tendenz an einer bedeutenden dichterischen Persönlichkeit, die sich sittlich ebensowenig unumschränkt von neuplatonischer Ethik, wie formal von den beliebten Werken ihrer Vorgänger beherrschen ließ. Longos hat jedenfalls in der die Helden zur Passivität verdammen den Keuschheitsidee die Ursache erkannt, an der das Einheitsstreben der Gattung scheitern mußte. Dennoch erschien sie ihm wieder notwendig, um der Rahmenform zu entgehen, welche den älteren Roman künstlerische Einheit nicht hatte erreichen lassen. Zwischen Skylla und Charybdis führte

ihn nun der geniale Gedanke hindurch, Stoff und Handlung von einander zu entfernen, indem er das Interesse von den äußeren Schicksalen der Helden auf ihr inneres Erleben lenkte und jene nur noch zur mittelbaren Förderung oder Retardation der „seelischen“ Handlung benützte, indem er also durch eine Anzahl unzusammenhängender und an sich gleichgültiger Einzelfälle des täglichen Lebens die Erreichung des Romanzieles, nämlich der geschlechtlichen Vereinigung der Liebenden in dauerndem Zusammensein, indirekt beförderte oder verzögerte. Damit hatte Longos den psychologischen Roman geschaffen. Sein Gegenstand blieb der gattungsgemäße: Liebe. Und zwar schilderten die „Hirtengeschichten“ das Reifen zweier junger Menschen zur gegenseitigen Liebe und ihrer Erfüllung, d. h. die erotische Entwicklung der Helden bis zu ihrem natürlichen Abschlusse. Hatte Longos durch diese Verinnerlichung der Romanhandlung die äußere Passivität der Helden, zu der sie die Keuschheitsidee zwang, künstlerisch notwendig gemacht und somit gerechtfertigt, so bewahrte er sie vor der mystischen Verstiegtheit Heliodors, welche dieselbe Wurzel hatte, durch das Schäferkostüm und ihre ihm angemessene Kindlichkeit. Die pastorale Einkleidung erklärte nämlich sowohl die völlige Unbefangtheit, mit der die Liebenden ohne sexuelle Schamlosigkeit ihrer geschlechtlichen Vereinigung zustrebten, als auch die Unmöglichkeit, in ihrer Hirtenunschuld ohne fremde Beihilfe an dies Ziel heranzukommen. Eben diese kindliche Unerfahrenheit des Daphnis und seiner Gespielin mußte sogar — wie schon Fr. Jacobs in der Vorrede zu seiner klassischen Übersetzung des Romanes gesehen hat ¹⁾ — die Anwendung der Keusch-

¹⁾ Griechische Prosaiker in neuen Übersetzungen. Hg. von Tafel, Osiander und Schwab. 125. Bdchen. Stuttgart (jetzt: Ulm, Heinrich Kerler) 1832, S. 12.

heitsidee ermöglichen, für die bei so natürlicher Auffassung der Liebe zunächst wenig Raum in den „Hirtengeschichten“ zu sein scheint. Und zwar stellte Longos mit Hilfe jener Einfalt des Helden den spiritualistischen Gegensatz von Liebe und Sexualität her, indem er Daphnis aus Liebe zur Chloë Bedenken tragen ließ, bei ihr den Liebesunterricht der Lykainion anzuwenden (III 20), weil nur über Blut und Wunden der Geliebten der Weg zur Erfüllung des Verlangens führte. Auf diese Weise war es ihm gelungen, die ganze Pervertität der den neueren Roman erfüllenden neuplatonischen Askese in einem rührenden und daher glaubhaften, aber auch psychologisch eigenartigen Einzelfalle aus größter Naivetät abzuleiten. Damit sicherte er seinem Romane auch das gattungsmäßig normierte äußere Symbol der Keuschheit, nämlich die Bewahrung der Jungfräulichkeit — seit Achilleus Tatios wenigstens der Heldin — bis zum Romanschlusse und ihren Nachweis daselbst durch eine, in schäferlicher Simplizität die sonst übliche Jungferprobe ersetzende, Versicherung der Makellosigkeit des Mädchens von Seiten ihres Liebhabers (IV 31).

Longos löste sein Werk in scharf von einander verschiedene selbständige Episoden auf,¹⁾ um den Zusammenschluß der äußeren Handlungsmomente zu einer fortlaufenden äußeren neben der inneren Handlung zu verhüten. Damit hatte er das gewöhnliche Verhältnis der rhetorischen zu den Stoffpartien umgekehrt. Nicht jene unterbrechen bei ihm als von einander isolierte Zwischenstücke die Reihe der äußeren Ereignisse, sondern diesen fehlt organischer Zusammenhang mit einander. Ihre oben dargelegte, bloß technische Funktion in der Romanhandlung kommt zum

¹⁾ Vgl. meine Ausführungen im *Philologus* LXXII (1913) 96

Ausdrucke im Aufbaue der Episoden, die sich alle nach einem idealen Schema gliedern, das durch Wiederholung der Handlungsteile allein oder derselben in Verbindung mit einem zusammenfassenden Schlußteile kompliziert werden konnte.¹⁾ Longos eröffnete die Episoden mit der Beschreibung einer — vom lokalen Romaneinsatze abgesehen — stets nach Zeit (meist Jahreszeit) und Personen festgelegten Situation. Gewöhnlich schilderte sie einen Zustand des Liebespaares. In ihr setzte nun regelmäßig die äußere Aktion mit einem zweiteiligen Mittelstücke ein, in welchem in 8 von 12 Fällen ein Erlebnis des einen Liebenden einem solchen des anderen gegenübersteht, während nur einmal (II D = II 32—39) die Handlungen des Liebespaares denjenigen einer anderen Personengruppe, oder (III B = III 12—23) die Tätigkeit Chloens derjenigen der Lkainion, oder endlich (II B = II 12—18) die des Daphnis jener der methymnäischen Jünglinge entsprechen. Ein einziges Mal, nämlich in des Philetas Erzählung von seinem Erlebnis mit Gros (II A = II 1—11), bleiben beide Helden im Mittelstücke, dessen Zweiteilung eine bloß formale ist, da sie nur Erzählung und Nutzenwendung scheidet, gleich unbeteiligt. Das allein dem Abschnitte I C (= I 23—27) fehlende Schlußstück der Episoden zieht regelmäßig für die erotische Entwicklung des Daphnis und der Chloe das Resultat aus dem zweiteiligen Mittelstücke, ist also ausschließlich der Fortführung der psychischen Handlung gewidmet und repräsentiert als solche den Schwerpunkt jeder Episode. Die innere Handlung läuft also, durch das Mittel-

¹⁾ Siehe die Kompositionsskizze der „Hirtengeschichten“ im Anhange. Auf sie beziehen sich die im Folgenden gebrauchten Episodensiglen.

stück indirekt beeinflusst, in den Schlußstücken kontinuierlich fort. Der ebenfalls aktionslose Episodenvorderteil fördert als Ausgangspunkt der Handlung des Mittelstückes und durch seine Berührung mit dem Schlußteile der vorhergehenden Episode die gegenseitige Verbindung der psychischen Handlungsteile, die also fettenartig in einander greifen. Diese im programmatischen „Vorworte“ des Romanes vorgebildete Komposition der Episoden, deren einzelne Stufen ebenso deutlich von einander geschieden, wie folgerichtig aus einander abgeleitet sind,¹⁾ ahmt den Bau des älteren Romanes vom Typus eines Xenophon von Ephesos nach. Auch in ihm waren Rahmen und Kern scharf von einander getrennt. Auch der in ihm erhaltene innere Rahmen des Novellenfranzes, welchem bei Longos Vorder- und Schlußteil der Episoden entsprechen, war handlungslos. Das Mittelstück des älteren Romanes bestand aus einer Reihe von Episoden, in denen die Romanhelden nicht gemeinsam, sondern von Episode zu Episode abwechselnd auftraten. Die einzelnen Stücke der so entstehenden zwei Episodengattungen waren also synchronistisch angeordnet. Ebenso war das Mittelstück bei Longos zwei- oder mehrteilig. Die Teile waren mit ganz wenigen Ausnahmen gleichfalls lokal und nach Hauptpersonen, meist den Romanhelden, geschieden und ebenfalls ganz oder annähernd gleichzeitig. Wie der Rahmenvorderteil des älteren Romanes immer, so stellte der Episodenvorderteil in den „Hirtengeschichten“ meistens die Lage der Helden, seltener die allgemeine Lage vor Handlungsbeginn dar. Wie der rekapitulierende Romanschluß der durch Xenophon und Chariton repräsentierten Form aus dem Romankerne, so zog endlich auch der Episodenschluß bei Longos aus dem

¹⁾ S. meine Ausführungen im *Philologus* LXXII (1913) 95 ff.

Mittelstücke das Refüme für das erotische Verhältnis der beiden Helden. Trotz der Ausdehnung dieser Analogie vermied Longos geschickt einen Verstoß gegen die Regeln des nachjamblichischen Romanes. Ein solcher bestünde in der ziemlich regelmäßigen Trennung der Liebenden im Episodenmittelstücke, da seit Jamblich nur eine kurze zeitweise Entfernung derselben von einander üblich war. Longos schwächte nun den Eindruck der Trennung einerseits dadurch beträchtlich ab, daß sie bei seinem konsequenten Festhalten an dem im Romaneingange bestimmten Lokale weder eine weite war, noch daß sie lange währte. Die längste durch Chloens Raub von den Methymnäern verursachte dauerte eine Nacht und einen halben Tag. Andererseits blieben die Helden während der für die Romanhandlung allein maßgebenden Episodenschlüsse stets vereint. Ihre Trennung war endlich in allen Episoden ebensowenig gleichwertig, wie die äußeren Handlungsteile selbst; oder vielmehr: das Wertigkeitsverhältnis der Episodenmittelstücke richtete sich nach der Art der Trennung der Liebenden von einander. Das Romanziel gefährdete nur eine unfreiwillige und als dauernd gedachte; so des Daphnis Raub durch die Seeräuber (I D), Chloens Raub durch die methymnäische Flotte (II C) und durch Lampis (IV 28—29). An Wirksamkeit steht einem vollzogenen Raube ein im Versuche abgewiesener Anschlag auf die Verbindung der Liebenden nach. Solcher Art ist der dem Dorkon mißlungene Überfall auf Chloe (I B), die versuchte Gefangennahme des Daphnis durch die methymnäischen Jünglinge (II B), die beabsichtigte Verheiratung Chloens an einen fremden Bewerber (III C) und die durch die Wiedererkennung verhinderte Verschenkung des Daphnis an Gnathon (IV 16—18). Diejenigen Episoden, in deren Mittelstück kein derartiges Ereignis geschildert wurde,

erscheinen gegenüber der eindrucksvollen äußeren Aktion jener beiden Gruppen als rhetorische Exkurse, wie sie Jamblich eingebürgert hatte und als solche den psychologischen Handlungssteilen nahestehend. Denn schon Xenophon von Ephesos hatte vor Jamblich, Heliodor, Achilleus Tatios im alten Rahmenvorderteile, welcher die Entstehung der Liebe des Heldenpaares bis zum Beginne der äußeren Handlung verfolgte, welcher also die Keimzelle des psychologischen Romanes darstellte, solchen psychologisch-rhetorischen Ausführungen den herrschenden und breitesten Platz eingeräumt. Einer dieser Episoden (I C) fehlt bei Longos bezeichnend genug sogar der Schlußteil. Im Allgemeinen besitzen sie aber für die Entwicklung der Liebeshandlung dieselbe Bedeutung, wie die Episoden mit ereignisreichen Mittelstücken. Man erinnere sich nur des großen Einflusses der Lehren des Philetas auf ihren Fortgang! Die einzelnen Stücke der bezeichneten drei Episodenkategorien ließ nun Longos in jamblichischer Verschränkungstechnik unregelmäßig abwechseln: die Mittelstücke von I A, I C, II A, II D, III A, III B sind handlungsarm, diejenigen von I B, II B, III C handlungsreicher, die von I D, II C stellen höchste Potenzen der äußeren Handlung dar. Das IV. und letzte Buch erweist sich auch durch die Vereinigung aller drei Arten äußerer Handlung in ihm als Romanhöhepunkt. Hatte also Longos den Formtypus des älteren xenophontisch-charitoneischen Romanes beim Episodenbau zugrundegelegt, so ordnete er die Episoden zum Romanganzen nach dem von Jamblich dem neueren Romane gegebenen Kompositionsschema.

Den ganzen Roman bis herab zum stilistischen Ausdrucke, also sowohl psychische, als auch äußere Handlung, sowohl Episodenbau, als auch Episodenanordnung beherrscht

als höchstes künstlerisches Prinzip der Parallelismus.¹⁾ Er macht nicht nur durch die formale Beziehung der Epifodenmittelfücke auf einander ihre Zusammenhangslosigkeit einigermaßen wett, sondern nähert auch innere und äußere Handlung durch seine gleiche Wirksamkeit in beiden der Einheit. Ihren Ursprung hat die Anwendung dieses Kunstprinzipes in der schon vom älteren Romane normierten absoluten Gleichheit der beiden Helden. Bei der Verschiebung des Schwergewichtes von der äußeren auf die innere Handlung der „Hirtengeschichten“ mußte es in ihnen die Alternierungstechnik der älteren Form, welcher sie sich wieder annäherten, ersetzen. Denn es kam Longos im letzten Ende nicht mehr auf Gleichartigkeit der äußeren Schicksale des Paares, sondern auf Gleichmäßigkeit seiner psychischen Entwicklung an. Notwendig war freilich auch jene, wenn der äußeren Handlung ein gewisser Einfluß auf das psychische Erleben der Helden eingeräumt wurde. Daher die absolute Parallelität der Schicksale des Daphnis und der Chloë von ihrer Auffindung durch die Hirten bis zu ihrer ebenfalls unter gleichen äußeren Umständen erfolgten Wiedererkennung durch ihre Eltern. Als besonders auffallende Parallelerlebnisse müssen innerhalb der äußeren Handlung noch gelten die Entstehung der Liebe der beiden,²⁾ ihre Erbeutung durch Seeräuber (Daphnis) oder Kriegslente (Chloë), der Raub oder Raubversuch aus Liebe (Lampis, Gnathon), der erotische Unterricht des Philetas

¹⁾ Seine Geltung in ihrem ganzen Umfange zuerst erkannt zu haben, ist das Verdienst von Luigi Castiglioni, *Rivista di filologia e d'istruzione classica* XXXIV (1906) 299 f.

²⁾ I 13—14: Raub des Daphnis, Monolog Chloëns ~ I 15—18: Raub Chloëns, Monolog des Daphnis. Beidemal ist Dorkon unabsichtlich Mittler.

und der Lysainion u. s. f.¹⁾ Dieser ausgedehnte Parallelismus der äußeren Handlung bestimmte auch die eigenartige Stellung des Longos zum Ursacheprobleme. Nicht allein Daphnis erfüllte in seiner Hirtenunschuld um den traditionellen Preis der Geliebten, hier speziell ihres Genusses, die Wünsche der sinnlichen Lysainion, die ihrer Gutartigkeit nach zwar Melitten näher steht, als Ursachen, aber wie diese ein bestimmter, übrigens schon durch ihren Namen indizierter Charaktertypus ist, sondern auch Chloe vergalt dem sterbenden Dorkon seinen Rat, der ihr den Daphnis rettete, durch einen Kuß (141, 22 Hirschig), den sie nach Kleitophons Vorgange dem Daphnis ebenso verschwieg, wie er ihr sein erotisches Erlebnis mit Lysainion. Longos kombinierte also die Lösung des Problemes bei Heliodor und Achilleus Tatios, indem er Chloen, deren Keuschheit nach den Regeln der Art unbedingt erhalten bleiben mußte, dem ein wenig an Thersandros und somit an Ursachen erinnernden Dorkon lohnen ließ, wie Theagenes der Ursache gedankt hatte,²⁾ während er Kleitophons Melitterlebnis in entsprechender Umformung auf Daphnis übertrug. Bei Chloe siegte menschliches Mitgefühl über die perverse Sprödigkeit eines Theagenes; bei Daphnis ist infolge seiner Naivetät der physische Ehebruch sittlich gar nicht als solcher zu qualifizieren.³⁾ Longos hat somit auch dies Problem im Einklange mit der Keuschkeitsidee natürlich zu lösen verstanden, indem er mit richtigem Takte Chloe nur eine

1) Weitere Beispiele ergibt die Betrachtung des Kompositionsschemas der „Hirtengeschichten“ im Anhang.

2) Auch Leukippen wird von Thersandros ein Kuß geraubt (vgl. Reimke S. 36).

3) Anders: Francesco Garin, *Studi italiani di filologia classica* XVII (1909) 440.

Gunstbezeugung gewähren ließ, die ihre Jungfräulichkeit nicht gefährdete und indem er nicht sie, sondern den Daphnis zum Liebeszögling einer dritten Person machte. Diese Parallelität der Schicksale der Liebenden ermöglichte ihre stete Vereinigung im Episodenschlusse, also die einheitliche Führung der psychischen Handlung, innerhalb welcher bloß Daphnis eine aus seinem Geschlechte erklärte größere Liebesenergie entfaltete. So steigerte ein äußeres Moment, nämlich Chloens Bad, das an sich nur die Parallele zu dem ähnlich wirkenden Bade des Daphnis darstellt, des Daphnis Liebe über diejenige seiner Gespielin (I 32); so ergriff ihn das Wiederfinden Chloens stärker (II 30: 152, 18), als sie seine Rettung aus Räubergewalt, oder erregte ihn die Nachricht von der geplanten Vermählung der Geliebten mit einem anderen heftiger, als sie selbst (III 26); so drängte besonders Daphnis auf die geschlechtliche Erfüllung der Liebe (III 13: 159, 22 ff.). Zu alledem bildet das Gegengewicht allein die größere Eifersucht Chloens, die von ihrem Liebhaber stärkere Treueschwüre verlangte, als er von ihr (II 39). Vornehmlich zeichnete den Daphnis aber vor Chloen der Entschluß aus, bei ihr trotz seines höheren Verlangens nach Liebesgenuß den Unterricht der Lysainion nicht auszuüben, um ihr Schmerzen und Blut zu ersparen. Dies Verhalten ist in seiner Rindlichkeit wahrhaft heroisch und repräsentiert daher durch den notwendigen Rückgang der erotischen Handlung ihre stärkste und zugleich einzige nicht durch äußere Umstände erfolgte, sondern aus dem Charakter des Helden entwickelte Retardation. Auch in der äußeren Handlung macht sich dies Übergewicht der Männlichkeit des Daphnis geltend. So ersann er im Winter eine List, die ihn mit Chloe zusammenführte (III 4: 156, 30); so wagte er trotz anfänglicher Aussichtslosigkeit eine Werbung um

das Mädchen, die es ihm vor anderen Freiern sichern sollte (III 26—32). Bezeichnend für diese seine Überlegenheit ist endlich auch ein kleiner, ihm mit der ebenfalls aktiveren Charikleia Heliodors gemeinsamer Zug. Verschoß Charikleia die Enthüllung ihrer Liebe zu Theagenes auf den günstigsten Zeitpunkt (X 18 ff.), ein Zaudern, das ihr seinen Vorwurf eintrug (X 31), so verschwieg auch Daphnis seinen ebenfalls kaum wiedergefundenen Eltern zunächst seine Beziehungen zu Chloen (IV 26: 175, 45) mit demselben Effekte bei dieser (IV 27).

Die übliche äußere Motivierung durch List, Gewalt oder Leidenschaften war bei der Beschaffenheit der äußeren Handlung in den „Hirtengeschichten“ nur innerhalb ihrer Episodenmittelsektoren möglich. Um die Aktion daselbst durchzuführen, wurde sie auch von Longos hier angewendet. Man erinnere sich z. B. der gewaltsamen Entführung des Daphnis durch die Seeräuber und seiner Befreiung durch Dorkons List mit der Syring, die dieser wieder aus Liebe zur Chloen ihr angeraten (I D). Eine List führte ebenfalls den Daphnis zur Winterszeit zur Geliebten (III A) und ließ die Psykainion ans Ziel ihrer Wünsche gelangen (III B). Auch in diesen beiden Fällen bildete Liebe die Voraussetzung für die Anwendung der List. Gewalt brauchten Lampis und Gnathon gleichfalls aus Liebe zu den Helden u. s. f. Der Ausgangspunkt der psychischen Handlung war in konventioneller Weise die Schönheit der Helden (I B). Die weitere Entwicklung ihrer Liebe wurde bedingt durch ihre Jugend, ihre Lebensweise und ihre Keivetät; die Motivierung der Haupthandlung war also Charaktermotivierung. Besonders deutlich kommt dieser künstlerische Vorzug vor den übrigen Vertretern der Art in der wirksamsten Retardation des Werkes, nämlich in des

Daphnis Verzicht auf den ihm durch den Unterricht der Dikainion ermöglichten Liebesgenuß zum Ausdrucke. — Die Passivität der Liebenden zwang auch Longos, die Mittler zwischen ihnen von dem älteren Romane in seine Dichtung zu übernehmen. Ihrer ökonomischen Verwendung stand die Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Episodenmittelstücke hindernd entgegen. Eine Reihe von Mittlern ist also in den „Hirtengeschichten“ vorübergehend tätig (Dorkon, Philetas, Dikainion, Gnathon, Dryas, Dionysophanes), unter ihnen nach der auch von Achilleus Tatios öfter (Chaireas, Melitte) eingehaltenen Norm des älteren Romanes erfolglos in einen der Helden verliebte (Dorkon, Gnathon, Dikainion ~ Melitte). Um sich aber auch den bei Achilleus Tatios (Satyros) gegenüber Heliodor (Kalasiris) und Jamblich (Soraichos) während des ganzen Romanes ausdauernden Mittler zu erhalten, verwandelte der erfindungsreiche Dichter den im älteren Romane für die Leiden der Helden verantwortlichen Götterzorn in einen Götterschutz besonders der Nymphen und des Gros. Schon im programmatischen Romanvortrage hatte er ihn angedeutet.¹⁾ Gros war als Leiter der psychischen Handlung den Nymphen übergeordnet, wie aus ihrer ständigen Berufung auf ihn und aus seinen eigenen Äußerungen zu Philetas, dem er — gar persönlich in die Geschichte eingreifend — sich zeigte, hervorgeht. Die Nymphen (und einmal als ihr Exekutionsorgan Pan) greifen hinwieder an den entscheidendsten Stellen der äußeren Handlung zugunsten der Liebenden ein, indem sie sie zur Weide zusammenführen (I 7), Chloë mit Pans Hilfe aus der Gefangenschaft der Methymnäer befreien (II 23), dem Daphnis ein ansehnliches Braut-

¹⁾ Vgl. Philologus LXXII (1913) 94.

geschenk verschaffen, um ihn zur erfolgreichen Werbung um das Mädchen zu befähigen (III 27) und indem sie endlich Chloens Wiedererkennung veranlassen (IV 34). Diese originelle Ausgestaltung der Mittlerrolle hatte dem Dichter das Schäferkostüm ermöglicht. Indem es den Personen der Geschichte die für den Glauben an persönliche und unmittelbare Götterhilfe nötige Naivetät verlieh, hatte es für sie solche Einflüsse auch des Ungewöhnlichen und damit für den Leser einer sonst unbedingt verletzenden Unglaubhaftigkeit entkleidet. Ja der Einklang jenes direkten Götterwirkens mit der gewählten Romaneinkleidung, also seine stillschweigende Erklärung aus ihr verstärkt auch beim aufgeklärtesten Leser nur noch die Illusion der einfältigen Schäferwelt! —

Ganz konnte aber auch Longos den für das Einheitsstreben der Gattung so verderblichen Folgen der spiritualistischen Romanrichtung nicht entgehen. Auch seine Helden blieben passiv, was freilich durch die Ablenkung des Interesses von den äußeren Schicksalen auf die inneren Erlebnisse der Liebenden in einer Weise gerechtfertigt war, die den „Hirtengeschichten“ geradezu einen Vorzug vor den übrigen erhaltenen Vertretern der Gattung einräumte. Doch reichte diese Maßregel nicht aus, um alle die Hindernisse zu überwinden, welche für die künstlerische Einheit innerhalb der neuen Form bestanden. Trotz der Verinnerlichung der Handlung vermochte nämlich auch Longos äußerer Ereignisse nicht ganz zu entraten. Dafür daß er sie nicht durch Spiel und Gegenspiel organisch gliederte, zeigt er eine zu große technische Abhängigkeit von ihnen. Von allem anderen abgesehen hängt ja noch die Länge seines Werkes zum guten Teile von den Episodenmittelfstücken ab. Indem er die psychische Handlung möglichst von der äußeren abrückte, blieb sie zu stationär, blieb die Gelegenheit zur

Handlungsentwicklung aus dem Charakter der Hauptpersonen heraus zu setzen, um allein einen Roman zu bilden. Nur einmal konnte Longos von der Charaktermotivierung im Verzicht des Daphnis auf Geschlechtsgenuß entsprechenden Gebrauch machen und eine enge Verbindung von äußerem Ereignis und psychischer Handlung durch ihren Gegensatz herstellen. Die Verstärkung der Episodenhaftigkeit, zu der der Dichter durch seine Verinnerlichung der Romanhandlung gezwungen war, entfernte ihn ebenso von der Einheitlichkeit, wie die Scheidung innerer von äußerer Handlung bei der dieser verbleibenden Bedeutung von der Einheit des Kunstwerkes. Denn die formale Beziehung der Episoden auf einander durch ihren Parallelismus bot gleichfalls nur ein teilweises Äquivalent.

14.

Trotz alledem und alledem bezeichnet das Werk des Longos die größte Höhe, die der griechische Roman bei seiner einmal eingeschlagenen Richtung erreichen konnte. Diese Behauptung bestätigt seine Entwicklung in der Folgezeit. Der von Eumathios Makrembolites in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts im Anschlusse an den alten griechischen Roman inaugurierte byzantinische Renaissanceroman¹⁾ ging auf dem Wege der Stoffentäußerung konsequent weiter und so endlich zugrunde, da schließlich kein Anlaß mehr bestehen konnte, die einzelnen rhetorischen Bruchstücke, die Nachkommen der jamblich-satirischen Exkurse, welche das Interesse des Künstlers und seines Publikums

¹⁾ Vgl. A. Heisenberg, *Rheinisches Museum für Philologie*, N. F. LVIII (1903) 427.

absorbierten, in das stereotyp gewordene Gerüst der dürftigen Handlung zu pressen. Sie besaßen Dank der Geltung rhetorischer Progymnasmatik und Epideiktik genug literarisches Eigenleben. Immerhin ist dem byzantinischen Renaissanceroman in seinem bewußten Hinneigen zur epideiktischen Rhetorik künstlerische Berechtigung ebensowenig, wie feines Verständnis für die Ziele des alten Romanes abzusprechen. In der völligen Rhetorisierung desselben brachten die allein von künstlerischen Rücksichten geleiteten Byzantiner ja nur die von Samblich begonnenen und von Achilleus Tatios fortgesetzten Bestrebungen zum Abschlusse. Ganz anders verhält es sich mit dem zweiten, ebenfalls an die letzte (achte) Entwicklungsstufe des griechischen Romanes anknüpfenden Strange der Erzählliteratur, nämlich mit dem christlich = enkratitischen Liebesromane. Gehen die Byzantiner von der Form, so die Christen von dem sittlichen Gehalte des spiritualistischen Romantypus aus. Waren die Bestrebungen jener achtbare, aber infolge der Verkennung der erzählenden Aufgabe des Romanes, infolge der Mißachtung wesentlicher Gattungsmerkmale also mißglückte künstlerische Fortbildungsversuche der überkommenen Form, so war die enkratitische Produktion bloße, auf das niedere Bildungsniveau der christlichen Massen eingestellte Agitationsschreiberei, der die spiritualistische Richtung des gleichzeitigen höheren Romanes nur als willkommenener literarischer Stützpunkt diente. Unter seinem Einflusse scheinen nämlich in den apokryphen Apostelakten die mystischen Liebschaften ständige und stereotype Episoden geworden zu sein, so in den Paulospraxeis die Thekla =, in den Joannesakten die Drusiana =, in den Andreasakten die Maximilla =, in den Thomaspraxeis die Mygdonia = und Tertiarbegebenheit. Das Interesse der Masse blieb nun an der perverfen

Erzählung der genannten hysterischen Episodenheldinnen¹⁾ haften und führte so häufig zur Loslösung der Episoden aus dem Komplex des Abenteuerromans, das die Summe der „Taten“ des jeweiligen Apostels bildete. Die gesonderte Überlieferung der Paulos=Theklageschichte, die ursprünglich einen Bestandteil der Paulosakten darstellte, beweist dies. Damit war der christlich-enkratitische Liebesroman als selbstständiges literarisches Gebilde, das kunsttheoretisch — wie gesagt — als Abart der achten Stufe des sophistischen Liebesromanes zu gelten hat, tatsächlich etabliert. Als originaler Vertreter dieser Romanform ist bis jetzt allein der enkratitische Liebesroman von Kanthippe, Polyxene und Paulos, den wohl erst der Abschreiber wenig passend „Leben und Wandel der heiligen Frauen Kanthippe, Polyxene und Rebekka“ betitelte, bekannt, und der zu wenig.²⁾ Er

¹⁾ Vgl. Ludwig Feuerbach, Über den Mariencultus. Sämtl. W. I 181 ff.

²⁾ Erstausgabe von Montague Rhodes James in: Texts and studies hg. von J. Armitage Robinson II 3 (Cambridge 1893), S. 42—85. — Jordan, Geschichte der altchristlichen Literatur. Leipzig 1911, S. 80 ff., 90, 122 nannte den Kanthippe=Polyxene=Paulosroman gar nicht einmal unter den mannigfachen Werken, die er alle widerrechtlich zum Sophistenromane stellte. Unter ihnen könnte man allein bei der Agneslegende (Acta sanctorum Bolland. Januar. II 351—354) über die Zugehörigkeit zu demselben zunächst zweifeln. Doch besteht trotz ihrer starken und gewiß nicht zufälligen Berührung mit Heliodors Ursakepisode und den Bordellszenen im Xenophon von Ephesos und in der „Geschichte des Königs Apollonius von Tyrus“ in den entscheidenden Merkmalen grundsätzlicher Unterschied zwischen beiden. So endet die Geschichte mit dem Tode der Heldin, also gegen die Gattungsnorm unglücklich. Ferner ist bei aller mystischen Liebe der Agnes zu Christus dieser doch mehr Gott, als Geliebter. Der Liebesroman verlangt aber annähernde Gleichstellung der Partner in den Heldenrollen. Aus der allzugroßen Distanz zwischen Agnes und

entwickelt die mystische Liebe zweier Schwestern Xanthippe und Polyxene zum Apostel Paulos, als Repräsentanten des Christentums in der Weise, daß zuerst (Kap. 1—21) über die Liebe der Xanthippe, dann (Kap. 22—42) über diejenige ihrer Schwester zum Apostel gehandelt wird. An die literarische Entstehung der Art erinnert noch die Fixierung der Begebenheiten in den spanischen Aufenthalt des Paulos, wodurch ihre zeitliche Einordnung in die Apostelakten möglich wird ¹⁾ und die häufige Beziehung auf die apokryphen Apostelpraxeis, die schon der Herausgeber vermerkte. Montague Rhodes James beobachtete auch, daß in der Xanthippebegebenheit die seelische, in der Polyxenegeschichte die äußere Handlung überwog. So hatte Xanthippe im Wesentlichen nur gegen ihren, nach dem Muster der Apostelakten später bekehrten Gatten Probos, Polyxene aber gegen Liebhaber und Gefahren anzukämpfen, gegen die ihr alsbald immer wieder christliche Helfer erstanden. Ferner blieb Xanthippe am selben Orte, während sich die Keuschheitsversuchungen ihrer Schwester auf Irrfahrten zutrug. Die beiden Romanhälften erscheinen einander somit kontrastiert. Soll dadurch die künstlerische Einheit des Werkes, so soll durch das enge verwandtschaftliche Band zwischen den schwesterlichen Heldinnen und durch die Richtung ihrer Liebe auf denselben

ihrem geliebten Gotte erklärt sich auch, daß er persönlich in die Handlung nicht eingreift, ja nicht einmal als irdisch gedacht werden kann, wodurch eine Grundbedingung für die im griechischen Liebesromane unerläßliche Zweifelt der Helden, also wieder ein wesentliches Gattungsmerkmal verletzt ist. Mehr als künstlerische Abhängigkeit vom Sophistenromane, als romanhafte Durchführung also wird man demnach für die Agneslegende nicht zugeben können.

¹⁾ Indem sie Taten des Paulos in Spanien berichten, wohin er von Rom kam, wo ihn alsbald Petros erregte, sind sie zeitlich ein Parallelbericht zu den Actus Vercellenses.

Mann, dann durch die Rückkehr an den Ausgangspunkt der Handlung am Romanschlusse und durch die Vereinigung aller Hauptpersonen daselbst die äußere Einheitlichkeit des Werkes erreicht werden.

Erschien die Episodenmanier als formales Charakteristikon des sophistischen Romanes, so stellt sich als bezeichnendste formale Eigentümlichkeit seiner christlichen Abart die Doubletentechnik dar, die gegenüber jener aus der Gattungsentwicklung, d. i. aus künstlerischen Rücksichten zu erklärenden Eigenart den agitatorischen Absichten christlicher Belletristik, also rein praktischen Häufungsbestrebungen ihren Ursprung verdankt. Dem Verfasser des Xanthippe-Polyxene-Paulosromanes waren auch hier schon die gnostischen Apostelpraxeis, speziell die Thomas-, vielleicht auch die Andreasakten vorangegangen. Nur in der künstlerischen Verbindung der Parallelgeschichten unterscheidet er sich vorteilhaft von ihnen. In den Thomasakten wirkt die Doublette als plumpe renommitische Steigerung. Zuerst wendeten sich — allerdings im Einverständnisse mit dem Gemahl bzw. Vater und aus schuldiger Dankbarkeit für ihre Heilung von Besessenheit — Frau und Tochter des königlichen Kriegsobersten Sifor, dann das Weib des Charis, eines nahen Verwandten des Königs Misdai, nämlich Mygdonia und ihre Amme Markia, durch sie endlich gar die Königin Tertia (und der Königssohn) dem enkratitischen Lebensideale und damit der mystischen Liebe zum Apostel, mit dem in der Vorstellung jener Weiber selbst Christus häufig verschmolz, zu. Da diese nach dem Range der Befehrten ansteigende Reihe technisch vorzüglich den Martertod des Apostels motivieren soll, genügte ein relativ kurzer Bericht über die Bekehrung der Tertia nach der ausführlich geschilderten der Mygdonia. Der Verfasser der Xanthippe-Polyxene-Paulos-

geschichte, der den häufigen Anspielungen in seiner Arbeit zufolge mit den, für die von ihm gepflegte Literaturform mustergültigen, apokryphen Apostelakten wohl vertraut war, hat sich nun deutlich den in der Maximilla- oder Mygdonia-episode ausgeprägten Typ des mystischen Liebesverhältnisses für die Xanthippegeschichte, also für seinen ersten Romanteil zum Muster genommen. Ebenso entspricht die Bekehrung der Nebenfigur Rebekka derjenigen von Mygdonias Amme Markia, einer ebenfalls episodischen Gestalt der Thomasakten. Eine zum Tode des Apostels führende Steigerung, wie in diesen, konnte er aber in seiner Beschränkung auf ein erotisches Thema, in dessen Mittelpunkt nicht — wie in seinen Mustern — der Apostel, sondern notwendigerweise die Frauen standen, nicht brauchen. Es war also für den zweiten Teil seines Werkes eine Variation des Mygdonia-Maximillatyps notwendig. Er erzielte sie durch Anwendung des äußeren technischen Apparates des sophistischen Romanes im Polygeneteile. Dadurch erreichte er dann — wie erwähnt — den künstlerisch einenden Kontrast desselben zur Xanthippehälfte seines Werkes. Damit ist auch ein wesentlicher Unterschied des enkratitischen Liebesromanes von der apostolischen Heldenepik, sein guter Ausgang berührt, der ja ein unentbehrliches Merkmal des griechischen Romanes und des hellenistischen Novellenkranzes darstellt. Wie schon der literarisch von den Paulosakten emanzipierte Paulos-Theklaroman nicht mit dem Martertode des Helden geschlossen hatte, so endet gar die Xanthippe-Polygene-Paulosgeschichte in einer dem sophistischen Romane völlig adäquaten Weise mit der dauernden Wiedervereinigung aller drei Liebenden. Ausdrücklich versichert ja der Verfasser (Kap. 42), daß von nun an Polygene nimmer Paulos verließ aus Angst vor Versuchungen, wie sie sie glücklich überstanden — eine bei

der guten Legendenkenntnis des Autors, der vom Tode des Paulos in Rom ebensogut wissen mußte, wie von seinem Theklaerlebnisse, für Ursprung und künstlerische Haltung des enkratitischen Liebesromanes überaus bedeutsame Schlußwendung.

Aber auch die Doubletten-technik desselben und seiner Muster, der mystisch-erotischen Episoden etwa der Thomasprageis, nahm ihren Ausgangspunkt vom Sophistenromane. Schon in den Anfängen einer Nebenhandlung von Leukon und Rhode beim ephesischen Xenophon und noch dürftiger in Polycharms Vermählung mit der Schwester seines Busenfreundes, des Helden Chaireas bei Chariton (503, 6 Hirschig) liegen die ersten Ansätze zu der im enkratitischen Liebesromane solche Bedeutung besitzenden Parallelgeschichte. Jamblich war es vorbehalten, aus diesen Keimen die Nebenhandlung zum gewichtigen Seitenstücke der Haupthandlung auszubilden. Freilich tat er es nicht um ihrer selbst willen, sondern allein, um sich durch sie eine vereinheitlichende Beschränkungstechnik zu ermöglichen. Heliodor in der Knemon-Kausikleia- und in der Kausikles-Thisbebegebenheit machte von der Nebenhandlung schon geläufigen und ökonomischen Gebrauch; ähnlich in der Kalligone- und der Charikleisnebenhandlung Achilleus Tatios, der Heliodors bürgerliches Seitenstück zur heroischen Haupthandlung, die Liebesgeschichte von Knemon in seiner Kallisthenes-Kalligonebegebenheit überdies auf das Niveau der Haupthandlung erhob. Von ihnen ausgehend konnten dann die Byzantiner am Ende ihrer Romanentwicklung (Niketas Eugenianos) zu einer der Haupthandlung fast ebenbürtigen Nebenhandlung gelangen, ohne daß indes die Einheit des Kunstwerkes durch sie in Frage gestellt worden wäre. Gesprengt wurde sie durch die Erhebung der Nebenhandlung zu völliger Gleich-

wertigkeit und Parallelität mit der Haupthandlung etwa im enkratitischen Xanthippe=Polyxene=Paulosromane trotz der Versuche des Autors, die beiden selbständig gewordenen Teile zur künstlerischen Einheit zu erheben. Von hier führte nur ein Weg weiter, der zur Auflösung des Romanes in eine Novellenammlung, deren lose Stücke nicht mehr, wie im Novellenkranze durch Rahmen, Rahmenfigur und Thema zur künstlerischen Einheit zusammengehalten werden, sondern allein noch durch ihre gemeinsame Tendenz ihre Sammlung rechtfertigen. Ein künstlerisches Degenerationsprodukt dieser Art stellt bewußt¹⁾ des Palladios „Lausiakon“ dar.

Als profanes Seitenstück zum Xanthippe=Polyxene=Paulosromane erscheint, trotzdem der Einfluß der Doubletten-technik nicht so klar zu Tage tritt, wie in diesem, weil die Verschlingung der einzelnen Teilerzählungen eine künstlichere ist, die „Geschichte des Königs Apollonius von Tyrus“. Man hätte sie nicht auf Grund ihrer Übereinstimmung in technischen Einzelheiten mit dem sophistischen Romane für die Bearbeitung eines griechischen Originals erklären sollen, um sie den griechischen Normalromanen als völlig gleichartig beigesellen zu können,²⁾ während sie ihnen doch nur verwandt ist. Schon Elmar Klebs³⁾ wies ja darauf hin, daß Seestürme, Schiffbrüche, Träume, Orakel und dgl. m.

1) Vgl. den Schluß des Vorwortes zu seiner Legendensammlung (15, 1 ff. Butler): Ἀρξάμενος τοίνυν τῶν διηγήσεων οὐ τοὺς ἐν ταῖς πόλεσιν, οὐτε τοὺς ἐν ταῖς κώμασι ἢ ἐρημίαις σοι καταλείπω ἀγνώστους τῷ λόγῳ. οὐ γὰρ ὁ τόπος ἐστὶν ὁ ζητούμενος ἐνθα κατῴκησαν οὗτοι, ἀλλ' ὁ τρόπος τῆς προαιρέσεως.

2) Auch der Verfasser dieser Abhandlung hat sich in einigen seiner oben zitierten Vorarbeiten dieser zunächst bestechenden, aber unrichtighaltigen Ansicht angeschlossen.

3) Die Erzählung des Apollonius aus Tyrus. Berlin 1899, S. 297.

Stoffelemente, die man sich für das Wesentliche des griechischen Romanes zu halten gewöhnte, Gemeingut der antiken Dichtung seien, daß ihre Anwendung im Romane ihn daher nicht kennzeichne. Klebs¹⁾ erkannte ebenfalls die Selbständigkeit der drei Teilgeschichten, in die der Apolloniusroman zerfällt. Die künstlerische Bedeutung dieses Phänomens blieb ihm freilich verborgen. Erst sie hätte aber den Unterschied der in ihrer lateinischen Gestalt ursprünglichen Apolloniusgeschichte vom griechischen Sophistenromane evident gemacht! Der Apolloniusroman besteht, wie gesagt, ähnlich dem Xanthippe-Polyrene-Paulosromane aus mehreren, und zwar aus drei einander gleichwertigen Geschichten, von denen wenigstens die zweite und dritte im Allgemeinen der sophistischen Romannorm genügen. Der ersten, nämlich der Liebesbegebenheit des Königs Antiochus mit seiner Tochter (Kap. 1—7) ist die zweite Liebesgeschichte von Apollonius und Archistratis (Kap. 8—28. 48—51) beigeordnet, während die dritte Erzählung von Tharsia und Athenagora (Kap. 29—47) in die zweite eingeschlossen wurde. Die Figur des Apollonius ist, wie jene des Paulos im Xanthippe-Polyrene-Paulosromane, allen drei Geschichten, aber in verschiedener Funktion gemeinsam. In der zweiten ist Apollonius Held, in der ersten Rivale des Antiochus, in der dritten typischer Mittler. Diese verschiedenartige Verwendung derselben Person in den drei Novellen diente nicht nur der Personenökonomie, sondern belebte vielmehr die Komposition des ganzen Werkes im Gegensatz zur einförmigen Gleichheit der Beziehungen etwa Xanthippens und ihrer Schwester zu Paulos. Die erste und zweite Geschichte schließen sich im Kontraste aneinander, wie die Xanthippe- und die Polyrenebegebenheit, mit dem Unterschiede

¹⁾ Ebenda S. 307 f., 299.

allerdings, daß der Gegensatz kein äußerlich technischer, sondern ein sittlicher ist. Auch darin überragt also die Kunst des Apollonius= diejenige des Kanthippe=Polyzene=Paulosromanes. In den Liebesgeschichten des Antiochus und Apollonius stehen nämlich ein lasterhaftes und ein tugendhaftes Liebesverhältnis einander gegenüber, von denen jenes einen nachträglich berichteten (S. 44, 2 ff. Kiese²) unglücklichen, dieses einen guten Ausgang nimmt, dessen Erzählung ebenfalls nicht an den Verlauf der Geschichte selbst angefügt wurde. Die zweite und dritte Erzählung sind zwar nach ihrer Tendenz parallel — in beiden triumphiert schließlich die Tugend —, nach dem Geschlechte der führenden Hauptpersonen aber gegensätzlich. Der aktive Liebende der zweiten Geschichte ist Apollonius, also ein Mann, während die entsprechende Rolle in der dritten Erzählung seine Tochter Tharsia inne hat. Dieser Wechsel der Aktivität nach dem Geschlechte der Personen erklärt sich als Nachklang der Alternierungstechnik des von Xenophon und Chariton vertretenen Romantypus, in dem ja Erlebnisse des Helden und der Heldin einander ablösen. Der Verfasser konnte zwar so der von der Gattungsnorm geforderten „Mannigfaltigkeit“ genügen, wird sich aber hauptsächlich deshalb zur Anwendung jener älteren Technik veranlaßt gesehen haben, weil durch sie Tharsia und Apollonius als die beiden Helden einer Geschichte erscheinen, während doch Apollonius in der Tharsia=Athenagoranovelle nur eine Nebenrolle spielt. Die scheinbare Einheit der beiden Geschichten sollte aber den Mangel der wirklichen ersetzen. Dieselbe Absicht, die Teilerzählungen möglichst fest zu verkitten, förderte ja auch die oben besprochene Art der Geschichtenanreihung (Kontrast, Einschaltung) und in äußerlicherer Weise das aus dem Kanthippe=Polyzene=Paulosromane

bekannte Mittel, die Helden der Einzelgeschichten in nahe verwandtschaftliche Beziehungen zueinander zu setzen. — Im Ganzen überragt die „Geschichte des Königs Apollonius von Tyrus“ trotz ihrer, schon in der moralisierenden Haltung unverkennbaren Zugehörigkeit zum christlich=gnostischen Romanzweige die enkratitischen Xanthippe=Polyxene=Paulos=akten ebensoviel an Vermögen, die von der Doublettentechnik herbeigeführte Romanauflösung durch künstlerische Teilgeschichtenverbindung aufzuhalten, um wieviel diese den apokryphen Apostelpraxeis eben darin überlegen schienen. Wirkliche Einheitlichkeit, geschweige denn Einheit konnte freilich auf dem eingeschlagenen Wege keinesfalls erreicht werden.

Durch diese Ausführungen erscheint die zwiefache Fortbildung, die der griechische Roman nach seiner Blütezeit erfahren, für den gegenwärtigen Zweck deutlich genug bestimmt. Genaueres muß einer Geschichte der griechischen Erzählungskunst im Mittelalter vorbehalten bleiben. In ihr besaß der Roman als Gattung in den beiden letztbeobachteten Erscheinungsformen der geistlichen und rhetorisierten Erzählung zwar nur untergeordnete Bedeutung; umso stärker war aber sein Einfluß auf die geistliche und weltliche Heldenromantik jener Tage.

Anhang.

I A. (Kap.) 1 Vokal: Landgut bei Mytilene.

2—3 Daphnis' Auffindung durch Lamon.	4—6 Chloens Auffindung durch Dryas.
---	--

7—8 Daphnis + Chloe werden zur gleichen (hirtlichen)
Tätigkeit am selben Orte angehalten infolge eines
ihren Ziehvätern von Gros gesandten Traumes.

B. 9—10 Zeit: Lenz.

D + Ch treiben ihre Beschäftigung gemeinsam.

11—12 D verunglückt in der Wolfsgrube.	12 Ch rettet ihn durch Dorkon.
---	-----------------------------------

[12 D' + Chs Situation bleibt
durch den Zwischenfall un-
verändert.]

15—18 D liebt Ch (Dorkons Gegenspiel, Ruß).	13—14 Ch liebt D (Bad, Flötenspiel).
19 Dorkon setzt sein Gegen- spiel gegen D fort.	20—21 Dorkon versucht Ch vergeblich zu ver- gewaltigen.

22 D + Ch fühlen gleichen Liebeschmerz.

C. 23—24 Zeit: Sommer.

Sommerliche Hirten- und Liebestätigkeit von D + Ch.

25—26 Chs Erlebnis mit der Zifade.	27 D' Erzählung von der Holztaube.
---------------------------------------	---------------------------------------

D.

28 Zeit: Herbst.
Thyrische Räuber.

28 D wird geraubt.

28—30 Ch befreit D mit
Dorkons Rat durch Her-
beiführung eines Schiff-
bruches, aus dem sich D
rettet.

31—32 D + Ch.

- a) Dorkons Bestattung durch D Ch (31).
b) D Ch baden in der Nymphengrotte, wodurch des D
Liebe gesteigert wird (32).

II A.

1—2 Zeit: Weinlese.

D + Ch arbeiten mit einander. Kleine Leiden während
der Lese; hirtliche Freuden nach ihr.

3—6 Philetas erzählt D + Ch
sein Erlebnis mit Gros,

7 zieht aus seiner Erzählung
die Nugantwendung für
ihr künftiges Liebesleben.

8—11 D + Ch versuchen die praktische Durchführung der
Lehren des Philetas:

- a) 1. Nacht und Tag (8—9).
b) 2. Nacht und Tag (9—11 steigernd).

B.

12 Zeit: Weinlese (und Jagd).

Methymnäische Jünglinge.

13—14 Die Methymnäer züchtigen
den D wegen des Verlustes
ihrer Barke.

14 Die Landleute, unter
ihnen Dryas und Lamon,
verteidigen den D.

15 Philetas wird als Schiedsrichter
eingesetzt.

15 Anklage der Methymnäer.

16 Verteidigung des D.

17 Urteil des Philetas.

17 Die Methymnäer unterwerfen sich dem Urteile nicht, suchen den D zu fesseln.

17 Die Landleute entreißen ihnen den D und verfolgen sie.

18 D + Ch (Fußszene).

C.

19 Zeit: Spätherbst.
Methymnäische Flotte.

20 Ch wird geraubt.

21—29 D befreit sie durch sein Gebet an die Nymphen und an Pan (21—24) durch Pan (25—29).

30—31 D + Ch:

- a) Erzählung der Ch, des D (recognitio).
- b) Opfer den Nymphen, dem Pan.

D.

32 Ländliches Fest mit
Philetas und Lityros.

33—36 Künstlerische Darbietungen der Alten:

- a) Philetas spielt auf der Sphing (33. 35);
- b) Lamon erzählt (34);
- c) Dryas tanzt (36).

37 f. Solche von D + Ch:

D + Ch tanzen (c) Lamons Geschichte (b); D begleitet den Tanz auf der Sphing des Philetas(a)so meisterhaft, daß sie ihm dieser schenkt.

38—39 D + Ch:

- a) Schwur der Ch.
- b) Treuschwur des D (steigernd).

III A.

1—4 Zeit: Winter.

Beruhigung der politischen Lage. Winterruhe im Landleben.

Untätigkeit der von gleicher Sehnsucht erfüllten, getrennten
D und Ch.

- | | |
|--|---|
| 4 Chs Winterbeschäftigung, die
ihr keine Aussicht gewährt,
den D zu sehen. | 5—7 D' Winterbeschäftigung,
die ihn erst mit Dryas und
so mit Ch zusammenführt. |
|--|---|

7—11 D + Ch:

a) 1. Tag.

b) 2. Tag.

B. 12—13 Zeit: Frühling.

Erotische Regungen in D, dann in Ch.

- | | |
|---|---|
| 14 Ch gibt dem D Liebes-
unterricht. | 15—19 Lysimachion gibt dem
D Liebesunterricht. |
|---|---|

20—23 D + Ch bleiben dennoch bei ihrer bisher ge-
übten harmlosen Liebestätigkeit:

a) Echoerlebnis der Ch;

b) dessen Erklärung durch die Mythenerzählung des D.

C. 24 Zeit: Sommer.

Bezähmung der erotischen Regungen Chs durch D.

- | | |
|--|---|
| 25 Ch umwerben Freier. Ihre
Vermählung wird für Herbst
angeseht. | 26—32 D sichert sich durch
den Beistand der Nym-
phen Ch. Bis Herbst
wird infolge Lamons
Widerstand seine Ver-
mählung mit ihr hinaus-
geschoben. |
|--|---|

33—34 D + Ch verlobt, ohne daß sich ein Fortschritt
in ihren erotischen Beziehungen einstellte. D bricht
den Apfel, Ch schmolzt; er überreicht ihr die Frucht,
sie ist versöhnt. Fußzene.

IV.

1—4 Zeit: Herbst.
Der Lustgarten.

- | | | | |
|---|---|--|--|
| 4—6 D sucht sich den Herrn
günstig zu stimmen: | | 27 Ch glaubt sich von D
verlassen, will sterben. | |
| a) durch Pflege der Herde mit
Chloens Hilfe; | | | |
| b) durch Eudromos' Fürsprache. | | | |
| 7—10 Lampis'
Verwüstung des
Gartens bleibt
durch Astylos un-
schädlich für D. | 11—12 Gna-
thon stellt dem
D erfolglos
nach. | 28—29 Lampis
raubt, Gnathon
rettet Ch. | 30—31 Dryas
entdeckt Chs
Herkunft. |
| 13—16 D führt als Hirte dem
Herrn die Herde vor. | | 31—32 Ch als Braut des D. | |
| 16—18 Gnathon
erbittet sich den
D von Astylos. | 18—21 Lamon
entdeckt die
Herkunft des D. | 33—34 Dionysos-
phanes bemüht
sich um Chs
recognitio. | 35 Megakles,
Chs Vater. |
| 22—26 recognitio des D als
Sohn seines Herrn. | | 36 recognitio der Ch als Tochter
des Megakles. | |
| 37—40 Vermählung des D + Ch. | | | |

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

- Bechtel, Friedrich**, Aeolica. Bemerkungen zur Kritik und Spr
der Aeolischen Inschriften. 1909. 8. V, 67 S. *№*
- Die Vocalcontraction bei Homer. 1908. 8. XI, 314 S. *№* 1
- Forschungen, Rhetorische**, herausgegeben von Otmar Schissel
Fleschenberg und Joseph A. Glonar. 8.
1. Otmar Schissel von Fleschenberg, Novellenkränze Luk
1912. XVIII, 108 S. und 2 Tafeln. *№*
 2. Otmar Schissel von Fleschenberg, Die griechische No
Rekonstruktion ihrer literarischen Form. 1913. VII, 109 S. *№*
- Fränkel, Charlotte**, Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern. 1
8. 110 S. mit 3 Tafeln. *№*
- Gerlach, Günther**, Griechische Ehreninschriften. 1908. 8.
116 S. *№*
- Klassiker der Archäologie**. Im Neudruck herausgegeben von F. Hi
von Gaertringen, G. Karo, O. Kern, C. Robert. 8.
1. L. Ross, Inselreisen. 1. Teil. Nach dem Handexemplar des
fassers berichtigte und revidierte Ausgabe. Mit 5 Abbildu
1912. XXIV, 182 S. geh. *№* 3,50; gebd. *№*
 2. Zoega's Leben. Sammlung seiner Briefe und Beurteilung s
Werke durch Friedrich Gottlieb Welcker. 1. Teil Mit e
Bildnis. 1912. XX, 264 S. geh. *№* 4,—; gebd. *№*
 3. L. Ross, Inselreisen. 2. Teil. 1913. geh. *№* 3,50; gebd. *№*
 4. Zoega's Leben. 2. Teil. 1913. geh. *№* 4,—; gebd. *№*
- Meyer, Eduard**, Kleine Schriften zur Geschichtstheorie und zur
schaftlichen und politischen Geschichte des Altertums. 1
8. VII, 555 S. geh. *№* 12,—; gebd. *№* 1
- Theopomps Hellenika. Mit einer Beilage über die Rede an
Larisaeer und die Verfassung Thessaliens. Mit einer K
1909. 8. IX, 291 S. *№*
- Schissel von Fleschenberg, Otmar**, Dares-Studien. 1908. 8. 1
№
- Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teu
Ein prinzipieller Versuch. 1910. kl. 8. 80 S. *№*
- Wecklein, N.**, Studien zur Ilias. 1905. 8. IV, 61 S. *№*

PA
3267
S34

Schissel von Fleschenberg,
Otmar

Entwicklungsgeschichte des
griechischen Romanes im
Altertum

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
