

Das Spiel mit den Tabus:
Petrons *Satyrica* und der Diskurs über Sexualität und Gender in der
griechisch-römischen Literatur

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie
der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld

vorgelegt von Henrike Engels, M.A.

Erstgutachterin: Prof. Dr. Lore Benz
Zweitgutachter: Prof. Dr. Walter Erhart

Für meine Eltern und Fabian

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
1. Bemerkungen zur Einführung und Überlegungen zur Grundlage	1
2. Zur Herangehensweise an die Fragestellung	3
3. Die Gattung ‚antiker Roman‘ und der literarische Charakter der <i>Satyrica</i> Petrons	7
3.1 Die ‚idealisierenden Romane‘	9
3.2 Die ‚komisch-realistischen Romane‘	10
3.3 Der literarische Charakter der <i>Satyrica</i>	11
4. Forschungsstand zu Petrons <i>Satyrica</i> : Sexualität und Geschlechterrollen	13
5. Begriffsdefinitionen und methodische Werkzeuge	19
5.1 Semantische Unschärfen	19
5.2 Geschlechterrolle als soziale Rolle	22
5.3 Weitere methodische Werkzeuge	24
5.3.1 Die Analysekategorie <i>Gender</i>	24
5.3.2 Foucaults‘ Verständnis von antiker Sexualität und sein Diskursbegriff	26
A. LIEBE, SEXUALITÄT UND GESCHLECHTERROLLEN IN AUSGEWÄHLTEN GRIECHISCHEN ROMANEN UND ROMANFRAGMENTEN – VORBILDER FÜR PETRON?	29
1. Zur Datierung der <i>Satyrica</i> und zur Person Petrons	30
2. Vorbemerkungen zur Auswahl der Texte und ihrer Datierung	34
3. Liebe und Sexualität in den ausgewählten Texten im Vergleich zu den <i>Satyrica</i> – Parallelen und Unterschiede zwischen historischer Realität und literarischer Aufarbeitung	45
4. Zur Betrachtung ausgewählter Geschlechterrollen in den griechischen Texten	54
4.1 Geschlechterrollen in den Fragmenten ‚idealisierender‘ und ‚komisch-realistischer‘ Romane ..	54
4.1.1 Der tugendhafte Herrscher im Ninos-Roman	54
4.1.2 Der mutige Feldherr im Sesonchosis-Roman	61
4.1.3 Die unglücklich verliebte Prinzessin im Chione-Roman	65
4.1.4 Die Heldin als Amazone im Kalligone-Roman	67
4.1.5 Bisexuelle Figuren im Iolaos- und Protagoras-Roman?	69
4.2 Geschlechterrollen im Roman <i>Kallirhoe</i> des Chariton von Aphrodisias	71
4.2.1 Das Liebespaar: Kallirhoe und Chaireas	71
4.2.2 Die Rivalen des Helden und die Verehrer der Heldin: Dionysios, Arthaxerxes und Mithridates	81
4.2.3 Helferinnen, Konkurrentinnen und Freundinnen: Plangon, Rhodogune und Stateira	90
4.3 Das Liebespaar im Metiochos-Parthenope-Roman (M&P)	96
5. Zusammenfassung der Kapitelergebnisse	103
B. ZUSÄTZLICHE IMPULSE FÜR PETRON – DER UNKONVENTIONELLE UMGANG MIT GENDER UND SEXUALITÄT IN WEITEREN LITERATURGATTUNGEN	110
1. Vorbemerkungen zur römischen Geschlechterordnung	111
2. Einflüsse der Epigrammatik, der römischen Komödie, der <i>satura Menippea</i> sowie der römischen Satire auf Petrons Konzept von Geschlecht und Sexualität	118

2.1 Die Epigrammatik: Petrons Vorbild für die Darstellung des alltäglichen Sexuallebens	118
2.2 Modellgeber für Petrons Eumolpos und Encolp als Parasiten: Die römische Komödie	121
2.3 Anregungen für überspitzte Kritik: Die <i>satira Menippea</i>	124
2.4 Die römische Satire: Sexuelle Themen und figürliche Leitbilder für Petron	128
3. Der griechisch-römische Mimus: Petrons Vorlage für sexuelle Inhalte und Tabubrüche.....	132
4. Die <i>fabula Milesia</i> als Modellgeberin für die Verkehrung von etablierten Geschlechternormen	140
5. Die römische Liebeslegie: Schablone für Beziehungskonstrukte in den <i>Satyrice</i> und Vorlage für den Diskurs über Tabuthemen.....	146
6. Zusammenfassung der Kapitelergebnisse	158
C. GESCHLECHTERROLLEN UND SEXUALITÄT IN PETRONS <i>SATYRICA</i>	162
1. Vorbemerkungen zu Petrons Geschlechterrollen.....	162
2. Männerrollen in Petrons <i>Satyrice</i>	163
2.1 Encolpius – Die Parodie des römischen <i>vir</i>	163
2.2 Giton – Encolpius' Liebling.....	176
2.3 Ascyltos und Eumolpos – Encolps Rivalen.....	181
2.4 Trimalchio.....	191
3. Frauenrollen in Petrons <i>Satyrice</i>	201
3.1 Die Priap-Priesterin Quartilla.....	202
3.2 Die <i>mulier virosa</i> Circe	209
3.3 Die Hexen Proselenos und Oenothea	214
3.4 Die <i>matrona</i> Fortunata	217
4. Zusammenfassung der Kapitelergebnisse	223
D. DER INNOVATIVE CHARAKTER DER <i>SATYRICA</i> UND DIE EIGENLEISTUNG DES PETRON	230
1. Die literaturhistorischen Entstehungsbedingungen der <i>Satyrice</i>.....	230
2. Zu Petrons Adressaten und seiner Intention.....	232
3. Der innovative Umgang der <i>Satyrice</i> mit den Themen Sexualität und Gender	235
E. SCHLUSS	238
FIGURENREGISTER	245
LITERATURVERZEICHNIS	248
EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG	291

Einleitung

1. Bemerkungen zur Einführung und Überlegungen zur Grundlage

Mit seinen *Satyrica* (62/63-66 n. Chr.) schuf der Römer Petronius ein ebenso originelles wie frivoles Werk, das innerhalb der griechisch-römischen Literatur einzigartig ist. Die starke Akzentuierung von Sexualität innerhalb des Textes führte lange Zeit dazu, dass die *Satyrica* als Trivilliteratur mit demoralisierender Wirkung begriffen wurden.¹ Nur wenige Forschungsarbeiten haben sich aber bislang mit der Verarbeitung der Themen Sexualität und Geschlechterrollen in Petrons *Satyrica* auseinandergesetzt.² Zudem wurde die Analyse der literatur- und kulturgeschichtlichen Dimension dabei weitgehend vernachlässigt. Das Genre des ‚antiken Romans‘ und gerade das Corpus der römischen Romane werden jedoch über das Thema Sexualität definiert³ und insbesondere die *Satyrica* des Petron weisen einen ungewöhnlichen und innovativen Umgang mit den Normen und Idealen der römischen Geschlechterordnung auf. Zwar befasste sich beispielsweise David Konstan bereits 1994 in seiner Monografie *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*⁴ mit der Darstellung von Liebe und Sexualität im Genre des antiken Romans, doch waren seine Ausführungen eher auf den griechischen Liebesroman als auf die römischen Werke fokussiert.

Aus diesem Grund werden in dieser Promotionsarbeit die *Satyrica*⁵ zum ersten Mal vergleichend und in monographischer Form in ihrer Beziehung zu ausgewählten antiken Liebesromanen, Romanfragmenten und diversen griechisch-römischen Literaturgattungen im Hinblick auf ihre Konzeption von Geschlechterrollen und bezüglich ihres Umgangs mit dem Thema Sexualität untersucht.⁶ Es soll erfasst werden, welche Impulse Petron für seine Konzeption der Geschlechterverhältnisse von der Literaturtradition des ersten vor- und nachchristlichen Jh.s erhielt. Im Vordergrund steht die Klärung der Frage, von welchen in der Literatur auftretenden Konzepten von Geschlechterrollen und Sexualität sich Petron abzugrenzen versuchte und warum. Um eine Antwort darauf zu finden, werden besonders aussagekräftige Textstellen in der ausgewählten Literatur und in den *Satyrica* selbst mittels des Verfahrens des *close-readings* dezidiert betrachtet.

¹ Siehe dazu z.B. Otto und Eva Schönberger: Einführung. Zum Nachleben Petrons, in: Petronius: Satyrgeschichten, hrsg., übers. u. erl. von Otto und Eva Schönberger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 38-42. In der vorliegenden Studie wird diese Ausgabe der *Satyrica* verwandt.

² Siehe Näheres zum Stand der Forschung unter dem Abschnitt 4 der Einleitung.

³ Siehe dazu einer der wenigen Aufsätze, der auf diesen Umstand aufmerksam macht: Morales, Helen: The history of sexuality, in: Tim Whitmarsh (Ed.): The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 39-55.

⁴ Konstan, David: *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press 1994.

⁵ Die *Satyrica* werden in dieser Untersuchung als Roman gelesen und verstanden. Begründet wird dies in Abschnitt 3 der Einleitung.

⁶ Eine gelungene Einführung in das Genre des antiken Romans bietet Niklas Holzberg: *Der antike Roman. Eine Einführung*, 3., überarb. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. Vgl. auch: Gärtner, Hans (Hrsg.): *Beiträge zum griechischen Liebesroman* (= Olms Studien, Bd. 20), Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1984.

Die Dissertation soll einen Beitrag zum besseren Verständnis der Innovativität der *Satyrice* im Hinblick auf die genannte Thematik leisten und außerdem beantworten, in welcher Form Petron dem Themenkomplex Sexualität so viel Aufmerksamkeit schenkte und worin seine eigenständige Leistung als Autor sowohl in Bezug auf die Konzeption von Geschlechterrollen und Sexualität, als auch im Hinblick auf die Gestaltung seines Werkes an sich lag.⁷ Darüber hinaus wird eruiert, welches Publikum sich durch den frivolen Zug des Romans angesprochen fühlte und welche Intention Petron mit der Abfassung eines derartigen Textes verfolgte.

Der hervorstechende sexuelle Tenor des Werkes erklärt sich, so die These, zum Einen aus der Absicht des Autors, sein Publikum mit derben Inhalten schlicht unterhalten zu wollen. Genügend Inspiration und Anleihen fand Petron in der griechisch-römischen Literatur dazu allemal, wie das Kapitel B der vorliegenden Studie belegen soll. Zum Anderen wird postuliert, dass Petron sich mittels der starken Akzentuierung von Sexualität und Geschlecht vom zurückhaltend-prüden Stil der griechischen Romanciers demonstrativ distanzieren und unter anderem auf diese Weise herausstellen wollte, dass der römische Roman – und im Speziellen die *Satyrice* – sich als eine eigenständige Kategorie innerhalb des Genres des ‚antiken Romans‘ etablieren konnte.⁸ In den *Satyrice* werden jedoch nicht nur in diversen Szenen auf karrierende Weise sexuelle Themen angesprochen, sondern auch konsequent sexuelle Tabus gebrochen sowie Ideale und Wertvorstellungen der römischen Geschlechterordnung ad absurdum geführt. Es wird in der vorliegenden Studie angenommen, dass dies kein Zufall sein kann, sondern auf ein narratologisches Verfahren hindeutet, das auf eine implizite Kritik Petrons an den zeitgenössischen Verhältnissen hinweist.

Ziel der Untersuchung ist es, die *Satyrice* als eines der wegweisenden Werke innerhalb der lateinischen Romantradition hervorzuheben und den Beweis zu führen, dass Petron mit seiner eigenwilligen Konstruktion der Geschlechterrollen neue Maßstäbe hinsichtlich der Behandlung des Komplexes Sexualität nicht nur innerhalb des Genres des ‚antiken Romans‘ setzte, sondern auch dem gesellschaftlichen Diskurs über Sexualität neue Denkanstöße gab. Die bislang vernachlässigte literaturhistorisch ausgerichtete Untersuchung der Dimension der Sexualität in den *Satyrice* wird damit zum übergeordneten Thema der Promotion gemacht.

⁷ Die römischen Romane – besonders Petrons *Satyrice* – werden in der vorliegenden Arbeit als eigenständige Weiterentwicklung der griechischen Liebesromane und keineswegs nur als ihre Nachahmung gesehen. Sie machen eine bedeutende Epoche der römischen Literatur aus und sind abgesehen von der griechischen Liebesprosa durch eine Vielzahl von römischen Gattungen und durch die historische Entwicklung der römischen Gesellschaft beeinflusst. Dies bezieht sich auch auf ihren Umgang mit den Themen Sexualität und *Gender*.

⁸ Vgl. dazu: Zimmerman, Maaike: Latinising the Novel. Scholarship since Perry on Greek ‘models’ and Roman (re-)creations, in: AN 2 (2002), S. 123-142 sowie die Kapitel A und C der vorliegenden Arbeit.

2. Zur Herangehensweise an die Fragestellung

Aufbau der Einleitung

Anfangs soll der Abschnitt 3 der Einleitung einerseits knapp die Gattung bzw. diejenigen antiken Werke, die mit dem Hilfsbegriff ‚antiker Roman‘ belegt werden, sowie andererseits den literarischen Charakter der *Satyrica* thematisieren. Da Petrons Text im Folgenden als antiker Roman begriffen wird, werden sowohl eine Definition des Genres angeführt als auch Gründe für diese Lesart der *Satyrica* genannt. Auf diesen Teil der Arbeit folgt ein Abriss des Forschungsstandes zu Petrons Roman (Abschnitt 4 der Einleitung), dessen Fokus auf der Erforschung der Themen Sexualität und Geschlechterrollen liegt. Es soll deutlich gemacht werden, dass die *Satyrica* zwar in vielerlei Hinsicht Gegenstand kritischer literarischer und philologischer Analyse waren, jedoch die Themen Sexualität und Gender bis auf wenige Forschungsarbeiten bislang vernachlässigt wurden. Des Weiteren wird herausgestellt, dass sich das Promotionsvorhaben in die mittlerweile recht lange Reihe derjenigen Arbeiten einfügt, die von den Erkenntnissen Michel Foucaults⁹ über (antike) Sexualität und vor allem über antike ‚Homosexualität‘ angestoßen wurden.

Auf semantische Probleme in Bezug auf die Untersuchung von antiker Sexualität und den Begriff der Geschlechterrolle im Sinne von sozialer Rolle wird im Abschnitt 5 eingegangen. Dieses Unterkapitel definiert den aus der Theatersprache entlehnten Terminus der sozialen Rolle näher und erläutert seinen Nutzen für die Untersuchung. Ebenso sollen die Analysekategorie Gender, Foucaults Verständnis von Sexualität und sein Diskursbegriff als hilfreiche methodische Werkzeuge in der Auseinandersetzung mit den oben genannten Fragen vorgestellt und diskutiert werden. Mit diesem Unterkapitel wird die Einleitung abgeschlossen.

Die weitere Aufteilung der Arbeit

Die Dissertation gliedert sich in drei Teile auf: Im ersten Teil wird die Thematisierung von Sexualität und Gender in der griechischen Romantradition sowie in weiteren griechisch-römischen Literaturgattungen betrachtet und den *Satyrica* Petrons gegenübergestellt (Kapitel A und B). Der Fokus liegt somit auf der dezidierten Untersuchung der literarischen Vorbilder Petrons. Da der Schwerpunkt der Doktorarbeit auf einer literaturhistorischen Analyse des Umganges mit Sexualität und Geschlecht in den *Satyrica* liegt, werden nur diejenigen Texte bzw. Gattungen betrachtet, die auf Petron einen Einfluss ausgeübt haben, indem sie vor oder zu seiner Lebenszeit publiziert wurden.

⁹ Vgl. dazu Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (im Original: *Histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir* von 1976), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1977 sowie Ders.: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (im Original: *Histoire de la sexualité. Vol. 2. L'usage des plaisirs* von 1984), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1986 und Ders.: Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (im Original: *Histoire de la sexualité. Vol. 3. Le souci de soi* von 1984), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989.

Römische sowie griechische Romane und Literaturgattungen, die außerhalb dieses Zeitraumes liegen, werden damit in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt.

Kapitel A befasst sich mit einer Analyse des Umganges mit Sexualität und Geschlechterrollen in denjenigen griechischen Romanen und -fragmenten, die vor oder im Laufe von Petrons Leben veröffentlicht worden sind und somit zu seinen literarischen Vorbildern gezählt haben könnten. Das Kapitel hat das Ziel herauszufinden, durch welche Gattungskonventionen Geschlecht und Sexualität innerhalb der griechischen Romane bedingt sind, um später feststellen zu können, wie diese auf die *Satyrica* gewirkt haben und inwiefern Petron diese übernahm oder sie abwandelte.

Der Abschnitt 1 des Kapitels A thematisiert die Datierung der *Satyrica* selbst und fasst die Details, die über den Autor Petron überliefert sind, zusammen. Das folgende Unterkapitel 2 setzt sich auf Basis des aktuellen Forschungsstandes mit der Datierung der ausgesuchten griechischen Texte auseinander. Unterkapitel 3 hat allgemeine Beobachtungen und Bemerkungen zur Darstellung und Gewichtung von Liebe und Sexualität in den ausgewählten Texten im Vergleich zu den *Satyrica* zum Gegenstand und erläutert ebenfalls die für die nachfolgende Untersuchung der griechischen Romane wichtigen Regularien der griechischen Geschlechterordnung. Daran anschließend setzt sich Unterkapitel 4 mit Geschlechterrollen in den griechischen Texten auseinander: Nacheinander werden Geschlechterbilder in den historisierenden bzw. ‚idealisierenden‘ und ‚komisch-realistischen‘¹⁰ Romanfragmenten, im Roman *Kallirhoe* des Chariton von Aphrodisias und im Metiochos-Parthenope-Roman¹¹ analysiert. Unter den hier ausgewählten Romanfragmenten befinden sich mit den Bruchstücken des Ninos- und des Sesonchosis-Romans Exemplare der „romanhaften Biografie“¹², die im Rahmen der Arbeit aufgrund ihrer idealisierenden Zeichnung des Menschenbildes ebenso wie der Kalligone- und der Chione-Roman als Vertreter der ‚idealisierenden‘ Romane klassifiziert werden.

Zudem erfolgt eine Betrachtung der ‚komisch-realistischen‘ Romanfragmente, also des Iolaos- und des Protagoras-Romans. Warum wurden gerade diese Romane ausgewählt? Zum einen wurden die Texte in das erste vor- bzw. nachchristliche Jh. datiert. Petron könnte sie daher als Vorlage für seinen Roman und damit auch als Muster für die Konzeption seiner Geschlechterrollen verwandt haben.

¹⁰ Die Unterteilung zwischen idealisierenden und komisch-realistischen Romanen ist an die Ausführungen Niklas Holzbergs angelehnt, welcher diese Aufteilung wiederum von Ben Edwin Perry übernimmt. Siehe dazu Holzberg (2006), S. 16-19 und Perry, Ben Edwin: *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins* (= Sather Classical Lectures, Vol. 37), Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1967, S. 87. Für nähere Informationen zu dieser Aufteilung der antiken Romane siehe auch den Abschnitt 3 dieser Einleitung.

¹¹ Von nun an mit der Sigle M&P versehen.

¹² Holzberg (2006), S. 26.

Zudem konnte die Forschung Verbindungslinien zwischen einzelnen Romanen nachweisen, auf die der Abschnitt 2 des Kapitels A genauer eingeht.¹³ Zum anderen weisen einige Fragmente und die Romane innere Übereinstimmungen mit den *Satyrice* auf. Damit sind vor allem die Motive, das typische Handlungsschema¹⁴ sowie das Genderkonzept des griechischen Liebesromans gemeint, die Petron – wie in Kapitel C noch zu zeigen sein wird – abwandelt, indem er sie überzeichnet und parodiert. Die Analyse der Geschlechterrollen geschieht im Hinblick auf die Romanfragmente mit Vorbehalt, da sich die Handlungen und die Charakterzeichnungen aufgrund des lückenhaften Textes zum Teil nur mit Mühe rekonstruieren lassen. Am Schluss des Kapitels steht eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Analyse, wobei erste Rückschlüsse auf die Beeinflussung der Geschlechterkonzeption bei Petron gezogen werden.

Kapitel B ist nicht länger auf die griechisch-römische Romantradition bis Petron fokussiert, sondern betrachtet näher den Umgang mit den Themen Sexualität und Gender in weiteren griechisch-römischen Literaturgattungen, die im Vergleich zu den *Satyrice* untersucht werden sollen. Folgende Überlegungen sind maßgeblich für die Analyse:

- a. Zum einen zeichnen sich die *Satyrice* durch die auffallend starke Akzentuierung von Sexualität, beziehungsweise durch zwischenmenschliche Beziehungen, die stark auf ihre sexuelle Komponente reduziert sind, aus. Es ist zu differenzieren, ob die starke Betonung des sexuellen Elements eine Eigenart Petrons ist, oder ob dies eine gängige literarische bzw. theatrale Praxis war, die in der römischen Literatur und auf römischen Bühnen oft auftauchte. Falls Petrons Umgang mit Sexualität nicht ungewöhnlich, sondern vielmehr gängige literarische Praxis war, ist zu fragen, welche literarischen oder im weitesten Sinne künstlerischen Vorbilder Petron gehabt haben könnte.

¹³ Hier werden nur einige Beispiele aufgeführt: Man hat aufgrund struktureller wie auch stilistischer Überschneidungen spekuliert, dass Chariton nicht nur der Autor des Romans *Kallirhoe* sondern auch des Metiochos-Parthenope-Romans sowie des Chione-Romans gewesen sein könnte. Zuletzt hat Stefan Tilg Chariton als Autor des Metiochos-Parthenope-Romans, des Chione-Romans und *Kallirhoes* identifiziert: Tilg, Stefan: Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Novel, New York: Oxford University Press 2010, S. 92-109. Chariton wird von folgenden Forschern als Autor mehrerer Romane angenommen: Kerényi, Karl: Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch, Tübingen: Mohr 1927, S. 234-235, Anm. 22; Dihle, Albrecht: Zur Datierung des Metiochos-Romans, in: WürzbJb neue Folge 4 (1978), S. 47-55, hier S. 54-55; Gronewald, Michael: Ein neues Fragment zu einem Roman, in: ZPE 35 (1979), S. 15-20, hier S. 19-20; Hägg, Tomas: The Parthenope Romance Decapitated?, in: Symb Oslo, H. LIX (1984), S. 61-92, hier S. 79-80; Ruiz-Montero, Consuelo: Chariton von Aphrodisias: Ein Überblick, in: Wolfgang Haase (Hrsg.): ANRW. Teil II: Principat (Einzelne Autoren seit der Hadrianischen Zeit und Allgemeines zur Literatur des 2. und 3. Jh.s [Forts.]), 34 (2. Teilband), Berlin/New York: Walter de Gruyter 1994, S. 1006-1054, hier S. 1008; Stephens, Susan A./Winkler, John J. (Ed.): Ancient Greek Novels. The Fragments. Introduction, Text, Translation and Commentary, Princeton: Princeton University Press 1995, S. 303-304; Reardon, B.P.: Chariton, in: Gareth Schmeling (Ed.): The Novel in the Ancient World, Rev. Edition, Boston/Leiden: Brill Academic Publishers, Inc 2003, S. 309-335, hier S. 319, Anm. 19 und schließlich Holzberg (2006), S. 67.

¹⁴ Siehe dazu den Abschnitt 3.1 dieser Einleitung.

b. Die Handlung der *Satyrica* berichtet von zahlreichen Tabubrüchen: Beispielsweise agieren Frauen sexuell aktiv, sind selbstbewusst und stellen bestimmte Anforderungen an die Männer, mit denen sie in sexuellen Kontakt treten. Darüber hinaus fällt auf, dass sehr offen, wenn auch im Vergleich zu den Epigrammatikern niveauvoll über Sexualität und ihre verschiedenen Formen geredet wird – auch durch Frauen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche römischen oder auch griechischen Gattungen sich bereits vor Petron auf spielerische, offene und unkonventionelle Weise mit den Geschlechterrollen und ihrer Verkehrung beschäftigt haben.

Bevor sich die Analyse der verschiedenen Gattungen zuwendet, schafft der erste Abschnitt des Kapitels B eine Basis für die Analyse der Genderkonzepte, indem es die Grundlagen der römischen Geschlechterideologie beleuchtet. Da das nachfolgende Kapitel Literaturgattungen erläutert,¹⁵ die vor allem im römischen Kulturraum starke Verbreitung fanden und dementsprechend durch römische Wertvorstellungen geprägt waren, fokussiert sich der erste Abschnitt auf die römische Geschlechterordnung und nicht mehr auf die griechische wie in Kapitel A. Die im vorangegangenen Kapitel untersuchten Texte sind griechische Liebesromane, welche folgerichtig auf griechischen Normen, Idealen und Tabus für sexuelles Verhalten fußen. Vor dem Hintergrund der oben gestellten zwei Fragen befasst sich Kapitel B sodann bündig mit dem sekundären bzw. allgemeinen Einfluss, den die Epigrammatik, die römische Komödie, die *satura Menippea* sowie die römische Satire auf Petrons Geschlechterkonstrukte und seinen Umgang mit sexuellen Themen ausüben. Im Anschluss daran wird die Anlehnung Petrons an die Verarbeitung erotischer bzw. sexueller Inhalte durch den griechisch-römischen Mimus, die *fabula Milesia* sowie durch die römische Liebeselegie untersucht. Um die kreativen Anstöße und die Wirkung des Mimus, der *fabula Milesia*, der Satire und der *satura Menippea* auf die *Satyrica* einschätzen zu können, sollen einige Gedanken, die Michail Bachtin in seiner Theorie des Karnavalesken formulierte, in die Untersuchung eingebettet und erläutert werden. Am Ende des Kapitels werden die Arbeitsergebnisse zusammengefasst.

Der zweite Teil der Arbeit thematisiert in Kapitel C schließlich ausführlich die verschiedenen Konzepte von Sexualität und die spezifischen Geschlechterrollen in Petrons Roman selbst. Hier sollen weitere Belege für die Innovativität des Petron'schen Textes in Bezug auf das Thema Sexualität angeführt werden. Zunächst erläutert der Abschnitt 1 kurz die Auswahl der zu untersuchenden Figuren der *Satyrica*. Darauf folgend sind Männer- und Frauenrollen des Romans Gegenstand der Betrachtung. Der Abschnitt 2 thematisiert unter anderem die von Petrons Erzähler Encolpius eingenommenen Geschlechterrollen, der, so

¹⁵ Zwar sind viele der Texte griechischen Ursprungs, wurden jedoch durch die Römer entsprechend eigener Vorlieben, sozialer und literarischer Bedingungen übernommen und abgewandelt. Dies gilt für alle Literaturgattungen des Kapitels außer der römischen Satire, welche ein genuin römisches Genre ist.

die These, vor allem als Parodie des römischen *vir* fungiert. Innerhalb der Analyse soll das Augenmerk zudem auf Encolpius' Position als Erzähler gerichtet werden, zumal seine Rollenkonflikte, die er in Bezug auf seine Geschlechterpositionen erlebt, eng mit seiner Aufgabe als *narrateur* verbunden sind. Um Encolpius' Stimme als Erzähler und seine Sicht auf andere Figuren verständlich zu machen, wird auf die Theorie Gérard Genettes zurückgegriffen. Anschließend folgt die Auseinandersetzung mit Giton, der über weite Teile der erhaltenen Handlung des Romans als Encolpius' Liebhaber und große Liebe beschrieben wird. In einem weiteren Punkt beschäftigt sich das Unterkapitel mit Ascyrtos und Eumolpos (2.3), welche als Rivalen des Encolpius auftreten und schließlich mit dem Parvenü Trimalchio (2.4), der einst ein Sklave war und auf eine recht frivole Vergangenheit zurückblicken kann. Des Weiteren sollen die bei Petron auftretenden Frauen und ihr Sexualverhalten sowie die von ihnen eingenommenen Geschlechterrollen näher analysiert werden. Das Unterkapitel betrachtet die weiblichen Figuren Quartilla, Circe, die Hexen Proselenos und Oenothea sowie die *matrona* Fortunata. Am Ende des Kapitels steht ebenfalls eine Zusammenfassung der Arbeitsergebnisse.

Im dritten Teil der Dissertation wird Petron schließlich auf Basis der vorherigen Arbeitsergebnisse als innovativer Autor in den Blick genommen. Das Kapitel D widmet sich dem eigenständigen und neuartigen Charakter der *Satyrica* – vornehmlich bezogen auf die Behandlung des Themas Sexualität – und der Eigenleistung des Autors Petron. Einem Abriss über die literaturhistorischen Entstehungsbedingungen der *Satyrica* folgen Überlegungen zu Petrons Adressaten und seiner schriftstellerischen Intention. In diesem Rahmen soll auch eine mögliche Erklärung für sein spezielles Genderkonzept angeboten werden. Das Kapitel E fasst abschließend die gesamten Arbeitsergebnisse der Dissertation zusammen.

3. Die Gattung ‚antiker Roman‘ und der literarische Charakter der *Satyrica* Petrons¹⁶

Im eigentlichen Sinne wurde der Begriff ‚Roman‘ zum ersten Mal im 12. Jh. für längere fiktionale Texte verwandt, die in einer der romanischen Volkssprachen verfasst wurden. Carl Werner Müller weist in seinem Aufsatz *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*¹⁷ auf den Umstand hin, dass sich der semantische Gehalt des Terminus ‚Roman‘ in der Neuzeit erweitert und gewandelt hat:

¹⁶ Vgl. für die folgenden Ausführungen zur Geschichte und zur Definition der Gattung auch die Ausführungen Carl Werner Müllers in seiner Monografie: *Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur in der Antike*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, bes. S. 1-55 sowie den entsprechenden Teil meiner unveröffentlichten Masterarbeit: *Eine Sonderform des antiken Romans – Die *Satyrica* und ihre literarischen Vorbilder*, Bielefeld 2010, S. 5-12 und S. 26-28. Das Unterkapitel soll lediglich eine konzise Zusammenfassung der Forschungsergebnisse und -meinungen darlegen; aufgrund der hinreichenden Bearbeitung der griechischen Liebesprosa wird hier nicht versucht, eine eigene Definition des Genres zu entwickeln.

¹⁷ Müller, Carl Werner: *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*, in: *AuA* Heft XXII (1976), S. 115-136.

Im Unterschied zur ursprünglichen sprachlichen Bedeutung („Erzählung in der [romanischen] Volkssprache“) bezeichnet das Wort ‚Roman‘ heuten neben einer gewissen Umfänglichkeit vor allem den fiktionalen Charakter einer Erzählung, und dieses Moment des Fiktiven ist so dominant, daß der uneigentliche Gebrauch des Wortes und die Verwendung des Adjektivs ‚romanhaft‘ ganz davon bestimmt werden.¹⁸

Die von der modernen Forschung mit dem Hilfsbegriff ‚antiker Roman‘¹⁹ belegten Texte sind freilich unter völlig anderen historischen, politischen, gesellschaftlichen und literarischen Produktionsbedingungen als neuzeitliche Romane entstanden und sind daher im Folgenden von diesen abzugrenzen. Hellenistische Gelehrte und spätantike Literaturkritiker wie Nikolaos von Myrrha, Macrobius²⁰ oder der Patriarch Photios bezeichneten die Texte als *drámata*, *dramatikón* (= „fiktiv“, ‚der Lebenswirklichkeit nachgestaltet‘²¹) oder auch *kōmōdía*; ferner als *fabula*, *mimus* oder *sýntagma dramatikón*, also als „dramatische Zusammenstellung.“²²

Die Begrifflichkeiten lassen erkennen, dass man sich der großen Nähe der Texte zur Gattung des Dramas bewusst war. Die Wirklichkeitsnähe und der glückliche Ausgang der Geschichte rückten die Gattung in die Nähe des dramatischen Subgenres der Komödie.²³ Die antiken Romanautoren selbst verglichen ihre Werke mit Dramen, sie verwiesen aber ebenso mangels einer adäquaten Terminologie auf bereits etablierte Gattungen.²⁴ Eine Theorie des Romans in der Antike gab es somit im engeren Sinne nicht. Wenn im Folgenden die als ‚antiker Roman‘ eingestufte Prosa in ‚idealisierende‘ und ‚komisch-realistische‘ Romane²⁵ aufgeteilt wird, geschieht dies mit einer kritischen Haltung gegenüber dieser Einteilung, jedoch auch mangels einer vergleichbaren und besseren Zuordnung. Nicht alle diese Texte beinhalten ausschließlich idealisierte oder komisch-realistische Elemente und sind selbstverständlich darüber hinaus vielschichtige literarische Gebilde, wie neuere

¹⁸Ebd., S. 118.

¹⁹ Vgl. zur Einführung in die Gattung das Standardwerk von Holzberg (2006).

²⁰ Macrobius, Ambrosius Theodosius: *Commentarii in somnium Scipionis*, hrsg. von Jakob Willis, 2. Aufl., Leipzig: Teubner Verlag 1970, hier der Abschnitt 1, 2, 7f. Siehe auch: Hofmann, Heinz (Ed.): *Latin Fiction. The Latin novel in context*, London/New York: Routledge 1999, S. 1-19, hier S. 5.

²¹ Müller (1976), S. 116.

²² Vgl. Kuch, Heinrich: Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung. Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse, in: Ders. (Hrsg.): *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte* [= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, hrsg. von Joachim Herrmann, Bd. 19], Berlin: Akademie-Verlag 1989, S. 11-51.

²³ Ebd., S. 117.

²⁴ So zum Beispiel Chariton, der sogar von einer Bühnenhandlung spricht: „Welcher Dichter hat je eine so überraschende Geschichte auf die Bühne gebracht?“ (Char. Kall. 5.8.2). Die Gerichtsverhandlung in Babylon vergleicht er mit einer Theateraufführung: „Man hätte meinen können, in einem Theater zu sitzen, das von tausenderlei Gefühlen erfüllt war“ (Char. Kall. 5.8.2). Der Roman des Chariton wird nach folgender Ausgabe zitiert: Chariton: *Kallirhoe*, gr./dt., hrsg., übers. u. komm. von Christina Meckelnborg und Karl-Heinz Schäfer (= Edition Antike, hrsg. von Thomas Baier, Kai Brodersen und Martin Hose), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. Vgl. weiter Kuch, in Ders. (Hrsg.) (1989) der auf S. 13 einige Ersatzbegriffe der antiken Romanautoren anführt: Chariton 1.1.1: *páthos erotikón* („Liebeserlebnis“, „Liebesgeschichte“); Achilleus Tatios 1.2.3: *mýthoi erotikoi* („Liebeserzählungen“); Longos, *Praefatio 1: historia érotos* („Geschichte einer Liebe“) [...]; Antonios Diogenes in Photios, *Bibliotheca 166*, S. 111 a: *komodia palaiá* („alte Komödie“); Heliodor 10. 41. 4: *sýntagma* („Zusammenstellung“); Apuleius, *Metamorphosen 1.1.1: variae fabulae* („bunte Erzählungen“) im *sermo Milesius* („milesischen Stil“).

²⁵ Dies sind Formulierungen von Ben Edwin Perrys (1967), S. 87. Niklas Holzberg (2006) übernimmt diese, S. 16-19.

Untersuchungen beispielsweise anhand des Romans des Chariton zeigen konnten.²⁶ Um jedoch den Überblick über ein so großes Textcorpus zu gewinnen und die Romane einer ersten Einordnung zu unterziehen, ist die Aufteilung in ‚idealisierende‘ und ‚komisch-realistische Romane‘ durchaus sinnvoll.

3.1 Die ‚idealisierenden Romane‘

Als ‚idealisierende Romane‘ bezeichnet man diejenigen Erzählungen, die dem Leser eine idealisierte Weltsicht und ein an die *kalogagathía* angelehntes Menschenbild präsentieren. Zu den Bestandteilen der idealen griechischen Liebesprosa gehören durch den Zorn einer Gottheit ausgelöste Abenteuer und damit verbundene Reisen der Protagonisten durch den damals bekannten Mittelmeerraum, Liebe und der Schwur „unverbrüchlicher Treue“²⁷ sowie Gewalt, für die Helden lebensbedrohliche Situationen, wie die Gefangennahme durch Piraten und versuchte Vergewaltigung sowie Schiffbruch. Die Erzählung mündet schließlich in einem Happy-End.²⁸

Stefan Tilg liefert mit seiner Auffassung des idealen griechischen Liebesromans eine Erweiterung der Definition Heinrich Kuchs²⁹ und fasst das stereotype Handlungsschema,³⁰ auf das der Kern der Romane, bei allen inhaltlichen Unterschieden oft reduziert werden kann, zusammen:

My definition of the ideal love novel is this: at its heart we find a boy-girl-romance, private interests, and the noble sentiments of its protagonists; in terms of plot, typical characteristics are the falling in love of the young couple, their ensuing separation, their respective adventures, and their final reunion in a happy ending.³¹

In dieser Arbeit werden unter diese Gruppe, wie oben bereits erwähnt, der Roman *Kallirhoe* des Chariton von Aphrodisias, der M&P-Roman, sowie die Bruchstücke des Kalligone- und Chione-Romans gezählt. Eine Sonderstellung nehmen der Ninos- und Sesonchosis-Roman ein, die bei Niklas Holzberg unter dem Begriff „romanhafte Biografie“³² firmieren und ihren Schwerpunkt nicht auf einer Liebesgeschichte, sondern vermutlich vielmehr auf der fiktiven Nacherzählung der Lebensgeschichte einer historischen bzw. historisch-legendären

²⁶ Koen de Temmerman konnte anhand der beiden Protagonisten Chaereas und Kallirhoe deutlich machen, dass beide eine große charakterliche Entwicklung durchmachen, die sie keineswegs durchweg als ideale Helden erscheinen lässt. Diese Wandlung in Bezug auf den Charakter wird aber, zumindest im Falle Kallirhoes, sehr subtil gezeichnet. Vgl. de Temmerman, Koen: Blushing Beauty. Characterizing Blushes in Chariton's *Callirhoe*, in: *Mnemosyne* 60 (2007), S. 235-252 sowie Ders.: Chaereas Revisited. Rhetorical Control in Chariton's 'Ideal' Novel *Callirhoe*, in: *CQ* 59.1 (2009), S. 247-262. Zur ausgefeilten Erzähltechnik des Chariton, die gekonnt Anspielungen auf Epos und Tragödie in die Erzählung integriert, siehe beispielsweise den Aufsatz von Martina Hirschberger: Epos und Tragödie in Charitons *Kallirhoe*. Ein Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans, in: *WürzBjB neue Folge* 25 (2001), S. 157-186.

²⁷ Holzberg (2006), S. 20.

²⁸ Vgl. die Ausführungen Tomas Häggs: *Eros und Tyche. Der Roman in der antiken Welt* [= Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 36], übers. von Kai Brodersen, Mainz a. Rhein: Verlag Philipp von Zabern 1987, S. 17. Von nun an als Hägg (1987a) zitiert.

²⁹ Vgl. Kuch, in: Ders. (Hrsg.) (1989), S. 27.

³⁰ Vgl. ausführlicher zum Handlungsschema und zur Erzähltechnik: Holzberg (2006), S. 20-21.

³¹ Tilg (2010), S. 1.

³² Holzberg (2006), S. 26.

Persönlichkeit legen. Hier sollen sie dennoch zu den ‚idealisierenden Romanen‘ hinzugezählt werden, da zumindest ihr Menschenbild auf ideellen Vorstellungen beruht.³³

3.2 Die ‚komisch-realistischen Romane‘

Von den ‚idealisierenden‘ Romanen grenzt Ben Edwin Perry die ‚komisch-realistischen‘ Romane oder Romanbruchstücke ab, welche mit der Motivik, dem Stil und der Struktur der ersteren ein literarisches Spiel treiben, indem sie diese komisch überzeichnen.³⁴ Zugleich sind diese Narrative durch eine realistisch ausgearbeitete Handlung und Charaktere definiert. Unter diese Textgruppe fasst beispielsweise Niklas Holzberg, neben den *Satyrica*, die *Metamorphosen* des Apuleius sowie *Lukios oder Der Esel (Loúkios ē Ónos)* des Pseudo-Lukian – eine Epitome des verlorenen gegangenen griechischen Originals der *Metamorphosen* des Lukios von Patrai – zusammen. Auch die Fragmente des Iolaos-, Protagoras- und des Tinouphis-Romans lassen sich unter dieser Kategorie subsumieren.

Die ‚komisch-realistischen Romane‘ weisen im Kern dieselben Erzähltechniken wie die ‚idealisierenden‘³⁵ auf. Die Werke des Petron und Apuleius unterscheiden sich durch die Einführung eines Ich-Erzählers von der griechischen Liebesprosa ihrer Zeit und bringen auf diese Weise den souveränen und emanzipierten Umgang ihrer Autoren mit dem Genre zum Ausdruck. Ebenso lassen sich Ich-Erzähler in den Fragmenten des Iolaos-, Protagoras- und Tinouphis-Romans nachweisen. Die römischen Autoren wie auch die späteren griechischen Prosaiker erweiterten die bisherigen narrativen Techniken der antiken Romane durch komplexere Erzählverfahren. Bei den beiden lateinischen Romanen fällt in Bezug auf das Handlungsschema und die Motivik der komische und derb-realistische Tonfall auf. So werden in beiden Romanen sehr detailliert Sex-Szenen beschrieben; obszön-scurrile Situationen prägen die Handlung.³⁶ Eine ähnlich sexualisierte Sprache prägt die Fragmente des Iolaos- und Protagoras-Romans.³⁷

³³ Dies wird genauer in Kapitel A, Unterkapitel 3 erläutert.

³⁴ Perry (1967), S. 87.

³⁵ Vgl. Holzberg (2006), S. 20-21.

³⁶ Auf diesen Punkt kommt Kapitel A in Unterkapitel 4.1.5 zurück. Kapitel B und C gehen ebenfalls genauer auf diesen Punkt ein.

³⁷ Vgl. Alpers, Klaus: Zwischen Athen, Abdera und Samos. Fragmente eines unbekanntes Romans aus der Zweiten Sophistik, in: Margarethe Billerbeck/Jaques Schamp (Hrsg.): KAINOTOMIA. Die Erneuerung der griechischen Tradition, Colloquium Pavlos Tzermias (4. XI. 1995), Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag 1996, S. 19-55, hier S. 52-54. Alpers setzt das Protagoras-Fragment sowohl motivisch, inhaltlich und stilistisch mit Petrons *Satyrica* in Verbindung. Seiner Argumentation folgt Niklas Holzberg (2006), S. 82-84. In Bezug auf das Iolaos-Fragment wurden von Anfang an sowohl sprachliche wie auch inhaltliche Parallelen zu Petron konstatiert. Auf diesen Punkt werde ich in Unterkapitel 2.1. noch genauer eingehen. Vgl. vorerst beispielsweise: Parsons, Peter J.: A Greek Satyricon?, in: BICS 18 (1971), S. 53-68; Merkelbach, Reinold: Fragment eines Satirischen Romans: Aufforderung zur Beichte, in: ZPE 11 (1973), S. 81-100; Parsons, Peter J.: 3010. Narrative about Iolaos, in: Ders. (Ed.): The Oxyrhynchus Papyri Vol. XLII, Oxford: Oxford University Press 1974, S. 34-41; Macleod, C.W.: A Note on P.Oxy. 3010.29, in: ZPE 15 (1974), S. 159-161; Astbury, Raymond: Petronius, P.Oxy. 3010 and Menippean Satire, in: CIPhil Vol. 72, No. 1 (Jan. 1977), S. 22-31; Stephens/Winkler (1995), S. 358-374; Petersmann, Hubert: Antike Unterhaltungsliteratur zwischen Roman und Satire: Petrons *Satyrica*, das *Iolaos-* und das *Tinouphisfragment*, in: ActaAnthHung 40 (2000), S. 371-379.

Das Handlungsschema wird bei Petron zum Teil an das des griechischen Liebesromans angelehnt,³⁸ wobei die sexuellen Abenteuer seines Protagonisten Encolpius und weniger die Themen Liebe und Treue im Vordergrund stehen. Die Prüfung der Figuren, die sich im Gegensatz zum Liebesroman auf die Libido bezieht, sowie den glücklichen Ausgang der Geschichte übernehmen Pseudo-Lukian, Apuleius und vermutlich ebenso Petron und die Autoren der Iolaos-, Protagoras- und des Tinouphis-Fragmente von den griechischen Romanciers. Am Ende des ‚komisch-realistischen‘ Romans von Apuleius aber gibt es kein glücklich vereintes Paar, sondern vielmehr einen glücklichen Lucius, der von einem Esel zurück in einen Menschen verwandelt wird und aus Dank und Glaube an Isis ihrem Kult beitrifft. Schließlich kann man sagen, dass die ‚idealisierenden‘ wie auch die ‚komisch-realistischen‘ Romane nicht in einem literarischen Vakuum entstanden sind, sondern unter bestimmten gesellschaftlichen³⁹ und politischen Verhältnissen, in einer spezifischen literarischen Tradition stehend. Insofern

[...] spiegeln [die Romane, H.E.] in gewisser Weise die Einstellungen ihrer Autoren zu der besonderen sozialen und politischen ihrer Zeit wider, und die Art, in der die Verfasser der komisch-realistischen Romane das Menschenbild der idealisierenden Romane in verzerrter Form präsentieren, weist Züge satirischer Moral- und Literaturkritik auf.⁴⁰

Für die spätere Analyse der antiken Romane sei hier Holzbergs Definition des Genres vorangestellt, welche die oben beschriebenen Merkmale der Gattung präzise zusammenfasst:

Als ‚antiken Roman‘ begreife ich eine frei erfundene längere Prosaerzählung, in der erotische Motive und eine Serie von meist auf Reisen erlebten Abenteuern, bei denen sich bestimmte Typen unterscheiden lassen, das Geschehen beherrschen. Die Protagonisten bzw. der Protagonist agieren in einer als real existierend dargestellten Welt, die, auch wenn das Geschehen in einer für den Autor und Leser vergangenen Zeit spielt (was in mehreren Texten, aber nicht immer der Fall ist), im wesentlichen die Erfahrungswelt der frühkaiserlichen Gesellschaft des Mittelmeerraumes widerspiegelt. Das Menschenbild entspricht entweder einer idealisierenden oder einer komisch-realistischen Sichtweise.⁴¹

3.3 Der literarische Charakter der *Satyrice*

Niklas Holzberg und Ben Edwin Perry haben Petrons *Satyrice* zum Typ der ‚komisch-realistischen Romane‘ zugeordnet, jedoch wird der Text darüber hinaus durch die künstlerisch anspruchsvolle Verwobenheit diverser Gattungen sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene definiert.⁴²

³⁸ Vgl. meine Masterarbeit, S. 28-54 sowie Richard Heinze: Petron und der griechische Roman (Hermes 34, 1899, S. 494-519), neu abgedruckt in: Gärtner (Hrsg.) (1984), S. 15-40.

³⁹ Dies gilt natürlich auch in Bezug auf die Geschlechterordnungen der Griechen und Römer, die innerhalb der Romane selbstverständlich reflektiert werden. Siehe dazu die folgenden Kapitel A-C.

⁴⁰ Holzberg (2006), S. 22.

⁴¹ Ebd., S. 39.

⁴² Vgl. dazu auch Kapitel B dieser Arbeit. Darüber hinaus: Schönberger (2013), S. 15-18; Kytzler, Bernhard: Die nachklassische Prosa Roms. Parodistisches Perlando: Petron, in: Manfred Fuhrmann und Klaus von See (Hrsg.): Römische Literatur. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. Main: Akademische Verlags Gesellschaft Athenaion 1974, S. 299-306.

Daher ist es schwer, eine adäquate Bezeichnung für die von Petron gewählte Form zu finden,⁴³ zumal ein vergleichbares Werk vor Petron nicht bekannt ist. Betrachtet man antike wie neuzeitliche Romane als längere, fiktionale Texte, die eine Geschichte in einer der Lebenswirklichkeit des Rezipienten nachgebildeten Welt erzählten, so kann auch Petrons Text als Roman bezeichnet werden. Gareth Schmeling plädiert in seinem Aufsatz *The Satyricon of Petronius*⁴⁴ für eine solche Lesart des Textes und schlägt aufgrund der literarischen Mehrdimensionalität des Petron'schen Werkes die Definition E.M. Forsters vor, welcher Romane als elastische und völlig frei formbare textuelle Gebilde begreift:

[T]he novel is a formidable mass, and it is so amorphous – no mountain to climb...It is most distinctly one of the moister areas of literature – irrigated by a hundred rills and occasionally degenerating into a swamp. I do not wonder that the poets despise it, though they sometimes find themselves in it by accident. And I am not surprised at the annoyance of the historians when by accident it finds itself among them. Perhaps we ought to define what a novel is...This will not take a second... [it is] a fiction of a certain extent.⁴⁵

Carl Werner Müller bezeichnet daher die Gattung Roman als „offene Form“⁴⁶:

Als ‚offene‘ Form ist der Roman jederzeit in der Lage, Elemente anderer literarischer Gattungen zu adaptieren, und gerade der Wechselbezug von erzählender und dramatischer Dichtung in der Antike steht außer Frage.⁴⁷

Müllers Auffassung von dem Charakter des ‚antiken Romans‘ geht damit auf die Ausführungen Albin Leskys in dessen *Geschichte der griechischen Literatur* zurück. Lesky beschreibt das motivische (und auch stilistische) „Einzugsgebiet dieser späten Gattung als außerordentlich groß“⁴⁸ und verweist damit indirekt auf die offene Form des Genres.

Petron war es durch die elastische und offene Form, die er wählte, und die man heute als ‚Roman‘ bezeichnet, möglich, die Elemente übernommener Gattungen miteinander in innovativer und für seine Intention⁴⁹ adäquater Weise zu verschmelzen und „[...] bei aller Montage der literarischen Vorbilder mit seinem Werk ein eigenständiges, lebendiges Gebilde, einen komisch-satirischen Abenteuerroman, den Vorläufer des neuzeitlichen *Picaro-Romans*“⁵⁰ zu schaffen.

⁴³ Siehe zur literarischen Einordnung der *Satyricon* eine Auswahl an Analysen: Heinze (1899); Sullivan, J.P.: *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, London: Faber and Faber 1968; Fröhlke, Franz M.: *Petron, Struktur und Wirklichkeit. Bausteine zu einer Poetik des antiken Romans*, [= Europäische Hochschulschriften, Reihe XV, Klassische Philologie und Literatur, Bd./Vol. 10], zugl. Univ. Diss. Heidelberg 1975 u.d.T.: *Studien zu Petron*, Frankfurt a. M./Bern: Peter Lang Verlag/Herbert Lang Verlag 1977; Beck, Roger: *The Satyricon: Satire, Narrator, and Antecedents*, in: *MusHelv Jg.* 39 (1982), S. 206-214; N.N.: *Carmina Priapea: Gedichte an den Gartengott*, ausgew. u. erl. von Bernhard Kytzler, übers. von Carl Fischer (= Bibliothek der Alten Welt), Zürich/München: Artemis Verlag 1978. Adamietz, Joachim: *Zum literarischen Charakter von Petrons Satyricon*, in: *RhM Heft 130* (1987), S. 329-346; Ders.: *Circe in den Satyricon Petrons und das Wesen dieses Werkes*, in: *Hermes* 123 (1995), S. 320-334; Schmeling, Gareth: *Genre and the Satyricon: Menippean Satire and the novel*, in: *Spudasmata* 62 (1996), S. 105-177; Petersmann (2000), S. 371-379; Schmeling, Gareth: *The Satyricon of Petronius*, in: Ders. (Ed.) (2003), S. 457-490; Holzberg (2006), S. 84-95.

⁴⁴ Schmeling, in: Ders. (Ed.) (2003), S. 457-490.

⁴⁵ Forster, E.M.: *Aspects of the Novel*, London: Arnold 1974, zit. in: Schmeling, in: Ders. (Ed.) (2003), S. 483.

⁴⁶ Müller (1976), S. 121

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Lesky, Albin: *Geschichte der griechischen Literatur*, 3., neu bearb. u. erw. Aufl., Berlin/München: Francke Verlag 1971, S. 957-972, hier S. 958.

⁴⁹ Vgl. zu Petrons Intention Kapitel D.

⁵⁰ Schönberger (2013), S. 18.

4. Forschungsstand zu Petrons *Satyrica*: Sexualität und Geschlechterrollen⁵¹

Nachdem der literarische Charakter der *Satyrica* bestimmt wurde, soll nun der aktuelle Forschungsstand zum Werk thematisiert werden. Der Roman Petrons war bereits in vielerlei Hinsicht Gegenstand kritischer literarischer und philologischer Betrachtung. Es existieren diverse Aufsätze und Monografien, die eine Gesamtinterpretation des Werkes anstreben.⁵² Neben der Thematisierung der literarischen Vielschichtigkeit des Textes und der Intention Petrons wird besonders die gattungstypologische Zuordnung der *Satyrica* in den Fokus dieser Arbeiten gerückt. Die literarische Typisierung der *Satyrica* ist nach wie vor strittig, wie etwa die Schriften J.P. Sullivans,⁵³ Roger Becks,⁵⁴ Joachim Adamietz⁵⁵ oder Gareth Schmelings⁵⁶ zeigen: Einerseits begreift man den Text als Menippeische Satire (z.B. Adamietz) und andererseits als Roman (z.B. Schmeling). Andere Autoren, wie beispielsweise Froma I. Zeitlin, sprechen sich dagegen aus, das Werk Petrons überhaupt in ein Genre einzuordnen, da es inhaltlich und formal jegliche Grenzen eines benennbaren literarischen Genus sprengen würde:

By the criteria of modern theory, we need not judge Petronius against the classical standard of the causal plot, to his detriment; nor need we judge him by neo-classical norm of the 'realistic' novel. We can also understand the use of satire in a novel is different from satire encompassed within the limits of its own more slender form.⁵⁷

Eine andere Gruppe von Studien der Petronforschung analysiert die *Satyrica* unter spezifischen thematischen Fragestellungen. So werden etwa die Bezüge des Textes zum griechischen Liebesroman⁵⁸ und weiteren griechisch-römischen Literaturgattungen,⁵⁹ die

⁵¹ Die hier zitierten Werke, die den Themenkomplex Sexualität und Erotik in der Antike im Allgemeinen betreffen, sind freilich nur als eine Auswahl aufzufassen, da die Anzahl der bislang zu diesem Thema erschienenen Arbeiten mittlerweile unüberschaubar geworden ist. Zudem soll es primär um Petrons *Satyrica* gehen. Dennoch muss natürlich auf einige, nach Meinung der Autorin besonders wegweisende, allgemeine Werke hingewiesen werden, die auch im Rahmen dieser Arbeit immer wieder zitiert werden.

⁵² Vgl. z.B. Sullivan (1968); Fröhle (1977) sowie Courtney, Edward: *A Companion to Petronius*, Oxford: Oxford University Press 2001.

⁵³ Vgl. Sullivan (1968).

⁵⁴ Vgl. Beck (1982).

⁵⁵ Vgl. Adamietz (1987) und (1995).

⁵⁶ Vgl. Schmeling (1996) und (2003).

⁵⁷ Zeitlin, Froma I.: *Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity*, in: Stephen Harrison (Ed.): *Oxford Readings in the Roman Novel*, New York: Oxford University Press 1999, S. 1-49, hier S. 12. Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt 3 dargelegt, werden die *Satyrica* in dieser Arbeit aufgrund ihrer literarischen Komplexität und der daraus resultierenden Schwierigkeit der gattungstypologischen Zuordnung als die ‚offene‘ Literaturform Roman verstanden.

⁵⁸ Bereits 1899 wies Richard Heinze auf die enge Verbindung zwischen den *Satyrica* und der griechischen Liebesprosa hin. Vgl.: Heinze (1899 bzw. 1984). Einer der neuesten Aufsätze, der sich mit dieser Thematik befasst ist J.R. Morgans: *Petronius and Greek Literature*, in: Jonathan Prag/Ian Repath (Ed.): *Petronius. A Handbook*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 32-47. Vgl. weiter für einen guten Überblick über die Forschungsliteratur zu diesem Thema Holzberg (2006) sowie Schmeling, Gareth/Sataioli, Aldo: *A Commentary on the Satyrice of Petronius*, Oxford u.a.: Oxford University Press 2011.

⁵⁹ Siehe z.B. Lefèvre, Eckard: *Studien zur Struktur der ‚Milesischen‘ Novelle bei Petron und Apuleius* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1997, Nr. 5), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997, bezüglich Petron siehe S. 5-43 oder Anderson, Graham: *The novella in Petronius*, in: Hofmann (Ed.) 1999, S. 52-63, zudem Rimell, Victoria: *The satiric maze: Petronius, satire, and the novel*, in: Kirk Freudenburg (Ed.): *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 160-173. Vgl. zu Petron und seinen Bezügen zur griechischen Literatur nochmals Morgan (2009). Zu Petron und seiner Anlehnung an römische Literaturgattungen vgl. z.B. Panayotakis, Costas: *Petronius and the Roman Literary Tradition*, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. 48-64.

Erzähltechnik des Petronius und in diesem Rahmen besonders seit den 1980er Jahren die Funktion des Encolpius als Erzähler⁶⁰ sowie in jüngerer Zeit auch die Rollen einzelner Figuren innerhalb des Romans⁶¹ betrachtet. Angesichts dieses großen und thematisch breit gefächerten Forschungsinteresses an den *Satyrica* ist es verwunderlich, dass sich die Beschäftigung mit dem prägnantesten Charakteristikum des Werkes, nämlich der omnipräsenten Thematisierung von Sexualität und Petrons ungewöhnlicher Umgang mit den römischen Geschlechterrollen und den Genderkonzepten des antiken Romans gleichermaßen, auf so wenige Aufsätze, Anthologien und Monografien bezieht. Bislang gibt es keine Einzelschrift, die sich auf breiter Quellenbasis und in literaturhistorischer Hinsicht mit diesem Thema auseinandersetzt, worauf auch Helen Morales in ihrem Aufsatz *The History of Sexuality*⁶² aufmerksam macht.

Ebenso erscheint diese Entwicklung vor dem Hintergrund der fast vierzig Jahre zurückliegenden Veröffentlichung von Michel Foucaults erstem Band seiner *Histoire de la sexualité*⁶³ sowie der weiteren Bände der Reihe, die vor allem im englischsprachigen Raum eine gleichermaßen positive wie negative Resonanz erfuhren⁶⁴ und einen

⁶⁰ Vgl. exemplarisch Beck, Roger: Some Observations on the Narrative Technique of Petronius, in: Phoenix Vol. 27 (1973), S. 42-61 und Ders. (1982). Vgl. weiter Jones, F.: The Narrator and the Narrative of the Satyricon, in: Latomus H. 46 (1987), S. 810-819 sowie Conte, Gian Biagio: The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' *Satyricon* (= Sather Classical Lectures, Volume Sixty), Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1996.

⁶¹ Vgl. z.B. Beck, Roger: Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator. A Study of Characterization in the *Satyricon*, in: Phoenix 33 (3) (1979), S. 239-253; Panayotakis, Costas: Quartilla's Histrionics in Petronius *Satyrica* 16.1-26.6, in: Mnemosyne ser. 4:47:3 (June 1994), S. 319-336 oder auch: Malits, Andrea/Fuhrer, Therese: Stationen einer Impotenz. Zur Funktion der Frauenfiguren Quartilla, Circe, Oenothea und Proselenos in Petrons *Satyrica*, in: Barbara Feichtinger/Georg Wöhrle (Hrsg.): Gender studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd.1), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 81-96. Vgl. weiter: Leão, Delfim F.: Petronius and the Making of Characters: Giton and Eumolpos, in: Ders./Cláudia Teixeira/Paulo Sérgio Ferreira: The Satyricon of Petronius. Genre, Wandering and Style, transl. from the Portuguese by Martin Earl, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra 2008, S. 95-134.

⁶² Morales, in: Whitmarsh (Ed.) (2008).

⁶³ Der Titel wurde bereits in der Einleitung zitiert, hier wird sich auf die deutsche Ausgabe von 1977 bezogen. Im Original erschien der erste Band der *Histoire de la sexualité* allerdings bereits im Jahr 1976.

⁶⁴ Eine englische Übersetzung erschien erst 1986. Positiv nahm vor allem David Halperin Foucaults Thesen auf, vgl: One hundred years of homosexuality. And other essays on Greek love, New York: Routledge 1990, beispielsweise lobt er auf S. 70-71 die Arbeit Foucaults: "The reasons for reading Foucault, by contrast, are much the same as the reasons for reading Nietzsche: not only does he enable us to understand considerably better what we already know, but he makes us more aware of the enigma we present to ourselves – and he helps us figure out how to pursue the elusive project of discovering, and changing, who we are." Siehe für weitere positive Reaktionen die Arbeiten von John J. Winkler und Froma I. Zeitlin: Winkler, John J.: The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece, New York/London: Routledge 1990 oder Halperin, David M./Winkler, John J./Zeitlin, Froma I.: Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World, Princeton: Princeton University Press 1990. Kritischer bewerteten vor allem weibliche Forscherinnen, wie Amy Richlin und Lin Foxhall, das wissenschaftliche Arbeiten Foucaults. Richlin stieß sich an Foucaults einseitiger Betrachtung von antiker (Homo-)sexualität im zweiten und dritten Band der *Histoire de la sexualité*, vgl. Richlin, Amy: Zeus and Metis: Foucault, Feminism, Classics, in: Helios 18. 2 (1991), S. 160-180 sowie Dies.: The Garden of Priapus. Sexuality and aggression in Roman humor, rev. edition, New York: Oxford University Press 1992. Der Titel wird von nun an als Richlin (1992a) zitiert. Sie prangerte an, dass Foucault zwar vorgab, auch den römischen Kulturraum in seine Ausführungen mit einzubinden, jedoch verwandte er für seine Analysen fast ausschließlich griechische Quellen und nahm zudem die Situation von Frauen und passiven Homosexuellen nicht in den Blick (Richlin (1992a, S. XIV)). Eine ähnliche Kritik formulierte 2003 Lin Foxhall in ihrem Artikel Pandora Unbound: A Feminist Critique of Foucault's History of Sexuality, in: Mark Golden/Peter Toohey (Ed.): Sex and difference in ancient Greece and Rome, Edinburgh: Edinburgh University Press 2003, S. 167-182.

„Paradigmenwechsel in der Analyse der Geschlechterverhältnisse“⁶⁵ einleiteten, nicht nachvollziehbar. Indem Foucault erstens daran erinnerte, dass die Termini ‚Homosexualität‘ und ‚Homoerotik‘ erst im 19. Jh. aufkamen⁶⁶ und – anders als in der Antike – auf die Identität einer Person gemünzt waren,⁶⁷ sowie zweitens anhand der Sichtung einer Vielzahl von historischen Quellen die These aufstellte, dass in jeder historischen Epoche neue Werte, Ideale und Normen für sexuelles Verhalten generiert werden,⁶⁸ eröffnete er einen neuen Blickwinkel auf die Erforschung antiker Sexualität und stieß die Entstehung zahlreicher Forschungsarbeiten zu diesem Thema an. So entstanden ab den späten 1980er Jahren diverse Anthologien und Monografien, die sich auf breiter Quellenbasis mit den Bedingungen und Formen antiker Sexualität beschäftigten und immer wieder einen Bogen zu den Arbeiten Foucaults zurückschlugen.

Der 1988 von Andreas Karsten Siems herausgegebene Band *Sexualität und Erotik in der Antike*⁶⁹ ist eine der ersten deutschsprachigen Anthologien, die sich anhand einer Vielzahl von Aufsätzen thematisch sehr differenziert mit den komplexen Spielregeln des Liebeslebens der Griechen und Römer auseinandersetzt. Für die jüngere Zeit kann exemplarisch auf die Quellensammlung von Maguerite Johnson und Terry Ryan *Sexuality in Greek and Roman society and literature*⁷⁰ von 2006 verwiesen werden, die eine umfassende Zusammenstellung zahlreicher Texte zu den Themen Schönheit, Heirat, Prostitution, gleichgeschlechtliche Beziehungen, Sex und Gewalt sowie Angst und Abstoßung liefert.

Obwohl Foucault mit seiner Arbeit eine neue Perspektive auf antike Geschlechterverhältnisse ermöglichte, muss angemerkt werden, dass sich seine Ergebnisse erstens eher auf den griechischen Kulturraum bezogen, dass er zweitens nur die männliche Elite in den Blick nahm und Frauen und passive Homosexuelle aus seiner Analyse ausklammerte, drittens methodisch unsauber vorging, indem er in Bezug auf römische Verhältnisse griechische Quellen auswertete und viertens die Bedeutung von Petrons und Apuleius' Romanen in Hinsicht auf ihren unkonventionellen Umgang mit den antiken Geschlechterrollen nicht erkannte bzw. herunterspielte.⁷¹

⁶⁵ Obermayer, Hans Peter: Martial und der Diskurs über männliche ‚Homosexualität‘ in der Literatur der frühen Kaiserzeit (= CLASSICA MONACENSIA. Münchener Studien zur Klassischen Philologie, Bd. 18), zugl. Univ. Diss. München 1996, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1998, S. 1.

⁶⁶ Karl Maria Benkert prägte diese Begriffe 1869 und antwortete damit auf die Schriften Karl Heinrich Ulrichs, der das Wort ‚Urnig‘ für Homosexuelle verwandte. Siehe dazu den Artikel ‚Homosexualität‘ der Online-Ausgabe der Brockhaus Enzyklopädie unter der URL: http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=0x=654a5df@be, letzter Zugriff: 01.04.2013.

⁶⁷ Foucault (1977), S. 58: „Der Homosexuelle des 19. Jh.s ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie [...] besitzt. Nichts von alledem, was er ist, entrinnt seiner Sexualität [...].“

⁶⁸ Siehe genauer hierzu den nachfolgenden Abschnitt 5 „Begrifflichkeiten und methodische Werkzeuge“.

⁶⁹ Hier wurde jedoch die zweite Auflage verwandt: Siems, Andreas Karsten (Hrsg.): *Sexualität und Erotik in der Antike* (= Wege der Forschung, Bd. 65), 2., unv. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.

⁷⁰ Johnson, Marguerite/Ryan, Terry (Ed.): *Sexuality in Greek and Roman society and literature. A sourcebook*, repr., London: Routledge 2006.

⁷¹ Vgl. nochmals Morales, in: Whitmarsh (Ed.) (2008) sowie Richlin (1991 und 1992a).

Neben Foucaults Arbeitsergebnissen, die die antike Sexualitätsforschung ganz allgemein stark beeinflussten, war es die Pionierarbeit Kenneth J. Dovers, die dieser in seinem Werk *Greek Homosexuality*⁷² von 1978 leistete, welche im Besonderen die Beschäftigung mit den Mechanismen und Regeln der griechischen gleichgeschlechtlichen Liebe enorm vorantrieb. Hans Peter Obermayer, der seine Dissertation über Martial und den Diskurs über männliche Homosexualität verfasste⁷³ und sich darin detailliert mit den Bedingungen römischer männlicher Homosexualität und literarisch aufgearbeiteten Idealen und Tabus bei Martial und zum Teil auch bei Catull und Petron beschäftigt, lobt Dovers Studie, der es zum ersten Mal gelungen sei,

[...] archäologisches Material, das in sexualgeschichtlichen Standardwerken zu Antike wie Gaston Vorbergs ‚Glossarium Eroticum‘ oder Hans Lichts ‚Sittengeschichte Griechenlands‘ oftmals nur zur Illustration diente, in seine Analyse der literarischen Quellen zu integrieren; die Deutung der Vasenbilder ist dabei funktionaler Bestandteil.

Der Forschungsstand der (Homo-)Sexualität in Griechenland hat seither eine beispiellose Renaissance erfahren [...].⁷⁴

Dovers und Foucaults Studien, die auf den griechischen Kulturraum fokussiert waren, ebneten daher dennoch den Weg für Forschungsarbeiten, die sich primär mit der römischen Geschlechterordnung auseinandersetzten. Exemplarisch sei hier auf die Arbeiten *Im Zeichen des Phallus. Die Ordnung des Geschlechtslebens im antiken Rom*⁷⁵ von Eckhard Meyer-Zwiffelhofer, *Roman homosexuality. Ideologies of masculinity in classical antiquity*⁷⁶ von Craig A. Williams sowie *Sexuality in Greek and Roman culture*⁷⁷ von Marilyn B. Skinner verwiesen, die heute als Standardwerke antiker Sexualitätsforschung gelten und daher auch in der vorliegenden Studie immer wieder im Rahmen der Analyse der Rollenkonstrukte in den *Satyrice* herangezogen werden.

Auf Basis dieser kurz skizzierten Entwicklung der Forschung sollte man eigentlich annehmen, dass auch die Petronforschung von den neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen der letzten Jahre profitieren konnte. Einzelne Untersuchungen wie Arthur J. Pomeroy's *Trimalchio as Deliciae*⁷⁸, Costas Panayotakis' *Quartilla's Histrionics in Petronius' Satyrice 16.1-26.6*⁷⁹ oder Daniel McGlathery's *Reversals of Platonic Love in Petronius' Satyricon*,⁸⁰ beschäftigten sich bereits in den 90er Jahren mit den Genderkonstrukten in Petrons Roman – wobei McGlathery anhand des von ihm untersuchten Verhältnisses zwischen Eumolpos

⁷² Hier wird die Erstausgabe zitiert: Dover, Kenneth James: *Greek Homosexuality*, London: Duckworth 1978. In den nachfolgenden Kapiteln wird jedoch die deutsche Ausgabe von 1983 verwandt.

⁷³ Obermayer (1998).

⁷⁴ Ebd., S. 5.

⁷⁵ Meyer-Zwiffelhofer, Eckhard: *Im Zeichen des Phallus. Die Ordnung des Geschlechtslebens im antiken Rom* (= Historische Studien, Bd. 15), zugl. Univ. Diss. Freiburg i. Br. 1995, Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 1995.

⁷⁶ Williams, Craig Arthur: *Roman homosexuality. Ideologies of masculinity in classical antiquity*, teilw. zugl. Univ. Diss. Oxford University, New York: Oxford University Press 1999.

⁷⁷ Skinner, Marilyn B.: *Sexuality in Greek and Roman culture*, Malden/Mass.: Blackwell Publishers 2005.

⁷⁸ Pomeroy, Arthur J.: *Trimalchio as Deliciae*, in: *Phoenix* XLVI No. 1 (1992), S. 45-53.

⁷⁹ Panayotakis (1994).

⁸⁰ McGlathery, Daniel B.: *Reversals of Platonic Love in Petronius' Satyricon*, in: David H.J Larmour (Ed.): *Rethinking Sexuality. Foucault and classical antiquity*, Princeton: Princeton University Press 1998, S. 204-227.

und dem ‚Epheben von Pergamon‘ die These Foucaults widerlegen kann, die davon ausgeht, dass keine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Päderastie in der römischen Literatur stattgefunden habe. John M. McMahons *Paralysin Cave. Impotence, perception and text in the Satyricon of Petronius*⁸¹ aus dem Jahr 1998 war und ist eine der wenigen Monografien, die sich ausführlicher mit dem phallischen Versagen des Encolp und seinen Rollenkonflikten als degradiertes römischer *vir* beschäftigt, dieses in literaturhistorischer Hinsicht beleuchtet sowie die sexuelle Konfusion des Encolp als populäres Entertainment für den Leser begreift.⁸²

Jedoch erschienen erst seit der Jahrtausendwende durch den zunehmenden Gebrauch der soziologischen Kategorie *Gender*, welche ebenfalls auf den Arbeitsergebnissen von Michel Foucault und Joan Scott basiert,⁸³ vermehrt Studien, die sich auf soziologischer und literaturhistorischer Basis mit den Rollenkonstrukten in Petrons *Satyricon* auseinandersetzen. Beispielsweise gaben 2002 Barbara Feichtinger und Georg Wöhrle den Band *Gender studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen*⁸⁴ in der Reihe *IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung* heraus, der in zahlreichen Artikeln Wege, die die Verwendung dieser Kategorie mit sich bringt und Schranken, die sie der Forschung auferlegt, erörtert. Besonders wichtig für die vorliegende Arbeit ist der darin veröffentlichte Aufsatz *Stationen einer Impotenz. Zur Funktion der Frauenfiguren Quartilla, Circe, Oenothea und Proselenos in Petrons Satyricon*⁸⁵ von Andrea Malits und Therese Fuhrer. In diesem Artikel setzen sich die beiden Forscherinnen kritisch mit den Ideen Hans Peter Obermayers, die dieser in seiner bereits zitierten Dissertation von 1996 bzw. 1998 bezüglich des Rollenverhaltens des Encolpius äußerte, auseinander und führen seine Analyse fort. Damit liefern Malits und Fuhrer einen der wenigen Texte der Petronforschung, der sich detaillierter mit den Protagonistinnen der *Satyricon* auseinandersetzt.

Hans Peter Obermayer antwortete im folgenden Jahr auf den Beitrag von Malits und Fuhrer, indem er sich auf immerhin fast 40 Seiten in seinem Artikel *Impotenz des Helden - Potenz des Erzählers: Die Intertextualität sexuellen Versagens in Petrons Satyricon*⁸⁶ mit dem phallischen Versagen des Encolpius und seinen Versuchen, dem Ideal eines römischen *vir* zu entsprechen, beschäftigte. Obermayer betrachtete in diesem Rahmen besonders Petrons literarische Vorbilder für die Darstellung der Impotenz des Encolp und leistete somit einen wichtigen Beitrag zur Klärung der Frage nach Petrons Einflüssen. Neben weiteren kürzeren

⁸¹ McMahon, John M.: *Paralysin cave. Impotence, perception and text in the Satyricon of Petronius*, Leiden/New York/Köln: Brill 1998.

⁸² Ebd., S. 175-217.

⁸³ Siehe ausführlicher zu dieser Entwicklung den nachfolgenden Abschnitt 5.

⁸⁴ Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002).

⁸⁵ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 81-96.

⁸⁶ Obermayer, Hans Peter: *Impotenz des Helden – Potenz des Erzählers: Die Intertextualität sexuellen Versagens in Petrons Satyricon*, in: Therese Fuhrer/Samuel Zinsli (Hrsg.): *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Rollenkonstrukte in antiken Texten (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 2.)*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, S. 57-92.

Artikeln von Thomas Baier⁸⁷ und Martha Habash,⁸⁸ welche sich mit sexuellen Themen in Petrons *Satyrica* auseinandersetzen, veröffentlichte 2007 Andrea Malits ihre Dissertation mit dem Titel *Nemo nostrum solide natus est. Körpergeschichten in Petrons Satyrica*.⁸⁹ Malits beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Petrons Behandlung der Themen Sex und Essen. Sie reflektiert einerseits die Erzählstrategien, anhand derer in den *Satyrica* „ganz bestimmte Werturteile bezüglich moralischer und geschmacklicher Kategorien in Sachen Sexualität und Essen nahe (ge)legt [werden, H.E.]“⁹⁰ und andererseits „die Bedeutungsprozesse, [die, H.E] auf der Metaebene der ästhetischen Inszenierung ins Zentrum des Interesses gerückt“⁹¹ werden. Als Ergebnis hält Malits fest, dass sich Petrons Umgang mit diesen Themen jeglicher philosophischer, medizinischer und ästhetischer Verklärung entzieht. Weder die ästhetische Idealisierung noch das Pochen auf die reine Körperlichkeit, seien für Petron der menschlichen Selbstvergewisserung angemessen:

Vielmehr wird – vergleichbar der sokratischen Balance zwischen Körper und Geist – mit Eumolp Lebenssinn und Kultur entworfen als eine Kultur der Zunge. In einer so verstandenen Kultur der Diät und des Geschmacks steht die Zunge als Schnittstelle zwischen Bauch und Gehirn zeichenhaft für die sokratische Balance zwischen Genussfähigkeit und Weisheit.⁹²

Malits' Ergebnisse sind in jedem Fall in kulturhistorischer bzw. ästhetischer Hinsicht äußerst interessant, jedoch beleuchtet die Züricher Wissenschaftlerin nicht, welche literarischen Vorbilder Petron für seinen ungewöhnlichen Umgang mit Sexualität gehabt haben könnte, von welchen Modellen er sich abzugrenzen versuchte und was seine Vorgehensweise so innovativ macht.

In jüngster Zeit veröffentlichten Donald Lateiner, Barbara K. Gold sowie Judith Perkins die Anthologie *Roman Literature, Gender and Reception*,⁹³ doch beschäftigt sich diese Kollektion von Essays mit der Verarbeitung sexueller Inhalte bzw. mit Geschlechterrollen bei diversen römischen Autoren und mit deren Rezeption. Nur Sheila K. Dickison widmet sich in ihrem kurzen Aufsatz *A Note on Fame and the 'Widow of Ephesus'*⁹⁴ einer in den *Satyrica* vorkommenden weiblichen Rolle. Sie betrachtet diese jedoch nicht im Hinblick auf literarische Vorbilder Petrons. Dickison analysiert vielmehr die Darstellung der *matrona* als Berühmtheit in der gleichnamigen milesischen Novelle sowie die voneinander zu differenzierenden Verhaltensmuster der Witwe im privaten und im öffentlichen Raum.

⁸⁷ Baier, Thomas: *Encolps Phantasiae*, in: Luigi Castagna/Eckard Lefèvre (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: *Studien zu Petron und seiner Rezeption. Studi su Petronio e sulla sua fortuna*. Berlin: Walter de Gruyter 2007, S. 141-153.

⁸⁸ Habash, Martha: *Petronius' Satyrica 24.7: Quartilla's asellus*, in: AN 5 (2007), S. 24-30.

⁸⁹ Malits, Andrea: *Nemo nostrum solide natus est. Körpergeschichten in Petrons Satyrica*, zugl. Diss., Zürich 2007, als PDF zu finden unter der URL <http://opac.nebis.ch/ediss/20070103.pdf>, letzter Zugriff: 16.01.2013.

⁹⁰ Malits (2007), S. 157.

⁹¹ Ebd., S. 158.

⁹² Ebd., S. 162.

⁹³ Lateiner, Donald/Gold, Barbara K./Perkins, Judith (Ed.): *Roman Literature, Gender and Reception. Domina Illustris*, New York and London: Routledge 2013.

⁹⁴ Dickison, Sheila K.: *A Note in Fame and the 'Widow of Ephesus'*, in: Lateiner/Gold/Perkins (Ed.) (2013), S. 85-89.

Zum Schluss sei noch auf den Umstand verwiesen, dass sich seit den 90er Jahren im Rahmen der antiken Romanforschung vor allem Brigitte Egger,⁹⁵ David Konstan⁹⁶ und Katherine Hayes⁹⁷ mit ihren Arbeiten zu den Genderkonzepten des antiken Romans hervortaten, jedoch diese primär auf den griechischen Roman ausgerichtet waren – wobei sich besonders Egger und Hayes für die weiblichen Figuren des Genres interessierten – und die *Satyrica* nur am Rande behandelten.⁹⁸ Auf einem allgemeinen Niveau hat sich nur noch Amy Richlin im Jahr 2009 mit der Sexualitätsthematik in den *Satyrica* in ihrem Aufsatz *Sex in the Satyrica. Outlaws in Literatureland* befasst.⁹⁹ Somit gilt es in der vorliegenden Untersuchung vor allem literaturhistorische Forschungslücken zu schließen – insbesondere in Bezug auf Petrons Verhältnis zum griechischen Roman und weiteren griechisch-römischen Literaturgattungen sowie hinsichtlich seiner Frauenfiguren und Intention.

5. Begriffsdefinitionen und methodische Werkzeuge

Um Geschlechterrollen und Sexualität in den ausgewählten Gattungen und besonders in antiken Romanen und -fragmenten analysieren zu können, sind nun einige Begriffsdefinitionen voranzustellen und methodische Werkzeuge zu erläutern. Im Folgenden werden die für diese Studie wichtigen modernen Termini ‚Homo‘- und ‚Bisexualität‘ sowie ‚Sexualität‘ den entsprechenden antiken Bezeichnungen einander gegenüber gestellt und ihre Verwendung problematisiert. Ferner thematisiert der nachfolgende Abschnitt allgemeine Schwierigkeiten, mit denen sich die moderne Forschung in Bezug auf die Erforschung antiker Sexualität konfrontiert sieht. Da sich die Arbeit vorrangig mit Geschlechterrollen im Sinne von sozialen Rollen – also den Rollen, die ein Mensch innerhalb der Gesellschaft einnehmen/übernehmen kann –, beschäftigt, soll kurz auf diese soziologische Kategorie eingegangen werden. Abschließend folgen einige Bemerkungen zum Terminus und zur Verwendung der Kategorie Gender sowie zum Verständnis von antiker Sexualität und zum Diskursbegriff Michel Foucaults‘.

5.1 Semantische Unschärfen

Zunächst ist es problematisch, dass die Antike keine Bezeichnungen wie ‚Sexualität‘, ‚Hetero-‘, ‚Homo-‘, oder ‚Bisexualität‘ kannte. Diese Termini sind moderne Bezugsgrößen

⁹⁵ Egger, Brigitte: Zu den Frauenrollen im griechischen Roman. Die Frau als Heldin und Leserin, in: Groningen Colloquia on the Novel Vol. 1 (1988), S. 33-66 sowie Dies.: Women in the Greek novel: Constructing the feminine, zugl. Diss., University of California: Irvine 1990 und Dies.: Women and Marriage in the Greek Novels: The Boundaries of Romance, in: James Tatum (Ed.): The Search for the Ancient Novel, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1994, S. 260-280. Im Folgenden als Egger (1994 a) zitiert.

⁹⁶ Konstan (1994).

⁹⁷ Hayes, Katherine: Fashioning the feminine in the Greek novel, London/New York: Routledge 2003.

⁹⁸ Eigentlich ist dies nur bei Konstan der Fall, welcher sich mit Petron lediglich auf den Seiten 113-125 seiner Monografie *Sexual Symmetry* beschäftigt.

⁹⁹ Richlin, Amy: Sex in the Satyrica. Outlaws in Literatureland, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. 82-100.

und Umschreibungen für menschliches Sexualverhalten.¹⁰⁰ Aufgrund dessen ist es nach wie vor für die moderne Forschung eine Herausforderung, antikes Sexualverhalten zu beschreiben, zu kategorisieren und zu verstehen. Gleichwohl muss angemerkt werden, dass die Forschung mittlerweile ein Bewusstsein für die historisch-semantic Problematic, die die obigen Begriffe hinsichtlich der Erforschung von Sexualität in anderen Epochen als der Moderne mit sich bringen, entwickelt hat:

Wir müssen die Kategorien Homosexualität und Heterosexualität historisieren und anerkennen, dass sie keine ontologischen Kategorien sind. Sie sind doch nur Fiktionen [...]. Wir sollten die Existenz des Homosexuellen, des Heterosexuellen oder was auch immer also nicht verleugnen oder in Abrede stellen. Aber wir brauchen einen Sinn für die Kontingenz dieser Kategorien.¹⁰¹

Schwierigkeiten hinsichtlich der Bewertung und Erforschung antiker Sexualität ergeben sich nicht nur aus dem methodisch unsauberen und unpassenden Gebrauch der genannten Begrifflichkeiten durch die moderne Forschung, sondern auch aus der Tatsache, dass die Antike keine Bezeichnungen hervorbrachte, die auf eindeutige Weise sexuelle Praktiken oder Verhaltensweisen beschrieben und erklärten.

Die Griechen bezogen sich, wenn sie von Sexualität sprachen, auf die Angelegenheiten der Aphrodite: *ta Aphrodisia* ([τὰ ἀφροδίσια). Dieser Begriff subsumiert eine Vielzahl von sexuellen Verhaltensweisen und Praktiken.¹⁰² Problematisch ist, dass zahlreiche antike Bezeichnungen innerhalb dieses Feldes mehrdeutig waren oder für ein und denselben Sachverhalt mehrere Umschreibungen existierten, die aber wiederum nicht alle denselben Bedeutungsinhalt hatten. Beispielsweise bezeichnet das Nomen *érōs* (Ἔρως) nicht nur den Gott der begehrliehen Liebe, über dessen Herkunft, Gestalt und Wirkungskreis antike Gelehrte lange Zeit disputiert haben,¹⁰³ sondern auch die sexuelle Leidenschaft an sich, aber auch viele andere Formen des Verlangens.¹⁰⁴ Bei Homer bezeichnet *érōs* zum Beispiel das Begehren nach Nahrung und Wasser (Hom. II. 1.469). *Érōs* wurde darüber hinaus als überzeitliche, universelle Kraft gesehen, die sowohl das Leben auf der Erde als auch den Kosmos an sich beeinflusste.¹⁰⁵ Der Begriff darf nicht mit *philia* (φιλία) verwechselt werden, welcher eine lebenslange Freundschaft oder tiefe Liebe und Wertschätzung meint. Liebe innerhalb der Familie wird dagegen als *storgē* (στοργή) bezeichnet. Der Terminus *agapē*

¹⁰⁰ Zur Begriffsgeschichte und zu kulturhistorischen Aspekten siehe den Artikel ‚Sexualität‘, in: Brockhaus-Enzyklopädie Online, URL: http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be21_article.php, letzter Zugriff: 01.04.2013; den Artikel ‚Homosexualität‘, in: Brockhaus-Enzyklopädie Online, URL: http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=0x=654a5df@be, letzter Zugriff: 01.04.2013 sowie den Artikel ‚Bisexualität‘, in: Brockhaus-Enzyklopädie Online, URL: http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=0x019fe9be6@be, letzter Zugriff: 01.04.2013.

¹⁰¹ Weeks, Jeffrey: Homosexualität und Heterosexualität sind doch nur Fiktionen..., in: Zeitschrift für Sexualforschung, Jg. 17, Heft 1 (März 2004), S. 60-69, hier S. 65.

¹⁰² Siehe ausführlicher auch Foucault (1986), S. 52-70.

¹⁰³ Das wohl bekannteste Beispiel für die detaillierte Auseinandersetzung mit der Figur bzw. dem Konzept des *érōs* stellt das *Symposium* des Platon dar. Auf eine ausführliche Diskussion der Wirkungsgeschichte des Werkes sowie auf eine Darstellung des Wandels des *érōs*-Begriffes wird an dieser Stelle jedoch verzichtet.

¹⁰⁴ Vgl. auch: Dover, Kenneth J.: Classical Greek Attitudes towards sexual behaviour, in: *Arethusa. Women in Antiquity* Vol. 6, No. 1 (Spring 1973), S. 59-83.

¹⁰⁵ Eine ausführliche Erläuterung findet sich bei Claude Calame: *The poetics of eros in ancient Greece*, Princeton: Princeton University Press 1999.

(ἀγαπή) jedoch meint Liebe an sich, welche von erotischem Begehren (*erōs*) und Freundschaft (*philia*) abgegrenzt wird. David Konstan fasst konzise den semantischen Gehalt des Terminus *érōs* zusammen:

Among these terms *érōs* was associated with the most passionate kind of infatuation, an intense and irresistible attraction that was naturally given narrative expression as a form of transgression, since it was precisely the insensitivity of *érōs* to all boundaries and limits that exhibited its overwhelming power over the individual.¹⁰⁶

Érōs soll somit in dieser Arbeit als sexuelle Affinität zu einer Person verstanden werden, also immer als ein Gefühl, das mit Sexualität in Verbindung gebracht werden muss. Werner Krenkel konnte die semantische Unschärfe, die innerhalb des Feldes Sexualität in der Antike existierte, überzeugend in seinem Aufsatz *Der Sexualtrieb: Seine Bewertung in Griechenland und Rom*¹⁰⁷ anhand der drei Wörter *hēdonē* (ἡδονή), *voluptas* und *libido*, welche in den Quellen zur Beschreibung des Sexualtriebes auftauchen, exemplifizieren. Im Allgemeinen verfügten Griechen und Römer über einen großen Wortschatz von Bezeichnungen und Zuschreibungen, die verwandt werden konnten, um das menschliche Sexualverhalten und die menschliche Sexualität zu beschreiben.¹⁰⁸ Dies betraf besonders sexuelle Praktiken und die Sexualorgane. Ein ausgearbeitetes Konzept von Sexualität im modernen Sinne existierte aber weder im griechischen noch im römischen Kulturkreis.¹⁰⁹

Es ist daher überaus problematisch, wie auch Craig A. Williams kritisch anmerkt, dass die moderne Forschung häufig unübersetzbare lateinische und griechische Termini zu übertragen versucht.¹¹⁰ Somit ist besondere Vorsicht bei der analytischen Benutzung dieser Begriffe geboten. In der vorliegenden Untersuchung sollen, soweit möglich, die zeitgenössischen Bezeichnungen im Rahmen der Beschreibung und Bewertung von antikem Sexualverhalten verwandt werden. Dennoch müssen in einigen Fällen auch moderne Begriffe des Themenfeldes Sexualität verwandt werden. Sie werden im Folgenden knapp definiert und ihre Verwendung innerhalb der Untersuchung erläutert.

Sexualität, Homo- und Bisexualität

Schlägt man in modernen Lexika nach, wird ‚Sexualität‘ mal allgemeiner, mal spezifischer definiert. Auf den Menschen angewandt wird der Begriff ‚Sexualität‘ nach der Brockhaus Enzyklopädie heute

¹⁰⁶ Konstan (1994), S. 13.

¹⁰⁷ Krenkel, Werner: *Der Sexualtrieb: Seine Bewertung in Griechenland und Rom*, neu abgedruckt in: Wolfgang Bernard/Christiane Reitz (Hrsg.): *Werner Krenkel: Naturalia non turpia. Sex and Gender in Ancient Greece and Rome. Schriften zur antiken Kultur- und Sexualwissenschaft*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2006, S. 137-171.

¹⁰⁸ Auf weitere Schlagwörter wird weiter unten eingegangen.

¹⁰⁹ Vgl. Skinner (2005), besonders S. 3-4.

¹¹⁰ Williams (1999). Bezüglich der oben erwähnten Problematik wird sich auf die Seiten 4-8 bezogen.

[...] zur Bezeichnung der Gesamtheit von Fortpflanzung (Reproduktion), Beziehung, Lustgewinn und Befriedigung verwandt.¹¹¹

Was aber schließen diese Verhaltensweisen genau ein? Die Online-Ausgabe des Oxford Dictionary schlüsselt den Begriff in drei Aspekte auf: 1. „capacity for sexual feelings“, 2. „a person’s sexual orientation or preference“ und 3. „sexual activity“.¹¹² Auf diesen allgemein gehaltenen Definitionen baut die Analyse antiker wie auch moderner Sexualität im Rahmen dieser Arbeit auf.

In Ermangelung besserer Alternativen und aus stilistischen Gründen wird es im Zuge der folgenden Ausführungen zum Teil unvermeidbar sein, den Begriff ‚Homosexualität‘ in gewissen Kontexten zu verwenden. ‚Homosexualität‘ umfasst in dieser Studie gleichgeschlechtliche Beziehungen bzw. das erotische Interesse am selben Geschlecht (also Bindungen zweier Männer, zweier Frauen und zwischen einem Mann und einem Jungen¹¹³). Der Terminus ‚Heterosexualität‘ soll hier als Bezeichnung für gegengeschlechtliche Liebe, also für Beziehungen zwischen Männern und Frauen verstanden werden. Beide Definitionen beziehen sich im Kontext dieser Arbeit nicht auf die Identität von Personen, sondern auf die äußere Form der sexuellen Bindung.¹¹⁴

Nach diesen kurzen Ausführungen zu modernen Begrifflichkeiten wie auch zu antiken Termini, die menschliche Sexualität beschreiben, folgen nun knappe Anmerkungen zum soziologischen Begriff der Rolle.

5.2 Geschlechterrolle als soziale Rolle

Der aus der Theatersprache entlehnte Terminus ‚soziale Rolle‘ wird in der Soziologie als nützliche Kategorie zur Beschreibung, Analyse und zum Verständnis zwischenmenschlicher Interaktionsprozesse verwandt.¹¹⁵ Eine umfassende Begriffsbestimmung liefert das *Lexikon zur Soziologie*:

[1] die Summe der Erwartungen, die dem Inhaber einer sozialen Position über sein Verhalten entgegengebracht werden.

[2] Ein gleichmäßiges und regelmäßiges Verhaltensmuster, das mit einer sozialen Position oder einem Status in einem sozialen System assoziiert wird. Während Position sich auf einen ‚sozialen Ort‘ in einer sozialen Struktur bezieht, der denjenigen, die ihn einnehmen, bestimmte

¹¹¹ N.N.: Art.: Sexualität, Geschlechtlichkeit, in: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. völlig neu bearb. Aufl., Bd. 25 Sele-Spos, Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006, S. 112-115, hier S. 112.

¹¹² N.N.: Art. Sexuality, in: Oxford Dictionaries Online, URL: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/sexuality?q=Sexuality>, letzter Zugriff: 06.06.2013.

¹¹³ Die sexuelle Beziehung zwischen einer Frau und einem Mädchen kommt weder bei Petron noch bei den griechischen Romanciers zur Sprache, daher wird diese Bindung hier nicht berücksichtigt.

¹¹⁴ Näheres dazu im folgenden Abschnitt.

¹¹⁵ Aus der großen Bandbreite an Forschungsarbeiten zu diesem Thema seien hier exemplarisch zitiert: Rapp, Uri: Der Mensch als Rollenspieler, in: Ders. (Hrsg.): Rolle. Interaktion. Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 1993, S. 45-54; Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, ungekürzte Taschenbuchausg., 4. Aufl., München/Zürich: Piper 2006; Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, 16. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006.

Rechte und Privilegien einräumt, aber auch bestimmte Pflichten abverlangt, bezieht sich s.R. auf die Umsetzung dieser Rechte und Pflichten in konkretes Verhalten.¹¹⁶

Durch die Rollenerwartungen wird dem Verhalten des Inhabers der sozialen Position – der auch als ‚Rollenträger‘ bezeichnet wird – ein Rahmen gesetzt, in dem dieses sich zu bewegen hat. Der Rollenträger soll die an das Verhalten geknüpften Erwartungen, die gleichzeitig mit bestimmten Rechten und Pflichten verbunden sind, wahrnehmen und gemäß der von der Gesellschaft, den staatlichen Institutionen und der Kultur vorgegebenen Normen interpretieren. Der Rollenträger setzt die verschiedenen Erwartungen um, was schließlich zur Adaption und Verinnerlichung der Rollenerwartungen führt.¹¹⁷ *Wir spielen alle Theater*¹¹⁸ lautet daher auch der Titel des berühmt gewordenen Werkes von Erving Goffman, welches die Selbstdarstellung im Alltag zum Gegenstand hat. Goffman geht dabei vom Bild der ‚gesellschaftlichen Bühne‘ aus, die als Plattform der zwischenmenschlichen Interaktion fungiert und auf der jeder Mensch im Alltag die an ihn herangetragenen Rollen spielt. Dies könne jedoch, so die Kritik Ralf Darendorfs, eine irreführende Analogie sein und ihre Verwendung müsse mit Bedacht geschehen:

Der Terminus soziale Rolle darf also nicht dazu verführen, in der rollen-,spielenden‘ Sozialpersönlichkeit gewissermaßen einen uneigentlichen Menschen zu sehen, der seine ‚Maske‘ nur fallenzulassen braucht, um in seiner wahren Natur zu erscheinen. Daß der Mensch ein gesellschaftliches Wesen sei, ist mehr als eine Metapher, seine Rollen sind mehr als ablegbare Masken, sein Sozialverhalten mehr als Komödie oder Tragödie, aus der auch der Schauspieler in die ‚eigentliche‘ Wirklichkeit entlassen werde.¹¹⁹

Dennoch bietet sich die Verwendung dieser Kategorie in der vorliegenden Studie an, denn sie ermöglicht es, einen Einblick in die Funktionsweise der Interaktion zwischen Mensch und Gesellschaft zu erhalten. Mittels der Kategorie der ‚sozialen Rolle‘ können die Verhaltensweisen des Einzelnen gegenüber sich selbst, gegenüber seinen Mitmenschen, der Tradition und den Sitten sowie gegenüber den staatlichen Institutionen en detail erfasst und analysiert werden – dies gilt auch für die Aufarbeitung der Geschlechterrollen in der hier im Fokus stehenden antiken Literatur. Dabei wird davon ausgegangen, dass die ausgewählten antiken Texte diejenigen Werte und Normen, die den damaligen Umgang mit Sexualität definierten, in verschiedener Weise reflektieren und genrespezifische Rollenideale etablieren, die jedoch Vorbilder in der damaligen Realität hatten. Insofern ist es möglich, die in den Romanen und übrigen hier thematisierten Gattungen vorkommenden

¹¹⁶ Laufmann, Rüdiger und Buchhofer, Bernd: Art. soziale Rolle, in: Werner Fuchs-Heinitz/Rüdiger Laufmann/Otthein Rammstedt/Hanns Wienold (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, 4. grundl. überarb. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 561-562, hier S. 561.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Goffman (2006).

¹¹⁹ Darendorf (2006), S. 32. In diesem Zusammenhang sei auf den römischen Begriff *persona* hingewiesen, der zwar je nach Epoche und Themenfeld unterschiedlich verwandt wurde, jedoch auch als synonyme Begriff zur soziologischen Kategorie der ‚Rolle‘ gelesen werden kann. Martin Fuhrmann hat sich in seinem Aufsatz *Persona. Ein römischer Rollenbegriff*, in: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Identität*, München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S. 83-106 ausführlich mit der historischen Semantik dieses mehrdimensionalen Terminus und vor allem mit dessen außertheatralischer Bedeutung befasst.

Geschlechterrollen mit den historischen Geschlechterbildern abzugleichen und Parallelen und Unterschiede aufzuzeigen.¹²⁰

Nun soll jedoch weiter auf die Kategorie der sozialen Rolle eingegangen werden. Bei der Ausübung, beim Spiel seiner Rolle wird das Individuum also von Mitmenschen wie auch Zuschauern, also den Instanzen, die die Norm für die Rolle setzen¹²¹ kritisch beäugt. Fällt ein Rollenträger aus der ihm auferlegten, festgeschriebenen Rolle heraus, ob bewusst oder unbewusst, kann dieses von der Norm abweichende Verhalten sanktioniert werden.¹²² Beispielsweise existierte im römischen Kulturraum vermutlich ein Gesetz, das Männern verbot, mit freien Jünglingen Geschlechtsverkehr zu praktizieren. Der Sex mit freien Knaben wurde von der römischen Gesellschaft als nonkonformes Sexualverhalten klassifiziert und musste daher bestraft werden – in diesem Falle war eine hohe Geldstrafe fällig.¹²³ Anpassungsprobleme an eine Rolle bezeichnet die Forschung als ‚Rollenkonflikt‘. Christoph Ulf und Kordula Schnegg fassen in einer prägnanten Formel die Arbeitsergebnisse Ralph Lintons und Ralph Darenbergs zum Begriff der sozialen Rolle und zur Genese von Rollenkonflikten zusammen:

Eine ‚Rolle‘ wird durch die an Normen sich orientierenden Erwartungen und die Bereitschaft bestimmt, von den Erwartungen abweichendes Verhalten zu sanktionieren. Rollenkonflikte können daraus entstehen, dass die die Rolle abgrenzenden Normen nicht widerspruchsfrei sind und verschiedene, parallele Erwartungen hervorrufen, und daraus, dass dieselbe Person mehrere Rollen einnehmen kann.¹²⁴

Diese Rollenkonflikte sollen besonders im Rahmen der Auswertung der Petron’schen Geschlechterrollen noch oft zur Sprache kommen. Als Ausgangsbasis für die Analyse der in dieser Arbeit zu besprechenden Geschlechterrollen sind die oben angeführten Definitionen zunächst völlig ausreichend. Sie sollen im Zuge der Betrachtung der Romane ergänzt und auf die Antike bezogen erweitert werden.

5.3 Weitere methodische Werkzeuge

5.3.1 Die Analysekategorie Gender

Abschließend gilt es zu klären, was eigentlich mit dem Begriff ‚Geschlechterrolle‘ gemeint ist und wie man ‚Geschlecht‘ näher definieren kann. Der Ansatz der Geschlechterstudien ist hier hilfreich:

¹²⁰ Welcher Tenor die Reflexionen der verschiedenen Autoren bestimmt, also inwiefern sich kritisch oder unkritisch mit antiken Geschlechterbildern auseinandergesetzt wird, sollen die nachfolgenden Kapitel klären.

¹²¹ Zum Beispiel rechtliche Institutionen.

¹²² Dies ist, wie noch gezeigt werden soll, besonders häufig bei Figuren der *Satyrice* der Fall.

¹²³ Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel B, Abschnitt 1.

¹²⁴ Ulf, Christoph/Schnegg, Kordula: Einleitung. Geschlechterrollen – Frauenbilder. Diskurse – Realität(en). Einige Gedanken zur Unvermeidbarkeit grundsätzlich-methodologischer Reflexion am Beispiel terminologischer Fragen, in: Christoph Ulf/Robert Rollinger (Hrsg.): Frauen und Geschlechter. Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit, unter Mitarbeit von Kordula Schnegg, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2006, S. 13-35, hier S. 14-15. Ulf und Schnegg stützen sich dabei auf die Erkenntnisse von Ralph Linton: *The Study of Man. An Introduction*, New York: Appleton-Century-Crofts 1936 und von Darendorf (2006).

Er unterscheidet zwischen sozial definierter Weiblichkeit und Männlichkeit (*Gender*) und biologischem Geschlecht (*Sex*).¹²⁵ Diese Unterscheidung hier zugrunde zu legen erscheint sinnvoll, da das deutsche Wort ‚Geschlecht‘ nicht zwischen sozial konstruiertem und biologischem Geschlecht unterscheidet. Aufgrund seiner semantischen Ungenauigkeit soll der Terminus in dieser Studie weitgehend vermieden werden. Stattdessen werden von nun an entweder der Begriff *Gender* oder genauere deutsche Bezeichnungen wie ‚Geschlechterrolle‘, ‚Geschlechterbild‘, ‚Geschlechtscharakter‘ in der Diskussion verwandt.¹²⁶ Der Kategorie Gender liegt, in Anlehnung an die Arbeitsergebnisse von Michel Foucault und Joan Scott,¹²⁷ die Annahme zugrunde, dass ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ und allgemein ‚Sexualität‘ als historische Konstruktionen aufzufassen sind, deren inhaltliche Bedeutungen in jeder Epoche neu festgelegt werden:

Diese [Sexualität, H.E.] ist nämlich nicht als eine Naturgegebenheit zu begreifen, welche niederzuzwingen die Macht sich bemüht, und auch nicht als ein Schattenreich, den [sic!] das Wissen allmählich zu entschleiern sucht. ‚Sexualität‘ ist der Name, den man einem geschichtlichen Dispositiv geben kann. Die Sexualität ist keine zugrunde liegende Realität, die nur schwer zu erfassen ist, sondern ein großes Oberflächennetz, auf dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketteten.¹²⁸

‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ sind aus dieser Sicht als gesellschaftliche Normen und Idealvorstellungen aufzufassen, welche jedoch unter Einwirkung epochenspezifischer sozialer Praktiken und Diskurse immer wieder transformiert werden und, je nach Epoche, verschiedene Semantiken aufweisen. Pauline Schmitt-Pantel und Thomas Späth fassen zusammen:

¹²⁵ Hier wird der Ausdruck „sozial definierte Weiblichkeit und Männlichkeit“ von Brigitte Egger: Art. Gender Studies, in: DNP 14 (2000), Sp. 111-121, hier Sp. 111 verwandt.

¹²⁶ Judith Butler hat sich von der Unterscheidung zwischen *Gender* und *sex* in ihrem viel diskutierten Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* radikal distanziert, indem sie versucht hat, Geschlecht zu entneutralisieren. Nach Butler, die sich wiederum an Simone de Beauvoirs berühmten Ausspruch: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (De Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek: Rowohlt 1992, S. 334) anlehnt, kann ein Körper (*sex*) nicht vordiskursiv gedacht werden – das Geschlecht eines Menschen kann daher keine „vordiskursive anatomische Gegebenheit sein“ (Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Original: *Gender Trouble*), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1991, S. 26), es kann also weder vor der Geburt noch unmittelbar danach mit Sicherheit bestimmt werden, sondern sei Resultat hegemonialer Diskurse. Paula-Irene Villa fasst Butlers Standpunkt zusammen: „Das angeblich natürlich gegebene *sex* ist demnach in Wirklichkeit materialisierte Geschichte, ist Effekt von Machtverhältnissen und nicht zuletzt Ausdruck von Gender.“ Das Zitat stammt aus Paula-Irene Villas Monographie *Judith Butler* (= Campus Einführungen, hrsg. von Thorsten Bonacker und Hans-Martin Lohmann), Frankfurt/New York: Campus Verlag 2003), S. 61.

In der vorliegenden Dissertation wird Abstand von dieser radikalen Lesart der These Beauvoirs durch Butler genommen, da die Auffassung vertreten wird, dass der Geschlechtskörper (*Sex*) genetisch und somit natürlich-biologisch festgelegt ist. Daher wird der oben angesprochenen Unterscheidung zwischen *Gender*, im Sinne von sozial konstruierter Weiblichkeit und Männlichkeit, und *Sex*, im Sinne von biologischem Geschlecht, treu geblieben.

¹²⁷ Scott, Joan Wallach: *Gender. A Useful Category of Historical Analyses*, in: Dies.: *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press 1988, S. 28-50.

¹²⁸ Foucault (1977), S. 127-128. Ein Beispiel für die Zustimmung zur Foucault'schen Theorie: Halperin/Winkler/Zeitlin (1990). Zur Kritik an Foucault siehe zum Beispiel: Richlin (1991). Zur Diskussion zwischen Essentialisten und Konstruktionisten siehe auch Skinner (2005), besonders S. 8-10.

So gesehen ist Geschlecht [also Gender, H.E.] eine unbeständige Konstruktion, die sich in stetiger Erneuerung befindet und durch jede soziale, wirtschaftliche, kulturelle oder politische Veränderung beeinflussbar ist.¹²⁹

Gender wird damit nicht als anthropologische Größe verstanden, sondern als eine „historische Kategorie zur wissenschaftlichen Analyse.“¹³⁰ ‚Geschlechterrolle‘ wird daher im Rahmen dieser Arbeit als die von der Gesellschaft an Frauen und Männer herangetragenen Erwartungen hinsichtlich des Verhaltens bezüglich ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ in einer bestimmten Epoche aufgefasst. Dabei wird davon ausgegangen, dass Weiblichkeit nur in Abhängigkeit von Männlichkeit untersucht werden kann und umgekehrt. Gender, also die soziale definierte Geschlechterrolle, ist eine der Rahmenbedingungen, die individuelles und gesellschaftliches Leben prägen. So bestehen Unterschiede zwischen der Geschlechterrolle einer römischen *matrona* und der einer Prostituierten, sowie zwischen derjenigen eines Senators und der eines Freigelassenen. Diese Personen

[...] handeln und denken im Rahmen der gesellschaftlichen, politischen wirtschaftlichen und geschlechterspezifischen Position, die sie in ihrer Zeit einnehmen. Und gleichzeitig formt und verändert ihr Handeln, Denken, Wahrnehmen, Sprechen und Verhalten diesen Rahmen.¹³¹

5.3.2 Foucaults' Verständnis von antiker Sexualität und sein Diskursbegriff

Thomas Späth spielt mit den obigen Überlegungen auf die Genese von Diskursen an. Nach Michel Foucault bezeichnen Diskurse – vor allem wie er sie in seiner *L'archéologie du savoir*¹³² versteht – „soziale Praktiken in umfassendem Sinn.“¹³³ Grundeinheiten eines Diskurses sind sprachliche Äußerungen, die Foucault „diskursive Ereignisse“¹³⁴ nennt. Er hat untersucht, wie diese entstehen, sich aufeinander beziehen und welche Ziele sie verfolgen. Nicht einen einzelnen Sprechakt versteht Foucault als Diskurs, sondern die Verknüpfung von Aussagen, die in einer bestimmten historischen Zeit nach spezifischen Regeln getätigt werden:

Diskurse sind folglich ein Ensemble von Regeln, welche darüber bestimmen, was in einer gegebenen historischen Situation erkennbar, denkbar, sagbar und handlungsorientiert ist. Die

¹²⁹ Schmitt-Pantel, Pauline und Späth, Thomas: Geschlecht und antike Gesellschaften im 21. Jh., in: Elke Hartmann/Udo Hartmann/Katrin Pietzner (Hrsg.): Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007, S. 23-36, hier S. 31.

¹³⁰ Ulf/Schnegg, in: Ulf/Rollinger (2006), S. 21.

¹³¹ Späth, Thomas: Vorgehen der Forschung. Schlüsselbegriffe und Konzepte. Geschlecht und Geschlechterdiskurs, in: Eckhard Wirbelauer (Hrsg.): Antike (= Oldenbourg Geschichte Lehrbuch), München: R. Oldenbourg Verlag 2004, S. 376-390, hier S. 377.

¹³² Foucault, Michel: Archäologie des Wissens (im Original: *L'archéologie du savoir*, 1969), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1973. Im Folgenden als Foucault (1973a) bezeichnet. Die Beleuchtung und die Auseinandersetzung mit dem Diskurs hat Foucault in vielen seiner Werke beschäftigt, diese werden hier in chronologischer Reihenfolge aufgeführt: Wahnsinn und Gesellschaft (im Original: *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1969; Die Geburt der Klinik: Eine Archäologie des ärztlichen Blickes (im Original: *Naissance de la Clinique: une archéologie du regard médical*, 1963), München: Hanser 1973; Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (im Original: *Les mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, 1966), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974; Die Ordnung des Diskurses (im Original: *L'ordre du discours*, 1972), München: Hanser 1974; Die Macht der Psychiatrie (im Original: *Le pouvoir psychiatrique*, (gehalten wurde die Vorlesung 1974/75), 2003), hrsg. von Jacques Lagrange, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005; Überwachen und Strafen (im Original: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, 1975), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1992.

¹³³ Späth, in: Wirbelauer (2004), S. 386.

¹³⁴ Foucault (1973a), S. 38f.

Erweiterung des Diskursbegriffes über die (sprachliche) Aussage hinaus zu einer Bedeutung, die Handeln, Verhaltensweisen, Erkennen und Denken etc., soziale Praktiken in breiter Bedeutung also, umfasst, folgt notwendig aus der Umschreibung der Modalitäten, welche Diskurse ausmachen.¹³⁵

Dem Diskurs kommt auf diese Weise die wichtige Funktion zu, komplexe Denksysteme zu produzieren, „indem er Gegenstände auf eine bestimmte Weise erfahrbar macht und in diesem Sinne soziale Wirklichkeit erst schafft.“¹³⁶ Diskurse formieren sich nach Foucault¹³⁷ aus drei Komponenten:¹³⁸ ‚Diskursiven Praktiken‘, ‚Praktiken der Macht‘ und ‚Praktiken des Selbst‘. In Hinsicht auf antike Sexualität sind unter ‚diskursiven Praktiken‘ Bilder, Sprache und allgemein Literatur zu verstehen, die klären, wer, wann und wie über Sexualität reden durfte. Diskursive Praktiken meinen folglich Kontexte, innerhalb derer Bewertungen, Tabuisierungen und Kategorisierungen erfolgen. So führte beispielsweise die medizinische Literatur der Antike die Kategorien ‚Stärke‘ und ‚Schwäche‘ in Bezug auf die Physiologie von Mann und Frau in die auf dem Gebiet der Medizin ausgetragene Debatte über die Geschlechter ein. Auch antike Philosophen, wie Aristoteles und Xenophon, hierarchisierten das Sexualverhalten von Männern und Frauen. Die der Frau zugeschriebenen Eigenschaften und ihre soziale Unterlegenheit sollten neutralisiert werden, indem man sie auf physiologische Gegebenheiten zurückführte. Die in der vorliegenden Arbeit zur Diskussion gestellten Texte bewerten und kategorisieren ebenfalls Männer- und Frauenrollen, loten die sozialen Normen in Bezug auf Geschlecht aus und kehren sie, im Falle von Petron, sogar um.

Die zweite Kategorie nannte Foucault ‚Praktiken der Macht‘. Damit sind im Kontext der Untersuchung antike Rechtstexte gemeint, die normierend auf die Ausübung sexueller Praktiken gewirkt haben. Ein gutes Beispiel im Kontext von antiker Sexualität sind die augusteischen Ehegesetze,¹³⁹ welche zum ersten Mal die Begriffe ‚Hurerei‘ oder ‚Unzucht‘ (*stuprum*) sowie ‚Ehebruch‘ (*adulterium*) scharf voneinander abgrenzten.¹⁴⁰ Auf diese Weise wurde Macht über die Bürger ausgeübt. Ihr Verhalten wurde öffentlich thematisiert und sanktioniert. Dies erfolgte unter anderem durch Anschuldigungen, sich außerhalb der

¹³⁵ Späth, in: Wirbelauer (2004), S. 387.

¹³⁶ Seier, Andrea: Kategorien der Entzifferung: Macht und Diskurs als Analyseraster, in: Dies./Hannelore Bubitz/Andrea D. Bührmann (Hrsg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1999, S. 75-86, hier S. 77. Vgl. weiter die Ausführungen von Michael Ruoff zum Begriff ‚Diskurs‘: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge, 2. durchges. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 91-100.

¹³⁷ Vgl. auch Frank, Manfred: Was ist ein ‚Diskurs‘? Zur ‚Archäologie‘ Michel Foucaults, in: Ders.: Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980, 1989, S. 408-426.

¹³⁸ Siehe auch Meyer-Zwiffelhofer (1995), S. 15-16.

¹³⁹ Vgl. Mette-Dittmann, Angelika: Die Ehegesetze des Augustus. Eine Untersuchung im Rahmen der Gesellschaftspolitik des Princeps (= HISTORIA. Einzelschriften Heft 67), zugl. Univ. Diss. Berlin, Freie Universität 1989, Stuttgart: Steiner 1991. Zur Unterscheidung von *stuprum* und *adulterium* S. 40-42.

¹⁴⁰ Digesten 48. 5. 35.

sozialen/rechtlichen Normen bewegt zu haben, was schlimmstenfalls zum gesellschaftlichen Abstieg des Beschuldigten führen konnte.¹⁴¹

Abgesehen von den beiden eben angeführten Kategorien, führt Foucault die so genannten ‚Praktiken des Selbst‘ oder auch ‚asketische Praktiken‘ an: In Bezug auf antike Sexualität bedeutet dies, dass sich das Individuum selbst Verhaltensweisen bezüglich der eigenen Sexualität auferlegte, welche wiederum durch rechtliche Normen und sozial etablierte Wertvorstellungen geprägt waren. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung soll noch gezeigt werden, dass beispielsweise für einige Figuren in Charitons Roman *Kallirhoe* Rollenkonflikte entstehen, da ihre selbst auferlegten Verhaltensweisen mit denen von der Gesellschaft geforderten kollidieren.

Letztlich war der Diskursbegriff Foucaults für die Gender Studies wegweisend und auch die Analysekategorie ‚Gender‘ hat sich in den letzten zehn Jahren innerhalb der altertumswissenschaftlichen Forschung zunehmend etabliert.¹⁴² Um sich adäquat mit denen in der Einleitung aufgeworfenen Fragen und angerissenen Problemen auseinandersetzen zu können, wurden die eben genannten Begrifflichkeiten und methodischen Werkzeuge angeführt. Nichtsdestotrotz muss in den folgenden Kapiteln auf weitere Besonderheiten der griechischen und römischen Geschlechterordnungen verwiesen werden, um die in Petrons Roman, sowie den übrigen ausgewählten antiken Romanen und literarischen Gattungen auftauchenden Geschlechterrollen und die Thematisierung von Sexualität angemessen bewerten und verstehen zu können.

¹⁴¹ Hier ein Beispiel aus der griechischen Antike: In seiner Rede *Gegen Timarchos* gelang es Aischines den vormals wohlhabenden und politisch engagierten Timarchos durch den Vorwurf sich in seiner Jugend als Lustknabe gegen Bezahlung einer Vielzahl von Männern hingegeben zu haben, gesellschaftlich völlig zu ruinieren. Wer in Athen der Prostitution für schuldig befunden wurde, durfte kein öffentliches Amt mehr bekleiden und auch keines verwalten; er durfte nicht an Staatsfesten teilnehmen und keinen Kranz tragen. Sollte jemand, der Buhlnabe war, dies doch tun, wurde er hingerichtet; vgl. Aischin. Tim. 10.

¹⁴² Vgl. beispielsweise: Egger (2000) sowie Corbeill, Anthony: Gender Studies, in: Alessandro Barchiesi/Walter Scheidel (Ed.): *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 220-233; Späth, in: Wirbelauer (Hrsg.) (2004).

A. Liebe, Sexualität und Geschlechterrollen in ausgewählten griechischen Romanen und Romanfragmenten – Vorbilder für Petron?

Every new finding warns us more and more clearly, that we must distinguish between the nature of the model and the use Petronius makes of it. On the one hand, we must get a better understanding of the para-literature which provided Petronius with material for his composition. On the other hand, the new fragments of Greek novels also serve as a point of contrast. They help us to define what Petronius could not have found in the great pool of the lost novels.¹

Alessandro Barchiesi (1999)

Um zu klären, inwiefern Petrons Behandlung der Themen Sexualität und Geschlechterrollen von der griechischen Romantradition des 1. Jh. v. Chr. und der des 1. Jh. n. Chr. beeinflusst wurde, beschäftigen sich die folgenden Unterkapitel mit einer Analyse des Diskurses über Sexualität und Geschlecht in ausgewählten griechischen Liebesromanen und Romanbruchstücken. Dies setzt voraus, dass die mittlerweile einhellig akzeptierte These von der Entstehung der *Satyrica* in neronischer Zeit (ca. 62/63-66 n. Chr.)² und die Gleichsetzung des Titus Petronius Arbiter mit dem Mann, dessen Leben und Wirken am ausführlichsten von Tacitus in seinen *Annales* beschrieben wurde (Tac. An. 16.17.1 und 18-20) und den auch Plinius d. Ältere (Plin.d.Ä. Nat. hist. 37.20) sowie Plutarch (Plut. 19 p 60 e) mit Nero bzw. mit dessen Hof in Zusammenhang bringen, anerkannt wird.³ Zu Beginn des Kapitels soll diese These erläutert und dazu beleuchtet werden, was konkret über Petron in den antiken Quellen ausgesagt wird. In diesem Rahmen wird auch auf die Datierung der *Satyrica* eingegangen. Im Anschluss daran folgen einige Anmerkungen zur Auswahl der griechischen Vergleichstexte und ihrer zeitlichen Einordnung.

Anschließend werden allgemeine Bemerkungen zur Darstellung und Gewichtung von Liebe und Sexualität in den hier ausgewählten Texten im Vergleich zu den *Satyrica* gemacht (Abschnitt 3). Das Unterkapitel zeigt Parallelen und Unterschiede zwischen historischer Realität und literarischer Verarbeitung auf, was der Hinführung zur Analyse der Geschlechterrollen in den hier zur Diskussion stehenden Texten dienen soll. Im darauf folgenden Abschnitt 4 werden Geschlechterrollen in den griechischen Texten einer Analyse unterzogen. Abschließend sollen die in diesem Kapitel gewonnenen Ergebnisse

¹ Barchiesi, Alessandro: *Traces of Greek Narrative and the Roman Novel: A Survey* (translation of Barchiesi 1986: *Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna* by B. Graziosi, with an afterword by the author), in: Harrison (Ed.) (1999), S. 124-141, hier S. 139.

² Verwiesen sei hier bereits auf die wohl ausführlichste Studie zur Datierung der *Satyrica* von K.F.C. Rose: *The Date and Author of the Satyricon*, Leiden: Lugduni Batavorum E.J. Brill 1971. Für weitere Auseinandersetzungen mit der Datierung des Werkes und mit der Person Petrons: Sullivan (1968), S. 21-33: Sullivan identifiziert Petron als Titus Petronius Niger, der in den Jahren 61 oder 62 n. Chr. Konsul war. Diese Gleichsetzung wurde von Edward Courtney (2001) als hinfällig aufgedeckt, S. 6-7, sowie S. 7, Anm.1. Vgl. weiter Corbett, Philipp B.: *Petronius*, New York: Twayne Publishers 1970; Schönberger (2013), Einführung, Abschnitt „Titus Petronius Arbiter“ sowie „Die Abfassungszeit des Romans“, S. 9-12 und S. 12-14; Holzberg (2006), bes. S. 90-95.

³ Auf die mögliche Intention Petrons geht das Kapitel D genauer ein.

zusammengefasst werden, wobei auch herausgestellt werden muss, was sich aus der Analyse für die *Satyrিকা* ergibt.

1. Zur Datierung der *Satyrিকা* und zur Person Petrons

Allgemeines zum Werk

In der vorliegenden Arbeit wird der Titel *Satyrিকা* für Petrons Roman verwandt. Niklas Holzberg erläutert, dass sich dieser

als griechischer Genitiv Plural σατυρικῶν zu σατυρικά, abhängig von *liber* (Buch; vgl. Vergils *Georgicon liber* = *Georgica*) und damit als spielerische Abwandlung von Titeln wie *Ephesiaka* oder *Phoinikika* [erweist, H.E], wie sie einige idealisierende Romane tragen.⁴

Satyrিকা kann mit ‚Geschichten aus dem Lande der Satyrn‘ übersetzt werden, was nach Holzberg darauf hindeutet, dass der Roman in einer komisch-realistischen Halbwelt spielt. In den letzten Jahren hat sich als Bezeichnung des Werkes eben dieser Titel eingebürgert:⁵ „P. [= Petronius, H.E.] might be punning on Σάτυροι (sexual objects) and *satyra* (the various types of Roman satire) and in the process creates a hybrid term; Vitruvius 5.6.9.“⁶ Mittlerweile wird das Werk in die Zeit zwischen 62/63-66 n. Chr. datiert.⁷ Nach Homerischem Vorbild umfasste der Roman, wie auch der des Antonios Diogenes, 24 Bücher und bestand aus 400 bis 600 Seiten, von denen 150 erhalten geblieben sind. Es ist nicht sicher, ob es Petron gelang, den Roman vor seinem Tod fertig zu stellen, ebenso ist unklar, ob die *Satyrিকা* Petrons einziges Werk gewesen sind.⁸ Mindestens 16 Bücher wird Petron geschrieben haben. Mittels der Handschriften ließ sich ermitteln, dass die erhaltenen Teile aus dem 14., 15. und 16. Buch stammen, wobei nur die *Cena Trimalchionis*, die das 15. Buch bildet, vollständig erhalten ist.⁹

Hinweise auf Petron und die Datierung der Satyrিকা

Im 16. Buch der *Annales* beschreibt der römische Historiker Tacitus das Leben und den Tod eines Senators namens Petronius unter Kaiser Nero. Tacitus berichtet, dass Nero die ihm politisch verdächtigen Römer Annaeus Mela, Cerialis Anicius, Rufrius Crispinus und auch einen Gaius Petronius innerhalb weniger, aufeinander folgender Tage im Jahre 66 n. Chr. zum Selbstmord zwang (Tac. An. 16.17.1).¹⁰ Nach Tacitus war Petronius Statthalter von Bithyien und später Konsul. Die Forschung datiert den Beginn seines Amtsantritts als Konsul

⁴ Holzberg (2006), S. 84.

⁵ Vgl. Petronius: *Satyrিকা*, lat./dt., hrsg. und übers. von Konrad Müller und Wilhelm Ehlers, München: Artemis 1983, S. 491-492.

⁶ Schmeling/Sataioli (2011), S. xvii.

⁷ Vgl. zum Beispiel Rose (1971), besonders S. 58-59 sowie Walsh, P.G.: *The Roman Novel. The ‚Satyricon‘ of Petronius and the ‚Metamorphoses‘ of Apuleius*, Cambridge: Cambridge University Press 1970, S. 67-189, besonders S. 67

⁸ Schmeling, in: Ders. (Ed.) (2003), S. 460.

⁹ Vgl. die Ausführungen Schönbergers (2013), S. 18-19.

¹⁰ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Tacitus, Cornelius: *Annalen*, Bd. III, lat./dt. eingeleitet, übers. u. komm. von Alfons Städele, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

in die Jahre 60-63 n. Chr.¹¹ Als „energischer, seinen Aufgaben gewachsener Mann“ (*vigentem se ac parem negotiis ostendit*; Tac. An. 16.18.2) erfüllte Petron seine politischen Aufgaben. Sein Lebensstil stand dazu im Kontrast (Tac. An. 16.18.1):

De [C.] Petronio pauca supra repetenda sunt. nam illi dies per somnum, nox officiis et oblectamentis vitae transigebatur; utque alios industria, ita hunc ignavia ad famam protulerat, habebaturque non ganeo et profligator, ut plerique sua haurientium, sed erudito luxu. ac dicta factaque eius quanto solutiora et quandam sui neglegentiam praeferentia, tanto gratius in speciem simplicitatis accipiebantur.

Was Petron betrifft, muss ich etwas weiter ausholen. Denn von ihm wurde der Tag mit Schlafen, die Nacht mit Geschäften und den angenehmen Seiten des Lebens verbracht. Wie anderen Menschen ihr Fleiß, so hatte ihm das Nichtstun zu Berühmtheit verholfen, und er galt nicht als primitiver Schlemmer und Verschwender wie die meisten, die ihr Vermögen durchbringen, sondern als ein Meister in der Kunst des erlesenen Lebensgenusses. Und je lässiger seine Äußerungen und Handlungen waren, je mehr sie eine gewisse Nonchalance der eigenen Person gegenüber zur Schau trugen, desto lieber nahm man sein Verhalten als Ausdruck von Aufrichtigkeit hin.

Tacitus' Petronius vereinte Verantwortungsbewusstsein und Lebenslust in einer Person. Gleichzeitig besaß er einen besonderen Geschmack für die Annehmlichkeiten des Lebens sowie Luxusgüter und -tätigkeiten. Nicht umsonst übertrug ihm Nero nach seinem Konsulat das Amt des *arbiter elegantiae*, nach Tacitus ein „Schiedsrichter in Fragen des guten Geschmacks“ (Tac. An. 16.18.2). Petron bekleidete das Amt für drei Jahre und avancierte bald zu einem der engsten Berater Neros. Er gewann ähnlich starken kulturellen Einfluss wie Seneca.

Petrons enger Kontakt zum Kaiser erweckte die Eifersucht des Tigellinus, „the dominant praetorian prefect appointed in 62.“¹² Tigellinus gelang es, dass Nero Petron der Mitwirkung an der so genannten pisonischen Verschwörung verdächtigte, wobei Petron seine Freundschaft mit deren Anführer Flavius Scaevinus zum Verhängnis wurde. Tigellinus bestach einen der Sklaven Petrons „zu einer Anzeige, nahm ihm jede Möglichkeit zur Verteidigung und ließ den größten Teil seiner Dienerschaft schnell verhaften“ (*corrupto ad indicium servo ademptaque defensione et maiore parte familiae in vincla rapta*; Tac. An. 16.18.3). Petron reiste dem Kaiser, der zu diesem Zeitpunkt in Campanien weilte, bis nach Cumae nach, um ihm seine Unschuld zu beweisen. Er wurde dort jedoch festgehalten und beging Selbstmord; Tacitus deutet den Befehl Neros zu dieser Tat implizit an. Selbst seinen Tod zelebrierte Petron, indem er sich die Pulsadern mehrmals öffnen und wieder schließen ließ, während er sich bei einem üppigen Mahl mit Freunden über Amüsantes unterhielt und „schlüpfrige Gedichte und oberflächliche Verse“ (*sed levia carmina et facilis versus*; Tac. An. 16.19.2) vortragen ließ.¹³ Tacitus schildert auf diese Weise den Tod des Petron als Gegenbild zum Sterben Senecas.

¹¹ P.G. Walsh (1970) geht von einem Amtsantritt in den Jahren 62 oder 63 n. Chr. aus, S. 68; K. F. Rose (1971) dagegen meint, dass Petron die *fascies* zwischen 60 und 63 n. Chr. erhalten hat, S. 55.

¹² Rose (1971), S. 68.

¹³ Vgl. dazu auch Plass, Paul: *The Game of Death in Ancient Rome. Arena Sport and Political Suicide*, Madison: University of Wisconsin Press 1995; Baldwin, Barry: *Notes on the Tacitean Petronius (Annals 16.18-20)*, in: PSN

Beide Männer vereinte jedoch der Gedanke, „daß sich der Geist über Unterdrückung und Knechtschaft erheben kann.“¹⁴ Petrons Testament hob sich von dem anderer ehemaliger Vertrauter des Kaisers ab, indem es weder dem ersten Mann Roms noch seinem Gefolge schmeichelte, sondern „die perversen Handlungen des Princeps genau [beschrieb, H.E.], wobei er die Lustknaben und Frauen und das Neuartige an jeder einzelnen sexuellen Schandtat im Detail aufführte, und schickte diese Schrift gesiegelt an Nero“ (*sed flagitia principis sub nominibus exoletorum feminarumque et novitate cuiusque stupri perscripsit atque obsignata misit Neroni*; Tac. An. 16.19.3); eine für den Kaiser peinliche Enthüllung und für Petron bissige Rache. Timothy Hill fasst die Bedeutung des ungewöhnlichen Selbstmordes von Petron und die moralische Haltung, die dieser ausdrückt, treffend zusammen:

If the critique of Roman social and ethnical norms revealed in Petronius' suicide was radical and idiosyncratic, it was also prophetic. Petronius' death expresses the culmination of an increasing elite tendency to perceive social forms as mutable and arbitrary, a perception that had been growing steadily more acute and agitated from at least the time of Ovid. As the terminal point of one tradition of Roman ethnical thought, however, the death of Petronius marks also the beginning of another, in which understandings of the nature of the individual come to be informed by a profound distrust of the moral value of social convention, a transition which is accordingly characterized by various attempts to situate the epistemological locus of ethics elsewhere.¹⁵

Weitere Details über die historische Person Petrons

Einige Texte lassen sicher auf das *praenomen* ‚Titus‘ schließen bzw. setzen einen Titus Petronius in Beziehung zu Nero. So führt Plinius d. Ältere in seiner *Historia naturalis* (Nat. hist. 37.20)¹⁶ an, dass ein gewisser Titus Petronius kurz vor seinem Tod ein für 300.000 Sesterzen erworbenes Gefäß zerbrach, so dass es Nero nicht in die Hände gelangen konnte. Auch Plutarch erwähnt Titus Petronius in seinen *Moralia*. Im Abschnitt 19.60 e verurteilt er Schönredner: „[...] they will reproach profligate and lavish spenders with meanness and sordidness (as Titus Petronius did with Nero).“¹⁷ In älteren Übersetzungen der *Annales* des Tacitus findet sich manchmal noch das *praenomen* „Gaius“, was jedoch nach Ansicht Edward Courtneys zu vernachlässigen ist.¹⁸

Edward Courtney nimmt an, dass Petron zur Linie der *gens Petronia* gehörte, die kein *cognomen* führte: „Tacitus' conspicuous avoidance of a cognomen implies that the man had none.“¹⁹ Des Weiteren sprechen auch die erhaltenen Fragmente der *Satyrical* (zum Beispiel Fr. X. und XI.) von einem ‚Petronius‘, ‚Arbiter‘ oder ‚Petronius Arbiter‘. Es ist aufgrund der

31 (2001), S. 15-18 sowie Hill, Timothy.: *Ambitiosa Mors: Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, New York/London: Routledge 2004, S. 237-251.

¹⁴ Schönberger (2013), S. 10.

¹⁵ Hill (2004), S. 253.

¹⁶ Zitiert nach: Secundus der Ältere, Plinius: *Historia Naturalis*. Eine Auswahl aus der ‚Naturgeschichte‘ von Michael Bischoff, nach der komment. Übers. von G. C. Wittstein, Nördlingen: Greno 1987.

¹⁷ Zitiert nach: Plutarchus: *Plutarch's Moralia in sixteen Volumes* (= The Loeb Classical Library, Vol. 197), gr./engl., with an English translation by Frank Cole Babbitt, London: Heinemann [u.A.] 1969.

¹⁸ Courtney (2001), S. 6.

¹⁹ Ebd.

häufigen Nennung des Namens eher unwahrscheinlich, dass damit nicht der Autor des Werkes, sondern ein ihn verehrender Mann gemeint war.²⁰ Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass, falls diese Fragmente noch zu den *Satyrice* gehören, sich Petron selbst in der 3. Person nennt oder von Encolpius nennen lässt. Somit ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass es sich bei dem von Tacitus gemeinten Petronius um den Autor der *Satyrice* handelt.²¹ Der Beiname *Arbiter* ist kein offizielles *cognomen*, sondern leitet sich vermutlich von der Bezeichnung des Amtes Petrons durch Tacitus ab und wurde wahrscheinlich im Laufe der Rezeptionsgeschichte festgehalten, um die Übereinstimmung der Identität des Autors der *Satyrice* mit dem von Tacitus erwähnten Mann zu verdeutlichen. Auch aufgrund von zeitgenössischen Bezügen im Werk selbst geht die Forschung mittlerweile davon aus, dass dieser Roman von jemandem geschrieben wurde, der unter Nero gelebt und gewirkt hat.²² Philipp B. Corbett spekuliert, dass Petronius der Sohn des Publius Petronius, der im Jahre 19 n. Chr. Konsul war, gewesen sein könnte.²³ Die Gleichsetzung mit Titus Petronius Niger, der vor kurzem als Publius Petronius Niger identifiziert wurde, ist jedoch hinfällig.²⁴

Der als Autor der *Satyrice* identifizierte Titus Petronius Arbiter war Angehöriger der begüterten römischen Oberschicht, andernfalls hätte er sich wohl kaum den Kauf eines 300000 Sesterzen teuren Gefäßes leisten können (vgl. die obige Aussage von Plinius d. Älterem). Er war vermutlich Mitglied des Senatorenstandes, „denn um Prokonsul zu werden, musste man Prätor gewesen sein.“²⁵ Die Beschreibung des Historikers Tacitus und das Wesen der *Satyrice* passen zusammen, wie auch Niklas Holzberg postuliert:

Im Grunde ist es ein Zirkelschluß, wenn man sagt: Wer ein solches Leben wie Neros Höfling geführt hat, eignet sich vorzüglich als Verfasser eines Werkes voller Obzönitäten, und dieses Werk wiederum, für dessen Datierung in die Neronische Epoche es viele Argumente gibt, kann nur vom dem genußfrohen Petron des Tacitus stammen.²⁶

Dass Petrons Roman bei Tacitus keine Erwähnung findet, hat keine Bedeutung: Auch die Werke des Velleius Paterculus und des Phaedrus erwähnt der Historiker nicht. Senecas Tragödien bezeichnet er herablassend als *carmina*. Tacitus könnte jedoch in 16.18.2 durch die Wendung „*dein revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione*“ im Hinblick auf *imitatione* auch auf eine literarische Darstellung des Petron anspielen.

²⁰ Wie von Holzberg (2006), S. 91 vermutet.

²¹ Dies stimmt auch mit den Erkenntnissen von K.F.C. Rose überein, worauf auch Schmeling hinweist, vgl. Schmeling (2011), S. xiv. Siehe ebd. bezüglich der historischen, linguistischen und literarischen Bezüge in den *Satyrice*, die eine Datierung des Werkes in die Regierungszeit Neros sehr wahrscheinlich erscheinen lassen.

²² Siehe dazu zum Beispiel die ausführliche Darstellung K.F.C. Roses (1971), besonders S. 20-33.

²³ Vgl. Corbett (1970), S. 142.

²⁴ Vgl. Courtney (2001), S. 6-7, sowie auf S. 7, Anm. 1: "Note that there is good evidence that the praenomen of Petronius Niger was in fact P." Und nicht Titus, wie man früher falsch las und was auch durch den Fund des Zollgesetzes der Provinz Asia aus Ephesos widerlegt wurde: in dem auf den 8. Juli 62 n. Chr. datierten Schriftstück wird auf einen Publio Petronio Nigro verwiesen, was gut mit der Tatsache zusammen passt, dass Publius Petronius im Jahre 62 Suffektkonsul war. Vgl. dazu: Engelmann, Helmut/Knibbe, Dieter (Hrsg.): Das Zollgesetz der Provinz Asia. Eine neue Inschrift aus Ephesos, (= Epigraphica Anatolica, 14), Bonn: Habelt 1989, Z. 1.

²⁵ Schönberger (2013), S. 10.

²⁶ Holzberg (2006), S. 90-91.

2. Vorbemerkungen zur Auswahl der Texte und ihrer Datierung

Wenn im Folgenden die Fragmente des Ninos-, Sesonchosis-, Kalligone-, Chione-, sowie des Iolaos- und des Protagoras-Romans neben M&P und *Kallirhoe* bezüglich des Themenkomplexes Sexualität analysiert werden, so muss auf den spekulativen Charakter der nachfolgenden Schlussfolgerungen hingewiesen werden. Die Datierung und inhaltliche Auslegung dieser Fragmente sind bis heute ungewiss. Es soll daher kein ausschweifender Versuch unternommen werden, die einzelnen Romanbruchstücke sowie Charitons *Kallirhoe* einer neuen zeitlichen Einordnung zu unterziehen. Diese Arbeit hat, wie bereits erwähnt, primär die inhaltliche bzw. textkritische Analyse der ausgewählten Texte in Bezug auf Sexualität und Geschlechterrollen und vor allem eine Untersuchung der *Satyrice* zum Gegenstand. Bei den hier ausgewählten Erzählungen besteht jedoch eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass sie im 1. Jh. n. Chr. verfasst wurden. Der Vollständigkeit der Argumentation halber soll sich hier mit der Möglichkeit eines relativ frühen Entstehungszeitraumes der Texte – auch des Sesonchosis-Romans – und damit der möglichen Kenntnis Petrons dieser Romane auseinandergesetzt werden. Damit wird Abstand von der Argumentation der neuesten Studie über Chariton von Aphrodisias, *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*, die 2010 von Stefan Tilg vorgelegt wurde, genommen.

Tilg vermeidet für seine Datierung der *Kallirhoe* sowie für die Verifizierung seiner These, dass Chariton als Erfinder der griechischen Liebesprosa zu gelten hat, unter anderem wegen der schwierigen Datierung einiger der Fragmente eine Diskussion über mögliche andere Erfinder des griechischen Liebesromans. Der Kalligone-Roman wird von Tilg lediglich in einem Satz erwähnt und die Fragmente des Sesonchosis-Romans stuft er als eine spätere Imitation des Ninos-Romans ein, weil die Geschichte in ersterem Roman in Ägypten spielt und angeblich für die als früh eingestuft griechischen Texte untypisch sei.²⁷ Dies soll hier nicht als Grund gelten, die Sesonchosis-Fragmente aus der Diskussion auszuschließen, zumal die Handlungen diverser anderer Romane und Romanbruchstücke erstens in einer Vielzahl verschiedener Länder des Mittelmeerraumes spielen und auch bei den verlorenen Stücken von Sesonchosis nicht zwangsläufig eine Beschränkung auf Ägypten vorgelegen haben muss. Zweitens geben durchaus einige Texte der griechischen Liebesprosa Ägypten als Aufenthaltsort ihrer Protagonisten an. Sogar in Charitons Roman verschlägt es die Helden Kallirhoe und Chaireas von Syrakus, über Milet und Ägypten nach Babylon, nach Tyros, dann nach Arados und schließlich wieder nach Syrakus.

²⁷ Vgl. Tilg (2010), S. 83-84 sowie Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 248. Stephens und Winkler führen die Möglichkeit ins Feld, dass die Sesonchosis-Fragmente ebenso alt wie die Bruchstücke des Ninos-Romans sein könnten.

Datierung der Fragmente des Sesonchosis-Romans

Zwar stammen die drei erhaltenen Fragmente des Sesonchosis-Romans, A (P.Oxy. 1826), B (P.Oxy. 2466) und C (P.Oxy.3319), aus dem 3. oder 4. Jh. n. Chr., aber, so auch Niklas Holzberg,

[...] der Text, der in einer nicht sehr anspruchsvollen Sprache verfaßt ist – lediglich in Fragment C erhebt sie sich auf ein höheres Niveau –, könnte aus einer früheren Phase der Entwicklung des idealisierenden Romans, also aus dem 1. Jh. stammen.²⁸

Da hier nicht der richtige Ort ist, diese Streitfrage auf der Grundlage mangelnder Fakten zu entscheiden, jedoch die Möglichkeit des frühen Entstehungsdatums des Romans gegeben ist, soll dieser im Folgenden analysiert werden. Letztlich befassen sich viele der bisher erschienen Artikel zu den Fragmenten aufgrund der großen Unsicherheit der Datierung weniger mit dem Entstehungszeitraum des Sesonchosis-Romans, sondern eher mit der Anordnung der Fragmente sowie mit der Rekonstruktion der erhaltenen Handlung.²⁹ Dabei wurde auf die große strukturelle und motivische Ähnlichkeit mit dem Ninos-Roman verwiesen. Aufgrund dessen nahm die Forschung an, dass beide Romane, da ihre Handlungen vornehmlich auf die fiktionale Nacherzählung des Lebens einer (pseudo-)historischen Persönlichkeit abzielen³⁰ und weniger auf die Darlegung einer tragischen Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang, in einer früheren Phase der griechischen Liebesprosa entstanden seien.³¹ Die beiden Romane wurden als ‚missing links‘ zwischen hellenistischer Geschichtsschreibung, von der man wegen ihrer zum Teil romanhaften Züge annahm, dass sich unter anderem aus ihr der griechische Liebesroman entwickelt habe, und der griechischen Liebesprosa verstanden.³² Jedoch, so gibt Niklas Holzberg zu bedenken:

Die idealisierenden Romane dagegen präsentieren sich, auch wenn sie den Anschein von Historizität erwecken, eindeutig als eine ausschließlich im Bereich der Fiktionalität angesiedelte Darstellung.³³

²⁸ Holzberg (2006), S. 48.

²⁹ Vgl. zum Beispiel: Rea, J.: 2466, in: *The Oxyrhynchus Papyri* Vol. 27, London: Egypt Exploration Society 1962, S. 134-136; Perry (1967), S. 167-169; West, Stephanie: 3319, in: *The Oxyrhynchus Papyri* Vol. 47, London: Egypt Exploration Society 1980, S. 11-19; Luppe, Wolfgang: Das neue Bruchstück aus dem Sesonchosis-Roman, in: *ZPE* 41 (1981), S. 63-66; O'Sullivan, James/ Beck, W.A: P. Oxy. 3319: The Sesonchosis Romance, in: *ZPE* 45 (1982), S. 71-83; O'Sullivan, James.: The Sesonchosis Romance, in: *ZPE* 56 (1984), S. 39-44; Ruiz-Montero, Consuelo: P.Oxy. 2466: The Sesonchosis Romance, in: *ZPE* 79 (1989), S. 51-57; vgl. weiter Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 246-266 und Holzberg (2006), S. 47-49.

³⁰ Der Ninos-Roman erzählt vom Leben und den Abenteuern des assyrischen Königs Ninus und seiner Frau Semiramis. Der Sesonchosis-Roman hat die Lebensgeschichte des ägyptischen Königs Sesoosis zum Gegenstand.

³¹ Vgl. Zimmermann, Franz: Ein Bruchstück aus einem historischen Roman. Untersuchungen zu Pap.Oxyrh. 1826, in: *RhM neue Folge*, 85 (1936), S. 165-176, hier S. 165 (wird von nun an als Zimmermann (1936a) zitiert) sowie Ders.: *Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte*, Heidelberg 1936, bes. No. 2, S. 36-40. Wird von nun an als Zimmermann (1936b) zitiert.

³² Vgl. von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich: *Aristoteles und Athen*, 2. Bde, Bd. 2, Berlin: Weidmann'sche Buchhandlung 1893, S. 32, Anm. 46. Ähnlicher Ansicht waren auch Eduard Schwartz: *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*, Berlin: Reimer 1896, S. 155f. sowie Gaselee, Stephen: *The Love Romances of Parthenius and Other Fragments*, in: *Daphnis & Chloe by Longus, with the Engl. Transl. of G. Thornley, rev. and augm. by J.M. Edmonds*, (repr. 1962), London/New York: Heinemann 1916, S. 249ff., hier S. 409.

³³ Holzberg (2006), S. 45.

Dies zeigt allein der Vergleich des Ninos-Romans mit dem Bericht des Geschichtsschreibers Diodor über den legendären König und seine Frau, welcher in der *Bibliotheca Historica* (2.1-20) zu finden ist.³⁴ Im Ninos-Roman bleibt, außer der Ansiedlung des Handlungsortes in Assyrien und der Schilderung über Ninos' Kriegszüge, die im Roman weiter ausgeschmückt wurden, vom Bericht des Diodor nichts übrig:

Dort sind die Liebenden wie Griechen gezeichnet, ihre orientalische Umwelt weist griechisches Kolorit auf, und das Romangeschehen, in das der Autor einige für die Gattung typische Motive eingebracht hat, ist frei erfunden. Es gibt keinen Anhaltspunkt für die Annahme, diese fiktionale Erzählung, bei der es sich ja durchaus um den ältesten idealisierenden Roman handeln könnte, sei das Produkt von genetischer Transformation einer romanhaft ausgeschmückten historischen Darstellung.³⁵

Das gleiche Bild liefert der Abgleich mit Diodors Schilderung über den ägyptischen Herrscher Sesosis (Diod. Bibl. Hist. 1.53-58) auf dessen Grundlage der Sesonchosis-Roman basiert haben könnte.

Datierung der Fragmente des Ninos-Romans

Der Ninos-Roman weist einige motivische und sprachliche Merkmale auf, die ihn in die Nähe zu Charitons *Kallirhoe* und zum M&P-Roman rücken.³⁶ Stephens und Winkler haben auf eine weitere Verbindung zwischen Chariton und dem Autor des Ninos-Romans hingewiesen:

Chariton's city, Aphrodisias, was earlier known as Ninoe (Steph. Byz. s.v.), from Ninos, just as it had been even earlier called Lelegopolis, from its first founders, the Pelesian Leleges. Chariton might have written both *Kallirhoe* and *Ninos*, or another Aphrodisian author of the same time might have written the latter.³⁷

Jedoch könnten die Fragmente des Ninos-Romans auch zu denen im byzantinischen Lexikon *Suda* erwähnten *Babyloniaka* des Xenophon von Antiochia gehören.³⁸ Der Name ‚Xenophon‘ taucht für drei Autoren auf: In Bezug auf den Autor der *Ephesiaka*, nämlich Xenophon von Ephesos, den Autor der *Kypriaka*, der von der *Suda* als Xenophon von Kypros bezeichnet wird und in Bezug auf Xenophon von Antiochia. Somit kommen, zählt man Chariton als möglichen Autor des Ninos-Romans mit, mindestens vier Autoren für den Roman in Frage, und damit auch unterschiedliche Zeiträume der Datierung.³⁹

³⁴ Vgl. ausführlich dazu S. 84-95 bei Rolf Kussl: Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen (= *Classica Monocensia*, Bd. 2), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991 und die Ausführungen unten im Abschnitt 4.

³⁵ Holzberg (2006), S. 47. Auf Figurenzeichnung und Motive wird später eingegangen.

³⁶ Siehe dazu ausführlich Tilg (2010), S. 109-126.

³⁷ Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 26-27.

³⁸ Levi, Lionello: Sui frammenti del 'Romanzo di Nino' recentemente scoperti, in: *Rivista di filologia e di istruzione classica* 23 (1895), S. 1-22, hier S. 19.

³⁹ Einen guten Überblick über die Forschungsgeschichte und weitere Datierungsversuche liefert Kussl (1991), S. 68-83. Vgl. weiter eine Auswahl der wichtigsten Texte: Wilcken, Ulrich: Ein neuer griechischer Roman, in: *Hermes* 28 (1893), S. 161-193; Schmid, Wilhelm: Der griechische Roman, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 7 (1904), S. 465-485; Müller, B.A.: Zum Ninosroman, in: *RhM* Vol. n.s, Nr. 72 (1918), S. 198-216; Lavagnini, Bruno: *Eroticorum Graecorum fragmenta papyracea primus collegit, recensuit, Latina interpretatione ditavit, verborum indices addidit*, Lipsiae: Teubner 1922, S. 1-15; Zimmermann, Franz: Zwei zerstörte Kolumnen des Ninos-Romans, in: *Hermes* 67 (1932), S. 91-116; Levi, Doro: The Novel of Ninus and Semiramis, in: *APS* 87 (1944), S. 420-428; Zimmermann, Franz: Das neue Bruchstück des Ninos-Romans, in: *WissZ Rostock* 3 (1953), S. 175-181; Müller, Carl Werner: Der griechische Roman, in: Ernst Vogt (Hrsg.): *Griechische Literatur* (= *Neues*

Den aktuellsten und genauesten Datierungsversuch des Ninos-Romans hat vor kurzem Stefan Tilg unternommen. Er diskutiert in seiner Chariton-Studie von 2010⁴⁰ ausführlich bisherige Datierungsversuche, deckt Missverständnisse auf und argumentiert aufgrund von Referenzen innerhalb des Werkes, die auf eine Reflexion des Autors der Ereignisse der Jahre 53-54 n. Chr.⁴¹ hinweisen, für einen *terminus post quem* Ende des Jahres 54 n. Chr.⁴² Aufgrund sprachlicher Erwägungen hält Tilg einen *terminus ante quem* im Jahre 75 n. Chr. für möglich.⁴³ Ewan Bowie dagegen hält die Abfassung des Textes zwischen 63. n. Chr. wegen der Veröffentlichung der Memoiren des Corbulo, welche auch den Armenien-Krieg zum Gegenstand haben und 75 n. Chr. für möglich. Stefan Tilg zögert, was die genaue Bestimmung der Stellung des Romans in der Reihenfolge der erhaltenen griechischen Romane sowie eine mögliche Autorschaft des Chariton angeht, was in den motivischen und sprachlichen Unterschieden zwischen den Werken, die Tilg Chariton zuschreibt, begründet liegt.⁴⁴ Im Gegensatz zu *Kallirhoe*, dem M&P-Roman und dem Chione-Roman steht bei Ninos ein Held im Vordergrund. Zudem, so die von Ewan Bowie gemachte Beobachtung, verwendet der Ninos-Roman die Schreibweise des griechischen οἴσθας, wohingegen bei Chariton nur οἴδας zu finden ist.⁴⁵ Bei näherer Betrachtung der Zeichnung der Aphrodite im Ninos-Roman fällt auf, dass die Göttin stets mit erotischer Leidenschaft gleichgesetzt und somit immer in Bezug auf Sexualität betrachtet wird, was im M&P-Roman, dessen Autor nach Stefan Tilg Chariton ist, nicht zutrifft. All dies könnte gegen Chariton als Autor des Ninos-Romans sprechen. Falls dem so ist und von zwei verschiedenen Autoren ausgegangen werden muss, was beispielsweise Bowie favorisiert,⁴⁶ könnte für die Priorität des Chariton ebenfalls sprechen, dass Charitons Zeichnung der Aphrodite komplexer, origineller und lebendiger ausfällt als im Ninos-Roman und der Autor des Ninos-Romans diese nur in wenigen Zügen übernommen hat. Tilg vermutet aufgrund dessen, dass der Autor des Ninos-Romans ein erster Nachahmer des Chariton gewesen sein könnte, der jedoch seinen Fokus eher auf die Nacherzählung einer (pseudo-)historischen Persönlichkeit legte.

Handbuch der Literaturwissenschaft, 2), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981, S. 377-412, zum Ninos-Roman s. S. 396-397; Gronewald, Michael: Zum Ninos-Roman, in: ZPE 97 (1993), S. 1-6; Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 23-71; Holzberg (2006), S. 45-47. Man tendiert allgemein zu einer Entstehungszeit vom 1. Jh. v. bis zum 1. Jh. n. Chr.

⁴⁰ Vgl. Tilg (2010), S. 109-126.

⁴¹ Gemeint ist Neros Heirat mit Octavia und der Beginn seines Krieges in Armenien. Vgl. auch die Ausführungen Ewan Bowies: The Chronology of the Earlier Greek Novels since B.E. Perry: Revisions and Precisions, in: AN 2 (2002), S. 47-63, hier S. 56.

⁴² Tilg (2010), S. 115.

⁴³ Ebd., S. 111.

⁴⁴ Ebd., S. 124-126.

⁴⁵ Bowie (2002), S. 55.

⁴⁶ Ebd., S. 57-58.

Vielleicht, so spekuliert Tilg, hat Chariton sich aber auch selbst neu erfunden und verschiedene Romane mit unterschiedlichen Schwerpunkten geschrieben.⁴⁷ Wenn von zwei verschiedenen Autoren ausgegangen wird, wäre es denkbar, dass der Autor des Ninos-Romans sich gar nicht auf Nero bezieht und dass seine Denkweise über Aphrodite keine Rückschlüsse über die chronologische Reihenfolge der anderen Romane zulässt. Dann hätte dieser Autor vor Chariton einen Roman verfasst.

Resümierend muss festgehalten werden, dass sich all dies – wie im Falle des Sesonchosis-Romans – kaum verifizieren lässt, da nicht genug Fakten für eine genaue Datierung, zur Festlegung auf einen Autor und zur Erschließung der Reihenfolge der Romane bekannt sind. Was jedoch feststeht, ist, dass der Ninos-Roman einer der ersten griechischen Romane überhaupt war, vermutlich im 1. Jh. n. Chr. geschrieben wurde und daher Petron bekannt gewesen sein könnte.

Datierung von Charitons Kallirhoe

Charitons *Kallirhoe* ist der älteste komplett erhaltene Text unter den griechischen Liebesromanen und wurde vollständig in einer einzigen mittelalterlichen Handschrift, dem Codex Florentinus Laurentianus, Conventi soppressi 627, erhalten. Des Weiteren sind Bruchstücke in drei zwischen 150 und 250 n. Chr. beschriebenen Papyrusrollen⁴⁸ sowie im Codex Thebanus, der ins 6. oder 7. Jh. n. Chr. datiert wird, was für die Beliebtheit des Textes selbst in der Spätantike spricht, konserviert.⁴⁹ Für *Kallirhoe* liegen Datierungsvorschläge vom 1. Jh. v. Chr. bis hin zum 2. Jh. n. Chr. vor.⁵⁰ Unterschiedliche Versuche wurden unternommen, das Werk zeitlich zu lokalisieren: Die Forschung hat beispielsweise auf die Erwähnung der Serer (Char. Kall. 6.4.2) und die Tötung der Sklaven (Char. Kall. 4.2.7) hingewiesen oder versucht, in der Sizilien-Thematik eine Anspielung auf zeitgenössische Deklamationen zu sehen.

⁴⁷ Tilg (2010), S. 125.

⁴⁸ P.Fayûm. 1; P.Oxy. 1019 und 2948; P. Michael.1.

⁴⁹ In der Einleitung der hier verwandten Ausgabe von *Kallirhoe* widmen sich die Herausgeber Christina Meckelnborg und Karl-Heinz Schäfer auf den Seiten XII-XIX ausführlich der Überlieferung und Rezeption des Textes.

⁵⁰ Einen guten Überblick über Datierungsfragen bietet Ruiz-Montero, in: Haase (Hrsg.) (1994). Besonders sticht B.E. Perrys Aufsatz von 1930 hervor: Chariton and his Romance from a literary-historical point of view, in: AJP Vol. 51, No.2 (1930), S. 93-134. Perry nimmt darin Abstand zu der von Erwin Rohde geäußerten Vermutung, dass Chariton einer der jüngsten griechischen Liebesromane sein könnte. Vgl. Rohde, Erwin: Der griechische Roman und seine Vorläufer, 4. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960, S. 517-531, bes. S. 521. Perry stellt überzeugend heraus, dass Charitons Roman viele Charakteristika der späteren griechischen Liebesprosa fehlen, so beispielsweise eine Untererzählung, ethnologische und pseudo-wissenschaftliche Exkurse, kompliziert verschachtelte Handlungsstränge usw. (S. 114). Für Chariton zählte nicht, von möglichst vielen, spektakulären Abenteuer seiner Helden zu erzählen, wie es in den späteren Liebesromanen der Fall war. Ihm waren eine auf Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit beruhende Handlung und die Emotionen seiner Helden wichtig. Perry dachte dennoch an das 2. Jh. als Entstehungszeitraum des Romans: „By the nature of his story, as well as by his date, Chariton belongs to a comparatively early and vigorous state in the development of the ancient romance; and this is further manifested in his comparatively literary health, that is to say, his freedom from much that is artificial or conceited in the later romances, and his closer approach to classical methods and ideals“ (S. 98-99).

Daneben wurde Charitons Sprache analysiert,⁵¹ was ebenfalls zu keiner genaueren Datierung beitrug, denn Chariton schreibt schlichtes Koine-Griechisch, das aber bereits mit Attizismen versetzt ist.⁵² Diese ‚mixed language‘ ist nicht nur von der Zeit der Abfassung, sondern auch vom Autor selbst, dem Stil, den Sprachebenen sowie von der geografischen Lage abhängig.⁵³ Die Entstehungszeit des Romans konnte auf diese Weise lediglich auf das 1. Jh. v. Chr. bis 2. Jh. n. Chr. eingegrenzt werden. Zudem wurde versucht, den Historismus des Chariton näher zu bestimmen und ihn zeitweise als Autor der Zweiten Sophistik zu lesen.⁵⁴ Albrecht Dihle berief sich auf die Studie von Antonios Papanikolaou und wies auf die Renaissance des Klassizismus im Augusteischen Zeitalter hin.⁵⁵ Stefan Tilg hat jedoch zu Recht zu bedenken gegeben, dass Charitons Klassizismus ein stilistisches Mittel hätte sein können:

In Chariton's environment, it may well be that ‚Augustan classicism‘ and ‚Second Sophistic‘ overlapped, or that the former resulted in the later. It therefore seems impossible to pin down Chariton's date by the notion of his general historical outlook.⁵⁶

In seiner Chariton-Studie befasst sich Tilg am ausführlichsten von allen Forschern mit der Datierung des Textes. Für ihn ist es notwendig herauszustellen, dass seine Datierung mit der These, dass nur Chariton der Erfinder des griechischen Liebesromans gewesen sein kann, einhergeht. Tilg analysiert und diskutiert breit angelegt die Sprache des Chariton, seinen Historismus, seine angeblichen Verweise auf die materielle Kultur und auf Institutionen, seine Bezugnahme auf spezifische Personen und Ereignisse, sowie die als Reflexion über *Kallirhoe* angesehenen Kommentare, die sich in Texten bei späteren Autoren finden lassen. Tilg gelingt es, auf relativ geringem Raum nahezu alle bis dato angerissenen Fragen in Bezug auf die Datierung der *Kallirhoe* aufzugreifen. Er liefert überzeugende und sorgfältig recherchierte Argumente für einen *terminus post quem* im Jahr 19 v. Chr.⁵⁷ und einen *terminus ante quem* im Jahr 62. n. Chr.⁵⁸ Für seine Datierung führt Tilg vor allem den Einfluss von Vergils *Aeneis* auf Chariton ins Feld.

⁵¹ Papanikolaou, Antonios: Chariton-Studien. Untersuchungen zur Sprache und Chronologie der griechischen Romane (= Hypomnemata, Bd. 37), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973. Papanikolaou meinte damals keinen Einfluss des Attizismus feststellen zu können und datierte das Werk daher in die Mitte oder die 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

⁵² Dies zeigten die Untersuchungen von Carlos Hernández Lara und Consuelo Ruiz-Montero und bewiesen damit, dass Papanikolaous' Datierung zu früh angesetzt war. Vgl.: Hernández Lara, Carlos: Estudios sobre el aticismo de Caritón de Afrodiasias, Amsterdam: A.M. Hakkert 1994; Ruiz-Montero, Consuelo: Aspects of the Vocabulary of Chariton of Aphrodisias, in: CQ 41 (1991), S. 484-489.

⁵³ Vgl. Tilg (2010), S. 37.

⁵⁴ Ruiz-Montero (1994), S. 1040-1041.

⁵⁵ Vgl. Dihle (1978).

⁵⁶ Tilg (2010), S. 38-39.

⁵⁷ Des Todesjahres von Vergil, von dessen *Aeneis* sich Chariton aller Wahrscheinlichkeit nach hat inspirieren lassen.

⁵⁸ Todesjahr des Persius. Auch Silvia Montiglio gibt zu bedenken: "Tilg also wants to see reflections of Athenagoras' jobs in Chariton's novel. Perhaps I am missing something, but I do not understand why a creative writer, especially one who is 'inventing' a new form, would draw inspiration from the activities of an administrator. The arguments adduced are not the strongest. For instance, that Chaereas is coming back from a gymnasium when he falls in love does not need to call forth Athenagoras' position as gymnasiarch (p. 55): gymnasia were places where young men spent time, as in Plato's *Lysis*," zitiert aus: Montiglio, Silvia: Review of Stefan Tilg,

Tilgs stärkstes Argument hierfür ist die Verwendung des Motivs des Gerüchts durch Chariton, die auf Vergil als Vorbild schließen lässt. Seine Beweisführung zeigt, dass Chariton mindestens den 5. Gesang der *Aeneis* gekannt haben könnte.⁵⁹ Trifft dies zu, ergibt sich für *Kallirhoe* der von Tilg angeführte *terminus post quem* im Jahre 19 v. Chr., dem Todesjahr von Vergil.

Wenn sich zudem die Empfehlung des Persius in seiner ersten Satire, „am Morgen ein Edikt und nach dem Mittagessen *Kallirhoe*“ (*his mane edictum, post prandia Callirhoen do*, Pers. 1.134) zu lesen, in der Tat auf Charitons Text bezieht, wäre der *terminus ante quem* für das Jahr 59 n. Chr.⁶⁰ anzusetzen. Sicherer ist es jedoch als *terminus ante quem* das Todesjahr des Autors, nämlich 62 n. Chr., zu sehen. Im Rahmen seiner Argumentation zu Persius' Satire hat Tilg nahezu alle Einwände eingehend diskutiert und kann auch mangels besserer erhaltener Alternativen bzw. Gegenargumente darlegen, dass Persius sich durchaus auf Charitons Roman bezogen haben könnte. Für eine weitere Eingrenzung der Entstehungszeit des Romans versucht Tilg krampfhaft die Lebenszeit von Charitons Arbeitgeber Athenagoras (Char. Kall. 1.1.1) in die Julisch-Claudische Epoche zu verlegen. Charitons Athenagoras wird mit einer für Aphrodisias wichtigen Lokalpersönlichkeit gleichgesetzt, die diverse Ämter innehatte. Tilg führt dazu eine Inschrift aus Aphrodisias an, die sich angeblich auf Athenagoras bezieht, was aber nicht beweisbar ist, sondern nur gut in den Kontext passen würde.⁶¹ Dessen Ämter sollen, so Tilgs These, Chariton beim Schreiben seines Romans inspiriert haben,⁶² was reine Spekulation ist. Tilg hat selbst auf die große Bedeutung des Aphrodite-Kultes in Charitons Heimatstadt Aphrodisias hingewiesen,⁶³ was bereits die herausragende Stellung der Aphrodite im Roman hinreichend erklären würde. Gegenüber dem von Tilg als Charitons Arbeitgeber identifizierten Mann steht die Existenz eines von Ammianus genannten Athenagoras. Dieser scheint weitaus bekannter gewesen zu sein. Auch Silvia Montiglio argumentiert in ihrer Review von Tilgs Werk: "I do not see what we gain from the proposed identification, except to date Chariton early."⁶⁴ Tilg geht aufgrund der hier kritisch gesehenen Argumentation für den oben genannten Athenagoras von einem Entstehungszeitraum von 41 bis 62 n. Chr. für Charitons Roman aus.⁶⁵ Obwohl sich dies nicht eindeutig belegen lässt, ist sein Ansatz des *terminus post quem* und des *terminus ante quem* durchaus realistisch. Damit ist klar, dass Petron, wenn er wirklich in der

Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel (Oxford University Press, 2010), in: AN 9 (2011), S. 153-162, hier S. 154-155.

⁵⁹ Tilg (2010), S. 268 sowie S. 271-297.

⁶⁰ Dem Jahr der Publikation dieser Satire des Persius.

⁶¹ Tilg (2010), S. 52.

⁶² Tilg (2010), S. 54-57.

⁶³ Tilg (2010), S. 25-36.

⁶⁴ Montiglio (2011), S. 154.

⁶⁵ Fast denselben Entstehungszeitraum favorisiert auch Bowie, jedoch bringt er das Jahr 41. n. Chr. mit der historischen Figur des Cassius Chaerea zusammen, den er als Vorbild für Charitons Helden Chaireas ansieht. Zudem glaubt er, dass Chariton seinen Roman bis spätestens 61. n. Chr. fertig gestellt hat, hierfür setzt er den wohl spätesten Zeitpunkt für die Veröffentlichung der 1. Satire des Persius an. Vgl. Bowie (2002), S. 55.

Regierungszeit Neros lebte und wirkte, durchaus den Roman des Chariton gekannt haben könnte. Ob Chariton, so wie es Stefan Tilg propagiert, wirklich *der* Erfinder des griechischen Liebesromans gewesen ist, kann hier freilich nicht entschieden werden. Wenngleich Tilg überzeugende Argumente dafür liefert, dass Chariton einer der ersten Autoren, wenn nicht *der erste griechische Schriftsteller* war, der die erfolgreiche Formel – gemeint ist das typische auf Dramatik, Liebe und Pathos ausgelegte Handlungsschema – des griechischen Liebesromans entwickelt hat, die dieses Genre über viele Jahrhunderte so beliebt gemacht hat. Es sei jedoch nochmals betont, dass sich die vorliegende Studie nicht primär um Chariton als Autor, sondern um Petron und seinen Roman dreht. Ob Chariton den griechischen Liebesroman bzw. seine Formel als erster von vielen Autoren entwickelt hat, ist hier irrelevant. Für die folgende Argumentation ist lediglich wichtig, dass die Wahrscheinlichkeit sehr hoch ist, dass Petron durch die zeitliche Priorität des Romans des Chariton diesen als einen Vertreter der griechischen Liebesprosa gekannt hat.

Datierung des M&P-Romans

Der fragmentarisch erhaltene M&P-Roman konnte durch die Pionierleistung von Herwig Maehler, Tomas Hägg und Bo Utas nahezu vollständig rekonstruiert werden⁶⁶ und hat eine lange Rezeptionsgeschichte.⁶⁷ Der Roman wurde weniger aufgrund der Papyrusfunde,⁶⁸ sondern vielmehr aufgrund von motivischen und linguistischen Indizien als früher Roman klassifiziert und in die Zeit vom 1. Jh. v. bis ins 1. Jh. n. Chr. datiert.⁶⁹ Aufgrund von motivischen Gemeinsamkeiten und wegen des Rückgriffes auf historische Geschehnisse und Persönlichkeiten wurde der Roman bereits früh in die Nähe zu Charitons *Kallirhoe* gerückt. Sogar Chariton selbst wurde als Autor beider Romane vorgeschlagen.⁷⁰ Die vergleichende Analyse beider Texte durch Stefan Tilg hat diese Annahme als sehr wahrscheinlich erwiesen.⁷¹

Tilg bezieht sich in seiner Diskussion über den M&P-Roman und *Kallirhoe* unter anderem auf die beiden großen literarischen Adaptionen der Erzählung über Metiochos und Parthenope: Die christliche Legende des Märtyrertums der Heiligen St. Bärtānubā⁷² und den Versroman *Vāmiq und Ādhrā*.⁷³ Im Folgenden werden einige der von Tilg erarbeiteten Parallelen zwischen beiden Texten aufgeführt:

⁶⁶ Vgl. Maehler, Herwig: Der Metichos-Parthenope-Roman, in: ZPE 23 (1976), S. 1-20; Hägg (1984) und Ders.: Metiochus at Polycrates' Court, in: Eranos H. 83 (1985), S. 92-102 sowie Ders./Bo, Utas: The Virgin and her Lover. Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem, Leiden/Boston: Brill 2003.

⁶⁷ Dies beweist beispielsweise der Versroman *Wamik und Asra (Vāmiq u Ādhrā)* des Dichters Abu'l Qāsim Unsurī (11. Jh.), der auf Basis des M&P-Romans verfasst wurde.

⁶⁸ Diese wurden ins 2. Jh. n. Chr. datiert.

⁶⁹ Vgl. nochmals Dihle (1978) und ebenso Maehler (1976).

⁷⁰ Hägg, Tomas: Callirhoe and Parthenope: The Beginnings of the Historical Novel, in: CA H. 6/Nr. 2 (1987), S. 184-204. Von nun an als Hägg (1987b) zitiert. Sowie Hägg/Utas (2003), S. 67.

⁷¹ Tilg (2010), S. 92-109.

⁷² Von nun an mit der Sigle MSP versehen.

⁷³ Von nun an mit der Sigle V&A versehen.

A) Beide Heldinnen sind Töchter großer Heerführer und in beide Frauen verlieben sich im Verlauf der Handlung immer sozial höher gestellte Persönlichkeiten, in MSP sogar Kaiser Constantin und der persische Großkönig. B) In MSP wird der persische König als schlaflos beschrieben, in *Kallirhoe* kann Artaxerxes vor Liebe nicht einschlafen. C) In V&A wird der Held von seinem treuen Freund Tūfan begleitet – bei *Kallirhoe* steht Chaireas sein treuer Freund Polycharmos zur Seite. D) Das bei Hägg/Utas als MOS1 bezeichnete Mosaik,⁷⁴ das in Daphne-Harbie im so genannten ‚Haus des Mannes der Briefe‘ gefunden wurde, bildet Metiochos in militärischer Kleidung ab. Dies setzt ihn in Parallele zu Chaireas, der sich im Laufe des Romans *Kallirhoe* ebenso als Feldherr beweisen muss. E) Die Verbreitung von Gerüchten, meist auf die Schönheit der Heldin bezogen, spielt in beiden Texten eine signifikante Rolle. F) Beide Texte beschreiben darüber hinaus die Entwicklungsstadien der Liebe mit demselben Vokabular.⁷⁵ G) Sowohl *Kallirhoe* und der M&P-Roman sind auf Vergleiche mit der Kunst von Poeten, Malern und Bildhauern fixiert. Besondere Beachtung verdient die Aussage von Parthenope auf dem Symposium, als sie auf das von Malern, Poeten und Bildhauern entworfene Bild des Eros zu sprechen kommt.⁷⁶ H) Schließlich wird in beiden Romanen die Rolle der Aphrodite als Mutter des Eros herausgestellt. Die Wahrscheinlichkeit, dass Chariton der Autor beider Romane gewesen sein könnte, erscheint groß. Für den Vergleich mit Petron heißt dies, dass der Römer sehr gut beide Texte gekannt haben könnte.

Datierung der Fragmente des Chione-Romans

In weiterer Parallele zu M&P und *Kallirhoe* werden oft die Bruchstücke des Chione-Romans genannt. Sowohl die stilistische und thematische Verwandtschaft als auch die Tatsache, dass die Fragmente der Romane im Codex Thebanus gefunden wurden – also im selben Codex, der auch Texte von *Kallirhoe* enthält – verweisen abermals auf Chariton als Autor und damit auf eine Abfassungszeit im 1. Jh. n. Chr.

Nicoletta Marini hat, neben Stefan Tilg, auf wichtige inhaltliche Parallelen zwischen Charitons Text und dem Roman über Chione hingewiesen, obgleich sie sich bezüglich der Autorschaft nicht auf Chariton festlegen will.⁷⁷ Genauso wie bei Chariton könnte hier ein pseudohistorischer Hintergrund den Rahmen der Handlung gebildet haben; in beiden Texten geht es offensichtlich um größere Verhandlungen und Abstimmungen.⁷⁸ Zudem könnte es im Chione-Roman um eine Königin gehen, die eine ähnliche Rolle wie Stateira bei Chariton, im

⁷⁴ Hägg/Utas (2003), S. 58-61.

⁷⁵ Vgl. Tilg (2010), S. 101-102.

⁷⁶ Bei Hägg/Utas (2003), als Greek Fragment 1 (GF1) bezeichnet, das auf den Seiten 23-30 abgedruckt wurde. Hier wird sich auf die Verse 68-71 der Übersetzung des Fragments bezogen.

⁷⁷ Marini, Nicoletta: Osservazioni sul ‚Romanzo di Chione‘, in: Athenaeum 80 (1993), S. 587-600. Auf weitere Literatur, die den Inhalt der erhaltenen Fragmente betrifft, wird an späterer Stelle verwiesen.

⁷⁸ Vgl. Charitons 5. Buch und das 1. Frg. von *Chione*.

Sinne einer Vertrauensperson, einer Helferin der Heldin, einnimmt.⁷⁹ Stefan Tilg hat die Szenen, in denen von den Reaktionen der Menge gesprochen wird sowie die explizite Erwähnung von der Verbreitung eines Gerüchts in Erinnerung gerufen, die die Romane abermals miteinander verbinden.⁸⁰ Ob all diese Verbindungen als gewichtige Gründe für die Autorschaft des Chariton an beiden Romanen gelten können, sei dahingestellt. Es sei, so Nicoletta Marini, Vorsicht bei solchen Annahmen geboten, zumal nur ein sehr geringer Teil des Romans über Chione bekannt ist und auf dieser Basis nur sehr spekulative Schlüsse über die Autorschaft eines Chariton gezogen werden können. Es besteht die Möglichkeit, dass die verloren gegangenen Teile von Chione aufgrund des Inhalts an ganz andere Autoren denken lassen oder auf einen völlig unbekanntem Schriftsteller hinweisen.

Datierung der Fragmente des Kalligone-Romans

Die Fragmente des so genannten Kalligone-Romans⁸¹ sind auf einer Papyrusrolle des 2. Jh.s (PSI 981) sowie auf einem Papyrus, der ins 3. Jh. n. Chr. datiert wurde (P.Oxy. ined.112/130), erhalten. Die Bruchstücke zeichnen eine selbstbewusste, aber verzweifelte Heldin und könnten auf eine männliche Nebenfigur namens Eubiotos hinweisen, die eine ähnliche Rolle wie Dionysios bei Chariton eingenommen hat. Sprachlich, darauf haben Stephens und Winkler in ihrem Kommentar zu den Fragmenten hingewiesen, zeigen die erhaltenen Bruchstücke ebenfalls eine gewisse Nähe zur *Kallirhoe* des Chariton. Daher ist anzunehmen, dass auch *Kalligone* zu den früheren ‚idealisierenden‘ Liebesromanen des 1. Jh. n. Chr. gehört hat.

Datierung der Fragmente des Iolaos- und Protagoras-Romans

Peter Parsons veröffentlichte 1971 den Text einer Papyrusrolle (P.Oxy. 3010), die offensichtlich Bruchstücke eines komisch-realistischen Romans in griechischer Sprache enthält.⁸² Diese Entdeckung warf die Frage auf, ob die *Satyrica* innerhalb des eigenen Romantypus einen griechischen Vorläufer gehabt haben: “I suggest that in Iolaos, his clown and his gallus, bastard and lamentations and ribaldry in the past, furtive love in the future, the Greek *Schelmanroman* has at last become flesh.”⁸³ Nach Niklas Holzberg ist es vorstellbar, dass Iolaos als ähnlich pikaresker Anti-Held wie Encolp bei Petron konzipiert ist.

Er lässt sich für eine Liaison mit einem Mädchen in die Geheimnisse des Kybele-Kultus einweihen und hofft, durch die Verkleidung als *gallus* leichten Zugang zu seiner Geliebten zu bekommen.⁸⁴

⁷⁹ Ebd. 587ff.

⁸⁰ Tilg (2010), S. 106-107.

⁸¹ Besonders ausführlich widmen sich Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 267-276 den Fragmenten.

⁸² Parsons (1971), S. 53-68.

⁸³ Ebd., S. 66.

⁸⁴ Holzberg (2006), S. 83.

Der fragmentarisch erhaltene Text des vermeintlich ‚komisch-realistischen‘ Romans wird aufgrund seines Prosimentrums,⁸⁵ der offensichtlich komisch-erotischen Abenteuer des Iolaos und des vulgären Zuges der Geschichte in die Nähe zu den *Satyrica* gerückt. Tomas Hägg äußert, im Gegensatz zu Niklas Holzberg, die Vermutung, dass erstens kein Roman, sondern lediglich eine Kurzgeschichte vorliegt – was für die Innovativität der *Satyrica* im Sinne des ersten komisch-realistischen Romans sprechen würde. Zudem zweifelt Hägg die Priorität des *Iolaos* an, da die Papyrusrolle ins 2. Jh. n. Chr. datiert wurde.⁸⁶ Holzberg dagegen hält es für möglich, dass der *Iolaos*-Roman vor Petrons *Satyrica* entstanden ist und Petron diesen durchaus gekannt haben könnte. Hubert Petersmann hat in seinem Aufsatz *Antike Unterhaltungsliteratur zwischen Roman und Satire*⁸⁷ aus dem Jahr 2000 besonders eingehend die linguistischen Eigenheiten der *Satyrica*, des *Iolaos*-Fragments und des so genannten *Tinouphis*-Fragments (P. Haun. Inv. 400)⁸⁸ untersucht. Als Ergebnisse der Studie hielt Petersmann fest, dass es bei Betrachtung aller Gemeinsamkeiten und Unterschiede wahrscheinlich ist, „daß alle drei romanhaften Erzählungen aus einem gemeinsamen Archetypus von Unterhaltungsliteratur hervorgegangen sind.“⁸⁹ Die Kennzeichen eines solchen Typs waren die Konzentration auf ein alltägliches Milieu sowie auf die frivole Handlung:

Fivol-derbe Späße, Abenteuer und Streiche haben darin wie in den Milesischen Novellen wahrscheinlich breiten Raum eingenommen. Die Buntheit des Stoffes, der Handlung, der Situationen und Charaktere des gewöhnlichen Lebens versuchte man in diesem Typ von pikaresker Unterhaltungsliteratur sprachlich durch eine adäquate Diktion gerecht zu werden. Wie in der *Satura Menippea* und in den Milesischen Novellen wurde an besonderen Punkten des Handlungsschemas dieses in Versen entweder weitergeführt oder räsonierend illustriert, wodurch eine gewisse Komik illustriert wurde.⁹⁰

Petron hebe sich nach Petersmann durch seine besondere Meisterschaft in der Handhabung der Sprache, des Stils und in Hinsicht auf den Versuch, die Vorbilder an Eigenständigkeit und Innovation zu übertreffen von der vermutlich breiten Masse solcher Werke ab. Aussagen über die genaue Datierung oder die Reihenfolge der Fragmente und der *Satyrica* lassen sich nach Petersmann nur schwer treffen.

Klaus Alpers stellte 1996 in seinem Aufsatz *Zwischen Athen, Abdera und Samos. Fragmente eines unbekanntes Romans aus der Zweiten Sophistik*⁹¹ erstmals 41 Prosabuchstücke einer fiktionalen Erzählung, die er im *Ethymologicum Gudianum* auffinden konnte, vor und ordnete diese einem kaiserzeitlichen Briefroman zu, dem er den Titel

⁸⁵ Ebenso wie in den *Satyrica* sind in die Prosa Sodateen eingelegt.

⁸⁶ Hägg (1987a), S. 215.

⁸⁷ Petersmann (2000).

⁸⁸ Das *Tinouphis*-Fragment ist ein aus dem 2. Jh. stammender prosimetrischer Text, der jedoch weniger komisch-realistischen Charakter hat und eine deutliche Nähe zum Achikar-Roman aufweist. Vgl. dazu Kussl, Rolf: Achikar, *Tinouphis* und Äsop, in: Niklas Holzberg, unter Mitarbeit von Andreas Beschorner und Stefan Merkle (Hrsg.): *Der Äsop-Roman. Motivgeschichte und Erzählstruktur* (= CLASSICA MONOCENSIA, Bd. 6), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1992, S. 23-30.

⁸⁹ Petersmann (2000), S. 379.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Alpers (1996), S. 19-55.

‚Protagoras-Roman‘ gab. Die Prosastückchen fielen durch ihre mit seltenen Attizismen versetzte Sprache auf, die sich offenbar an das Milieu der alten attischen Komödie anlehnt. Der Text selbst erzählt – wie Petrons *Satyrica* – von einer Halbwelt, „in der Hetären- und Knabenliebe, das Gastmahl und komödienhafte Figuren, etwa die des Vater mit dem nicht seinen Wünschen entsprechenden Sohn, der Lustgreis und die Vettel, eine Rolle spielen.“⁹² Die Handlung ist „frivol-erotisch, bisweilen turbulent, derb und komisch; parodistische und satirische Züge scheinen keine geringe Rolle gespielt zu haben.“⁹³ Ferner lehnt sich die Namensgebung an historische Persönlichkeiten an, die jedoch eher negativen Charakter besitzen; der Mythos des klassischen Griechenland wird ins Komische verzerrt. Alpers weist auf drei Stellen hin, die wörtlich mit den *Satyrica* zusammenfallen (Petr. Sat. 21.1 und 23.4 sowie 85.3).⁹⁴ Die sprachlichen und motivischen Gemeinsamkeiten der beiden Romane sind also mehr als auffällig. Durch einen semantischen Vergleich mit einer Stelle bei Longos konnte Alpers den *terminus ante quem* auf das 2. Jh. n. Chr. festlegen. Niklas Holzberg hält es jedoch auch für möglich, dass der Text im 1. Jh. n. Chr. entstanden und Petron ihn daher gekannt haben könnte. Da kein Grund besteht, die von Holzberg erwähnte Datierung nicht in Betracht zu ziehen, wird der Protagoras-Roman Gegenstand der folgenden Erörterungen sein.

Nachdem ausführlich die Datierung der Texte besprochen und begründet wurde, weshalb die Wahl auf die genannten Romane fiel, sollen einige allgemeine Bemerkungen zur Aufarbeitung und Gewichtung der Themen ‚Liebe‘ und ‚Sexualität‘ in den griechischen Texten im Vergleich zu Petrons *Satyrica* der Analyse der Geschlechterrollen in der griechischen Liebesprosa zum Zweck des besseren Verständnisses der in Abschnitt 4 angestellten Überlegungen vorausgeschickt werden.

3. Liebe und Sexualität in den ausgewählten Texten im Vergleich zu den *Satyrica* – Parallelen und Unterschiede zwischen historischer Realität und literarischer Aufarbeitung

Liebe und Sexualität im griechischen Liebesroman

In der griechischen Liebesprosa wird die gegenseitige, tiefe Liebe der beiden Protagonisten füreinander als das wichtigste und wertvollste Gut überhaupt geschildert: „Love is central to the genre, and above all to the Greek novels.“⁹⁵ Liebe wird in den griechischen Texten als umfassendes Konzept präsentiert, das das Fühlen und Denken eines Menschen völlig einnimmt:

⁹² Holzberg (2006), S. 83.

⁹³ Alpers (1996), S. 52.

⁹⁴ Auf diesen Punkt wird unten genauer eingegangen.

⁹⁵ Konstan (1994), S. 6.

Unter 'Liebe' wird im griechischen Roman der gesamte Komplex von körperlicher und seelischer Zuneigung verstanden, der den ganzen Menschen fordert und sein umfassendes persönliches Verhältnis zum anderen Geschlechtspartner ausdrückt.⁹⁶

Die Liebe zwischen den beiden Helden entsteht innerhalb weniger Momente und stellt augenblicklich eine starke emotionale Verbindung zwischen den Protagonisten her. Die Intensität ihrer Liebe bleibt während der gesamten Handlung entweder konstant bestehen⁹⁷ oder wird aufgrund der Trennung der Figuren noch gesteigert. Besonders dabei ist, dass "the hero and heroine are represented as being equally the subjects of passionate desire, they are not discriminated into an active and a passive partner in love."⁹⁸ Die zeitgenössischen griechischen Verhältnisse – die Romane rekurrieren auf das 5. und 4. Jh. v. Chr. – offenbaren jedoch ein anderes Bild: Griechische Männer genossen, im Gegensatz zu Frauen, eine Vielzahl von Privilegien, wenn es um das Ausleben von Liebe oder Sexualität ging. Frauen waren den Männern in der Realität im Hinblick auf ihre Sexualität also keineswegs gleichgestellt. Normatives Sexualverhalten bedeutete für einen freigeboenen griechischen Mann, immer derjenige zu sein, der andere penetrierte, d.h. die aktive Rolle beim Sex zu übernehmen. Dies galt sowohl für den Geschlechtsverkehr mit Frauen, als auch mit Sklaven, Prostituierten und Hetären sowie mit Knaben.⁹⁹

Die bei den Griechen übliche und als Privileg der Oberschicht angesehene Praxis der Päderastie¹⁰⁰ wurde in verschiedenen *poleis* gepflegt. Die Päderastie zeichnete sich durch den altersbedingten psychisch-geistigen Unterschied zwischen *freigeboenen* Partnern aus. Die Regel war ein Verhältnis zwischen einem älteren, über 18 Jahre alten erwachsenen Mann (*Erastes*) und einem jungen Knaben (*Eromenos*), der eine solche Beziehung zwischen seinem 12-18 Lebensjahr eingehen durfte. Die alterbedingte Differenz zwischen dem *Erastes* und *Eromenos* war die Basis für die erzieherische Funktion der Päderastie: Dem *Erastes* fiel die Aufgabe zu, dem jüngeren *Eromenos* die *kalokagathía* näher zu bringen, also ihn zu sittlicher Tugendhaftigkeit und körperlicher Ästhetik bzw. Schönheit zu erziehen. Er übte somit eine Vorbildfunktion für seinen jüngeren Partner aus, fungierte als Lehrer und Mentor.¹⁰¹ In sexueller Hinsicht gab es für den *Eromenos* feste Regeln:

Zunächst erleichterte die natürliche altersmäßige Unterlegenheit des Knaben, sich dem erwachsenen Mann unterzuordnen, und legitimierte seine passive, d.h. unmännliche Rolle in der Beziehung. Darüber hinaus war von dem *Pais* unbedingte sexuelle Teilnahmslosigkeit gefordert wie auch die strikte Verweigerung jeder geschlechtlichen Penetration. Die feste

⁹⁶ Johne, Renate: Zur Figurencharakteristik im antiken Roman, in: Kuch (Hrsg.) (1989), S. 150-177, hier S. 161. Vgl. ebenso Dies.: Women in the Ancient Novel, in: Schmeling (Ed.) (2003), S. 151-207, bes. S. 164-171.

⁹⁷ Vgl. Konstan (1994).

⁹⁸ Konstan (1994), S. 7.

⁹⁹ Vgl. z.B. Skinner (2005), S. 141-146.

¹⁰⁰ Siehe dazu ausführlich: Reinsberg, Carola: Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland, München: Beck 1989, S. 163-215 sowie Dover, Kenneth J.: Homosexualität in der griechischen Antike (im Original: *Greek Homosexuality* von 1978), München: Beck 1983. Päderastie (vom griech. *pais* und *eran* abgeleitet: „Kind“ und „verlangen, lieben“) bezog sich nur auf Knaben. *Pais* bezeichnet im weitesten Sinne sowohl weibliche und männliche Jugendliche als auch Personen, die sich in einem sozialen Abhängigkeitsverhältnis befinden, beispielsweise Sklaven.

¹⁰¹ Vgl. Plat. Symp. 178b und 184b.

Reglementierung des sexuellen Verhaltens in der Knabenliebe schützte den *Eromenos*, den zukünftigen Bürger, vor der Gefahr, zum Unterlegenen und Objekt zu werden und damit die Normen zu verletzen, denen das Handeln eines freien Mannes und athenischen Bürgers unterlag.¹⁰²

Mit Erreichen des 30. Lebensjahres wurde von einem Griechen erwartet, zu heiraten und die erotisch-pädagogische Beziehung zu einem freien Knaben aufzugeben. Sex mit männlichen Sklaven und Prostituierten, die ebenfalls sehr jung sein konnten, war außerhalb der Ehe, wie in Rom auch, erlaubt. Beziehungen zu Knaben werden jedoch von der griechischen Liebesprosa kaum thematisiert,¹⁰³ der Fokus liegt klar ersichtlich auf der heterosexuellen Beziehung zwischen einem jungen Mann und einer jungen Frau.¹⁰⁴ Dies mag auf die Abhängigkeit des griechischen Romans vom Epos hindeuten, in welchem homoerotische Verhältnisse ebenso vernachlässigt werden.¹⁰⁵ Auf diese spezielle Ausrichtung des griechischen Liebesromans, die den für das soziale Leben der Griechen so wichtigen Teil der homoerotischen Beziehungen weites gehend ignoriert, wird in Kapitel C zurückzukommen sein.

Im griechischen Liebesroman wird die erste Begegnung zwischen den Hauptfiguren durch die Intervention eines Gottes herbeigeführt.¹⁰⁶ Chariton beispielsweise schildert im 1. Buch seines Romans, wie sich Kallirhoe und Chaireas das erste Mal anlässlich des Festes der Aphrodite begegnen (Char. Kall. 1.1.6-7):¹⁰⁷

ἐκ τύχης οὖν περί τινα καμπὴν στενωτέραν συναντῶντες περιέπεσον ἀλλήλοις τοῦ θεοῦ πολιτευσαμένου τήνδε τὴν <συνοδίαν> ἵνα ἐκά<τερος τῶ> ἐτέρ<ω> ὀφθῆ. ταχέως οὖν πάθος ἐρωτικὸν ἀντέδωκαν ἀλλήλοις ... τοῦ κάλλους <τῆ εὐ> γενεῖ <α> συνελθόντος. Ὁ μὲν οὖν Χαιρέας οἶκαδε μετὰ τοῦ τραύματος μόλις ἀπήει καὶ ὡσπερ τις <ἀρισ>τεὺς ἐν πολέμῳ τρωθεῖς καιρίαν καὶ καταπεσεῖν μὲν αἰδοῦμενος, στήναι δὲ μὴ δυνάμενος. ἡ δὲ παρθένος τῆς Ἀφροδίτης τοῖς ποσὶ προσέπεσε καὶ καταφιλοῦσα "σὺ μοι, δέσποινα" εἶπε, "δὸς ἄνδρα τοῦτον, ὃν ἔδειξας."

Zufällig stießen sie nun an einer schmalen Wegbiegung aufeinander. Dieses Zusammentreffen hatte der Gott Eros herbeigeführt, damit die beiden einander zu Gesicht bekämen. Sofort erweckte einer im anderen leidenschaftliche Liebe ... Schönheit und vornehme Abstammung kamen zusammen. Chaireas konnte, im Innersten getroffen, kaum noch nach Hause gehen, wie ein im Krieg schwer verwundeter Held, der sich schämt zu fallen, aber auch nicht mehr zu stehen vermag. Das Mädchen fiel vor Aphrodite nieder, küsste ihre Füße und sagte: 'Herrin, gib mir den zum Mann, den du mir gezeigt hast!'

¹⁰² Reinsberg (1989), S. 194. Ob der *Eromenos* wirklich immer passiv blieb, wird kontrovers diskutiert, soll aber hier, gemäß des Ziels dieses Kapitels, nicht im Vordergrund der Betrachtung stehen. Vgl. aber zum Beispiel: DeVries, Keith: The „Frigid Eromenoi“ and Their Wooers Revisited: A Closer Look at Greek Homosexuality in Vase Painting, in: Martin Duberman: Queer Representations. Reading Lives, Reading Cultures. A Center for Lesbian and Gay Studies Book, New York/London: New York University Press 1997, S. 15-24.

¹⁰³ Einige Romane wie die *Ephesiaka* des Xenophon von Ephesus, *Leukippe und Kleitophon* des Achilleus Tatios und *Daphnis und Chloe* des Longos nehmen Bezug auf die Homoerotik, beschränken diesen jedoch auf Nebenepisoden. Xen. Eph. 1. 13-2.1 sowie 3.2 und 5.15. Ach. Tat. 1.7-1.14 und 2.34. Longus 4.16f.

¹⁰⁴ Vgl. dazu ausführlich: Effe, Bernd: Der griechische Liebesroman und die Homoerotik. Ursprung und Entwicklung einer epischen Gattungskonvention, in: Philologus 131:1 (1987), S. 95-108.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Alperowitz, Michael: Das Wirken und Walten der Götter im griechischen Roman, zugl. Univ. Diss. Heidelberg, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992, bes. S. 44-48.

¹⁰⁷ Hier wird, wie oben erwähnt, die Ausgabe des Romans von 2006, hrsg. von Christina Meckelnborg und Karl-Heinz Schäfer, verwandt.

Liebe resultiert im griechischen Liebesroman also aus der schicksalhaften Begegnung zweier Menschen, die in der Regel durch Aphrodite oder Eros herbeigeführt wird. Ihre Liebe wird auf diese Weise als ein besonderes und seltenes Glück gesehen, das nur wenige (von den Göttern) Auserwählte erleben dürfen, die dem Ideal der *kalogagathía* entsprechen. „In diesem griechischen Terminus sind ästhetische und ethische Vorzüge, das Schöne (*kalón*) und das Gute (*agathón*), zu einer Einheit verschmolzen.“¹⁰⁸ Die gegenseitige Liebe, die fast immer zuerst Dritten auffällt, verursacht den Protagonisten zunächst viel Liebeskummer und sogar körperliche Qualen.¹⁰⁹ Sie wissen nicht, wie sie mit dem bislang unbekanntem Gefühl umgehen sollen, wie anschaulich im M&P-Roman bzw. in seiner persischen Version *Vāmiq u Adhrā* beschrieben wird:

So that she [Adhrā, H.E.] would not understand that she had lost her heart,
 that the fresh colour of her face had withered.
 Vāmiq spoke thus to himself:
 'Bad luck does not ever desert me.
 What misfortune has again befallen me,
 that has brought grief to my heart and consumed my
 heart?
 Who knows now what heart's desire that was;
 was it a fairy or was it a moon on earth?
 Thus he spoke with his heart darkened like ebony,
 letting ruby fall on his amber (cheeks).
 When Ṭūfān saw him with the two cheeks wet,
 he understood what had happened to him.

[...]

When Adhrā returned home from the temple,
 it was as if her heart was rent by sorrow.
 She clung to the hope that her mother
 would make her star happy and fortunate.
 [When her mother] did not ---,
 Adhrā wretched in --- and pain.¹¹⁰

Oft dauert es länger bis die Liebenden zueinander finden, sei es aufgrund von scheinbar unüberwindbaren sozialen Differenzen oder wegen der Annahme, nicht gut genug füreinander zu sein. Im Laufe der Geschichte schwören die Helden einander in der Regel ewige, unverbrüchliche Treue; manchmal geschieht dies unabhängig von einander, da die Figuren getrennt wurden. In diesem Fall beteuern die Helden umso mehr ungeachtet aller Gefahren und Verwicklungen des Schicksals vor sich selbst und vor anderen das Bestreben, dem oder der Geliebten uneingeschränkt treu zu bleiben und die eigene Keuschheit bewahren zu wollen – im Falle von Kallirhoe gelingt dies jedoch nicht.¹¹¹ Diesem Ideal

¹⁰⁸ Johne (1989), in: Kuch (Hrsg.), S. 163.

¹⁰⁹ Siehe dazu: Maehler, Herwig: Symptome der Liebe im Roman und in der griechischen Anthologie, in: Groningen Colloquia on the Novel Vol. III (1990), S. 1-12.

¹¹⁰ Der Text des persischen Gedichtes ist bei Hägg/Utas (2003) auf den Seiten 80-133 zu finden. Da die Verfasserin des Persischen nicht mächtig ist, wird hier nur die englische Übersetzung des Textes zitiert. Die Zitation bezieht sich auf die Verse 104-109 sowie 117-119. Vgl. auch Char. Kall. 1.1.8-10.

¹¹¹ Auf diesen Punkt wird im Abschnitt 4 genauer eingegangen. Vgl. jedoch zu den Beweggründen Kallirhoes, erneut zu heiraten und ihr Kind für das des Dionysios auszugeben: Kaimo, Maarit: How to Manage in the Male

entsprechen im Folgenden all ihre Bemühungen, den geliebten Menschen wieder zu finden und mit ihm ein glückliches Leben zu führen. Ein Leben ohne den Partner ist undenkbar, die Beziehung der beiden Helden ist stets symbiotischer Natur. Die Figuren sind eher bereit zu sterben, als ihr Leben ohne den geliebten Gefährten zu verbringen (vgl. z.B. Char. Kall. 2.8.1) – ihre Liebe ist daher auch immer auf eine lebenslange Verbindung ausgelegt. Die Ehe ist freilich das höchste Ziel für beide Protagonisten und steht für die legitimierte Form der Sexualität:¹¹²

Marriage is central to the Greek romances in a number of ways. It works as a structural, organizing principle: since a wedding or reunion of the couple necessarily belongs to the happy ending and their reestablishment in their hometowns, the entire course of intervening events may be viewed as orientated toward that goal. Matrimony is not only the sentimental focus and locus of sexuality for the central couples, but also the core of their moral integrity and identity. Emotionally, it stands for safety, belonging, homecoming [...].¹¹³

Als Grundbedingung für eine Ehe wird leidenschaftliche Liebe angeführt. Entgegen der gesellschaftlichen Konvention für Angehörige der Oberschicht im antiken Griechenland des 5. und 4. Jh.s v. Chr.¹¹⁴ wählen die Liebenden im griechischen Liebesroman einander bewusst aus. Soziale Unterschiede, im Sinne des Ansehens der Familien der Helden in deren Heimatstädten, sowie die Meinungen und Vorhaben der Eltern werden nebensächlich. Auch der Umstand, dass Männer, im Gegensatz zu Frauen, vor der Ehe wie auch währenddessen außereheliche Bindungen eingehen durften, ist in den Romanen nicht von Belang.¹¹⁵ Nach attischem Recht hatten zum Beispiel junge Frauen, wenn es um die Entscheidung ging, wen sie heiraten sollten, in der Regel kein Mitspracherecht.¹¹⁶ Des Weiteren „ist nicht bekannt, ob sich Braut und Bräutigam vor der Hochzeit gekannt oder

World: The Strategies of the Heroine in Chariton's Novel, in: ActaAntHung 36 (1995), S. 119-132, hier bes. S. 124-126.

¹¹² Vgl. dazu: Egger (1994 a).

¹¹³ Ebd., S. 262.

¹¹⁴ Die hier zu Diskussion gestellten griechischen Texte weisen i. d. R. ein Setting auf, das auf das 5. und 4. Jh. hindeutet: „Diese gezielte Reproduktion von Griechenlands großer Vergangenheit findet im idealisierenden Roman ihre Entsprechung in der attizistischen Sprache, der Intertextualität und vor allem in der [...] historischen Einkleidung der Handlung mehrerer Texte, deren Protagonisten Griechen sind, beziehungsweise in dem Ausklammern der römischen Staatsmacht aus den Erzählungen, die nicht ausdrücklich fingieren, sie enthielten Ereignisse früherer Zeiten,“ so Holzberg (2006), S. 56.

¹¹⁵ Vgl. dazu die Arbeit von Elke Hartmann: Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen (= Campus Historische Studien, Bd. 30), zugl. Univ. Diss. FU Berlin 2000, Frankfurt a. Main: Campus Verlag 2002, bes. die Abschnitte über das Hetärentum und das Konkubinat, S. 133-236.

¹¹⁶ Vgl. auch zur Erforschung der Bedingungen der Partnerwahl VÉrilhac, Anne-Marie/Vial Claude: Le mariage Grec du vie siècle avant J.-C. à l'époque d'Auguste (= Bulletin de correspondance hellénique, Suppl. 32), Paris: De Boccard 1998. Die juristische Lage der Ehefrauen verbesserte sich jedoch seit dem 3. Jh. v. Chr.: Frauen wurden durch eine Heirat nicht mehr automatisch zum Mündel ihres Ehemannes. Es bestand die Möglichkeit, dass sie nunmehr nicht ihr gesamtes Leben unter väterlicher Kontrolle oder unter der ihres Ehemannes leben mussten. Die Ehe war nicht länger eine Abmachung (*engyne*) ausschließlich zwischen Vater und Bräutigam – Frauen konnten sich selbst in die Ehe geben, jedoch musste ein Familienmitglied dies bezeugen. Wenn eine Ehe geschieden wurde, erhielt nun die Ehefrau ihren in die Ehe eingebrachten Anteil der Mitgift zurück. Auch wurde nun eine Art Ehevertrag geschlossen, der Usus der Verlobung und die ‚Übergabe‘ (*ekdosis*) der Braut vom elterlichen Haushalt in den des Bräutigams wurde nur noch reine Formalität. Darüber hinaus konnten Frauen durchaus selbst Land besitzen, Verträge unterzeichnen und an legalen Transaktionen sowie Geschäftsabschlüssen teilnehmen. Sie durften selbst Besitz haben, erben und Testamente ausstellen. Manche Frauen bekleideten sogar öffentliche Ämter, jedoch hatten sie keine derartigen politischen Rechte wie im modernen Sinne. Vgl. Egger (1994a), S. 264 und siehe der kurz gehaltene Vergleich zwischen attischem und hellenistischem Recht besonders in Bezug auf die juristische Lage der Frau in der Ehe S. 266-267.

überhaupt auch nur gesehen hatten“,¹¹⁷ so Elke Hartmann. Angedeutet wird dies zum Beispiel bei Chariton: Am Ende des Romans gibt Chaireas aus Dankbarkeit für dessen bedingungslose und loyale Freundschaft seinem Gefährten Polycharmos die eigene Schwester zur Frau, ohne dass dieser die Chance gegeben wird, sich zu äußern (Char. Kall. 8.8.12). In den griechischen Romanen, so konnte es unter anderem Brigitte Egger nachweisen, wird die juristische Lage der Frauen weitgehend als veraltet beschrieben.¹¹⁸ Die realen weiblichen Leserinnen¹¹⁹ waren weitaus besser gestellt. Die griechischen Autoren der Liebesromane interessierte die reale rechtliche Lage der Frauen offenbar weniger. Vielmehr wurde der Fokus auf Emotionalität, die hohe Wertschätzung der Frau als Partnerin des Mannes, einen äußerst tugendhaften und gleichzeitig starken weiblichen Charakter und sowie auf weibliche Erotik¹²⁰ gelegt. „The price paid for women’s erotic centrality is their social containment in the realms of law and marriage, among others,“¹²¹ schliesst Egger. Da jedoch die Autoren ihre Geschichten im 5. und 4. Jh. v. Chr. ansiedeln, verwundert es nicht, dass sie auf den damaligen juristischen Stand rekurrieren.

Im griechischen Liebesroman wird die eheliche Liebe, die in der Realität eher unwahrscheinlich war,¹²² glorifiziert und durchweg positiv beschrieben, vermutlich weil sie in Wirklichkeit ein so seltenes und kostbares Gut war. Auf diese Weise entsteht ein verklärtes Bild der Ehe, das wohl nur selten seine reale Entsprechung gehabt haben dürfte.¹²³ Jedoch hatte die wichtige Stellung der Ehe in den Romanen durchaus einen realen Kern: Eine Eheschließung war im 5. und 4. Jh. für Frauen essentiell und auch für die Männer von großer Bedeutung, da sie der Zeugung legitimer Nachkommen¹²⁴ und „der Hervorbringung einer

¹¹⁷ Hartmann (2002), S. 99.

¹¹⁸ So wird beispielsweise in Achilleus Tatios Roman *Leukippe und Kleitophon* Leukippe durch einen Brief ihres Vaters von ihrer eigenen Verlobung informiert (Ach. Tat. 5.10.3). Die Entscheidungsgewalt des Vaters scheint hier noch sehr ausgeprägt zu sein. Auch Kallirhoe wird zunächst darüber im Unklaren gelassen, wen sie heiraten soll: „Da trat die Amme an ihr Bett und sagte: ‚Steh auf, mein Kind! Der Tag ist gekommen, den wir uns alle sehnlichst gewünscht haben: Die ganze Stadt geleitet dich zur Hochzeit.‘ Jener jedoch erzitterten Herz nun und Knie; denn sie wusste ja nicht, mit wem sie verheiratet werden sollte“ (Char. Kall. 1.1.14). Vgl. zudem Egger (1994a), S. 268-269.

¹¹⁹ Vgl. Egger (1988), S. 33-66.

¹²⁰ Es muss angemerkt werden, dass es sich für verheiratete Frauen nicht schickte, sich erotisch zu kleiden, sich kokett zu verhalten oder sich zu schminken. Dieses Verhalten legte man als „unbeherrschte Lüsterheit der Ehefrau“ (Hartmann (2002), S. 113) aus und vermutete schnell einen Betrug durch die Ehefrau. Darüber hinaus schrieb man ein solches Betragen üblicherweise Hetären zu. Nur in der Hochzeitsnacht war es der Ehefrau erlaubt, sich erotisch zu kleiden und sich zu schminken – dies diente der Verführung des Ehemannes. Vgl. auch Hartmann (2002), S. 111-115. Aufgrund ihrer außergewöhnlichen, natürlichen Schönheit werden aber die Heldinnen im griechischen Liebesroman fast immer zum Objekt der Begierde stilisiert und müssen sich gegen (sexuelle) Übergriffe wehren.

¹²¹ Egger (1994a), S. 273.

¹²² „Trotz der idealisierten männlichen Dominanz wurde die ideale Ehe als wechselseitiger Freundschaftsbund (*philia*) aufgefasst, der vom einmütigen Sinn (*homonoia*) der Eheleute geprägt war,“ so Elke Hartmann (2002), S. 132. Dies konnte Hartmann anhand von Grabreliefs sowie anhand von Anmerkungen in der Literatur und mittels ikonographischer Quellen nachweisen.

¹²³ Vgl. zur „limited social world“ der griechischen Liebesromane Egger(1990), S. 232-235.

¹²⁴ Voraussetzung dafür war die Herkunft aus einer legitimen Bürgerehe, was bei der Verheiratung der Frau durch den *kyrios* bezeugt werden musste. Das Perikleische Bürgergesetz von 451 v. Chr. legte fest, dass nur noch Personen athenische Bürger sein konnten, deren Eltern Athener waren. Wenn also ein Bürger mit einer Fremden ein Kind zeugte, so erhielt dieses nicht das Bürgerrecht. Vgl. Reinsberg (1989), S. 33-34 sowie Hartmann (2002), S. 52-75.

zuverlässigen Hausverwalterin diene.“¹²⁵ Im übergeordneten Sinne stellte die Ehe durch die Zeugung legitimer Kinder den Erhalt der *polis* sicher. Darüber hinaus spielte die Versorgung der Eltern eine wichtige Rolle: „Söhne und Töchter waren dazu verpflichtet, die Eltern im Alter zu ernähren und zu pflegen, sie nach dem Tod zu bestatten und den Totenkult am Grab auszuüben.“¹²⁶ Die Ehe war somit das wichtigste Fundament einer funktionierenden Polisgemeinschaft.

Die hier ausgewählten griechischen Texte sprechen, und das haben sie weitgehend mit späteren griechischen Romanen gemein,¹²⁷ nie offen über Geschlechtsverkehr und somit über den Vollzug der Ehe; wenn sie es tun, dann nur mittels Andeutungen (z.B. Char. Kall. 8.1.17). Selten kommt auch die Sexualität der Protagonisten zur Sprache. Eine Ausnahme in Bezug auf die hier ausgewählten Texte stellt freilich Charitons Kallirhoe dar: Ihre erotische Ausstrahlung und die Wirkung dieser – vor allem auf Männer – wird in mehreren Passagen des Textes explizit thematisiert.¹²⁸ Vor dem Zustandekommen der Ehe ist Sex im griechischen Liebesroman nahezu undenkbar und ohne Liebe völlig bedeutungslos. Geschlechtsverkehr wird immer als Krönung einer tiefen, gegenseitigen Liebe und bedingungsloser Treue zwischen den beiden Hauptfiguren beschrieben. Auch dies ist als gefühlsbetonte Verklärung der realen Situation zu werten. Wie oben bereits erwähnt, diene der Sex in der Realität mit der Ehefrau meist ‚nur‘ zur Zeugung legitimer Kinder und war damit einem „übergeordneten Zweck verpflichtet, nämlich dem Fortbestand der Polis als Abstammungsgemeinschaft.“¹²⁹ Wenn ein Kind geboren wurde, galt die Ehe offiziell als vollzogen. Nur im Zuge der Hochzeitsfeierlichkeiten wurde das Verhältnis der Ehepartner gezielt erotisiert.¹³⁰ Die Rolle der Geliebten war weniger für die Ehefrau bestimmt, als für Hetären und Prostituierte.¹³¹ Es gab weder rechtliche noch gesellschaftliche Normen, die den Ehemann zwangen, nur Sex mit seiner Ehefrau zu haben.

Für die Ehe spielte das Geschlechtsleben eine untergeordnete Rolle. Sie forderte zwar die körperliche Vereinigung zur Zeugung von Nachkommen, hatte aber nicht die Befriedigung des Geschlechtstriebes oder gar die Erfüllung sinnlicher Lust zur Aufgabe. Weder Recht noch Sitte verlangten wie etwa die christliche Lehre die ausschließliche Einheit von Zeugung und Lust. [...]. Die Unterdrückung der weiblichen Sexualität in der Ehe führte dann offenbar zu der Forderung nach der sexuell maßvollen Gattin, deren Lob die Grabinschriften singen.

¹²⁵ Reinsberg (1989), S. 34. Siehe zu den Aufgaben der Frau als Hausverwalterin auch Xen.Oik. besonders 7. 19; 7. 23-25 und 7. 30. Xenophon führt die Aufgabenverteilung auf physiologische Unterschiede zwischen Mann und Frau zurück, die er als naturgegeben ansieht. Ähnlich äußert sich auch Aristoteles in der Nikomachischen Ethik: 8. 14. 1162 a).

¹²⁶ Hartmann (2002), S. 101.

¹²⁷ Eine Ausnahme bildet der Roman des Longos, *Daphnis und Chloe*: Longos thematisiert ausführlich die Genese einer jungen Liebe und beschreibt auch erste sexuelle Erfahrungen der Hauptfiguren. Sex wird hier als natürlicher Bestandteil einer (erwachsenen) Liebesbeziehung geschildert.

¹²⁸ Vgl. zum Beispiel: Heiserman, Arthur: Aphrodisian Chastity, in: CI Vol.2, No.2 (1974), S. 281-296. Vgl. ebenso Egger, Brigitte: Looking at Chariton's Callirhoe, in: Morgan, John R. (Ed.): Greek Fiction. The Greek Novel in Context, London: Routledge 1994, S. 31-43. Im Folgenden als Egger (1994 b) zitiert. Auf Kallirhoes Charakter und die von ihr eingenommenen Geschlechterrollen geht das Unterkapitel 4.2.1 genauer ein.

¹²⁹ Hartmann (2002), S. 131.

¹³⁰ Vgl. die Anmerkungen oben.

¹³¹ Xen. mem. 2. 2. 4; Demosth. 59. 122.

Enthaltbarkeit war Tugend, der Wert des ehelichen Geschlechtsverkehrs dementsprechend gering.¹³²

Gegenüber der Beschreibung von Sex ist das Erzählen über das Zustandekommen und über die Entwicklung der beidseitigen Liebe für die griechischen Romanciers weitaus wichtiger als für die römischen Romanautoren, unter denen Petron besonders hervortritt. Daher sollen an dieser Stelle einige allgemeine Bemerkungen zur Darstellung und Gewichtung von Liebe und Sexualität bei Petron angebracht werden.

Liebe und Sexualität bei Petron

Petron grenzt sich in vielerlei Hinsicht demonstrativ vom griechischen Liebesroman ab und konzipiert sein Werk im Grunde als ‚Anti-Liebesroman‘: Bei Petron ist Liebe nicht als umfängliches Konzept geschildert, sie tritt vielmehr hinter der Erzählung von zahlreichen sexuellen Abenteuern der Hauptfiguren Encolpius, Giton, Ascyltos und Eumolpos zurück. Liebe wird bei Petron Sex untergeordnet, welcher ganz ohne Liebe und Ehe möglich ist. Bei Petron spiegelt sich Sexualität vor allem in gleichgeschlechtlichen und bisexuellen Umgangsformen wieder, womit die realen Verhältnisse reflektiert werden. Sex wird als etwas völlig Alltägliches gesehen, als etwas, das keinen ideellen Hintergrund benötigt, erniedrigend-ausschweifende Formen annehmen und menschliche Abgründe widerspiegeln kann (vgl. Petr. Sat. 16-26).

Nicht Liebe wird bei Petron als Schicksal seiner Figuren beschrieben, sondern Sex. Die vornehme Herkunft, die moralische Reinheit und gegenseitige tiefe Liebe und Treue der Helden der griechischen Liebesromane werden von Petron durch die Wurzellosigkeit seiner Figuren, ihre Gaunereien und amoralischen Haltungen ersetzt und durch ihre sexuellen Ausschweifungen ins Lächerliche gezogen. Petrons Figuren fungieren auf diese Weise als Anti-Helden, die als starker Gegensatz zu den Protagonisten des griechischen Liebesromans gezeichnet werden; ausführlicher wird dies in Kapitel C der Arbeit belegt. Erotik und Sex stehen, im Gegensatz zu ewiger Liebe und ungebrochener Treue, im Zentrum der Handlung der *Satyrica*:

Zeichnet sich der griechische Roman durch fast übertrieben betonte Liebe und Keuschheit aus, so sind bei Petron Sex und Unkeuschheit herrschende Motive: Für einander bestimmt ist, wer einander Lust bereitet. Verbunden mit dieser Anti-Liebe tritt das Anti-Liebepaar auf, Encolp und Giton, eine herbe Absage an die von tiefen Gefühlen und Huldigungen getragene Tradition der lateinischen Elegie und des griechischen Liebesromans, gleichfalls eine Abkehr von einem Zeitalter, das die Erneuerung der Sitten (Augustus) zum Programm erhoben hatte.¹³³

Damit sind die essentiellen Unterschiede, die Petrons Werk deutlich von denen der griechischen Romanciers abheben, benannt. Welche weiteren Differenzen fallen, oberflächlich gesehen, zwischen dem Tenor von Petrons Roman und dem der griechischen Liebesromane auf? Liebe auf den ersten Blick wird bei Petron durch Begehren auf den

¹³² Reinsberg (1989), S. 78.

¹³³ Fröhlke (1977), S. 117.

ersten Blick ersetzt, wie beispielsweise anhand der Episode zwischen Encolp und Circe (Petr. Sat. 126-132.15) deutlich wird. Zwar verlieben sich im Laufe der Geschichte Encolp und Giton ineinander, jedoch bewegt sich ihre Zuneigung füreinander keineswegs auf einem so konstanten Niveau wie bei den Helden der griechischen Liebesromane – ganz im Gegenteil: Giton gibt sich als kapriziöser Liebhaber, wie in Kapitel B und C ausführlicher belegt werden soll. Mit der Verbindung Encolp-Giton wird die unverbrüchliche Treue der Protagonisten der griechischen Liebesprosa ins Lächerliche gezogen, denn Petrons ‚Helden‘ haben immer wieder Liebschaften außerhalb ihrer Beziehung, was nicht selten zu Streitigkeiten führt: So ist Encolp tief verletzt, als sich sein Liebling Giton plötzlich für seinen Rivalen Ascyrtos entscheidet (Petr. Sat. 79-80). Dennoch hält Encolp an seiner Liebe zu Giton fest, wofür er schließlich belohnt wird (Petr. Sat. 91).

Das Motiv der Keuschheit, welches im griechischen Liebesroman eine so herausragende Stellung einnimmt, wird bei Petron dekonstruiert und kommt kaum zur Sprache, vielmehr prahlen die Figuren, wie die Priap-Priesterin Quartilla, mit frühen sexuellen Erfahrungen (Petr. Sat. 25.4-6):

‘ita’ inquit Quartilla ‘minor est ista, quam ego fui, cum primum virum passa sum? lunonem meam iratam habeam, si unquam me meminerim virginem fuisse. nam et infans cum paribus inquinata sum, et subinde prodeuntibus annis maioribus me pueris applicui, donec ad hanc aetatem perveni. hinc etiam puto proverbium natum illud, ut dicatur posse taurum tollere, qui vitulum sustulerit.’

‚So‘, sagte Quartilla, ‚ist sie vielleicht jünger, als ich war, als ich zum ersten Mal einen Mann ertrug? Mein Schutzgeist soll mir grollen, wenn ich mich erinnern kann, jemals Jungfrau gewesen zu sein. Denn als Kind hab‘ ich mich mit Kindern naßgemacht, und als die Jahre dann weitergingen, trieb ich es mit größeren Jungen, bis ich in mein jetziges Alter kam. Davon kommt wohl auch das Sprichwort, daß, wer ein Kalb trug, einen Stier heben kann.‘

Selbst Kinder sind bei Petron keinesfalls als ‚unschuldig‘ zu bezeichnen, sondern früh für Sex bereit. Dies muss auch Petrons Erzähler entsetzt feststellen, als er der „Hochzeitszeremonie“ (*nuptiale*; Petr. Sat. 26.1) von Giton und der siebenjährigen Pannychis beiwohnt. Von Encolp wird missmutig bemerkt, dass Giton sich wegen des Alters des Mädchens nicht im Geringsten sträubt, „aber auch das Mädchen war nicht geknickt vor dem Wort Hochzeit zurückgeschreckt“ (*ac ne puella quidem tristis expaverat nuptiarum nomen*; Petr. Sat. 26. 3-4). Schließlich kann festgehalten werden, dass Petrons Darstellung von Liebe und Sexualität der des griechischen Liebesromans völlig zuwider läuft: Er hebt sich mit seiner Konzeption der Satyrca bewusst von der des griechischen Liebesromans ab und parodiert diese partiell (s. Kapitel C).

Die vorangegangenen Überlegungen zum griechischen Liebesroman sollen im Folgenden genauer anhand der Betrachtung der Geschlechterrollen und der Verarbeitung der Themen Sexualität und Liebe in den ausgewählten Texten belegt werden.

4. Zur Betrachtung ausgewählter Geschlechterrollen in den griechischen Texten

Im Folgenden werden die Geschlechterrollen, die den ausgewählten Texten zugrunde liegen, analysiert. Nach der Diskussion der Genderkonzepte der Romanfragmente, folgt die Betrachtung der Geschlechterkonstruktionen bei Chariton und im M&P-Roman. Da vom Ninos-Roman die meisten Textbruchstücke vorhanden sind, die eine fortlaufende Handlung abbilden, wird die Analyse der Geschlechterrollen in Bezug auf diesen Roman ausführlicher ausfallen als bei den übrigen fragmentarisch erhaltenen Texten.

4.1 Geschlechterrollen in den Fragmenten ‚idealisierender‘ und ‚komisch-realistischer‘

Romane

4.1.1 *Der tugendhafte Herrscher im Ninos-Roman*¹³⁴

Um die Geschlechterrollen, die im Ninos-Roman zum Tragen kommen, angemessen bewerten zu können, ist es wichtig, die Überlieferung der Ninos-Semiramis-Sage zu kennen, die am ausführlichsten in der so genannten *Bibliothèque* (Diod. Bibl. Hist. 2.1-20) des Historikers Diodor erhalten ist.¹³⁵

Die Ninos-Semiramis Sage bei Diodor

Diodor ist erstens weder der Autor des Ninos-Romans,¹³⁶ noch liegt zweitens der Fokus seiner Erzählung der Ninos-Semiramis-Sage auf König Ninos, sondern vielmehr auf dessen Frau, Semiramis, an der Diodor sein didaktisches Konzept der tugendhaften Herrscherin exemplifiziert.¹³⁷ Dies ist ein wesentlicher Punkt, in dem sich die erhaltenen Fragmente des Roman und die historische Darstellung grundlegend unterscheiden: Im Ninos-Roman liegt der Fokus auf der Figur des tugendhaften Königs Ninos. Semiramis hingegen tritt als Protagonistin, anders als bei Diodor, eher in den Hintergrund und wesentliche Charakteristika, die ihr Diodor zuspricht, fehlen im Roman. Wie dies konkret im Ninos-Roman geschieht, soll unten erläutert werden. Auch um die Unterschiede zwischen Roman und historischer Erzählung herausarbeiten zu können, ist es zunächst wichtig, sich kurz mit

¹³⁴ Für die folgende Interpretation wurde die Ausgabe der Fragmente von Rolf Kussl (1991, S. 13-101) verwandt. Es muss betont werden, dass hier nicht beabsichtigt wird, einen weiteren und ausführlichen Kommentar zu den Ninos-Fragmenten vorzulegen – hier geht es *nur* um die Betrachtung der Geschlechterrollen bzw. um die damit verbundene Zeichnung der Charaktere. Für die ausführliche Schilderung des Inhaltes der Fragmente sei auf den Kommentar von Kussl (1991), S. 34-67 verwiesen.

¹³⁵ Auch der Historiker Aelian, dessen Angaben über Semiramis auf dem Bericht des Dinon von Kolophon basieren, äußert sich in seiner *Varia Historia* über Semiramis (VH 7,1). Hier wird nach der Übersetzung von Thomas Stanley zitiert: Aelianus, Claudius: *His Various History*, London: 1665, welche unter der URL: <http://penelope.uchicago.edu/aelian/>, letzter Zugriff: 03.08.2012, zu finden ist. Vgl. auch Kussl (1991), S. 87. Des Weiteren äußern sich Strabon und Justin: Strab. 2.1.14 und 17; 11.14.8; 12.2.7; 12.3.37; 15.1.5-6; 15.2.5 und 16.1.2. Just. 1.1.10-1.2.11.

¹³⁶ Wie in Abschnitt 2 beschrieben, ist die Autorschaft des Ninos-Romans sehr umstritten und es ist nicht klar, ob Chariton der Schriftsteller dieser längeren fiktionalen Erzählung war.

¹³⁷ Vgl. Comploi, Sabine: *Die Darstellung der Semiramis bei Diodorus Siculus*, in: Robert Rollinger/Christoph Ulf (Hrsg.): *Geschlechterrollen und Frauenbild in der Perspektive antiker Autoren*, Innsbruck: STUDIENVerlag 2000, S. 223-244.

der Ninos-Semiramis-Sage bei Diodor¹³⁸ und den übrigen Historikern¹³⁹ zu beschäftigen. Die Figur der Semiramis geht vermutlich auf die assyrische Königin Šammuramat zurück,¹⁴⁰ wohingegen für Ninos bislang keine entsprechende historische Persönlichkeit identifiziert werden konnte.

[...] daher muss man davon ausgehen, daß in dem Paar Ninos-Semiramis die in antiken Geschichtslegenden häufig anzutreffende Kombination einer idealisierten historischen Person (Semiramis) mit einer mit historischen Zügen ausgestatteten mythischen Gestalt (Ninos) vorliegt.¹⁴¹

Ninos wird vom Historiker Diodor als erster König der Assyrer eingeführt, der im Gegensatz zu anderen Königen in Asien Großes vollbrachte (Diod. Bibl. Hist. 2.1.4).¹⁴² Diodor schildert den Herrscher als intelligenten Taktiker und Feldherrn, der zum Teil rigoros brutal gegen seine Feinde vorgeht, jedoch andererseits Gnade walten lässt, wenn sich ihm andere Herrscher ergeben. Er versucht darum, „ganz Asien zwischen Tanais und Nil in seine Gewalt zu bringen. Denn allgemein erweckt in den Menschen ja der einmal gehabte Erfolg die Begierde nach mehr.“¹⁴³ Ninos wird ferner als zäher Kämpfer gezeichnet, der nicht davor zurückschreckt, für seinen Erfolg jahrelang Gebiete zu belagern. Auf diese Weise wird Ninos von Diodor als Kriegsheld charakterisiert, der bestrebt ist, seine Vorgänger an Heldentaten und Ruhm zu übertreffen und der mit seinen kriegerischen Erfolgen einen dauerhaften Platz in der Geschichte zu beanspruchen sucht (vgl. Diod. Bibl. Hist. 2.3.1). Diodor legt jedoch viel mehr Wert auf die Lebensbeschreibung der Semiramis, der späteren Gattin des Ninos.¹⁴⁴

Semiramis wird als „bedeutendste aller Frauen, die wir kennen“ (Diod. Bibl. Hist. 2.4.1) und als Tochter der Göttin Derketo von Diodor eingeführt. Sie besitzt die Schönheit und anziehende Erotik einer Frau (Diod. Bibl. Hist. 2.5.1) und vereint diese mit der Klugheit (Diod. Bibl. Hist. 2.6.5), Tapferkeit und dem Wagemut eines Mannes oder anders ausgedrückt, eines idealen Kriegers und Feldherren. Lange wird sie von Diodor ausschließlich positiv beschrieben. Ihre Zeichnung entspricht nicht dem althergebrachten antiken Rollenbild der ‚schwachen Frau‘, welche einen Mann an ihrer Seite benötigt, um ihr Leben zu meistern.¹⁴⁵ Zunächst ist sie mit dem Statthalter des Ninos, Onnes, verheiratet, für den sie als kluge

¹³⁸ Diodors Hauptquelle war der Bericht des Ktesias von Knidos. Sabine Comptoi konnte den Nachweis führen, dass sich die auf Ktesias zurückgehenden Berichte über Ninos und Semiramis stark von der Darstellung Diodors unterscheiden. Diese Differenzen deuten auf eine bewusste Manipulation des Textes von Ktesias über Semiramis durch Diodor gemäß seiner didaktischen Absicht hin. Vgl. Comptoi (2000), S. 235-236. Vgl. auch Bigwood, J.M.: Diodorus and Ctesias, in: Phoenix 34 (1980), S. 195-207.

¹³⁹ Vgl. dazu die folgenden Fußnoten.

¹⁴⁰ Vgl. Wilcken (1893), S. 187, Fußnote 1.

¹⁴¹ Kussl (1991), S. 85.

¹⁴² Leider war der griechische Originaltext nicht zugänglich, daher wird hier nach folgender Ausgabe zitiert: Diodorus: Griechische Weltgeschichte, Buch I-X, 1. Teil, übers. von Gerhard Wirth (Buch I-III) und Otto Veh (Buch IV-X), engl. und komm. von Thomas Nothers (= Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 34), Stuttgart: Anton Hiersemann 1992. Vgl. in diesem Punkt auch Strab. 2.1.17 und 16.1.2.

¹⁴³ Diod. 2.2.1.

¹⁴⁴ Für Ninos werden nur die ersten drei Kapitel des zweiten Buches in Anspruch genommen, die von kleineren Abschnitten in den Kapiteln vier bis sieben ergänzt werden. Semiramis' Lebenslauf dagegen ist Gegenstand der Kapitel 4-20.

¹⁴⁵ Vgl. zum Beispiel Aristot. gen. an. 729a 25-35; 729b 12-21.

Ratgeberin (vgl. Diod. Bibl. 2.5.2) fungiert und großen Einfluss auf seine Entscheidungen hat, was im Ninos-Roman nicht erwähnt wird. In Baktra, die sie einzunehmen hilft,¹⁴⁶ trifft Semiramis auf Ninos. Nach allerlei Verwicklungen heiraten beide, Ninos verstirbt jedoch bald (Diod. Bibl. Hist. 2.6.10 sowie 2.7.1).

Im Vergleich zu Ninos wird Semiramis von Diodor im Folgenden als weitaus ruhmreicher auf militärischem Gebiet und als Meisterin der Baukunst beschrieben.¹⁴⁷ Semiramis ist „voller Ehrgeiz, ein unvergängliches Denkmal zu hinterlassen“ (Diod. Bibl. Hist. 2.13.5). An Heirat denkt die eigenwillige Königin nicht, da sie um den Verlust ihrer Macht fürchtet. Sie schläft stattdessen mit den schönsten ihrer Soldaten und lässt sie danach umbringen (Diod. Bibl. Hist. 2.13.4). Semiramis fügt sich nach Diodor keinesfalls in das übliche Rollenbild einer Frau ein; sie weiß genau, wen und was sie will und scheut nicht davor zurück, ihre Ziele durch (Auftrags-)Mord zu erreichen.¹⁴⁸ Diodor stellt heraus, dass Semiramis darum kämpft, dass ihr Erfolg gesehen und nicht vergessen wird, sie ist sich durchaus ihres ungewöhnlichen Verhaltens bewusst und demonstriert selbstbewusst ihren außerordentlichen Charakter.¹⁴⁹

Das Bild der Semiramis wird dabei Diodors' didaktischen Anforderungen an sein Werk untergeordnet: „Drews¹⁵⁰ Schlussfolgerung, für Diodor müsse ein erfolgreicher Herrscher ein rechtschaffender Herrscher sein, während ein gottloser, schlechter Herrscher bestraft werden müsse, trifft auch auf Semiramis zu.“¹⁵¹ Im Vergleich zu den Angaben anderer Autoren zeichnet Diodor ein positives Bild von Semiramis, wobei er selbst die Ermordung ihrer Liebhaber und ihre wechselnden Affären zu erklären bzw. abzuschwächen sucht. Im Gegensatz zu anderen Historikern¹⁵² fällt auf, dass Diodor Semiramis mystifiziert und

¹⁴⁶ Hier unterscheidet sich Diodors' Darstellung wieder von denen anderer Historiker: Ein anonymes Autor (FGrHist. 688.1 c) berichtet, dass Baktra gemeinsam von Semiramis und Onnes eingenommen wurde. Die Eigenständigkeit und der kühne Mut von Diodors Semiramis werden damit abgeschwächt.

¹⁴⁷ Semiramis gründet sogar einige Städte, darunter angeblich Babylon; andere Autoren dagegen behaupten, Semiramis habe die Stadt lediglich ummauert (Anonymus, FGrHist 688.1 c sowie Kephalion, FGrHist 93.1 und 1 b). Sie versucht, den Ruhm ihres Vorgängers zu übertrumpfen.

¹⁴⁸ Der Historiker Synkellos (FGrHist 688, 1 i) berichtet sogar ein weiteres makaberes Detail, indem er sich auf Kesias beruft: Semiramis habe Dämme aufschichten lassen, unter dem Vorwand, Überschwemmungen abhalten zu wollen. Jedoch habe sie sie tatsächlich als Grabstätten für ihre Liebhaber verwandt. Auch diesen Aspekt nimmt Diodor nicht in seine Schilderung auf.

¹⁴⁹ Deutlich klingen hier Motive der Lebensbeschreibung Alexanders im 17. und 18. Buch der *Bibliothèque* an und lassen zum Beispiel auch an die später gemachten Angaben zur *Vita Alexandri* durch Plutarch denken. Semiramis und Alexander verbindet eine ähnlich sagenumwobene Geburt; Alexander wird später als Sohn des Zeus bezeichnet und verehrt. Darüber hinaus bestätigt ihr das Heiligtum des Ammon, dass sie in Asien als Göttin verehrt wird (Diod. Bibl. Hist. 2.14.3) – man vergleiche hierzu die Episode des Ammonorakels in Alexanders Lebensbeschreibung (Diod. Hist. 17.49.2-6). Alexander und Semiramis verbindet eine ähnliche Gier nach Macht, nach immer mehr Erfolg, ihre Ruhmsucht. Beide werden durch den Willen getrieben, immer größere Gebiete zu erobern und sich selbst ein Denkmal zu setzen. Ebenso verbindet beide Herrscher, den Ruhm ihrer Vorgänger übertreffen zu wollen sowie die spätere Skrupellosigkeit ihres Vorgehens. Beide sind wegen ihres Ruhmes Opfer von Attentatsversuchen (vgl. Diod. Bibl. Hist. 2.20.1 und ebenso Nikolaos von Damaskos (FGrHist 90.1) sowie zum Beispiel Plut. Vit. Alex. 49).

¹⁵⁰ Drews, Robert: Diodorus and His Sources, in: AJP 83 (1962), S. 383-392, hier bezieht sich Comptoi auf S. 392.

¹⁵¹ Comptoi (2000), S. 236.

¹⁵² Bei Athenaios hingegen wird Semiramis als Hetäre beschrieben, in die sich der König aufgrund ihrer Schönheit verliebt. Jedoch erscheint sie ebenso listig und klug. Sie hat genaue Vorstellungen von dem, was sie will. Sie gelangt mit einer List an die Macht und erweist im Gegensatz zur Version bei Diodor ihrem Mann keinen Respekt, sondern schafft ihn schnell aus dem Weg. Sie verwendet ihre weiblichen Reize gezielt um Männer zu betören und nutzt das ihr entgegengebrachte Vertrauen auf brutale Weise aus. Die Beschreibung des Aelian

glorifiziert. Semiramis wird bei Diodor auf diese Weise nicht dem antiken Ideal einer Ehefrau gerecht.

Die Darstellung von Ninos und Semiramis im Roman

Nachdem die pseudo-historischen Versionen des Ninos-Semiramis-Stoffes diskutiert wurden, soll nun vergleichend auf die Zeichnung der Charaktere und die damit verbundenen Geschlechterrollen in der Romanvorlage eingegangen werden. Besonders das längere Fragment A soll im Fokus der Analyse stehen. Weiter gilt es zu berücksichtigen, dass, auch wenn der Ninos-Roman in Assyrien spielt, er sich dennoch durch und durch als griechischer Liebesroman erweist:

Dort sind die Liebenden wie Griechen gezeichnet, ihre orientalische Umwelt weist griechisches Kolorit auf, und das Romangeschehen, in das der Autor einige für die Gattung typische Merkmale eingebracht hat, ist frei erfunden.¹⁵³

Daher soll in Bezug auf die Geschlechterrollen und die damit verbundenen sozialen Regeln an griechische Normen gedacht werden. In seiner Erstveröffentlichung der Fragmente legt Ulrich Wilcken bereits eigene Gedanken zur Zeichnung der Charaktere dar.¹⁵⁴ Ihm fällt auf, dass Ninos in der pseudo-historischen Sage als wahrer Kriegsheld geschildert wird, wohingegen er im Roman nicht nur als erfolgreicher Krieger, sondern auch als „Tugendheld“ auftritt: „Einen solchen brauchte aber unser Dichter, denn der Held des griechischen Romanes ist in der Regel ein Ausbund an Moralität.“¹⁵⁵ Im Gegensatz zu den eben besprochenen (historischen) Versionen führt der Romanautor seinen Protagonisten nicht als älteren, gestandenen Mann und König, sondern als 16-jährigen jungen Prinzen ein.¹⁵⁶ In Fragment A wird berichtet, dass Ninos kürzlich von einem Kriegszug zurückgekehrt ist und nun beabsichtigt, seine erst 13-jährige Kusine zu heiraten. Diese bleibt zunächst namenlos, doch aufgrund der Verwobenheit der Ninos- mit der Semiramis-Sage ist davon auszugehen, dass ihr Name im Laufe der Zeit verloren ging und mit großer Wahrscheinlichkeit Semiramis gelaute haben wird. Darauf weist auch der Name ihrer Mutter, Derkeia, hin, den der Romanautor sicherlich motivisch von derjenigen Göttin Derketo ableitete, die nach Diodor Semiramis zur Welt gebracht haben soll.¹⁵⁷ Die göttliche Abstammung der Semiramis aus der Fassung der Sage bei Diodor wird im Ninos-Roman durch die gehobene soziale Stellung

dagegen stellt das Schönheitsmotiv in den Vordergrund. Im Unterschied zur Version von Diodor, aber ähnlich wie bei Athenaios, verliebt sich Ninos ausschließlich wegen ihrer Schönheit in Semiramis. Von ihrer Tapferkeit und Kriegslust, die eigentlich erst Ninos Aufmerksamkeit erregen, ist keine Rede. Hier wird somit ein konventionelles Frauenbild präsentiert, das eher auf äußere weibliche Attribute, denn auf Charakterstärke und ein für eine antike Frau ungewöhnlich eigenständiges Verhalten abzielt. Auch die Person des Onnes, ihres ersten Ehemannes, wird eliminiert, ebenso wie bei Athenaios. Semiramis und Ninos stehen im Mittelpunkt des Geschehens – Nebengeschichten und Nebenfiguren werden ausgeblendet.

¹⁵³ Holzberg (2006), S. 47.

¹⁵⁴ Darauf weist auch Kussl (1991) auf S. 90 hin.

¹⁵⁵ Wilcken (1893), S. 186.

¹⁵⁶ Fragment A, Kussl (1991) S. 15-24. Hinweis darauf, dass Ninos der Sohn des Königs ist A 3. 26 f.; A 3. 15-22.

¹⁵⁷ Darauf weist bereits Wilcken (1893) auf S. 187-188 hin.

der Semiramis als 13-jährige Prinzessin ersetzt, was eine Humanisierung ihrer Person zur Folge hat:

Die Vorgehensweise des Romanautors unterscheidet sich zunächst kaum von der [...] an den Fassungen der Historiker Dinon und Athenaios aufgezeigten Methode und erweckt daher den Anschein, als handle es sich um ein historiographisches Werk; doch die detaillierte Ausgestaltung des Inhaltes entspringt offenbar der Fiktion des Autors: Der Romanschriftsteller wich wohl besonders auf Freiräume aus, die in der historiographischen Vorlage nicht ausgestaltet waren [...].¹⁵⁸

Der Autor des Romans zeichnete Ninos und Semiramis als „heftig verliebt“ (ο σφόδρα ἐρώων; A1. 3) – was bei Diodor nur schwach angedeutet wird. Im Ninos-Roman setzt sich der impulsive Ninos für eine baldige Heirat mit Semiramis, wie das spätere Gespräch mit seiner Tante Derkeia zeigt, ein. Ninos erscheint voller Tatendrang, willensstark und sehr emotional, Semiramis hingegen wirkt schüchtern, weinerlich und scheu, ein Mädchen, dem vor der eigenen Mutter die Stimme versagt: „[...] (?sie weinte) sehr und (die den Frauen eigene) Scheu (raubte) ihr den Mut. Er aber wollte (eine baldige Hochzeit) [...]“ (πολὺ καὶ ἡ. ξὶν αἰδῶς ἃ [π]ε– ν θάρσος ὃ δὲ εἰν ἐβούλ[ε]το; A1. 9-12). Schnell wird klar, dass das Bild des ‚Mannweibes‘ Semiramis aus dem Bericht von Diodor hier keinesfalls greift, sondern ins Gegenteil verkehrt wurde. Die männlichen, ja zum Teil brutalen Züge der Semiramis von Diodor sind eliminiert worden. Auch an die anderen, zum Teil sehr negativen historischen Schilderungen über die Königin, ist in den erhaltenen Textfragmenten des Romans nicht zu denken. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass sich Semiramis‘ Charakter im Verlauf der Handlung des Romans gewandelt haben und aus dem scheuen Mädchen doch noch eine selbstbewusste junge Frau und tugendhafte Herrscherin geworden ist. Eine durchgehende Zeichnung der Semiramis als ‚weinerliche Jungfrau‘ erscheint angesichts der pseudo-historischen Tradition, in der der Roman steht, kaum vorstellbar.

Der Ninos-Roman stellt die gegenseitige tiefe Liebe der Jugendlichen – zumindest was die erhaltenen Textstellen betrifft – deutlich in den Vordergrund der Handlung. So ist von einer Verabredung zwischen den verliebten Jugendlichen die Rede, die Ninos zur Keuschheit gegenüber Semiramis verpflichtet (A1.13-30). Dies verdeutlicht die Intensität ihrer gegenseitigen Liebe und war keineswegs üblich unter bald verheirateten jungen Menschen.¹⁵⁹ Es wäre Ninos‘ gutes Recht gewesen, vor und während der Ehe mit Semiramis andere sexuelle Kontakte zu pflegen – die Entscheidung für eine völlig monogame Beziehung war freilich die Ausnahme und zeugt hier von der Wichtigkeit, die die Gefühle von

¹⁵⁸ Kussl (1991), S. 93.

¹⁵⁹ Wie in Rom stand es sogar verheirateten griechischen Männern frei, mit männlichen und weiblichen Prostituierten, Sklaven und mit Hetären Umgang zu pflegen. Xen. mem. 2.2.4 und Demosth. 59.122. Männer durften Prostituierte und Hetären sogar in das mit der Ehefrau gemeinsam bewohnte Haus führen (vgl. And. 4. 14; Plut. Alk. 8). Der Umgang mit einer Hetäre diente der zusätzlichen Befriedigung des Mannes, der Begleitung und der intellektuellen und künstlerischen Unterhaltung beim Symposion. Nach Demosthenes dienten Hetären der Ergötzung, Sklaven zur Befriedigung der täglichen sexuellen Wünsche und Frauen dazu, legitime Nachkommen zu gebären, weswegen sie hoch geschätzt wurden und einen dem entsprechend höheren sozialen Status als Hetären oder Prostituierte genossen, welche Unfreie waren. Demosth. 59.122.

Semiramis für Ninos haben. Ninos und Semiramis versuchen im Folgenden nicht die eigenen Mütter, sondern ihre Tanten von ihrem Vorhaben zu überzeugen. Problematisch gestaltet es sich, dass Semiramis mit 13 Jahren nach den Gesetzen des Landes noch zwei Jahre zu jung für eine Heirat ist (A3. 1-3).¹⁶⁰

Zunächst wohnt der Leser der Bittrede des Ninos, die er an seine Tante Derkaia richtet, bei. Ninos wird als kluger Rhetoriker dargestellt, der ein starkes Selbstbewusstsein demonstriert und von seinen bisherigen Ruhmestaten überzeugt ist. Er selbst stellt sich als treuer und aufrichtiger potenzieller Ehemann dar, der wegen seiner Liebe zu Semiramis die gesellschaftlich legitimen sexuellen Kontakte zu anderen Frauen und Männern abgelehnt habe. Er drängt Derkaia zur Zustimmung zu einer Heirat und führt dafür mögliche zukünftige Krankheiten und Kriegszüge an, die ihn daran hindern, eine Familie zu gründen. Im Grunde argumentiert Ninos damit, bald nicht mehr in der Lage sein zu können, seine gesellschaftliche und kulturelle Pflicht zu erfüllen, was angesichts seines jungen Alters übertrieben erscheint. Dass er Derkaia zu überzeugen versucht, mutet zunächst merkwürdig an, denn ab einem bestimmten Alter konnten junge Männer eigentlich selbst über ihre Heirat entscheiden:

Mit der Ableistung des Militärdienstes und der Aufnahme in den Bürgerstand erreichte der junge Mann in der Regel im Alter von 17 oder 18 Jahren die Volljährigkeit und konnte so selbstständig über Verlobung und Heirat bestimmen. Die Entscheidung über die Heirat der Tochter lag freilich immer beim Vater [...].¹⁶¹

Aufgrund seines guten Verhältnisses zu seiner Tante bittet Ninos Derkaia um Erlaubnis, Semiramis heiraten zu dürfen. Zudem möchte er den guten Eindruck wahren, den er bislang bei seiner zukünftigen Schwiegermutter hinterlassen hat. Sie soll als seine Fürsprecherin bei Semiramis' Vater fungieren. Derkaia ist beeindruckt von Ninos' Redegewandtheit und Charakterstärke (A4. 14-22):

ταῦτα πρὸς βουλοομένην ἔλεγε τὴν Δερκείαν καὶ τάχ [α] βραδύνας προτέραν ἂν αὐτὴν ἐβιάσατο τοὺς περὶ τούτων ποιήσασθαι λόγους ἄκκισαμένη δ' οὐ βραχέα συνηγορήσεῦ[1]ν ὑπισχνεῖτο

Dies sagte er zu Derkaia, die seinen Worten gegenüber nicht abgeneigt war –, und er hätte sie, wenn er noch länger damit gewartet hätte, wahrscheinlich gezwungen, selbst das Gespräch darauf zu bringen. Sie aber hielt nur für kurze Zeit ihre Zustimmung zurück und versprach dann, sich für ihn einzusetzen.

Während Ninos sich ohne Probleme artikulieren und sein Recht einfordern kann, gestaltet sich die Situation für Semiramis, die für Ninos ebenso starke Gefühle hegt, schwierig. Die junge Frau wird in Gegenwart ihrer Tante Thambe von ihren Gefühlen überwältigt und ist nicht in der Lage frei zu sprechen, stattdessen weint sie: „[...] denn als Jungfrau, die in den

¹⁶⁰ Für die Helden der griechischen Liebesromane ist es, wie Kussl (1991, S. 42, Anm. 52) richtig bemerkt, keineswegs ungewöhnlich früh zu heiraten: Daphnis und Chloe heiraten mit 17 und 15 Jahren, Daphnis hätte dies bereits nach Vollendung des 16. Lebensjahres gedurft (Long. Daph. 3.30.5); bei Xenophon ist der Protagonist Habrokomes erst 16 Jahre alt (Xen. 1.2.2.6); Theagenes und Charikleia sind letztlich beide 17 Jahre alt (Hel. 10.14.4.4 und 10.20.1.3).

¹⁶¹ Kussl (1991), S. 42.

Frauengemächern lebte, konnte sie ihre Worte nicht so geschickt fügen“ (ἡ γὰρ παρθένος ἐντὸς τῆς γυναικωνίτιδος ζῶσα) οὐκ εὐπρεπεῖς ἐπο[ίει τοὺς λό]γους αὐτῆς ; A4. 24-26).¹⁶²

Die Textstelle offenbart prägnante Unterschiede zur Darstellung der Semiramis durch die Historiker: Die selbstbewusste Königin aus dem Bericht des Diodor hätte keinerlei Probleme gehabt, ihre Meinung zu artikulieren. Der Vergleich zwischen der bereits einmal verheirateten, eigenwilligen, ja blutrünstigen Alleinherrscherin und dem schüchternen Mädchen hinkt. Semiramis als eine gestandene Frau und selbstbewusste, zum Teil lüsterne, Herrscherin zu zeichnen, hätte nicht im Mindesten in das Romanschema, das die Helden als äußerst tugendhafte, noch junge Menschen zeichnet, gepasst. Mehrere Male setzt die junge Frau mit ihrer Rede an, sie kann mit ihrem aufgewühlten Inneren jedoch keineswegs auf so produktive Weise umgehen, wie Ninos (A5. 1-6):

τὸ δέος μεταξὺ καὶ ἐπιθυμίας καὶ αἰδοῦς, θρασυνομέ τοῦ πάθους, ἀποδε τῆς γνώμης ἐκὺ καὶ με [τὰ π]ολλοῦ κ.

(Sie war hin und her gerissen) zwischen Leidenschaft und Scham, es ermutigte sie ihr Liebesschmerz, (doch es fehlte ihr) an Entschlossenheit (und so wurde sie) auch in großer (Verwirrung hin und her geworfen).

Die sympathisch gezeichnete Tante erkennt jedoch die Lage der jungen Frau und stimmt bereitwillig einer Heirat zu (A5. 13-27). Wie anhand des Fragmentes A gezeigt werden konnte, weichen die Figurenbeschreibungen und Geschlechterrollen im Ninos-Roman stark von den Berichten der Historiker ab. Neben die militärischen Errungenschaften des Ninos – diejenigen der Semiramis sind völlig ausgeblendet worden, sie entspricht im Roman keineswegs einer wagemutigen, selbstbewussten Kriegerin, sondern vielmehr einer schüchternen, weinerlichen Jungfrau – tritt die Beleuchtung der Gefühlslage des jungen Prinzen, der als gewandter Rhetoriker glänzen kann. Seine zukünftige Frau Semiramis hingegen kann nicht selbst für sich sprechen. Bei Diodor wird der Schwerpunkt des Berichts auf die Lebensbeschreibung der Semiramis, die sogar ihren zweiten Ehemann Ninos an ruhmreichen, kriegerischen Leistungen übertrifft, gelegt. Zudem stirbt Ninos bald nach der Hochzeit. Dem gegenüber wird im Roman von der beginnenden Liebe zweier, sehr junger Helden berichtet, wobei es Ninos' Charakter ist, der stark hervorgehoben wird. Die übrigen Fragmente B, C und D enthalten bereits gängige Motive der späteren griechischen Liebesprosa wie Eifersucht (ähnlich wie im Roman des Chariton dargestellt¹⁶³), einen Treueschwur, einen Schiffbruch und Feldzüge.¹⁶⁴ Da diese Überreste des Textes jedoch nur sehr bruchstückhaft über die Handlung Aufschluss geben, sind Aussagen über den Umgang mit Geschlechterrollen und Sexualität kaum zu treffen.

¹⁶² Es war üblich, dass unverheiratete junge Frauen zu Hause erzogen wurden, während freie junge Männer eine Erziehung unter anderem im Gymnasion genossen. Vgl. auch Char. Kall. 1.1.5.

¹⁶³ Vgl. Char. Kall. 1.3.3-7.

¹⁶⁴ Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 71.

Abschließend kann festgehalten werden, dass, falls der Ninos-Roman einer der ersten griechischen Liebesromane ist, der Romanautor mit der Ausgestaltung der Geschlechterrollen für das Genre sich noch lange währende Rollenbilder geschaffen hat. Ninos wird als tugend- und ehrenhaft, als ein auf militärischen Gebiet erfolgreicher junger Prinz beschrieben – in späteren Romanen sind die Helden weniger königlicher Geburt als vielmehr Angehörige der wohlhabenden Oberschicht –, der sehr emotional reagieren kann. Der Charakterzeichnung des Ninos kommt in den erhaltenen Textstücken viel mehr Raum in der pseudo-historischen Erzählung der Ninos-Semiramis-Sage zu.

Ninos erscheint im Roman als durch und durch tugendhafter Herrscher, der sowohl für seine große Liebe Semiramis als auch für seine militärischen Erfolge kämpft und zeigt, dass er willens ist, sowohl als Herrscher als auch als Ehemann Verantwortung zu übernehmen. Semiramis dagegen entspricht dem jungfräulichen Ideal einer Heldin der griechischen Liebesprosa, welche behütet aufgewachsen ist. Sie ist in den erhaltenen Fragmenten des Romans als Gegenbild zur kriegerischen, mutigen Königin Semiramis des Diodor konzipiert. Möglicherweise hat sich ihr Charakter jedoch im Laufe des Romans dem Bild der tugendhaften Herrscherin, das Diodor zeichnet, angeglichen. Semiramis wird vermutlich von Ninos im Roman getrennt (Fragment C). Ein Treueschwur wird jedoch bestärkend auf beide Protagonisten gewirkt (Fragment B) und sie dazu befähigt haben, nahezu unversehrt zahlreiche, zum Teil lebensbedrohliche, Abenteuer zu überstehen. Die unverbrüchliche Liebe und Treue der Protagonisten werden im Roman als zentrale Motive gewirkt haben. Somit enthält selbst dieser frühe Liebesroman zahlreiche Topoi sowie Geschlechterrollen, die spätere Romanschriftsteller aufgegriffen und erweitert haben.¹⁶⁵

4.1.2 *Der mutige Feldherr im Sesonchosis-Roman*

Ebenso wie der Ninos- trägt auch der Sesonchosis-Roman, dessen Autorschaft ebenfalls nicht geklärt ist,¹⁶⁶ historisierende Züge und ist inhaltlich mit der romanhaften Erzählung über Ninos und Semiramis verwandt. Der Protagonist ist der junge ägyptische Prinz Sesonchosis, der „den Hellenen als der Repräsentant der ägyptischen Könige“¹⁶⁷ galt. Für sein historisches Vorbild kommen mehrere große Herrscher in Frage. Vor allem wird in dieser literarischen Figur vermutlich die Person des Senwosret I. aus der 12. Dynastie, welcher Nubien Ägypten einverleibte und bis nach Syrien vorstieß, abgebildet. Weitere mögliche Vorbilder waren Ramses II und Sheshonk I.¹⁶⁸ Sesonchosis wurde darüber hinaus zum Prototyp des Herrschers stilisiert und damit zum Vorbild für die (pseudo-)historische Darstellung Alexanders des Großen. Der ägyptische König wird im Alexander-Roman als

¹⁶⁵ Siehe beispielsweise den Roman des Xenophon von Ephesos, *Ephesiaka*.

¹⁶⁶ Vgl. dazu die obigen Bemerkungen im Abschnitt 2. Der Autor ist weder Diodor noch Heliodor.

¹⁶⁷ Zimmermann (1936a), hier S. 167.

¹⁶⁸ Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 246.

„junger Sesonchosis“ bezeichnet, dessen Taten Alexander zu überbieten versucht.¹⁶⁹ Bevor auf die Genderrollen im Sesonchosis-Roman eingegangen wird, sollen, ebenso wie im obigen Abschnitt über den Ninos-Roman, kurz die Darstellungen dieses ägyptischen Prinzen durch die Historiker angesprochen werden. Dies dient nicht zuletzt der Rekonstruktion der nur bruchstückhaft erhaltenen Handlung und der Gender- sowie Charakterbilder des Romans.

Die Sesonchosis-Sage bei den Historikern

Niklas Holzberg wies auf die Schwierigkeit hin, die Handlung des Sesonchosis-Romans mithilfe der historischen Berichte rekonstruieren zu wollen:¹⁷⁰ Es fände sich, so Holzberg, in den Schilderungen der Historiker, die fast ausschließlich die militärischen Erfolge des Sesonchosis referieren, keine Entsprechung für die im Roman angedeutete Liebesgeschichte. Dennoch können m. E. nach die historischen Berichte über den Prinzen helfen, die Geschlechterrolle des mutigen Feldherrn, die Sesonchosis auch im Roman zweifelsohne einnimmt, zu rekonstruieren. Aus der Vielzahl an legendenhaften Überlieferungen über diesen ägyptischen Prinzen bzw. späteren König stechen besonders der Bericht des Historikers Herodot (Hdt. Hist. 2.102-110) und die Lebensbeschreibung des Sesonchosis, die von dem Geschichtsschreiber Diodor verfasst wurde (Diod. Bibl. Hist. 1. 53-58) und die sich unter anderem auf Herodots Text bezieht, hervor.¹⁷¹

Herodot fokussiert seinen Bericht auf die militärischen Ruhmestaten des ägyptischen Königs, welcher bei ihm Sesostris genannt wird. Dabei werden die für Herodot typischen ethnografischen und geografischen Exkurse in die Darstellung eingeflochten – eine möglichst objektive, wenig emotionale Darstellung ist sein Ziel. Sesostris wird bei ihm als derjenige König genannt, der zum ersten Mal die Völker am Roten Meer unterjocht. Neben Kriegszügen in Ägypten, führt er auch Feldzüge gegen die Skythen und Thraker an. Erwähnenswert ist zudem der Anschlag des Bruders auf Sesostris in Daphne bei Peluison, welcher später von Diodor, und vermutlich ebenso vom Autor des Sesonchosis-Romans, übernommen wird. Die Darstellungen der beiden Historiker unterscheiden sich jedoch stark. Zwar versucht immer der Bruder des Königs diesen durch ein gelegtes Feuer zu töten. Herodot jedoch zeichnet Sestostris als verzweifelt und seine Frau als skrupellos und brutal, die die eigenen Kinder für ihre Rettung opfert (Hdt. Hist. 2.107.2). Diese Szene ist gegenüber der übrigen Beschreibung des Königs die einzig emotionale Sequenz, die bei Herodot über Sesostris zu finden ist. Bei Diodor hingegen findet der König, der bei ihm den Namen

¹⁶⁹ Murray, Oswyn: Hecataeus of Abdera and Pharaonic Kingship, in: JEA 56 (1970), S. 141-171, hier S. 162-163.

¹⁷⁰ Holzberg (2006), S. 49.

¹⁷¹ Der Name des Königs lautet je nach Quelle unterschiedlich: „Sesostris“ wird er bei Herodot, Aristoteles, Theopompos, Strabon und Plutarch genannt. „Sesoosis“ bei Diodor und einer seiner Quellen, Hekataios von Abdera und „Sesonchosis“ bei Manetho im *Alexander-Roman*.

Sesoosis trägt, einen Ausweg aufgrund seines Mutes und Gottvertrauens – er springt über die Flammen hinweg.

Des Weiteren legt Diodor in seinem Bericht ebenso den Fokus auf die militärischen Erfolge des ägyptischen Königs und seinen Umgang mit denen von ihm eroberten Völkern,¹⁷² wobei die Parallelen zu Alexander dem Großen in den Vordergrund gerückt werden. Ebenso wie Alexander hat der Ägypter das Ziel, „die ganze Welt zu unterwerfen“ (Diod. Bibl. Hist. 1.53.6). Diodor zeichnet das Bild eines durch und durch tugendhaften, klugen Königs und Feldherrn, der sich durch Milde und Gerechtigkeit (Diod. Bibl. Hist. 1.54.2) sowie durch seinen unglaublichen Ehrgeiz und sein Streben, Großes zu vollbringen, auszeichnet. Sesosis denkt jedoch in Diodors Darstellung keineswegs nur an sich, sondern sorgt mit Weisheit und Umsicht für sein Volk: Mittels der auf seinen Feldzügen erbeuteten Reichtümer möchte er seinem Volk „ein sorgloses Leben in aller Sicherheit“ (Diod. Bibl. Hist. 1.56.1) ermöglichen. Insgesamt gesehen bemüht sich Diodor um eine psychologisch ausgefeilte Darstellung des Sesosis, die nicht mit Lob für den König spart. Dieser entspricht damit dem bereits oben skizzierten Bild eines vorbildlich erfolgreichen und ruhmreichen Herrschers (Diod. Bibl. Hist. 1.58.4), anhand dessen Taten Diodor exemplarisch das gute Handeln einer historischen Persönlichkeit vorführen kann.

Die Darstellung des Sesonchosis im Roman

Die erstmalige Veröffentlichung des Papyrus-Bruchstückes P.Oxy. 3319 im Jahr 1980¹⁷³ erbrachte den Nachweis, dass in der Antike auch eine romanhafte Bearbeitung der Sesonchosis-Legende im Umlauf war. Mit der Zeit tauchten weitere Fragmente des Romans auf (P. Oxy 1826 und P. Oxy. 2466). Im ersten Fragment (A, P.Oxy. 1826)¹⁷⁴ ist vermutlich von einem Gespräch zwischen Vater und Sohn die Rede, in dem es um die militärische Erziehung des Prinzen geht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Sesonchosis' Vater, der König der Ägypter, sich trotz der Bitten des Sohnes,¹⁷⁵ seinen ersten Feldzug anzuführen, aus Angst um das Leben seines Sohnes dagegen sträubt. In Anlehnung an die Berichte der Historiker erscheint auf diese Weise Sesonchosis als mutiger, junger und couragierter Feldherr, der voller Tatendrang ist, seine ersten militärischen Erfolge zu erringen.

Fragment B (P. Oxy. 2466)¹⁷⁶ folgt offenbar auf die kurze Szene, denn es berichtet vom Einfall der Ägypter in Arabien. Die arabische Streitmacht wird von einem Mann namens

¹⁷² Von seinem Vater zum Feldherrn ausgebildet (Diod. Bibl. Hist. 1.53.2-3), unterwirft Sesosis die Araber (Diod. Bibl. Hist. 1.53.5), die Äthiopier, die Völker am Roten Meer und unterjocht die angrenzenden Länder bis hin nach Indien (Diod. Bibl. Hist. 1.55.2). Ebenso erobert er Libyen sowie ganz Asien und übertrifft sogar Alexander, denn er dringt in Länder vor, die dieser niemals betreten hatte (Diod. Bibl. Hist. 1.55.3). Auch ganz Indien bis zum Ozean überrennt er und besiegt die Völker von Skythien bis zum Tanais.

¹⁷³ West (1980).

¹⁷⁴ Zitiert wird hier nach Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 252-266. Vgl. auch den Aufsatz von Zimmermann (1936a).

¹⁷⁵ Diese Interpretation schlagen Stephens und Winkler (Ed.) (1995), S. 247, vor.

¹⁷⁶ Vgl. dazu den Aufsatz Ruiz-Montero (1989), S. 51-57.

Webelis angeführt. Die Araber werden, in Parallele zum Bericht des Diodor, von den Ägyptern geschlagen. Die Ägypter befürchten jedoch eine zweite, stärkere Attacke des Webelis. Sesonchosis befindet sich jedoch nicht direkt auf dem Platz der Schlacht: Im letzten Satz des Bruchstückes wird erzählt, dass Sesonchosis von alledem durch einen Mann namens Thaimus erfährt, weswegen spekuliert wurde, dass sich der junge Prinz inkognito im eigenen Land aufhält.¹⁷⁷

Hier wird, in der Anlehnung an die historischen Berichte, vorgeschlagen, dass Sesonchosis nicht direkt an der Schlacht teilnimmt, aber sich vor Ort aufhält, die Aktionen des Heeres möglicherweise von einem höher gelegenen Punkt aus betrachtet und sich Bericht erstatten lässt. Er könnte zu einem späteren Zeitpunkt in den Verlauf der Schlacht eingegriffen und sich damit abermals als strategisch geschickt agierender Feldherr profiliert haben. Fragment C (P.Oxy 3319) deutet verschiedene Kriegszüge des Sesonchosis, jedoch ebenso den Verlust seiner Machtstellung in Ägypten, an. Möglicherweise ist der Vater des Prinzen bereits verstorben und zwischen seinen Söhnen sind Machtkämpfe um die Thronfolge ausgebrochen. Die Episode vom Versuch, den Prinzen endgültig vom Thron verdrängen zu wollen, welche bei den Historikern zu finden ist, könnte der Romanautor in Abwandlungen in seine Geschichte übernommen haben, folgert James O'Sullivan.¹⁷⁸ O'Sullivan identifiziert die Figur des Webelis, den Anführer der Araber, dabei als den späteren Vasall des Sesonchosis.¹⁷⁹ Der Prinz selbst ist in Fragment C offenbar inkognito im Land seines Vasallen unterwegs und führt ein Gespräch mit seinem Vertrauten Pamounis. Vor den Kriegen, die Sesonchosis geführt hat, wurde ihm von diesem Vasallen die Hand dessen Tochter versprochen. Der Prinz fordert, dass ebendiese Frau nun erfahren muss, dass er im Land ist und er auf seine Heiratansprüche besteht. Pamounis hat jedoch ernste Bedenken um seine Sicherheit.

Dasselbe Fragment berichtet zudem von einer Szene, in der ein Mädchen namens Meameris wie gebannt Sesonchosis anstarrt – offenbar gefangen durch seine Schönheit, was ihr jedoch erst bei einem anschließenden Fest klar wird. Als sie sich auf dem Fest ihrem Nachbarn anvertrauen will, bricht der Text ab. Es kann gut sein, dass Meameris die Verlobte des Prinzen ist, die jedoch vor dessen Feldzügen zu jung für eine Ehe war und ihn nun wieder erkennt.¹⁸⁰ Wenn dies zutrifft, wäre es leicht vorstellbar, dass sich im Folgenden

¹⁷⁷ Ebd., S. 56. Vgl. ebenso O'Sullivan und Beck (1982), S. 71-83, und O'Sullivan (1984), S. 39-44, oder sogar noch ein Junge ist, „obgleich man im Vergleich mit dem *Ninos-Roman* eher annehmen möchte, Sesonchosis habe im Kampf gegen die Araber seine ersten militärischen Erfahrungen gesammelt.“ (Holzberg, (2006), S. 48). Es ist eher unwahrscheinlich, dass Sesonchosis zum Zeitpunkt des Feldzuges noch ein Junge ist: Dies würde Diodors Darstellung zuwiderlaufen, der diese militärische Kampagne als die erste des jungen Prinzen anführt. Dagegen spricht auch, dass in Fragment A angedeutet wird, Sesonchosis habe das rechte Alter für die Führung von Kriegszügen erreicht.

¹⁷⁸ O'Sullivan (1984), S. 39-44.

¹⁷⁹ Ebd., S. 43.

¹⁸⁰ Vgl. O'Sullivan (1984), S. 43. Wolfgang Luppe (1981, S. 66) hält jedoch gegen diese Annahme, da er meint, dass Meameris Sesonchosis vorher nicht gekannt hat. Es kann gut sein, dass Sesonchosis die Hand der Tochter seines Vasallen versprochen wurde, ohne dass er sie gesehen hat.

allerlei Verwicklungen und Abenteuer anschließen und sich die Liebenden nach langer Trennung wieder finden und heiraten. Vermutlich hat am Ende des Romans Sesonchosis seine alte Machtposition als König von Ägypten wiedererlangen können, wobei er sich in seiner Rolle als mutiger Feldherr und weiser König behaupten konnte. Seinem Vertrauten Pamounis könnte eine ähnliche Funktion wie Polycharmos in Charitons Roman zugefallen sein – die eines treuen Freundes und Ratgebers für den Helden.

Die historischen Details der Legende um den ägyptischen Prinzen bzw. König könnten also vom Autor des Sesonchosis-Romans stark abgeändert worden sein. Die Liebesgeschichte zwischen Sesonchosis und Meameris ist mit großer Wahrscheinlichkeit der Fantasie des Romanautors entsprungen: Die einzige Frau, die bei Diodor eine Rolle spielt und Sesonchosis bzw. Sesoosis nahe stand, war dessen Tochter Athyrtis. Diese wird von Diodors Quellen einerseits als außergewöhnlich kluge Ratgeberin für ihren Vater beschrieben, andererseits als Wahrsagerin gezeichnet (Diod. Bibl. Hist. 1.53.8):

Einige Ägypter erzählen, er sei von seiner eigenen Tochter Athyrtis zur Gewinnung der Weltherrschaft aufgefordert worden, von der es bei den einen heißt, sie habe an Klugheit alle anderen Menschen überragt und ihrem Vater bewiesen, daß der Eroberungsfeldzug leicht sein werde, bei anderen, sie habe sich auf die Seherkunst verstanden und aus Opferschau, Inkubation in den Tempeln sowie auch aus der Betrachtung der Himmelszeichen die Zukunft vorausgesagt.

Mit keinem Wort wird Meameris als Frau des ägyptischen Königs genannt. Jedoch wird der Autor des Sesonchosis-Romans diese Lücke in der Darstellung der Historiker bewusst für seine Geschichte ausgenutzt haben. Schließlich kann festgehalten werden, dass Sesonchosis' Charakter sicherlich an Diodors Zeichnung des tugendhaft-weisen Königs sowie an Heliodors Beschreibung des engagierten Feldherrn angelehnt, jedoch vermutlich durch eine sehr emotionale Seite, ähnlich wie im Ninos-Roman ergänzt wird. Es erscheint zudem denkbar, dass Sesonchosis sich im Laufe der Handlung vor allem in Bezug auf die Zurückeroberung des Thrones als mutiger, siegreicher Feldherr bewähren kann. Wie in den Darstellungen der Historiker hat er auch im Roman bereits als junger Mann Kriegszüge geführt, in denen er in der Rolle des klugen und strategisch agierenden sowie couragierten Heerführers glänzen konnte. Über Meameris' Rolle kann aufgrund der bruchstückhaften Überlieferung nicht mehr ausgesagt werden, als dass sie vermutlich ebenso schön und tugendhaft war, wie der Prinz selbst und ihm als Frau versprochen worden ist.

4.1.3 Die unglücklich verliebte Prinzessin im Chione-Roman

Aufgrund seines bruchstückhaften Zustandes ist der Inhalt der Fragmente des Chione-Romans (aus dem Codex Thebanus, P. Berol 10535 und 21234) bis heute Gegenstand von Spekulationen und seine Interpretation nach Michael Gronewald ein „müßiges Spiel.“¹⁸¹ Die

¹⁸¹ Vgl. Gronewald (1979). Siehe dazu auch: Marini (1993). Marini spekuliert, dass es in der ersten Kolumne der Fragmente aus dem Codex Thebanus nicht um eine Königsherrschaft, sondern um eine Königin ging, die eine ähnliche Rolle wie Stateira bei Chariton gespielt haben könnte. Des Weiteren vermutet Marini, dass Chione keine

drei erhaltenen Kolumnen im Codex Thebanus¹⁸² erzählen mit hoher Wahrscheinlichkeit von einer jungen Prinzessin namens Chione („Schneewittchen“).¹⁸³ Chione ist in einen anderen, nicht namentlich genannten Mann verliebt (Kolumne III), statt in den für sie bestimmten Bräutigam namens Megamedes. Die Fragmente geben keine weiteren Aufschlüsse über die genauen Hintergründe des Megamedes, Chione heiraten zu wollen – nur, dass „the kingship devolves upon her and her future spouse“ (...ας ἡ [β]ασιλεία εἰς ταύτην καὶ τὸν συνοικήσοντα αὐτῇ μετέρχεται; Kolumne I. Z. 1-4). Der Name der Heldin deutet des Weiteren an, dass sie ähnlich Schneewittchen wunderschön ist. Viele Forscher gehen daher, neben Megamedes, von weiteren Gruppen von Bewerbern um Chione aus,¹⁸⁴ was Stephens und Winkler jedoch widerlegen können.¹⁸⁵ Die lückenhaften Textstellen forderten in der Vergangenheit viele Forscher heraus, intensiv über die weiteren Umstände der Verheiratung der Chione nachzudenken.¹⁸⁶ Hier sollen jedoch nicht alle bislang vorgelegten Rekonstruktionsversuche diskutiert werden, welche von Stephens und Winkler verständlich resümiert wurden.¹⁸⁷ Vielmehr beziehen sich die folgenden Ausführungen auf die von Chione verkörperten Geschlechterrollen sowie auf die in den Fragmenten dargestellte Heiratspolitik.

Festzuhalten ist, dass, egal wie die Handlung des Romans ausgesehen haben mag, Chione mit großer Wahrscheinlichkeit eine Heirat mit Megamedes aufgezwungen wird bzw. sich ihre Eltern¹⁸⁸ für ebendiesen als Bräutigam entscheiden oder zu einer Entscheidung gezwungen werden. Megamedes wird sicherlich ein mächtiger Mann sein, der in einer bedeutenden Verbindung zum König steht und nach dessen Ansicht ein passender Partner für seine Tochter ist (Kolumne III. 7-10). Die Bedingungen, die der Roman für Chiones Verheiratung mit Megamedes zeichnet, lehnen sich damit an die zeitgenössische Heiratspolitik, die in Abschnitt 3 skizziert wurde, an. Es geht dabei nicht um die Gefühle der zu verheiratenden jungen Frau von hoher Geburt, sondern vielmehr um die politischen, ökonomischen und sozialen Vorteile, die ihre Eltern aus der Heirat ziehen können. Weiß der König von Chiones Liebe zu einem anderen, muss dies – wenn die historisch-realen Verhältnisse zugrunde gelegt werden – seine Entscheidung für Megamedes nicht

Prinzessin, sondern eine junge Frau der Oberschicht war. Wenn sie jedoch keine Prinzessin wäre, wäre es nicht möglich, dass auf sie und ihren zukünftigen Ehemann die Königsherrschaft übergeht, vgl. Kolumne I. Z. 1-4.

¹⁸² Hier wird nach der Ausgabe der Fragmente durch Stephens/Winkler (Ed.) (1995) zitiert, S. 294-311.

¹⁸³ Wilcken, Ulrich: Eine neue Roman-Handschrift, in: ArchPF 1 (1901), S. 227-264, hier S. 257.

¹⁸⁴ Ebd., S. 258; von Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich: Lesefrüchte, in: Hermes 44 (1909), S. 445-476, hier S. 464-465; Garin, F.: I papiri d'Egitto e i romanzo greci, in: SttFilCl n.s. 1 (1920), S. 174-177; Lavagnini, Bruno: Le origini del romanzo greco, in: AnnPisa 28 (1922), S. 89-97; Rattenbury, R.M.: A New Interpretation of the *Chione-Fragments*, in: CQ 20 (1926), S. 181-184; Zimmermann, Franz: Der Chione-Roman erneut untersucht, in: Aegyptus 11:1 (1931:genn.), S. 45-56; Ders.: Eine Vermutung zum Chione-Roman, in: Hermes 71 (1936), S. 236-240. Wird von nun an als Zimmermann (1936c) zitiert.

¹⁸⁵ Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 291.

¹⁸⁶ Vgl. auch Lucke, Christina: Bemerkungen zu zwei Romanfragmenten (P. Berol. 10535 = PACK² 2631 und P. Berol. 21234), in: ZPE 54 (1984), S. 41-47.

¹⁸⁷ Ebd., S. 290-291.

¹⁸⁸ Dafür, dass der König nicht tot ist und über das Schicksal seiner Tochter entscheiden konnte, plädieren auch Wilcken (1901); Garin (1920); Rattenbury (1926); Zimmermann (1931 und 1936c); Stephens/Winkler (Ed.) (1995). Niklas Holzberg (2006, S. 68) dagegen will sich nicht festlegen und bleibt mit Vermutungen sehr zurückhaltend.

beeinträchtigen. Als Vater der Chione kann er sich mit vollem Recht über die Liebe seiner Tochter zu einem anderen hinwegsetzen und nur die eigenen Interessen, die sich an die Verheiratung seiner Tochter knüpfen, denen seines Kindes voranstellen. Chione wird auf diese Weise als eine unmündige junge Frau gezeichnet, die den Entscheidungen ihrer Eltern (hilflos) ausgeliefert ist. Ihr Dasein wird damit allein über das traditionelle Rollenbild für griechische Frauen definiert und auf dieses reduziert: Sie wird als künftige Ehefrau und Mutter gesehen, deren vorrangige Aufgabe darin besteht, Nachkommen hervorzubringen und damit einen Beitrag zum weiteren Fortbestehen der *polis* zu leisten. Chiones Darstellung – zumindest soweit sie aus den erhaltenen Fragmenten rekonstruierbar ist – ist auf diese Weise keineswegs als idealisiert zu bezeichnen. Damit hebt sich Chione in Bezug auf die von ihr eingenommenen Geschlechterrollen deutlich von der Mehrzahl der Protagonistinnen der griechischen Liebesprosa ab.

Angesichts ihrer ausweglosen Lage, wird der Leser in der dritten Kolumne Zeuge eines Gespräches zwischen Chione und ihrem Liebhaber, der sie hilflos nach Rat aus dieser scheinbar ausweglosen Situation befragt und ihr das weitere Handeln überlässt. Chione deutet für den Fall, dass sich ihr Problem nicht lösen lässt und man sie von ihrem Geliebten trennt, die Bereitschaft zum Selbstmord an. Sie wird damit als loyale und entscheidungsstarke Partnerin beschrieben, die an ihrer großen Liebe festhalten will. Wie in den späteren griechischen Liebesromanen wird der starke Zusammenhalt der tragisch verliebten Chione und ihres Liebhabers durch die Andeutung der Bereitschaft der mutigen und ihrem Partner treuen jungen Prinzessin zum Selbstmord verdeutlicht. Womöglich entscheidet sich das Paar später vor Megamedes zu fliehen oder wird getrennt, was eine Reihe von leidvollen Abenteuern und zahlreiche Verwicklungen nach sich zieht. Am Ende, so ist es wahrscheinlich, geht jedoch die Geschichte glücklich aus, so dass eine Heirat zwischen Chione und ihrem Geliebten nicht auszuschließen ist.

4.1.4 Die Heldin als Amazone im Kalligone-Roman

Die erhaltenen Fragmente des Kalligone-Romans bilden dramatische Szenen ab, sind ähnlich dem Ninos- und Sesonchosis-Roman durch historisches Kolorit geprägt und zeichnen die Heldin Kalligone als äußerst starke und eigenwillige Frauenfigur.

Kalligone, so ist aus dem jüngeren Textfragment P.Oxy ined. 112/130 zu entnehmen,¹⁸⁹ erleidet als Mitglied einer Schiffsmannschaft Schiffbruch an einem amazonischen Strand, wo sie auf die Bewohner der Insel trifft und vor die Königin der Amazonen, Themisto,¹⁹⁰ gebracht wird. Diese erweist sich als durchaus freundlich und bewundert Kalligone wegen ihrer

¹⁸⁹ Der Inhalt des Fragments ist bei Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 268 abgedruckt. Der Text und seine Übersetzung sind ebd. auf den Seiten 272-275 zu finden.

¹⁹⁰ Körte, Alfred: Literarische Texte mit Ausschluß der christlichen Tradition, in: ArchPF 8 (1927), S. 271.

Schönheit und Statur. Kalligone legt dann die Umstände ihrer Reise dar.¹⁹¹ Jedenfalls eine Zeitlang, so scheint es, hält sie sich unter Amazonen auf und eignet sich deren maskulines Wesen an. Der Text der Papyrusrolle PSI 981 beschreibt, wie Kalligone, nachdem sie eine erschütternde Nachricht über die Sauromaten¹⁹² erhalten hat, aufgewühlt in das Zelt eines gewissen Eubiotos stürmt und sich laut schluchzend hinlegt. Die Sauromaten sind Verbündete des Eubiotos, welcher mit diesen gegen die Skythen zieht.¹⁹³ Dies suggeriert zumindest die Erwähnung eines Eubiotos durch Lukian in dessen Erzählung *Toxaris*. Eubiotos, so Stephens und Winkler,

[...] was an illegitimate brother of Leukanor, king of the Bosporans (§ 51), who lived amongst the Sauromatians and on the death of his halfbrother became king. While leading a force of Greeks, Alans, and Sauromatians against the Skythians, he died in battle (§ 54).¹⁹⁴

Eubiotos kümmert sich rücksichtsvoll und fürsorglich um Kalligone, die ihn offenbar auf seinem Feldzug begleitet und hält neugierige Besucher davon ab, das Zelt zu betreten. Er fungiert im Roman als Helfer und tritt als Freund von Kalligone auf. Diese erscheint dagegen wegen der erhaltenen Informationen fassungslos und äußerst emotional. Sie wird zunächst als hilflose junge Frau skizziert. Deutlich wird nur, dass einem gewissen Eraseinos, offenbar dem Liebsten von Kalligone, etwas zugestoßen sein muss. Kalligones Verzweiflung und Ohnmacht wandeln sich jedoch bald in Aggression und Gewaltbereitschaft. Sie verflucht ihre erste Begegnung mit Eraseinos, den sie auf einer Jagd kennen gelernt hat. Ebenso verwünscht sie die eigenen Augen,¹⁹⁵ ihr Eraseinos gezeigt zu haben: Sie verflucht den Tag, an dem sie ihm begegnet ist. Vielleicht wird ihr die Nachricht überbracht, dass Eraseinos getötet wurde. Denkbar ist jedoch auch, dass sie die Falschinformation erhält, er liebte eine andere. In ihrem Schmerz und ihrer Verzweiflung greift Kalligone nach ihrem Messer, das jedoch in weiser Voraussicht von dem empathischen Eubiotos versteckt worden ist. Daraufhin wendet sich Kalligone mit Beschimpfungen an Eubiotos, der womöglich unglücklich verliebt in Kalligone ist und nur ihr Bestes will. Vielleicht, so spekulieren Stephens und Winkler, versucht ihr Gegenüber, Kalligones wahre Identität oder ihre Liebe zu

¹⁹¹ Siehe nochmals Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 268.

¹⁹² Eine Sammelbezeichnung für Stämme von iranischen Reitervölkern. Vgl. auch den Lexikonartikel zu den „Sarmatae“ von Fritz Jenö, in: DKP 4 (1972), Sp. 1557.

¹⁹³ Jedoch überschneidet sich der Inhalt von Lukians Text mit dem des Romans nicht weiter. Vgl. auch Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 269.

¹⁹⁴ Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 268-269. Vgl. auch Zimmermann, Franz: Lukians *Toxaris* und das Kairener Romanfragment, in: PW 43 (26.Okt. 1935), Sp. 1211-1216 sowie Zimmermann (1936b), S. 46-50.

¹⁹⁵ Die Wortwahl der Heldin erinnert an ähnliche Szenen aus griechischen Liebesromanen, in denen die Protagonisten einander begegnen und sich „auf den ersten Blick“ in einander verlieben; vgl. die oben angeführte Stelle aus dem *Sesonchosis-Roman*, in der Meameris *Sesonchosis* (wieder)sieht und sich verliebt, vgl. zudem Char. Kall. 1.1.6-7. Vgl. auch die poetischen Beschreibungen der Liebe auf den ersten Blick durch Kleitophon in *Achilleus Tatios' Leukippe und Kleitophon* (Ach. Tat. 1.4-5). Kleitophon weiß, dass Schönheit heftiger als Pfeile verwundet und bezeichnet das Auge als Weg für die Liebeswunde. Ähnlich wird es auch hier gewesen sein. Es scheint, als sei auch hier eine Gottheit für die Liebe auf den ersten Blick verantwortlich gewesen, von der man meinen sollte, dass diese Eros sei. Kalligone verflucht jedoch Artemis, was damit zusammenhängen könnte, dass die besagte Jagd zu Ehren der Artemis veranstaltet wurde, an der Kalligone entweder aktiv beteiligt, oder, was wahrscheinlicher für eine Frau ist, Zuschauerin war.

Eraseinos zu verschleiern.¹⁹⁶ Kalligone fordert Eubiotos barsch auf, ihr das Messer zurückzugeben, sie sei zwar keine Amazone und keine Themisto, jedoch eine Griechin, deren Mut nicht weniger groß sei, als der einer Amazone. Kalligone grenzt sich auf diese Weise explizit von denen als barbarisch geltenden Amazonen ab, insistiert aber auch auf ihren außergewöhnlich starken Charakter und ihre Eigenwilligkeit. Sollte ihr Eubiotos nicht gehorchen, droht sie, ihn mit bloßen Händen erwürgen. Durch diese – wenn auch aus Verzweiflung erwachsene – Gewaltbereitschaft und Aggression grenzt sich Kalligone deutlich von den Heldinnen der hier analysierten Liebesromane ab.

Resümierend kann gesagt werden, dass mit Kalligone eine offensichtlich ebenso starke wie emotionale Frauenfigur geschaffen wurde, die sich eine kurze Zeit unter Amazonen aufhält und sich deren maskuline Verhaltensweisen aneignet. Ferner wurde deutlich, dass sie von ihrem Geliebten Eraseinos getrennt wird, über den sie erschütternde Nachrichten erhalten hat. Im Gegensatz zu anderen Heldinnen der griechischen Liebesprosa aber beteuert sie hier nicht ihre Treue zu Eraseinos über den Tod hinaus, sondern verflucht den Tag ihres Kennenlernens. Darüber hinaus zeigt sie ein für eine Protagonistin eines Liebesromans ungewöhnlich hohes Potenzial an Gewaltbereitschaft. Sie erscheint damit als das Gegenteil zur schüchternen, stummen Semiramis des Ninos-Romans.

4.1.5 Bisexuelle Figuren im Iolaos- und Protogoras-Roman?

P. Oxy 3010, ein Fragment des Iolaos-Romans, erzählt, wie ein namenloser Neophyt in das geheime Wissen der Mysterien der Fruchtbarkeitsgöttin Kybele durch einen *gallus* namens Nikon eingeweiht wird: „He learns...of the things called ineffable by the *gallus* [...]“¹⁹⁷ (πορρήτων ὑπὸ τοῦ γάλλου ὀνομαζομένων μανθάνει δι’ ὃν διδάσκειν ἔμελλεν ἵνα μήτε παραπέση τῷ συμμύστῃ). Der Eingeweihte spricht daraufhin einen Mann namens Iolaos an, dem er vermutlich ebenfalls Zugang zu den Mysterien verschaffen will. Ähnlich wie Petrons Encolpius könnte nach E.R. Dodds¹⁹⁸ Iolaos ein pikaresker und durchtriebener Antiheld auf der Suche nach erotischen Abenteuern sein, der sich bei einem Mädchen Zugang verschaffen will¹⁹⁹ und daher im Gewand eines Eunuchen auftritt. Um möglichst glaubwürdig als Eunuch zu wirken, lässt er sich durch seinen nicht näher namentlich genannten Freund, welcher zuvor von einem *gallus*, einem kastrierten Priester der Kybele, unterrichtet worden war, in die Mysterien der Göttin einführen. Stephens und Winkler machen mit ihrer Übersetzung deutlich, dass Iolaos selbst zum *gallus* wird, jedoch nur in dem Sinne, als dass er über das Wissen der *galli* verfügt. Iolaos könnte also das griechische Pendant zu Encolp sein und benutzt witzigerweise die Verkleidung eines asexuellen Menschen dazu, um Sex

¹⁹⁶ Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 268.

¹⁹⁷ Zitiert nach Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 369. Vgl. auch die Übersetzung von Parsons (1971), S. 55.

¹⁹⁸ Parsons (1974), Dodds Bemerkung wird in Fußnote 1 angeführt.

¹⁹⁹ Der in den Kybele-Kult eingeweihte Gesprächspartner des Iolaos weiß, dass Iolaos „a crafty fuck“ haben möchte.

haben zu können. Er ist keineswegs ein tiefgläubiger Anhänger der Kybele, sondern ein lüsterner und gewitzter junger Mann, dem Sex offenbar so wichtig ist, dass er große Mühen nicht scheut und Schwierigkeiten (etwa bei seiner Entdeckung) in Kauf nimmt. Wie Encolpius hat Iolaos eine dunkle Vergangenheit: In der Rede, die der Eingeweihte an ihn richtet,²⁰⁰ werden eine nicht vergrabene Leiche sowie Iolaos' Elternhaus, in dem offenbar Ehebruch begangen wurde und sich wüste Szenen im Schlafzimmer abspielten, erwähnt. Zudem wird auf vorherige erotische Abenteuer des Iolaos angespielt, sogar ein Kinäde spielt eine nicht weiter identifizierte Rolle.²⁰¹

Zum Abschluss folgen noch wenige Überlegungen zum so genannten Protagoras-Roman, dessen 41 Prosaexzerpte Klaus Alpers 1996 in seinem Artikel *Zwischen Athen, Abdera und Samos. Fragmente eines unbekanntes Romans aus der Zweiten Sophistik* der Kategorie des ‚komisch-realistischen‘ Romans zuordnet. Die Handlung, die vermutlich zwischen Athen, Samos und Abdera zu lokalisieren ist, spielt im Wesentlichen in einer ähnlich komisch-realistischen Halbwelt wie in Petrons *Satyrica*. Die Fragmente beinhalten Hinweise auf Symposien, Hetären und homosexuelle Liebe (Fr. 18) sowie auf Spiele und impotente Lustreise (Fr. 10). Ferner ist eine Knabenliebe oder Liebe zwischen zwei Männern, nämlich Kallias und Protagoras, der ersteren ähnlich wie Giton den Encolpius, verlässt, Gegenstand der Handlung (Fr. 1). Vorstellbar sind also ähnliche sexuelle Abenteuer der bi- bzw. homosexuellen Helden wie in den *Satyrica*, darauf deutet zum Beispiel Fr. 7 hin.

Alpers weist darüber hinaus auf zwei Seereisen hin: Auf die Reise des Protagoras von Athen nach Abdera und auf die Reise von mindestens zwei Personen von Sunion nach Samos. Zudem wird in Fr. 35 eine Flotte zum Auslaufen bereit gemacht, offenbar steht ein Krieg bevor, der bruchstückhaft erhaltene Text gibt aber keine Informationen über die Beteiligten preis. In Fr. 38 wird ein Redewettbewerb angedeutet.²⁰² Die Handlung beleuchtet nahezu alle gesellschaftlichen Schichten: Der Leser erfährt beispielsweise von den Sorgen eines gesetzestreuen Vaters, dessen aufmüpfiger Sohn über die Stränge schlägt (Fr. 23) und von einem Aristokraten, der sich in der Politik einen Namen machen will, jedoch die Gesetze nicht achtet. Summa summarum zeichnet der anonyme Autor eine Milieustudie, die, darauf weist bereits Alpers hin,²⁰³ auffällige Ähnlichkeiten mit den Inhalten der *Satyrica* hat

²⁰⁰ Sie besteht aus 20 Sodateen mit z.T. sehr vulgärem Inhalt. Ein Versmaß, das auch Petron verwandt hat.

²⁰¹ Der Eingeweihte spricht zudem von einem Geburtstag, mit dem die Wiedergeburt des Iolaos gemeint sein könnte, der mit dem Eintritt in den Mysterienkult sein altes Leben sozusagen ablegt und ein neues beginnt, also wiedergeboren wird. Vgl. ausführlich dazu: Berner, Wolf Dietrich: Initiationsriten in Mysterienreligionen, im Gnostizismus und im antiken Judentum, zugl. Diss., Göttingen 1972/73. Der Eingeweihte fordert Iolaos zuletzt auf, nichts vor ihm zu verbergen. Dies hat Reinold Merkelbach dazu veranlasst, die Rede des *gallus* als Aufforderung zur Beichte zu lesen. Merkelbach weist auf die Tatsache hin, dass ein Anwärter, der in die Mysterienkulte eingeführt werden sollte, beichten musste, bevor er initiiert wurde. „Die Zeremonie hatte zwei Seiten: „Man musste seine bisherigen Verfehlungen bekennen und versichern, keine schweren Sünden begangen zu haben.“ Vgl. Merkelbach (1973), S. 82. Im Text aber wird Iolaos als völlig passiv dargestellt. Es wird nicht klar, ob er eine Beichte ablegt, zumal diese nicht mehr nötig erscheint, da sein *gallus* ohnehin schon alles von ihm weiß.

²⁰² Vgl. Alpers (1996), S. 44.

²⁰³ Vgl. Alpers (1996), S. 53-55. Vgl. auch Holzberg (2006), S. 83-84.

und vermutlich ebenso Parallelen hinsichtlich der Konstruktion von Geschlechterrollen aufweist. Somit ist es wahrscheinlich, dass im Protagoras-Roman ein homo- bzw. bisexuelles Pärchen die Hauptrolle spielt.

4.2 Geschlechterrollen im Roman *Kallirhoe des Chariton von Aphrodisias*

Nun sollen Genderrollen und der Umgang mit Sexualität in Charitons Roman *Kallirhoe* anhand der Zeichnung des Liebespaares Kallirhoe und Chaireas sowie anhand der männlichen Verehrer der Kallirhoe beleuchtet werden. Ebenso sollen die Frauenfiguren Stateira, Rhodogune und Plangon Eingang in die Analyse finden.

4.2.1 Das Liebespaar: *Kallirhoe und Chaireas*

Chariton erzählt mit psychologischem Gespür²⁰⁴ für menschliche Schicksale und Gefühle in acht Büchern die Lebens- und Liebesgeschichte der Kallirhoe,²⁰⁵ die als jungfräuliche Tochter des berühmten Strategen Hermokrates von Syrakus²⁰⁶ aus einer angesehenen und kultivierten Familie stammt (Char. Kall. 1.1.1).

Außerordentliche Schönheit, erotische Anziehungskraft und verschiedene Identitäten der Heldin

Ihre außergewöhnliche, überirdische Schönheit, die immer wieder mit der der Aphrodite verglichen wird,²⁰⁷ macht Kallirhoe auf ganz Sizilien und im Umland bekannt und führt dazu, dass sich „Fürsten und Söhne von Herrschern“ (δυνάσται τε καὶ παῖδες τυράννων; Char. Kall. 1.1.2) nach Syrakus begeben, um um ihre Hand anzuhalten. Ihre Schönheit, welche im Laufe der Geschichte für Kallirhoe eine zentrale Bedeutung gewinnt, macht sie zum Objekt der Begierde für viele Männer und zur Rivalin für die meisten Frauen. Diese, für die Heldin eher negativen denn positiven Folgen werden sogar von ihr selbst problematisiert (Char. Kall. 2.2.3-4). Kallirhoe glaubt, dass Aphrodite selbst eifersüchtig auf ihre Schönheit ist²⁰⁸ und sie daher zahlreiche leidvolle Abenteuer bestehen muss: „Mag auch meine unselige Schönheit deinen Zorn erregt haben, sie hat mir doch schon Verderben gebracht“ (εἶ καὶ νεμεσητὸν ἔδοξέ σοι τὸ δυστυχὲς κάλλος, ὀλέθρου μοι γέγονεν αἴτιον; Char. Kall. 7.5.3).

²⁰⁴ Vgl. Holzberg (2006), S. 63.

²⁰⁵ Der Titel des Romans wird wohl im Original ΤΑ ΠΕΡΙ ΚΑΛΛΙΡΟΗΝ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ gelautet haben, was so viel wie *Die Geschichte über Kallirhoe* oder abgekürzt *Kallirhoe* bedeutet. Damit wird herausgestellt, dass der Fokus der Geschichte ganz klar auf der weiblichen Protagonistin des Romans liegt, was im Werk selbst auch an ihrer gründlichen, zum Teil sehr tiefgehenden Charakterisierung deutlich gemacht wird. Chariton beschließt seinen Text mit dem Satz „Soweit mein Buch über Kallirhoe.“ (Char. Kall. 8.816).

²⁰⁶ Zum historischen Kolorit des Romans, welches nur als Rahmen der „erotic history“ bei Chariton fungiert, vgl. Alvares, Jean: Chariton's Erotic History, in: AJP 118, No. 4 (1997), S. 613-629.

²⁰⁷ Siehe zum Beispiel: Char. Kall.: 1.1.2; 1.14.1; 2.2.2 ; 2.3.9; 3.2.14; 3.9.5; 4.7.5; 5.9.1; 8.6.11. Darauf wird im Folgenden noch zurück zu kommen sein.

²⁰⁸ Eigentlich ist es ja Chaireas, dem Aphrodite zürnt, als dieser aus (unbegründeter) Eifersucht Kallirhoe einen Fußtritt in den Bauch versetzt und damit seine Frau, die im Grunde „ein Geschenk der Aphrodite“ ist, beinahe umbringt; Alperowitz (1992), S. 55.

Wo immer sich Kallirhoe aufhält, wird sie sowohl von Frauen als auch von Männern aufgrund ihres Aussehens, das jedoch nie konkretisiert wird,²⁰⁹ verehrt und permanent beäugt.²¹⁰ Die Reaktionen der Geschlechter fallen unterschiedlich aus. Kallirhoes Schönheit evoziert bei Frauen Neid, Verehrung und Erstaunen (Char. Kall. 2.2.2-4 sowie 5.3.5-9) und bei den Männern ebenso Verehrung, aber auch tiefe, leidenschaftliche Liebe und sexuelle Begierde (Char. Kall. 6.4.5-6.). Besonders anschaulich werden die Reaktionen der Frauen auf Kallirhoes nahezu göttliches Aussehen in der Badszene beschrieben, welche sich auf dem Anwesen des Dionysios abspielt (Char. Kall. 2.2.2-4):

μόλις μὲν καὶ μὴ βουλομένην, προήγαγε δὲ ὅμως εἰς τὸ βαλανεῖον. εἰσελθοῦσαν δὲ ἤλειψάν τε καὶ ἀπέσμηξαν ἐπιμελῶς, ὥστε ἐνδεδυμένης αὐτῆς θαυμάζουσαι τὸ πρόσωπον ὡς θεῖον καὶ μᾶλλον ἀποδουσαμένης κατεπλάγησαν † πρόσωπον ἔδοξαν ἰδοῦσαι †· ὁ χρῶς γὰρ λευκὸς ἔστιλψεν εὐθὺς μαρμαρυγῇ τινι ὅμοιον ἀπολάμπων· τρυφερὰ δὲ σὰρξ ὥστε δεδοικέναι, μὴ καὶ ἡ τῶν δακτύλων ἐπαφῇ μέγα τραῦμα ποιήσῃ. ἡσυχῇ δὲ διελάλουν πρὸς ἀλλήλας "καλὴ μὲν ἡ δέσποινα ἡμῶν καὶ περιβόητος, ταύτης δὲ ἂν θεραπαινὶς ἔδοξεν."

Mit einiger Mühe gelang es Plangon, Kallirhoe trotz ihres Widerstrebens ins Bad zu führen. Als sie eingetreten war, salbten sie sie mit Öl und rieben sie sorgfältig ab; und die Frauen, die vorher, als Kallirhoe noch bekleidet war, schon ihr Gesicht als göttlich bewundert hatten, waren nun, als sie ihre Kleider abgelegt hatte, noch mehr erstaunt: Ihr ganzer Körper war ebenso schön wie ihr Gesicht anzuschauen. Denn ihr Leib war so zart, dass man befürchten musste, schon eine Berührung mit dem Finger werde eine schwere Wunde verursachen. Verstohlen flüsterten sie einander zu: ‚Unsere Herrin war zwar schön und weithin berühmt, aber neben dieser Frau hätte sie wie eine Dienerin ausgesehen.‘

Kallirhoe wird trotz ihrer übermenschlichen Schönheit als zerbrechlich und schützenswert beschrieben: Sie ist eine junge Frau in fremder Umgebung, die aufgrund ihres Aussehens permanent sexueller Aggression ausgesetzt ist.²¹¹ Es fällt auf, dass Chariton in dieser Szene – wie auch in vielen anderen – nicht detailliert körperliche Merkmale beschreibt. Sein Blick auf die Heldin ist nicht pornographischer Natur, obgleich die Szene durchaus erotisches Potenzial birgt und im Gegensatz zu anderen Liebesromanen den Körper der Heldin stark in den Vordergrund rückt. Chariton hält respektvollen Abstand zu Kallirhoe und ihrer Sexualität; er umschreibt diese sehr dezent. Somit haftet seiner Protagonistin trotz ihrer hervorstechenden Schönheit eine geheimnisvolle Ausstrahlung an.

Kallirhoe ist oft den Blicken der Massen ausgesetzt. Ihrer Schönheit kommt auf diese Weise die Funktion eines *spectaculum*s für ein großes Publikum zu.²¹² In Babylon, dem Schauplatz des Prozesses um Kallirhoe, fallen die Perser bei ihrem Anblick auf die Knie (Char. Kall. 5.3.9): „Callirhoe is a demagogos, a magnetic public figure, not by the force of words, but by her immense visual power.“²¹³ An einigen Stellen wird sie aufgrund ihrer Vollkommenheit und Makellosigkeit gar zum Kunstwerk stilisiert (vgl. z.B. Char. Kall. 3.8.6).

²⁰⁹ De Temmerman (2007), S. 241-242. „It is a physiognomical form without content“, hier S. 241.

²¹⁰ An dieser Stelle sei nochmals auf Egger (1994b) verwiesen.

²¹¹ Vgl. auch Elsom, Helen E.: Callirhoe: Displaying the Phallic Woman, in: Amy Richlin (Ed.): Pornography and Representation in Greece and Rome, New York/Oxford: Oxford University Press 1992, S. 212-231, hier S.222. Die Anthologie wird von nun als Richlin (1992b) zitiert.

²¹² Vgl. Char. Kall. 1.1.16; 3.2.15-17; 4.1.10; 4.7.6; 5.3; 8.6.

²¹³ Egger (1994b), S. 37.

Kallirhoe wird von ihren Mitmenschen wie eine Königin und sogar wie eine Göttin verehrt, sie wird nicht nur mit Aphrodite, sondern auch mit Artemis verglichen (z.B. Char. Kall. 2.3.6 und 2.3.10). Die Verbindung mit Artemis unterstreicht im Rahmen ihrer Heirat mit Chaireas ihre Mädchenhaftigkeit und Jungfräulichkeit. Der Vergleich mit Aphrodite, der Göttin der sexuellen Liebe und Erotik, weist hingegen auf Kallirhoes eigene Sexualität und Sinnlichkeit hin.²¹⁴ Homers Helena dient ebenfalls als Schablone für Kallirhoe, womit ihre fatale Schönheit herausgestellt wird. Wie Helena wird Kallirhoe nach Kleinasien entführt und heiratet dort zum zweiten Mal. Dionysios und Chaireas versuchen ihren Konflikt um Kallirhoe in einem Prozess beizulegen und wie in der *Ilias*, so Martina Hirschberger, spielt ebenso das Motiv der verletzten Gastfreundschaft eine tragende Rolle.²¹⁵

Jedoch sind die Rollen gegenüber der Personenkonstellation der *Ilias* verändert, da Dionysios, der zweite Mann der Heldin, behauptet, Mithridates, der die Interessen ihres ersten Mannes Chaireas vertritt, habe seine Gastfreundschaft mit ehebrecherischen Absichten missbraucht.²¹⁶

Im Laufe der Geschichte verlieben sich immer mehr Männer, welche hohe Ämter bekleiden in sie, wohingegen Chaireas der einzige Held der griechischen Liebesprosa ist, der von keiner anderen Frau außer von Kallirhoe geliebt wird. Der Fokus der Geschichte liegt damit eindeutig auf der erotischen Anziehungskraft der Heldin.

Schönheit als Werkzeug zur Ausübung von Macht

Wenngleich Kallirhoe einerseits den zum Teil sexuellen Reaktionen auf ihre Schönheit schutzlos ausgeliefert ist und diese nur (passiv) hinnehmen kann – wobei sie nicht derart verzweifelt wie andere Heldinnen der griechischen Liebesprosa reagiert, die sich zum Beispiel umzubringen versuchen²¹⁷, ermöglicht es ihr Aussehen, ihre Mitmenschen zu manipulieren: „The heroine's own identity is organized around the question of who has control over whom, in a dialectic of control typical of modern fantasies of erotic domination.“²¹⁸ Die Kontrolle über die Gefühle Anderer zeigt sich besonders anschaulich am Beispiel des Dionysios, der sich bei seiner ersten Begegnung mit Kallirhoe sofort heftig in sie

²¹⁴ Michael David Muchow macht in seiner Studie *Passionate Love and respectable society in three Greek Novels*, zugl. Univ. Diss. John-Hopkins-University 1988, Baltimore 1989, auf S. 86 auf den Umstand aufmerksam, dass Kallirhoe im Gegensatz zu ihrer ersten Ehe bei ihrer Heirat mit Dionysios nicht mehr mit Artemis, sondern mit Aphrodite gleichgesetzt wird (Char. Kall. 3.2.17), was seiner Ansicht nach darauf hindeutet, dass sie bereits ihre Jungfräulichkeit verloren hat und schwanger ist. Sie ist kein Mädchen mehr, sondern entwickelt sich mehr und mehr zur Frau. Dennoch taucht auch in der späteren Vision des Artaxerxes Kallirhoe als sexualisierte Version der Artemis auf. Hier wird, entgegen der Annahme Muchows, die Ansicht vertreten, dass dieser Vergleich nicht auf den Kampf Kallirhoes für ihre Jungfräulichkeit hindeutet, zumal sie diese bereits lange zuvor und unwiederbringlich verloren hat. Stattdessen muss vielmehr Kontext der Jagd im Blick behalten werden: Artemis ist die Göttin der Jagd und ein Vergleich zwischen Kallirhoe und der Göttin bietet sich hier eher an, als eine Gleichsetzung der Kallirhoe mit Aphrodite.

²¹⁵ Hirschberger (2001), S. 165-166.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Besonders Anthia, die Heldin in Xenophons *Ephesiaka* entwickelt zum Teil außerordentlich gewitzte Überlebensstrategien bzw. entwickelt außergewöhnliche Verhaltensweisen, die dazu dienen, ihre Keuschheit zu bewahren und ihren Treueschwur für Abrokomes nicht brechen zu müssen. Anthia versucht durch die Einnahme von Gift ihrer Hochzeit mit Perilaos zu entgehen. Das Gift stellt sich später nur als starkes Schlafmittel heraus und tötet die junge Frau nicht (Xen. Abro. 3.19-25).

²¹⁸ Egger (1994b), S. 40.

verliebt. Kallirhoe heiratet Dionysios schließlich, da sie ein Kind von Chaireas erwartet, jedoch alle Hoffnung aufgegeben hat, diesen jemals wieder zu sehen.²¹⁹ Da sie jedoch ihr Kind nicht im Stich lassen will, ehelicht sie Dionysios, den sie zwar respektiert, aber nicht liebt (Char. Kall. 5.7.6). Dionysios hegt nicht den geringsten Verdacht, sondern glaubt an die Erwidern seiner Liebe und willigt übergücklich in die Heirat ein (Char. Kall. 3.1.8).²²⁰

Kallirhoe – Die Verkörperung der kalokagathía

Kallirhoes außergewöhnliche Schönheit wird durch ihren erhabenen Charakter ergänzt. „Ihre Eigenschaften lassen sich mit dem griechischen Begriffspaar σωφροσύνην und φιλόδρου (Char. Kall. 5.6.7 und 6.4.10) umreißen.“²²¹ Charitons Heldin zeichnet sich ferner durch ihren Stolz auf ihre Herkunft und ihre Vaterlandsliebe aus (Char. Kall. 2.5.10-12) und erweist sich im Laufe der Handlung als äußerst anpassungsfähig und resistent gegen Schicksalsschläge: „Überdies ist Kallirhoë πεπαιδευται (I 12, 9; VI 5.8; VII 6.5); nur so vermag sie all die Wechselfälle des Schicksals zu ertragen und in jeder Lage Haltung zu bewahren.“²²² Bescheidenheit und die Sorge um andere (Char. Kall. 8.3.12) sind weitere wichtige Charakteristika dieser komplexen Frauenfigur. Neben diesen Eigenschaften zählen auch Empathie und Klugheit zu Kallirhoes Tugenden, die sie in die Nähe zu Penelope, der Frau des Odysseus (vgl. auch Char. Kall. 4.7.5) rücken. So werden einerseits beide Frauen aufgrund ihrer erhabenen Schönheit von zahlreichen Freiern verehrt (vgl. z.B. Char. Kall. 1.1.1 sowie Hom. Od. 18. 208-217). Andererseits fallen sie durch ihr kluges, weitsichtiges und besonnenes Handeln in schwierigen Situationen auf.²²³ Penelope wie Kallirhoe halten ihrem ersten Ehemann bedingungslos die Treue (Hom. Od. 18. 251-256 sowie Char. Kall. 3. 7.5-6). Kallirhoe sagt von sich selbst, dass sie lieber sterben würde, als den Treueschwur zu Chaireas zu brechen (Char. Kall. 2.8.1). Sie glaubt an eine Wiedervereinigung nach dem Tod (Char. Kall. 3.7.6).

Kallirhoe – Die treue Ehefrau?

Dennoch heiratet sie den tugendhaften, verwitweten Dionysios, was zu Unverständnis in der Forschung führte.²²⁴ Dionysios wird über weite Teile des Romans als der bessere Ehemann für Kallirhoe beschrieben. Kallirhoe gibt sich selbst in die Ehe mit Dionysios, denn ihr Vater ist ja nicht anwesend um eine Vereinbarung über die Hochzeit mit Dionysios abzuschließen.

²¹⁹ Vgl. dazu die Ausführungen über Chaireas.

²²⁰ Weitere Ausführungen folgen im Abschnitt zu Dionysios.

²²¹ Ruiz-Montero (1994), S. 1035.

²²² Ebd.

²²³ Ihre Klugheit wird besonders während ihrer Gefangenschaft bei dem Piraten Theron deutlich: Sie durchschaut seine Vorgehensweise sofort und passt sich an die Situation an (Char. Kall. 1.11.2), ebenso geschickt vermag sie auf den ‚Verkupplungsversuch‘ des intriganten Eunuchen Artaxates zu reagieren, welcher völlig verblüfft über ihre Schläue, ihre Sittsamkeit und ihren Stolz ist (Char. Kall. 6.5.10). Vgl. dazu auch die Überlegungen Maarit Kaimos (1995), S. 127-129. Vgl. weiter Hirschberger (2001), S. 167-169.

²²⁴ Vgl. zum Beispiel die Bewertung durch Reardon in: Schmeling, in: Ders. (Ed.) (2003), S. 309-335, hier S. 330.

Dionysios selbst problematisiert dies sogar, da er weiß, dass die Ehe damit illegal ist (Char. Kall. 3.2.7-9).

Im Gegensatz zur Hochzeit mit Chaireas, die Kallirhoe sich zwar gewünscht hat, aber die letztlich nur durch den gesellschaftlichen Druck auf die beiden Väter zustande kam, entscheidet sie sich in Bezug auf Dionysios ganz bewusst für die Ehe. Maarit Kaimo hat versucht, dieses merkwürdige Verhalten Kallirhoes zu erklären, was deren Grundsätzen und der unverbrüchlichen Treue zu Chaireas zuwiderläuft. Kaimos Deutung erscheint schlüssig, da sie auf Kallirhoes tugendhaften Charakter Bezug nimmt und das Motiv der Treue gegenüber Chaireas nicht außer Acht lässt.

Zunächst mag es merkwürdig erscheinen, dass, als Dionysios Kallirhoe bittet, ihre Geschichte zu erzählen, sie nichts über ihre Heirat mit Chaireas aussagt (Char. Kall. 2. 5.11). Sie erwähnt ihren Sturz, der sie wie tot erscheinen ließ, woraufhin ihre Eltern ihr Begräbnis ausrichten mussten. Im Anschluss daran, geriet die in der Grabstätte wieder zu sich gekommene Kallirhoe in die Hände von Grabräubern unter der Führung des Theron, welcher sie schließlich als Sklavin ausgab²²⁵ und an Leonas verkaufte. Kallirhoe verschweigt dabei allerdings die tragende Rolle, die Chaireas in Bezug auf ihre Beerdigung spielte. Es hätte nicht besonders positiv geklungen, wenn sie erzählt hätte, dass sie aufgrund des Fußtrittes des Chaireas fast gestorben wäre, zumal sie unter dem Verdacht stand, Ehebruch begangen zu haben, so Kaimo. Sie hätte um diesen Verdacht zu widerlegen keine Beweise anführen können. Ihre vorherige Heirat, das wird hier sehr deutlich, hat nicht nur physisch, sondern auch emotional ein äußerst schmerzhaftes Ende gefunden und Kallirhoe wird sicherlich wenig Hoffnung gehabt haben, jemals wieder nach Syrakus zu kommen, zumal sie glaubt, dass ihre Familie sie für tot hält.²²⁶ Zudem musste sie annehmen, dass Chaireas wieder geheiratet hat. Wie hätte sie ahnen können, dass Chaireas durch seine Begegnung mit Theron längst von der Wahrheit um den Grabraub wusste? All diese Punkte erklären zur Genüge Kallirhoes Schweigen. Ein wichtiger Beweggrund für eine zweite Heirat wird gewesen sein, dass Kallirhoe auch an die eigene Versorgung denken musste, die ihr durch eine Ehe gesichert wurde. Sie willigt später schweren Herzens in eine Heirat mit Dionysios ein, da sie ihr Kind nicht ohne einen Vater aufwachsen lassen und die Linie des Hermokrates nicht unterbrechen will. Hier wird sehr deutlich, dass Kallirhoes Handeln vom Ideal der griechischen Ehefrau geprägt ist, die durch die Geburt eines Kindes einen Beitrag zum Fortbestehen der *polis* leisten konnte. Dennoch hadert Kallirhoe lange mit ihren immer noch vorhandenen Gefühlen für Chaireas. In einem rührenden Zwiegespräch mit dem Bild des Chaireas und ihrem ungeborenen Kind wird Kallirhoes eigener Standpunkt präzisiert, den sie

²²⁵ Vgl. auch den Aufsatz von Christos Fakas: Charitons Kallirhoe und Sybaris, in: RhM 148 (2005), S. 413-417. Fakas untersucht hier die Äußerung des Theron im Verkaufsgespräch mit Leonas, dass Kallirhoe angeblich eine Sklavin einer vornehmen Dame aus Sybaris ist, die diese aus Eifersucht auf ihre Schönheit weggab, was von Kallirhoe später aufgrund der erotischen Konnotation des Vergleiches heftig dementiert wird.

²²⁶ Vgl. Kaimo (1995), S. 125.

letztlich zugunsten des Kindes mit dem imaginierten Einverständnis des Chaireas aufgibt (Char. Kall. 2.11.1-3):

θέλω γὰρ ἀποθανεῖν Χαιρέου μόνου γυνή. τοῦτό μοι καὶ γονέων ἧδιον καὶ πατρίδος καὶ τέκνου, πείραν ἐτέρου ἀνδρὸς μὴ λαβεῖν. σὺ δέ, παιδίον, ὑπὲρ σεαυτοῦ τί αἰρή; [...] ἀνὴρ δὲ γενόμενος γνωρισθῆσιν ῥαδίως ὑπὸ τῶν συγγενῶν· πέπεισμαι γάρ, ὅτι ὁμοίον σε τέξομαι τῷ πατρί. καὶ καταπλεύσεις λαμπρῶς ἐπὶ τριήρους Μιλησίας, ἠδέως δὲ Ἑρμοκράτης ἔκγονον ἀπολήψεται στρατηγεῖν ἤδη δυνάμενον. ἐναντίαν μοι φέρεις, τέκνον, ψῆφον καὶ οὐκ ἐπιτρέπεις ἡμῖν ἀποθανεῖν. πυθώμεθά σου καὶ τοῦ πατρός. μᾶλλον δὲ εἴρηκεν· αὐτὸς γάρ μοι παραστὰς ἐν τοῖς ὄνειροις ἔπαρτίθεμαί σοι ἴφρησι τὸν υἱόν. μαρτύρομαί σε, Χαιρέα, σύ με Διονυσίῳ νυμφαγωγεῖς."

„Ich will als die Frau des Chaireas sterben. Mehr als an Eltern, Heimat und Kind liegt mir daran, mit keinem anderen Mann eine Liebeserfahrung zu machen. Und du, mein Kind, was wünschst du dir? [...] Wenn du ein Mann geworden bist, werden dich deine Verwandten leicht erkennen; denn ich bin überzeugt, du wirst deinem Vater ähnlich sein. Und in voller Pracht wirst du auf einem milesischen Kriegsschiff heimsegeln und Hermokrates wird seinen Enkel, der dann schon ein Herr führen kann, freudig empfangen. Du stimmst gegen mich, mein Kind, und verbietest uns zu sterben. Fragen wir auch deinen Vater! Doch nein, er hat schon gesprochen; denn er ist mir selbst im Traum erschienen und hat gesagt: ‚Ich vertraue dir unseren Sohn an.‘ Du bist mein Zeuge, Chaireas, du gibst mich Dionysios zur Frau.“

Kallirhoe nimmt sich trotz Einwilligung in eine Ehe mit Dionysios vor, an ihrer Treue und Liebe zu Chaireas festzuhalten. Jedoch wird sie durchaus in ihrer Ehe mit Dionysios Sex gehabt haben, allein weil er glauben musste, dass Kallirhoes Kind sein eigener Sohn sei. Wie im obigen Abschnitt 3 ausgeführt wurde, wird diesem Sex jedoch keine Bedeutung zugeschrieben, da im griechischen Liebesroman tiefe Liebe als Voraussetzung für diesen gilt. In Bezug auf die Heirat mit Dionysios trifft Kallirhoe völlig autonom eine rationale Entscheidung, denn sie ist nicht in ihn verliebt. Ihre Mutterliebe und der Stolz auf ihre Herkunft geben in diesem Moment den Ausschlag. Das Verhalten Kallirhoes veranschaulicht ihre Wandlung vom Mädchen zur Frau, welche auch in Bezug auf ihren Körper deutlich zu erkennen ist (Char. Kall. 3.8.3-6).

Am Ende des Romans, als Kallirhoe und Chaireas sich wieder gefunden haben, siegt jedoch die Liebe zu ihrem ersten Ehemann. Letztlich entscheidet Kallirhoe, dass sie ihren Sohn von Dionysios aufziehen lassen möchte und allein mit Chaireas leben will (Char. Kall. 8.4.4-6). Mit diesem Entschluss entscheidet sie sich vermeintlich für die arrangierte Ehe und stellt sich gegen ihre eigene Entscheidung, denjenigen zu heiraten, den sie sich bewusst aussucht. Dennoch greifen die attischen Modalitäten bezüglich der Heirat nicht wirklich, denn im Falle von Chaireas und Kallirhoe war Liebe ein wichtiger Faktor bei der Verheiratung der beiden. Chaireas selbst scheint offenbar nicht zu wissen, dass Kallirhoe sein eigenes Kind geboren hat. Zudem hat in Milet niemand daran gezweifelt, dass Kallirhoe und Dionysios die Eltern des Kindes sind; von Anfang an hat Kallirhoe die wahre Identität des Vaters des Kindes auch gegenüber Dionysios verschleiert. Sie hätte also kein Recht gehabt, das Kind seinem Ziehvater zu entziehen. Dies hätte man als Kindsraub ausgelegt und sie hätte Dionysios sagen müssen, dass das Kind nicht von ihm stammt, was sehr grausam gegenüber dem ohnehin schon unglücklich verliebten Dionysios gewesen wäre.

Maarit Kaimo gibt zu bedenken,²²⁷ dass Kallirhoe die Vaterschaft des Chaireas nicht hätte beweisen können. Kallirhoe versucht in angemessener Weise der schwierigen Situation gerecht zu werden, so dass Dionysios sie in liebevoller Erinnerung behalten kann.

So, when Callirhoe leaves her baby son behind her, she is actually taking course which at the same time legally right (by leaving the child with its alleged father), morally satisfying (by giving to Dionysios the comfort and joy of the presence of the child) and personally rewarding (by ensuring that the boy shall finally return to his parent's home town).²²⁸

Wie gezeigt werden konnte, ist Kallirhoe die komplexeste und ambivalenteste unter den Frauenfiguren der hier ausgewählten Texte.²²⁹ Ihr Charakter erscheint äußerst vielschichtig, wenn auch nicht ihre Situation, so sind doch ihre Entscheidungen, ihr Verhalten und ihre Beweggründe realistisch gezeichnet. Kallirhoe entwickelt sich im Rahmen der Geschichte vom jungen, unmündigen verliebten Mädchen, zur reifen, verantwortungsbewussten und klugen Frau, die autonom ihre eigenen Entscheidungen trifft. Sie bewegt sich im Spannungsfeld zwischen erhabener Schönheit und damit verbundener erotischer Ausstrahlung und unverbrüchlicher Treue zu ihrem ersten Ehemann Chaireas sowie der Mutterliebe zu ihrem Kind. Sie ist zur gleichen Zeit erotisch und begehrenswert sowie treu und fromm.²³⁰ „Nicht zuletzt in ihren intertextuellen Assoziationen erweist sich Kallirhoe als facettenreiche Figur, Charitons Helena und Penelope zugleich (vgl. 5.5.9), die mit der frivolen Novellistik ebenso wie mit dem idealisierenden Liebesroman im Dialog steht.“²³¹ Kallirhoe erscheint damit als paradoxe und vielschichtig angelegte Frauenfigur, die einerseits dem Ideal einer ehrbaren Ehefrau zu entsprechen versucht, jedoch andererseits ihre eigenen Gefühle nicht verleugnen will. Auf diese Weise ist sie nicht auf nur eine Geschlechterrolle festlegbar.

Chaireas' gesellschaftlicher Status und seine Begegnung mit Kallirhoe

Der Held des Romans des Chariton ist der Sohn des Ariston, des politischen Gegners von Kallirhoes Vater. Ariston ist der „zweitmächtigste Mann in Syrakus nach Hermokrates“ (πατὴρ Ἀρίστωνος τὰ δεύτερα ἐν Συρακούσαις μετὰ Ἑρμοκράτην φερομένου; Char. Kall. 1.1.3). Eine Verbindung zwischen Kallirhoe und Chaireas erscheint aufgrund der Feindschaft ihrer Familien mehr als unwahrscheinlich. „Aber Eros liebt den Kampf und hat seine Freude an überraschenden Erfolgen“ (φιλόνομος δὲ ἐστὶν ὁ Ἔρως καὶ χαίρει τοῖς παραδόξοις κατορθώμασιν; Char. Kall. 1.1.4) und so begegnen sich Chaireas und Kallirhoe anlässlich des Stadtfestes der Aphrodite zum ersten Mal und verlieben sich auf den ersten Blick ineinander: „Sofort erweckte einer im anderen leidenschaftliche Liebe...Schönheit und

²²⁷ Vgl. Kaimo (1995), S. 126.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Eine Charakterisierung und Betrachtung der Kallirhoe in Bezug auf diejenigen Geschlechterrollen, die sie verkörpert, wird durch die Vollständigkeit des Textmaterials hier sehr erleichtert.

²³⁰ Vgl. auch Heiserman (1975).

²³¹ Fakas (2005), S. 417.

vornehme Abstammung kamen zusammen“ (ταχέως οὖν πάθος ἐρωτικὸν ἀντέδωκαν ἀλλήλοις.....τοῦ κάλλους <τῆ εὐ>γενεῖ<α> συνελθόντος; Char. Kall. 1.1.6). Chaireas wird als außergewöhnlich schöner, junger Mann in die Handlung eingeführt und mit Achilleus, Nireus, Hippolytos und Alkibiades verglichen. Die Folge dieser Begegnung ist die baldige Hochzeit des jungen und beim Volk äußerst beliebten Paares, was sich in einer von Eros' Willen gelenkten Volksversammlung (Char. Kall. 1.1.12) energisch für die Heirat der beiden Protagonisten ausspricht, so dass sich die verfeindeten Väter dem Willen ihrer Untertanen beugen müssen.

Eher ein Achilles als ein verantwortungsbewusster Ehemann

Chaireas erweist sich jedoch als äußerst eifersüchtiger, emotionaler und hitzköpfiger Ehemann für Kallirhoe. Beide werden nach ihrer Hochzeit Opfer einer Intrige, wobei Kallirhoe zu Unrecht des Ehebruchs beschuldigt wird. Chaireas versetzt ihr aus Eifersucht und Zorn einen so heftigen Fußtritt, dass sie scheinbar tot zusammenbricht (Char. Kall. 1.2.5). „Thus Chaireas is established as the hero, but a hero only in the sophistic-rhetorical tradition of romance, which demands exaggerated sensitivity and emotionalism.“²³² Anhand dieses Verhaltens wird deutlich, dass Chaireas weder seine Gefühle kontrollieren kann, noch über die Konsequenzen seiner Taten nachdenkt.

Zugleich, so Martina Hirschberger, wird klar, dass, wenn man an den vorherigen Vergleich mit den mythischen und historischen Helden denkt, nur Achilleus „den ganzen Roman hindurch eine wichtige intertextuelle Bezugsfigur für Chaireas“²³³ bleibt. Hirschberger konnte nachweisen, dass Zitate aus der *Ilias*, die Achilleus betreffen, in diversen Situationen von Chariton angeführt werden, um einerseits Chaireas' tiefe Liebe zu Kallirhoe zu verdeutlichen, aber andererseits auf sein „leicht reizbares und zu emotionalen Ausbrüchen neigendes Temperament“²³⁴ hinweisen. Auch Ryan K. Balot, welcher den Roman des Chariton vor dem theoretischen Hintergrund der Foucault'schen *Praktiken des Selbst* unter anderem als eine Anleitung versteht, wie man ein guter Ehemann werden kann, betont, dass Chaireas über weite Teile des Romans sich erst als adäquater Ehemann für Kallirhoe erweisen muss und zu Beginn überdeutlich wird, dass er noch nicht bereit ist, Verantwortung für seine Frau und seine Ehe zu übernehmen.²³⁵

Nach dem scheinbaren Tod von Kallirhoe bricht für Chaireas eine Welt zusammen und natürlich gibt er sich die Schuld am Sterben seiner Ehefrau. Vor dem Volk plädiert Chaireas für seine Verurteilung und damit für seinen Tod. Er verteidigt sich nicht, erklärt nicht die

²³² Helms, Johannes: *Character Portrayal in the Romance of Chariton* (= *Studies in Classical Literature*, Vol. 2), The Hague/Paris: Mouton & Co. 1966, S. 28.

²³³ Hirschberger (2001), S. 169.

²³⁴ Ebd., S. 170. Vgl. auch die Seiten 169-173.

²³⁵ Balot, Ryan K.: *Foucault, Chariton, and the Masculine Self*, in: *Helios* Vol. 25, No. 2 (1998), S. 139-162, hier bes. 154-161.

Motivation für sein Handeln (Char. Kall. 1.5.4). Aus Mitleid mit dem vormals so beliebten jungen Mann verurteilt man ihn nicht. Für Chaireas aber stirbt mit dem Tod von Kallirhoe auch ein Teil von ihm selbst. Er ist verzweifelt und wünscht sich nur noch zu sterben. Erst sein treuer Freund Polycharmos schafft es, ihn von seinen Selbstmordabsichten abzubringen und flößt ihm „Ehrgefühl und Verantwortungsbewusstsein“ (φιλοτιμίαν καὶ φροντίδα; Char. Kall. 1.6.2) ein – diesem Schema folgt Chariton an diversen Stellen: Polycharmos ist es, der an Stelle von Chaireas Verantwortung übernimmt und sich selbst und seinen besten Freund viele Male vor dem Aufgeben der Suche nach Kallirhoe bewahrt.

Aufgrund des durch den gewaltsamen Übergriff auf seine Frau erregten Zornes der Aphrodite,²³⁶ muss Chaireas nun viele leidvolle Abenteuer und Irrfahrten überstehen. Schließlich ergibt es sich jedoch, dass Chaireas Theron, dem Piraten, der Kallirhoe an Leonas verkaufte, begegnet. Schnell wird klar, dass Kallirhoe noch lebt. Als Chaireas aufbrechen will um Kallirhoe zu suchen, flehen ihn seine Eltern an, nicht zu fahren, da sie glauben, seine Rückkehr nicht mehr zu erleben, wohl aber auch, da sie fürchten, nicht rechtmäßig bestattet zu werden (Char. Kall. 3.5.3-6). Chaireas ist hin und her gerissen, zwischen der Verantwortung gegenüber seinen Eltern und seiner Liebe zu Kallirhoe. Er versucht sich abermals umzubringen, was deutlich macht, wie schwer ihm der Umgang mit unangenehmen Entscheidungen fällt. Schließlich gewinnt die Liebe und Treue gegenüber seiner Frau die Überhand und Chaireas begibt sich auf die schwierige Suche nach ihr (Char. Kall. 3.5.9). Dabei gerät er unter anderem in Karien in Gefangenschaft und muss Zwangsarbeit verrichten – eine für einen freien Mann entehrende Aufgabe (Char. Kall. 4.2.1ff.). Wieder ist Chaireas aufgrund der harten Arbeit und seiner geringen Hoffnung, Kallirhoe wieder zu sehen, dem Tode nahe und wieder ist es Polycharmos, der sich für seinen Freund einsetzt.

Die Freunde lernen schließlich den Satrapen von Karien, Mithridates, kennen. Dieser ist längst selbst in Kallirhoe verliebt, bietet jedoch in der Hoffnung, Kallirhoe für sich selbst zu gewinnen, seine Hilfe an. Dionysios, der Mithridates als Bedrohung für Kallirhoe, die ja mittlerweile seine Frau geworden ist, ansieht, beschwert sich bei Pharnakes, dem Satrapen über Lydien und Ionien. Die Sache wird schließlich Artaxerxes, dem Großkönig gemeldet, welcher Dionysios und Mithridates nach Babylon vor Gericht zitiert. Im Rahmen des Prozesses inszeniert Mithridates den plötzlichen Auftritt des Chaireas (Char. Kall. 5.8.1ff.), welcher sich, in Gegenwart von Kallirhoe, die völlig perplex von seinem überraschenden Auftauchen ist, da sie ihn tot glaubt (Char. Kall. 3.9.10 und 3.10.2-8), mit Dionysios ein heftiges Wortgefecht in Bezug auf die rechtmäßige Ehe mit Kallirhoe leistet (Char. Kall. 5.8.5).²³⁷ Dabei besteht Chaireas auf die Legalität seiner Ehe mit Kallirhoe, da Hermokrates sie

²³⁶ Alperowitz (1992), S. 55: „Chaireas machte sich eines schlimmen Vergehens [...] gegenüber der Göttin schuldig, indem er seiner jungen unschuldigen Ehefrau, einem Geschenk Aphrodites, solches Leid antat [...].“

²³⁷ Vgl. dazu auch Konstan (1994), S. 75-77.

ihm zur Frau gab. Dionysios hingegen betont den eigenen Willen der jungen Frau bezüglich der Eheschließung mit ihm. Chaireas bezeichnet Dionysios als Ehebrecher, da Kallirhoe ja zum Zeitpunkt ihrer Wiederverheiratung nicht von ihm geschieden war. Dionysios aber schimpft Chaireas einen Mörder, da sein heftiges Verhalten zu Kallirhoes Bestattung führte. Kallirhoe kann in dieser Situation nicht eingreifen und Chaireas glaubt später, dass ihre nicht vorhandene Reaktion auf ihre erloschene Liebe zu ihm hindeutet. Er verliert abermals jede Hoffnung und denkt wieder an Selbstmord. Polycharmos muss ihn wiederholt vom Freitod abhalten (Char. Kall. 5.10.10). Während des Prozesses kommt man zu keiner Lösung, da Artaxerxes selbst sich in Kallirhoe verliebt hat und die Gerichtsverhandlung hinauszuzögern versucht.

Chaireas' Charakterwandel: Vom aufbrausenden Hitzkopf zum couragierten Kriegshelden

Plötzlich jedoch kommt es zu einem Aufstand der von den Persern abhängigen Ägypter, was nicht nur zu einem Umschwung der Situation, sondern auch zu einem Charakterwandel bei Chaireas führt. Hat Chariton seinen Helden in den ersten sechs Büchern als eifersüchtig, emotional und entscheidungsschwach gezeichnet, agiert Chaireas in den letzten beiden Büchern des Romans mutig und couragiert als Soldat und Feldherr des ägyptischen Heeres. Er schlägt sich auf die Seite des ägyptischen Königs um Rache an Artaxerxes zu nehmen und mit der geringen Hoffnung, sich nun Kallirhoes Liebe verdienen zu können. Er fürchtet den Tod nicht länger und ist ein Vorbild für seine Soldaten. Er lässt sein Verhalten nicht mehr von seiner Angst regieren, sondern setzt diese produktiv um. Chaireas zeigt nun nicht mehr eine „ineffectual passivity“ sondern „heroic activity“: „a turnaround in which Chaireas becomes the man he is required to be if he is to win back Callirhoe and begin to recreate his marriage.“²³⁸ Der Wandel seines Charakters macht Chaireas zu einem ungewöhnlichen Helden der griechischen Liebesromane: „This violation of the character type as found in a romance is unusual. Charitons' portrayal is inconsistent and it deviates from the tradition of the later romance writers.“²³⁹ Chaireas entwickelt sich vom emotionalen Hitzkopf zum couragierten Feldherrn und Kriegshelden. Chariton lässt seinen Helden emotional reifen und erwachsen werden, was sich auch in dessen Reden manifestiert, wie Koen de Temmermann anschaulich zeigen konnte.²⁴⁰ Belohnt wird sein aktives, mutiges und männliches Verhalten mit der Zurückgewinnung seiner geliebten Frau, die sich bewusst für ihn entscheidet. Auf diese Weise hat Chariton nicht nur eine facettenreiche Heldin, sondern auch einen sich charakterlich stark verändernden Helden geschaffen, die am Ende des Romans einander ebenbürtig erscheinen.

²³⁸ Heiserman (1998), S. 157.

²³⁹ Helms (1966), S. 29.

²⁴⁰ Vgl. De Temmerman (2009).

4.2.2 Die Rivalen des Helden und die Verehrer der Heldin: Dionysios, Arthaxerxes und Mithridates

Dionysios als zweiter Held des Romans

Dionysios, der erste Mann in Milet, wird als um seine verstorbene Frau trauernder, loyaler Ehemann, „der an Reichtum, Abstammung und Bildung alle anderen Ionier überragt und ein Freund des Großkönigs ist“ (ὄς ἀγνοεῖς Διονύσιον πλούτῳ καὶ γένει καὶ παιδείᾳ τῶν ἄλλων Ἴώνων ὑπερέχοντα, φίλον τοῦ μεγάλου βασιλέως.) in die Handlung des Romans eingeführt (Char. Kall. 1.12.6 sowie 2.1.5). Gleichzeitig wird betont, dass Dionysios ein Mann ist, der Frauen liebt (Char. Kall. 1.12.7 und 2.1.5).

Paideia vs. Eros

Neben seiner herausragenden παιδείᾳ, auf die im Folgenden immer wieder insistiert wird und die er selbst mit Zitaten aus Klassikern der antiken Literatur zu untermauern sucht,²⁴¹ zeichnet sich Dionysios durch seine Tugendhaftigkeit und sein Bestreben, ein maßvolles Leben führen zu wollen, aus. Als er von Kallirhoes Schönheit hört, diese ihm jedoch als Sklavin präsentiert wird, besinnt er sich schnell darauf, dass ein Mann seiner Stellung und seines Ansehens unmöglich eine Liebesbeziehung mit einer Sklavin eingehen kann (Char. Kall. 2.1.5) – wobei gerade dies durchaus sein gutes Recht gewesen wäre, zumal er ja von nun an Kallirhoes Herr ist. Nach seiner ersten Begegnung mit der schönen Syrakusanerin, die er zunächst für die leibhaftige Aphrodite hält, ist Dionysios bereits heftig verliebt. Seine starken Gefühle stehen im Konflikt mit seiner von Selbstbeherrschung bzw. Selbstkontrolle sowie Bildung geprägten Lebensweise (Char. Kall. 2.4.1):

Διονύσιος δὲ ἐτέρωτο μὲν, τὸ δὲ τραῦμα περιστέλλειν ἐπειρᾶτο, οἷα δὴ πεπαιδευμένος ἀνὴρ καὶ ἐξαιρέτως ἀρετῆς ἀντιποιοῦμενος.

Dionysios war getroffen, doch als Mann von tadelloser Erziehung, der sich in besonderer Weise um eine tugendhafte Lebensführung bemühte, versuchte er seine Wunde zu verbergen.

Ryan K. Balot hat in Erinnerung gerufen, dass Selbstbeherrschung und die Kontrolle über erotische Gefühle innerhalb der griechischen männlichen Elite als besonders maskulin galten und den Besitz von politischer Macht legitimierten: „Throughout the tradition, the self’s victory over itself was thought to be a key characteristic of virility and to justify a position of political power over others.“²⁴² Da Chariton im Laufe des Romans sozial immer höher gestellte Männerfiguren sich in Kallirhoe verlieben und über den Verlust der Selbstbeherrschung und ihrer euphorischen Liebe zur Protagonistin reflektieren lässt, wird der Konflikt zwischen Vernunft, ausgezeichneter Bildung, Erziehung und nicht zuletzt gesellschaftlichem Status und Liebe bzw. sexuellem Begehren zum übergeordneten Thema des Romans gemacht.

²⁴¹ Hirschberger (2001), S. 173-176.

²⁴² Balot (1998), S. 142.

Indem Dionysios zunächst bemüht ist, seine Gefühle zu kontrollieren und rational zu agieren und ebenso über die Konsequenzen seiner Taten intensiv nachdenkt, wird er in Hinsicht auf seine charakterlichen Qualitäten als Antagonist zum hitzköpfigen und ungestümen Chaireas in den Roman eingeführt und somit auch als besserer Ehemann für Kallirhoe klassifiziert.

Da Dionysios nicht weiß, wie er mit seinen Gefühlen umgehen soll, sucht er Zuflucht im Trinken, merkt aber mehr und mehr, dass seine Empfindungen für Kallirhoe immer stärker werden: „Da konnte man wahrhaftig einen Kampf zwischen Vernunft und Leidenschaft sehen“ (τότ' ἦν ἰδεῖν ἀγῶνα λογισμοῦ καὶ πάθους; Char. Kall. 2.4.4). Dionysios schämt sich für sein von ihm als kindisch eingestuftes Verhalten und macht sich Selbstvorwürfe (Char. Kall. 2.4.4ff.), zumal die Trauerzeit um seine verstorbene Frau noch nicht verstrichen ist. Schließlich vertraut er sich Leonas an, wobei sich herausstellt, dass er dazu neigt, „die Frau [Kallirhoe, H.E.] in den Himmel zu heben, als sei der Umgang mit ihr ehrwürdiger als mit einem Menschen“ (Ἡδέως δ' ἀνέπειθεν αὐτὸν ὁ Διονύσιος ἀποσεμνύνειν τὴν γυναῖκα ὡς σεβασμιωτέρας ἢ κατὰ ἄνθρωπον ὁμιλίας; Char. Kall. 2.4.9). Dionysios zeigt sich jedoch besonnen und rücksichtsvoll – er möchte Kallirhoe keineswegs zu einer Liebesbeziehung zwingen, da er mit ihr selbst nur wenige Worte gewechselt hat. Er beauftragt Leonas daher, ein Treffen zu arrangieren. Während Kallirhoe wegen der fremden Umgebung und der ihr unbekanntem Menschen völlig verunsichert ist, redet ihr Plangon, die ihr zugewiesene Sklavin, gut zu. Plangon unterstreicht dabei die Gerechtigkeit, Gesetzestreue und Freundlichkeit ihres Herrn, der Kallirhoe sicher die Hilfe zukommen lassen werde, nach der sie verlange (Char. Kall. 2.5.2-3).

Im Rahmen der zweiten Begegnung von Dionysios mit Kallirhoe erzählt die Protagonistin ihre Geschichte, freilich mit den bereits oben erwähnten Auslassungen. Für Dionysios sind die erfahrenen Details umso schlimmer, denn nun ist klar, dass Kallirhoe eine freie Frau ist, die dementsprechend behandelt werden muss. Zudem möchte Dionysios, der bekannt ist für seine Sittsamkeit (Char. Kall. 2.6.3), Kallirhoe keinesfalls mit Gewalt dazu bringen, in Milet zu bleiben. Mit der Zeit wird immer deutlicher, dass Dionysios Schwierigkeiten bekommt, mit den gesellschaftlichen wie auch den selbst auferlegten Normen in Einklang zu leben. Er fällt damit aus seiner Rolle als erster Mann in Milet sowie trauernder Witwer und den damit verbundenen Erwartungen heraus und gerät auf diese Weise in einen Rollenkonflikt.

Dionysios' Liebe zu Kallirhoe und ihre negativen Folgen

Die Liebe zu Kallirhoe bewirkt langsam einen charakterlichen Wandel zum Negativen bei Dionysios. Bald sind erste Anzeichen von Eifersucht und unberechtigten Besitzansprüchen zu erkennen: Er will nicht zulassen, dass die junge Frau die Stadt betritt, da er fürchtet, dass die Nachricht über ihre außergewöhnliche Schönheit Rivalen und sogar den Großkönig auf Kallirhoe aufmerksam machen könnte. Dieser hätte natürlich vor Dionysios das Recht

gehabt, die schöne Syrakusanerin zu heiraten. So versucht Dionysios mit Hilfe von Leonas und Plangon Kallirhoes Liebe zu gewinnen, doch „Kallirhoe war gänzlich unbesiegbar und blieb einzig Chaireas treu“ (ἀλλ' ἡ Καλλιρόη πανταχόθεν ἀήττητος ἦν καὶ ἔμενε Χαιρέα μόνῳ πιστή; Char. Kall. 2.8.2). Dionysios ist jedoch bereits so heftig in Kallirhoe verliebt, dass er angesichts seiner aussichtslosen Lage schwere Depressionen bekommt und Selbstmordgedanken hegt. Er setzt sogar bereits sein Testament auf, in welchem er in rührender Weise Kallirhoe bittet, sein Grab zu besuchen (Char. Kall. 3.1.1). Wie oben bereits erwähnt, entscheidet sich Kallirhoe Dionysios zu heiraten wegen der gesicherten Versorgung ihres Kindes, weil sie durch die Geburt ihres Sohnes einen Teil von Chaireas für sich bewahren kann und ihrem Vater Hermokrates einen Enkel schenkt, der eines Tages vielleicht in die Heimat zurückkehrt. Dionysios ist überglücklich, glaubt er doch, dass seine Liebe endlich erwidert wird. Er versichert Kallirhoe, dass er ihr ein treuer Ehemann und ein liebevoller Vater für die gemeinsamen Kinder sein wird. Dionysios befürchtet jedoch, dass sich die Kunde von seiner öffentlichen Hochzeit mit Kallirhoe bis nach Syrakus verbreitet und Hermokrates seine Tochter zurückfordern könnte. Er ahnt, dass es zum Prozess um die rechtmäßige Heirat kommen könnte (Char. Kall. 3.2.7-9). Da Kallirhoe sich jedoch bewusst für diese Ehe entschieden hat, glaubt er, dies für deren Legalität anführen zu können.

Als Kallirhoe schließlich ihr vermeintlich gemeinsames Kind zur Welt bringt, geht ein Lebenstraum für Dionysios in Erfüllung. Auf der Feier, die Dionysios anlässlich des Geburtstages ‚seines‘ Sohnes ausrichtet, dankt er ehrfürchtig Aphrodite (Char. Kall. 3.8.4). Dionysios ahnt zu keinem Zeitpunkt, dass sein Sohn in Wirklichkeit derjenige des Chaireas ist. In seiner Danksagung an Aphrodite macht sich große Angst vor dem Verlust seines Glücks bemerkbar.

Eine weitere Szene, die den negativen Charakterumschwung des Dionysios dokumentiert, ereignet sich, als er versucht, mithilfe seiner Bildung, Kallirhoe, die deutlich macht, dass sie Chaireas noch liebt, für sich zu behalten. Dionysios überredet seine Frau mittels ausgeklügelter Rhetorik, ein Scheinbegräbnis für Chaireas, dessen Tod nicht ganz sicher ist (Char. Kall. 3.9.12ff.), auszurichten, um Kallirhoe von dessen Ableben zu überzeugen. Martina Hirschberger weist darauf hin, dass Dionysios dazu ein Homerzitat anführt, welches die Traumerscheinung des toten Patroklos an Achilleus richtet (Hom. II. 23.71).²⁴³ Chariton setzt dieses Zitat so ein, dass es scheint, dass Dionysios Kenntnis von Kallirhoes Traum (Char. Kall. 2.9.6) hat, wodurch sein Vortrag sehr überzeugend auf seine junge Frau wirkt. Es wird gleichzeitig deutlich, dass Dionysios hofft, dass Chaireas tatsächlich tot ist.

Dionysios instrumentalisiert hier seine παιδεία, die Diskursebene gebildeter Menschen, die er mit Kallirhoe teilt, für fragwürdige Zwecke. Aus eigennützigem Interesse will er Kallirhoe von Chaireas' Tod überzeugen und ist sogar auf den tot Geglauhten noch eifersüchtig.²⁴⁴

²⁴³ Hirschberger (2001), S. 174-175.

²⁴⁴ Ebd., S. 175.

Seine Besitzansprüche, Eifersucht und die nicht ganz unbegründete Paranoia vor neuen Verehrern von Kallirhoe und damit die Angst um die Gefährdung seiner Stellung als ihr Ehemann, bestimmen schon bald Dionysios' gesamtes Denken und Handeln. Seine tiefe Liebe für sie ist nun nicht mehr nur ein Glück für ihn, sondern auch eine große Belastung, die ihn zunehmend unsicher und unkontrolliert reagieren lässt. Als er sich gemeinsam mit Kallirhoe auf den Weg nach Babylon macht, versucht er krampfhaft, seine wegen ihrer Schönheit inzwischen berühmte Frau vor neugierigen Blicken zu schützen. Auch während des Prozesses sucht Dionysios seine Frau so lange wie möglich vor anderen Männern verborgen zu halten (Char. Kall. 5.4.10-11). Seine Selbstgespräche dokumentieren seine zunehmende Nervosität und seine Angst, Kallirhoe zu verlieren (Char. Kall. 5.2.7-9). Er hält Kallirhoe energisch davon ab, zu Chaireas zu laufen, als Mithridates diesen überraschend vortreten lässt. Wie bereits erwähnt, liefert sich Dionysios schließlich mit Chaireas ein heftiges Wortgefecht in Bezug auf die Legalität seiner Ehe.

Dionysios versucht sich einzureden, dass Kallirhoe nicht weiß, wen sie selbst als Ehemann will (Char. Kall. 5.10.4), muss jedoch bald realisieren, dass sie sich für Chaireas entschieden hat. Seine Hoffnung, sich durch seinen militärischen Einsatz für Artaxerxes ihre Liebe zu verdienen, wird mit dem Brief, den er am Ende des Romans von Kallirhoe erhält, auf nahezu grausame Weise zerschlagen (Char. Kall. 8.4.4-6). Dionysios freut sich sogar noch über die im Brief enthaltene Bitte um Verzeihung und darüber, dass Kallirhoe ihn als ihren Wohltäter bezeichnet sowie ihm ihren Respekt und ihre Dankbarkeit bezeugt. Diese Worte scheinen dem tragischen Helden Dionysios anzudeuten, dass sie ihn gegen ihren Willen verlassen hat – bis zum Ende ihrer Beziehung hat er die Hoffnung, dass seine Liebe erwidert wird. Schließlich gibt er sich selbst die Schuld daran, dass Kallirhoe ihn verlassen hat (Char. Kall. 8.5.15):

καὶ γὰρ αὐτὴ τοῦτο κεκέλευκεν· ἐγὼ δὲ ἔρημος βίωσομαι πάντων αἴτιος ἑμαυτῷ γενόμενος.
ἀπώλεσέ με κενὴ ζήλοτυπία καὶ σύ, Βαβυλών.

Und ich werde einsam leben, an allem selbst schuld. Grundlose Eifersucht hat mich zugrunde gerichtet und du, Babylon!

Dionysios wird auf diese Weise als komplex angelegter, aber tragischer zweiter Held des Romans beschrieben, der sich über weite Teile der Geschichte als der bessere, reifere Ehemann für Kallirhoe erweist. Er wird – im Gegensatz zu Chaireas – zunächst sehr rational und verantwortungsbewusst in Bezug auf seine Entscheidungen gezeichnet. Zudem war er vor Kallirhoe bereits einmal verheiratet und kann diese Erfahrung für seine Ehe mit ihr nutzen. Seine Eifersucht und seine Besitzansprüche aber lassen ihn in ähnlich verzweifelte Verhaltensweisen wie Chaireas verfallen, jedoch fehlt Dionysios gänzlich das ungestüme, zur Gewalt neigende Wesen des ersten Ehemannes von Kallirhoe. Er verarbeitet seine Eifersucht, die für beide Männer der Kallirhoe nur Unglück zur Folge hat, nach außen hin auf

rationale Weise, in seinem Inneren jedoch tobt ein ständiger Kampf zwischen Leidenschaft und Vernunft.

Mithridates: Der unbeherrschte Verehrer

Mithridates sieht Kallirhoe zum ersten Mal anlässlich des Scheinbegräbnisses des Chaireas in Milet. Unter dem Vorwand, dem Dionysios Ehre erweisen zu wollen, nehmen er und Pharnakes, der Satrap von Lydien, an dem öffentlichen Ereignis teil. Ihr eigentlicher Beweggrund ist jedoch, Kallirhoe zu sehen, deren Schönheit sie bereits in ganz Asien bekannt gemacht hat. Obwohl der Trauerzug für Chaireas groß ist, zieht die Schönheit Kallirhoes alle Blicke auf sich, sie wird mit Homers Göttinnen²⁴⁵ (Char. Kall. 4.1.8) verglichen. Bei ihrem Anblick fällt Mithridates auf die Knie, seine Diener müssen ihn forttragen. Bald darauf kehrt er nach Karien zurück. Seine unerfüllte Liebe zu Kallirhoe lässt ihn krank und schwach erscheinen (Char. Kall. 4.2.4-5). Mithridates sieht zunächst keine Chance, Kallirhoe für sich zu gewinnen, da sie mit Dionysios verheiratet ist. Als Polycharmos Kallirhoes Namen zum ersten Mal erwähnt, zeigt Mithridates eine starke körperlichen Reaktion, welche beinahe seine heimlichen Gefühle für die junge Frau verrät (Char. Kall. 4.2.13):²⁴⁶

ταῦτα ἀκούσας ὁ Μιθριδάτης ἐρυθήματος ἐνεπλήσθη καὶ ἴδρου τὰ ἔνδον, καὶ που καὶ δάκρυον αὐτοῦ μὴ θέλοντος προέπεσεν, ὥστε καὶ τὸν Πολύχαρμον διασιωπῆσαι καὶ πάντας ἀπορεῖν τοὺς παρόντας.

Als Mithridates das hörte, stieg ihm Röte ins Gesicht, der Schweiß brach ihm aus allen Poren und es lief ihm wohl auch eine Träne über die Wange, ohne dass er es wollte, sodass Polycharmos verstummte und alle Anwesenden verlegen waren.

Mithridates hat wegen seiner heimlichen Liebe keine Kontrolle über seinen Körper und seine Emotionen, nur mit Mühe kann er sich schließlich selbst beherrschen und bittet Polycharmos, die ganze Geschichte zu erzählen. Bald darauf lernt er Chaireas kennen und bietet ihm seine Hilfe an. Das Leid des Chaireas nutzt er hinterhältig und egoistisch aus, in der Hoffnung, doch noch Zugang zu Kallirhoe zu bekommen. Dies eröffnet ihm die Möglichkeit, offener mit seinen Gefühlen umgehen zu können als bisher (Char. Kall. 4.3.11):

μόνος ἐπὶ τούτοις Μιθριδάτης ἔχαιρεν ἐλπίδα τινὰ λαμβάνων ἐρωτικὴν ὡς δυνάμενος ἤδη καὶ λέγειν καὶ πράττειν τι περὶ Καλλιρόης, ἵνα δοκῆ φίλῳ βοηθεῖν.

Er schöpfte eine leise Hoffnung für seine Liebe, da er nun Kallirhoe zum Gegenstand seines Redens und Handelns machen konnte, um scheinbar einem Freund zu helfen.

(K)ein Meister der Täuschung

Mithridates schafft es durch ausgeklügelte Rhetorik den gutgläubigen Chaireas davon zu überzeugen, Kallirhoe einen Brief zu schreiben, für den er selbst Sorge trägt, dass dieser

²⁴⁵ Mit dem Epitheton λευκώλενος werden bei Homer neben Hera (Il. 1.55.195) auch Helena (Il. 3.121), Andromache (Il. 6.371), Nausikaa (Od. 6.101) und andere Frauengestalten belegt. Das Epitheton καλλισυρος tragen Danae (Il. 14.319), Ino Leukothea (Od. 5.333) und Hebe (Od. 11.603).

²⁴⁶ Vgl. die Anmerkung zum Text von Ryan K. Balot oben.

nach Milet befördert wird. Durch eine Reihe unglücklicher Zufälle, ist es jedoch später Mithridates selbst, den Dionysios als Rivalen verdächtigt. Dionysios beschwert sich daraufhin bei Pharnakes, welcher jedoch selbst in Kallirhoe verliebt ist. Dieser meldet die Angelegenheit Artaxerxes, welcher Dionysios und Mithridates nach Babylon zitiert, wo sie sich vor Gericht verantworten müssen. Als Mithridates die Vorladung erhält, ist er fassungslos und erwägt „aus Furcht vor den Verleumdungen und dem Zorn des Großkönigs“ (προδοθεὶς οὖν ὑπὸ τῶν γραμμάτων ἐβουλεύετο μὴ βαδίζειν ἄνω δεδοικῶς τὰς διαβολὰς καὶ τὸν θυμὸν τοῦ βασιλέως; Char. Kall. 4.7.1) nicht in Babylon zu erscheinen, sondern Milet zu erobern, Kallirhoe zu entführen und von Artaxerxes abzufallen. Mithridates würde also sein Leben aufs Spiel setzen, um Kallirhoe zu bekommen, er hat sogar die geringe Hoffnung, seinen Plan erfolgreich umzusetzen. Sollte er scheitern, wäre sein Tod aus Liebe und Machtgier gerechtfertigt gewesen: „Ein ruhmvolles Sterbkleid ist die Herrschaft und mit Kallirhoe ist der Tod süß“ (ἐντάφιον ἔνδοξον ἢ ἡγεμονία καὶ μετὰ Καλλιρόης θάνατος ἡδύς; Char. Kall. 4.7.2). Er erwägt also eher den Tod und hat nicht die Größe zu seinen Fehlern zu stehen – schließlich begehrt er die Frau eines anderen. Da ihm jedoch schnell die Nachricht zugetragen wird, dass Dionysios aus Milet gemeinsam mit Kallirhoe aufgebrochen ist, beschließt er doch, sich nach Babylon aufzumachen. Ihm wird klar, dass er von Karien aus nichts ausrichten kann und beschließt Chaireas und Polycharmos als Zeugen für seine angebliche Unschuld mitzunehmen. Mithridates versucht diplomatisch zu reagieren und sich, als er in Babylon angekommen ist, bei Artaxerxes einzuschmeicheln, da er die Befürchtung hat, der Prozess könne negativ für ihn enden. Seine Bemühungen bleiben jedoch erfolglos, da der gerechte Artaxerxes erst verhandeln will, wenn Dionysios eingetroffen ist (Char. Kall. 5.2.2).

Am ersten Tag des Prozesses tritt Mithridates, um die Sympathien des Königs zu seinen Gunsten zu lenken, Mitleid erregend, das heißt, wie ein Angeklagter auf. Er fordert – natürlich nicht uneigennützig – dass Dionysios die Hauptperson des Prozesses, Kallirhoe, nicht länger vor aller Augen verstecken möge und hat damit sogar Erfolg. Am folgenden Tag wird er dann offen von Dionysios als Rivale und Ehebrecher beschuldigt (Char. Kall. 5.6.10). Mithridates, seinerseits selbst ein brillanter Rhetoriker, lässt sich jedoch davon nicht einschüchtern, sondern macht deutlich, dass Dionysios Kallirhoe als seine Sklavin erworben hat und dass das Ehebruchsgesetz nicht für Sklaven gilt.

Mithridates kennt von Chaireas die wahre Geschichte über Kallirhoe und spielt diese nun als Trumpf gegen Dionysios aus – er fordert von diesem die Freilassungsurkunde für die Tochter des Hermokrates (Char. Kall. 5.7.3-4). Er deutet zudem an, dass Chaireas nicht tot ist und dass er beweisen kann, dass Dionysios der Ehebrecher ist. Mithridates lässt dann zum Erstaunen aller Chaireas selbst auftreten, was die Anwesenden in große Aufregung und in ein Gefühlschaos, wie oben bereits beschrieben, versetzt. Auf diese Weise kann sich der

Satrap erfolgreich gegen den Vorwurf des Ehebruchs wehren, die Anklage gegen ihn wird fallen gelassen (Char. Kall. 5.8.8). Widerhergestellt macht sich Mithridates nach dem erfolgreichen Abschluss des Prozesses wieder nach Karien auf (Char. Kall. 5.8.10).

Mithridates ist der einzige Verehrer Kallirhoes, der überaus negativ und unbeherrscht gezeichnet wird. Er agiert aus egoistischen Motiven, hat keine Skrupel andere Personen für seine Zwecke zu benutzen, ist ein Meister der Manipulation und der Rhetorik. Seine Liebe zu Kallirhoe macht ihn jedoch angreifbar und lässt ihn trotz seiner Stellung als Satrap emotional und unangemessen reagieren. Er benutzt seine Machtstellung, um die Frau eines anderen zu erobern. Er schreckt aus Liebe und Machtgier nicht vor dem Tod zurück, ist jedoch im Grunde zu feige, sich für seine Fehler zu verantworten.

Artaxerxes: Zerrbild eines tugendhaften Herrschers

Artaxerxes,²⁴⁷ der Großkönig von Babylon bzw. Persien, wird dagegen als ein im Grunde gerechter und ehrenhafter Herrscher beschrieben, den jedoch seine Liebe zu Kallirhoe ebenfalls negativ beeinflusst. „Artaxerxes is far from being the mere *Märchenkönig* which one meets in Xenophon, Jamblichus, or Heliiodorus [...]“²⁴⁸ Ähnlich wie Dionysios hat er Probleme, mit seinem erotischen Begehren seiner Position gemäß umzugehen.

Er hat im Vorfeld des Prozesses bereits von der beinahe göttlichen Schönheit der jungen Frau erfahren (z.B. Char. Kall. 5.2.6) und gibt somit gerne der Aufforderung des Mithridates, Dionysios möge Kallirhoe endlich ganz Babylon zeigen, nach (Char. Kall. 5.4.13). Nachdem Dionysios und Chaireas einander begegnet sind und Mithridates frei gesprochen wurde, lebt Kallirhoe vorübergehend in den Frauengemächern am Hofe, da der Prozess vertagt wird und immer noch keine Entscheidung darüber gefällt wurde, wessen Frau Kallirhoe werden soll. In der Nacht vor der Fortsetzung des Prozesses wohnt der Leser dem gedanklichen Monolog des Großkönigs bei, der sich eingestehen muss, dass er sich in die Frau des Dionysios verliebt hat (Char. Kall. 6.1.8-12). Dem gehen die Gedanken von Stateira, seiner Frau, voran, wobei herausgestellt wird, dass sie die Verliebtheit des Königs bereits ahnt, sucht er doch seit einigen Tagen ohne logische Begründung immer öfter die Gemächer der Frauen auf.

Artaxerxes weiß erstens nicht, ob er Dionysios oder Chaireas Kallirhoe als Ehefrau überlassen soll. Zweitens ist er zwar in Kallirhoe selbst verliebt, jedoch ist er Richter über den Prozess. Will er seine Autorität und seinen guten Ruf nicht verlieren, muss er sich an die eigenen Gesetze halten – zumal er sich in der Rolle des Kupplers äußerst unwohl und überfordert fühlt. Er erträgt es nicht, Kallirhoe, wenn eine Entscheidung gefallen ist, gehen zu lassen. Hinzu kommt die Scham vor seiner Frau Stateira, die er ebenso liebt und nicht

²⁴⁷ Die Figur geht auf die historische Persönlichkeit des Artaxerxes II. zurück, welcher von 404-360 v. Chr. regierte.

²⁴⁸ Perry (1930), S. 116.

enttäuschen will. Artaxerxes versucht, sich die Konsequenzen seiner Handlungen bewusst zu machen, ist aber mit seiner leidenschaftlichen Liebe zu Kallirhoe völlig überfordert. Daher entscheidet er, den Prozess hinauszuzögern – wenn er Kallirhoe nicht besitzen kann, so will er sie doch wenigstens in seiner Nähe wissen.

Um den Prozess in die Länge zu ziehen, beschließt Artaxerxes eine Opferfeier abzuhalten, er wendet sich an Eros und Aphrodite und ruft diese um Hilfe an. Chariton schließt die Beschreibung dessen mit einem Vers aus der *Ilias* ab, welcher die Opferszene bei der Rückgabe der Chryseis evoziert. In Charitons Roman aber opfert ein König nicht anlässlich der Rückgabe einer Frau an ihren Vater, sondern, um eine Frau zu behalten. „Möglicherweise liegt hierin auch eine Vorankündigung, daß der Perserkönig Kallirhoe schließlich doch wird hergeben müssen, so wie Agamemnon Chryseis im Kontext der Opferszene in der *Ilias* hergeben muss.“²⁴⁹

Artaxerxes weiß nicht mehr adäquat mit seinen Gefühlen für Kallirhoe umzugehen und vertraut sich schließlich seinem treuesten Ratgeber und Sklaven, dem Eunuchen Artaxates, an. Bei dieser Unterredung verhält sich der Großkönig beinahe wie ein verliebter kleiner Junge: Ihm ist die Situation äußerst peinlich, zumal er nie an die Macht des Eros geglaubt hat und meint, dass ein so mächtiger Mann wie er vor so etwas Banalem wie Liebe verschont werden müsste (Char. Kall. 6.3.1-2). Er macht sich selbst große Vorwürfe, sich in Kallirhoe verliebt zu haben, da er ja durchaus alles Schöne, sowohl materieller als auch menschlicher Art, um sich versammelt habe. Artaxates deutet jedoch an, dass es dem König durchaus möglich wäre, die Frau eines anderen zu der seinen zu machen. Der Großkönig will jedoch davon nichts hören, er wolle keinesfalls die eigenen Gesetze brechen und als unbeherrscht und verbrecherisch gelten. Sein Ruf, seine Gesetzestreue und seine Prinzipien sind ihm sehr wichtig – vor seinem Volk und auch vor sich selbst. Artaxates schlägt seinem Herrn vor, eine Jagd abzuhalten, welche ihn von seinem Liebeskummer ablenken soll.

Selbst auf der aufwendig gestalteten Jagd denkt der verliebte König nur an Kallirhoe, die nicht einmal anwesend ist: „Er sah nur Kallirhoe, die doch gar nicht da war, und hörte nur sie, die doch gar nicht sprach“ (ἔβλεπε δὲ Καλλιρόην μόνην τὴν μὴ παροῦσαν καὶ ἤκουεν ἐκείνης τῆς μὴ λαλούσης; Char. Kall. 6.4.5). Artaxerxes denkt daraufhin an ein sehr erotisches Bild der Artemis und vergleicht diese mit Kallirhoe. Er empfindet offensichtlich nicht nur Liebe für sie, sondern begehrt sie auch sexuell. Artaxates, der Eunuch, erfährt von der Vision seines Herren und macht ihm klar, dass Kallirhoe momentan ja keinem Mann zugesprochen und daher Witwe sei. Der Großkönig könnte sie somit durchaus zur Frau nehmen; er wäre rein rechtlich kein Ehebrecher. Dionysios und Kallirhoe wurden allerdings nicht geschieden, insofern trifft die Behauptung des Eunuchen nicht zu. Artaxerxes ist vom Vorschlag seines Sklaven begeistert, bittet ihn jedoch vorsichtig vorzugehen und Kallirhoe seine Liebe zu

²⁴⁹ Hirschberger (2001), S. 177.

erklären. Kallirhoe soll zu ihm gebracht werden ohne öffentliches Aufsehen zu erregen und nicht unter Zwang.

Im Gespräch mit der klugen, redegewandten und sittsamen Kallirhoe jedoch stößt Artaxates schnell an seine Grenzen und kann die junge Frau nicht dazu bewegen, sich seinem Herrn hinzugeben (Char. Kall. 6.6.1-2). Auch als er die Drohung ausspricht, Kallirhoe foltern zu lassen, bleibt sie standhaft. Artaxates muss erkennen, dass sie nur Chaireas liebt. Schließlich räumt er ihr Bedenkzeit ein und erinnert sie nochmals an den möglichen Zorn des Großkönigs (Char. Kall. 6.7.13).

Das Werben des Königs um Kallirhoe wird jedoch durch den Krieg gegen Ägypten unterbrochen. Der Eunuch Artaxates ist schließlich froh, dass der Aufstand der Ägypter die ganze Konzentration des Großkönigs fordert (Char. Kall. 6.9.4):

ἀλλὰ καὶ Ἀρταξάτης κατεσιώπησεν, ὡς δῆτα μὴ θαρρῶν ἐν κινδύνῳ τοῦ δεσπότης καθεστηκότος παιδῆς ἐρωτικῆς μνημονεύειν, τὸ δὲ ἀληθές ἄσμενοῦς ἀπηλλαγμένου καθάπερ ἀγρίου θηρίου. ἐδόκει δὲ μοι καὶ χάριν ἔχειν τῷ πολέμῳ διακόψαντι τὴν βασιλέως ἐπιθυμίαν ὑπὸ ἀργίας τρεφομένην.

Aber auch Artaxates schieg dazu, als habe er nicht den Mut, jetzt, wo sein Heer solcher Gefahr ausgesetzt war, eine Liebelei zur Sprache zu bringen; in Wirklichkeit aber war er froh, sich sozusagen eines wilden Tiers entledigt zu haben. Ich glaube, er war dem Krieg sogar dankbar, dass er die Leidenschaft des Großkönigs, die der Langeweile entsprungen war, mit einem Schlag beendete.

Artaxerxes aber entscheidet sich dazu, Kallirhoe mitzunehmen und schließlich gemeinsam mit den anderen Frauen seines Harems auf die Insel Arados bringen, welche aber von Chaireas erobert und Schauplatz der Wiedervereinigung von Chaireas und Kallirhoe wird. Als Chaireas Artaxerxes zu dessen großer Freude seine Frau Steiteira zurückgibt, was er in einem Brief bezeugt, den Artaxerxes zu lesen bekommt, überkommen diesen die unterschiedlichsten Gefühle (Char. Kall. 8.5.8):

καὶ γὰρ ὠργίζετο διὰ τὴν ἄλωσιν τῶν φιλτάων καὶ μετενόει διὰ τὸ παρασχεῖν αὐτομολίας ἀνάγκην, καὶ χάριν δὲ αὐτῷ πάλιν ἠπίστατο, ὅτι <***> Καλλιρόην μηκέτι δύναίτο θεάσασθαι. μάλιστα δὲ πάντων φθόνος ἦπτετο αὐτοῦ καὶ ἔλεγε "μακάριος Χαιρέας, εὐτυχέστερος ἐμοῦ."

Er war zornig über die Gefangennahme der ihm am nächsten stehenden Menschen und bereute, Chaireas zum Desertieren gezwungen zu haben; andererseits war er dankbar dafür, dass... er Kallirhoe nicht mehr sehen konnte. Vor allem aber packte ihn Neid und er sagte immer wieder: ‚Glückseliger Chaireas, glücklicher als ich!‘

Artaxerxes erweist sich auf diese Weise als vielschichtige und im Grunde tugendhafte Figur, die sich durch „Milde, Billigkeit und Menschlichkeit“²⁵⁰ auszeichnet. Er hat, ungeachtet seiner Machtstellung, wie jeder andere Mann mit seiner Liebe zu einer Frau zu kämpfen, die bereits in einen anderen verliebt ist, aber über enorme erotische Anziehungskraft verfügt. Auch für den Großkönig Artaxerxes heißt dies, mit denen von der Gesellschaft und sich selbst auferlegten Normen im Konflikt zu stehen. Will er seine Autorität als König nicht verlieren,

²⁵⁰ Rohde (1960), S. 527.

sondern seine Machtstellung behaupten, muss auch er seine Gefühle beherrschen lernen. Hätte es keinen Aufstand der Ägypter gegeben, ist nicht klar, wie er in Bezug auf Kallirhoe weiter verfahren hätte.

Resümierend kann festgehalten werden, dass die Verehrer der Kallirhoe alle eine bedeutende gesellschaftliche Position bekleiden und alle drei ein unangemessenes, ihrer Position nicht entsprechendes Verhalten aufgrund ihrer Liebe zu Kallirhoe zeigen. Alle drei geraten in Rollenkonflikte. Jeder von ihnen verbleibt aber in seiner Geschlechterrolle als Verehrer und in seiner jeweiligen gesellschaftlichen Position als erster Mann in Milet, als Satrap oder als König. Ein Wechsel oder ein Ablegen der Rollen ist nicht möglich. Anders gestaltet sich die Darstellung der Frauen, die in Kontakt mit Kallirhoe kommen, wie der unten stehende Abschnitt zeigen soll.

4.2.3 Helferinnen, Konkurrentinnen und Freundinnen: Plangon, Rhodogune und Stateira Vorbemerkungen zu freundschaftlichen Beziehungen zwischen Frauen in der griechischen Liebesprosa

Unter den hier ausgewählten griechischen Texten ist es nur Charitons Text, welcher Freundschaften zwischen Frauen thematisiert. Im Allgemeinen, so stellt Brigitte Egger fest,²⁵¹ treten die freundschaftlichen Verbindungen zwischen Frauen in der griechischen Liebesprosa hinter der hervorstechenden heterosexuellen Bindung der Protagonisten zueinander und der Konkurrenzsituation zwischen dem Helden und den übrigen Verehrern stark zurück. Im Gegensatz zum Helden, welcher immer umgeben ist von anderen Männern,²⁵² ist die Heldin nur während ihrer (erzwungenen) Aufenthalte in anderen Ländern von anderen Frauen als ihrer Mutter und den heimischen Sklavinnen umgeben. In Kapitel C soll aufgezeigt werden, dass sich bei Petron Frauen viel freier, auch unter Männern bewegen, was nicht zuletzt auf die unterschiedlichen Auffassungen von Römern und Griechen bezüglich des schicklichen Verhaltens der Frauen zurückzuführen ist.

Der Aufenthaltsort der Heldin im griechischen Liebesroman jedenfalls ist vor ihren Reisen auf das Haus begrenzt. Als Tochter respektabler Eltern wächst sie sehr behütet, abseits der Blicke von Männern auf (Vgl. Ninos, A4. 22-26 sowie Char. Kall. 1.1.5): „If they go out, it is only for ritual purposes and religious festivals, traditionally the only opportunity for an erotic encounter, but never for meeting girl friends,²⁵³“ so Egger. Während ihrer Aufenthalte in fremden Ländern treten die Heldinnen jedoch mit den unterschiedlichsten Frauen in Kontakt, die zumeist verschiedene Rollen bekleiden. Dies soll im Folgenden anhand der drei wichtigsten Frauenfiguren in Charitons Roman deutlich gemacht werden.

²⁵¹ Egger (1990), S. 94-119.

²⁵² Dies wird von Chaireas' Zeit im Gymnasion berichtet.

²⁵³ Egger (1990), S. 97.

Plangon: Die Sklavin des Dionysios und Kallirhoes Vertraute

Plangon ist die Frau des Verwalters des Dionysios und wird als einfühlsame, praktisch veranlagte, aber auch gerissen-manipulative Sklavin in die Handlung eingeführt und entspricht somit dem Bild einer Sklavin der Neuen Komödie (Char. Kall. 2.2.1ff.). Sie nimmt sich der verstörten Kallirhoe an, als diese als Sklavin an Dionysios verkauft wird – eine entehrende Situation für eine respektable, freie Frau. Plangon schafft es durch ihr empathisches Wesen, der jungen Frau den Schmerz über den Verlust ihrer Heimat ein wenig erträglicher zu machen, sie ist für Kallirhoes mentales und physisches Wohlergehen zuständig. Schnell entwickelt sich auf diese Weise eine enge Bindung und tiefes Vertrauen zwischen den beiden Frauen, bald schon sieht Kallirhoe die Sklavin als ihre Freundin an (Char. Kall. 2.3.9) und sagt von ihr, dass Plangon sie wie eine Tochter liebe (Char. Kall. 2.7.5).

Nichtsdestotrotz setzt sich Plangon für die Belange ihres Herrn Dionysios ein, welcher sie von seiner Liebe zu Kallirhoe unterrichtet (Char. Kall. 2.6.4ff.). Da er nicht weiß, wie er bei Kallirhoe entsprechende Gefühle hervorrufen soll, bittet er Plangon, die junge Frau zu manipulieren. Er vertraut auf die Gewissenhaftigkeit und das Pflichtbewusstsein seiner Sklavin, welche, ohne dass ihr Herr viele Worte über die Angelegenheit verliert, dank ihrer raschen Auffassungsgabe sofort versteht, was er von ihr erwartet. Plangon nutzt im Folgenden gezielt das ihr von Kallirhoe entgegengebrachte Vertrauen und erweist sich mehr als zuvor als ihre Ratgeberin und Wohltäterin. Sie versucht sogar mittels einer Lüge Kallirhoe zu einem Treffen mit Dionysios zu bewegen. Durch die Manipulation des bald folgenden Gespräches zwischen Dionysios und Kallirhoe, kann Plangon zum Zustandekommen eines ersten Kusses zwischen den beiden beitragen. Dionysios bittet Plangon im Folgenden ganz offen um weitere Mithilfe und verspricht ihr im Falle des Erfolgs sogar die Freiheit. Plangon versucht daraufhin Kallirhoe auf jede erdenkliche Art von Dionysios zu überzeugen, diese bleibt jedoch standhaft und Chaireas (zumindest vorläufig) treu ergeben (Char. Kall. 2.8.2).

Plangon, die über wesentlich mehr Lebenserfahrung als Kallirhoe verfügt, ist die erste, die bald darauf Kallirhoes Schwangerschaft²⁵⁴ entdeckt (Char. Kall. 2.8.5). Die kluge Sklavin realisiert schnell, dass sie das ungeborene Kind dazu benutzen kann, die Freiheit zu erlangen und ihrem Herrn zur Hochzeit mit Kallirhoe zu verhelfen (Char. Kall. 2.9.1):

εὔρηται πειθοῦς ἐνέχυρον. νικήσει σωφροσύνην γυναικὸς μητρὸς φιλοστοργία.

Ein Pfand für das Gelingen der Überredung ist gefunden. Die Liebe der Mutter wird die Sittsamkeit der Frau besiegen.

Sie agiert also keineswegs so uneigennützig wie Kallirhoe es ihr unterstellt. Indem sie gegenüber Kallirhoe als Befürworterin der Abtreibung des Kindes auftritt, erweckt sie das

²⁵⁴ Der Vater des ungeborenen Kindes ist freilich Chaireas.

Mitleid der jungen Frau gegenüber ihrem ungeborenen Sohn. Nachdem Kallirhoe einen Traum gehabt hat, in welchem Chaireas ihr erschienen ist und ihr das gemeinsame Kind anvertraut hat, will sie dieses doch zur Welt bringen. Plangon verrät schließlich ihren Herrn damit sie ihm seine Hochzeit mit Kallirhoe ermöglichen kann und schlägt der jungen Frau vor, Dionysios das Kind unterzuschieben und den Anschein zu erwecken, als hätte sie ein Siebenmonatskind von ihm bekommen. Kallirhoe distanziert sich empört von dem Vorhaben, muss aber letztlich realisieren, dass es keinen anderen Ausweg gibt, will sie das Kind nicht abtreiben und die Linie ihres Vaters erhalten.

Während ihrer Entscheidungsfindung wird Kallirhoe zunehmend unsicherer und sucht immer wieder den Rat ihrer Vertrauten, welche ihr durch ihre ausgeklügelten Anweisungen immer das Gefühl gibt, selbst entscheiden zu können, was nun geschieht (Char. 2.10.8). Die gutgläubige Kallirhoe ahnt nichts von Plangons ausgefeiltem Plan. Als Kallirhoe sich schließlich für die Geburt des Kindes und damit für die Heirat des Dionysios entscheidet, ermuntert Plangon sie, sich der ehrenhaften Absichten ihres Herrn zu versichern, zumal Kallirhoe befürchtet, dass Dionysios sie nur als Geliebte will. Indem Plangon sich für Kallirhoe einsetzt, gewinnt sie Kallirhoes Vertrauen und gibt ihr das Gefühl, sich nicht ohne Weiteres in ihr Schicksal fügen zu müssen.

Plangon spricht im Namen von Kallirhoe bei Dionysios vor und macht die Bedenken ihres Schützlings deutlich. Nur wenn Dionysios Kallirhoe zur rechtmäßigen Gattin nimmt und zur Mutter seiner Kinder machen will, „damit das Geschlecht des Hermokrates einen Nachfolger hat“ (ἵνα διάδοχον ἔχη τὸ Ἑρμοκράτους γένος; Char. Kall. 3.1.6) sei Kallirhoe für eine Eheschließung bereit (Char. Kall. 3.1.6-8). Indem Plangon auf die Tugendhaftigkeit, Sittsamkeit und die ausgezeichnete Erziehung des Dionysios, also auf die Attribute, für die er bekannt ist und die er selbst als seine Tugenden erachtet, abhebt, wird ihr Herr dazu aufgefordert, sich zu verteidigen und Kallirhoe seine ehrenhaften Absichten zu versichern. Kallirhoe bekommt auf diese Weise das Gefühl, sich in dieser komplizierten Situation richtig entschieden zu haben. Plangon trägt wesentlich zur zweiten Eheschließung der Kallirhoe bei und schafft es letztlich durch geschickte, aber gut gemeinte Manipulation ihrer Mitmenschen für diese und für sich selbst das Beste aus der Lage zu machen: Dionysios kann endlich seine Liebe zu Kallirhoe öffentlich ausleben, indem er sie heiratet, Kallirhoe kann ihr Kind großziehen und ihm einen Vater schenken und Plangon selbst wird freigelassen (Char. Kall. 3.8.1).

Im Folgenden wird das starke Band der Vertrautheit zwischen Plangon und Kallirhoe weiter durch das gemeinsame Wissen über den wahren Vater des Kindes gestärkt. Plangon ist die einzige, der sich Kallirhoe anvertrauen kann. Sie begleitet Kallirhoe auch nach der Geburt des Kindes zum Tempel der Aphrodite, wo Kallirhoe in Wehklagen gegenüber der Göttin ausbricht. Für Kallirhoe ist Plangon zu einer engen Freundin geworden, mit der sie

über ihren ersten Ehemann reden kann und die ihr immer wieder Mut macht (z.B. Char. Kall. 5.5.6). Bis zum Schluss des Romans bleibt die enge Verbindung zwischen den ungleichen Frauen bestehen. Sogar in ihrem Abschiedsbrief an Dionysios denkt Kallirhoe in Freundschaft und Dankbarkeit an ihre treue Begleiterin zurück (Char. Kall. 8.4.6).

Stateira und Rhodogune: Die würdevolle, aber devote Königin und die schönste Frau Persiens
Stateira²⁵⁵ ist die stolze Frau des Großkönigs Artaxerxes, die dem Gerücht, dass mit Kallirhoe eine der schönsten griechischen Frauen in Babylon einzieht, zunächst keinen Glauben schenkt (Char. Kall. 5.3.1). Überheblich hebt sie gegenüber den Boten die Schönheit der persischen Frauen hervor und ordnet an, auf Kallirhoes berühmte Anmut mit der der schönsten Frau Persiens zu antworten. Die Wahl des Volkes fällt auf Rhodogune (Char. Kall. 5.3.4):²⁵⁶

θυγάτηρ μὲν Ζωπύρθου, γυνὴ δὲ Μεγαβύζου, μέγα τι χρῆμα <κάλλους> καὶ περιβόητον· οἶον τῆς Ἴωνίας Καλλιρῶη, τοιοῦτο τῆς Ἀσίας ἢ Ῥοδογούωη.

[...]die Tochter des Zopyros und die Frau des Megabyzos, eine große und weit berühmte Schönheit; was in Ionien Kallirhoe war, das war in Asien Rhodogune.

Rhodogune wird vom Volk in die Rolle der Konkurrentin gedrängt – die persischen Frauen nehmen sich ihrer an und schmücken sie aufwendig, selbst die Königin steuert Armreifen und Halskette bei. Nichtsdestotrotz fügt sich Rhodogune bereitwillig in die Rolle der Herausforderin Kallirhoes. Sie empfängt hochmütig den Wagen der Griechin an den Toren Babylons, während die Menge gespannt auf die Schmach für Kallirhoe wartet und die Schönheit der persischen Frauen rühmt.

Da Rhodogune die Schwester des Pharnakes ist, benutzt sie dies als Vorwand, um mit geheuchelter Freundlichkeit Kallirhoe willkommen zu heißen. Um nicht unhöflich zu erscheinen, muss Dionysios diese bitten, aus dem Wagen auszusteigen – schnell wird klar, dass Rhodogune den inszenierten Schönheitswettbewerb verloren hat, eine für sie äußerst peinliche und schmachvolle Situation (Char. Kall. 5.3.9):

ἐξέλαμψε δὲ τὸ Καλλιρῶης πρόσωπον καὶ μαρμαρυγὴ κατέσχε τὰς ἀπάντων ὄψεις ὥσπερ ἐν νυκτὶ βαθεῖα πολλοῦ φωτὸς αἰφνίδιον φανέντος. ἐκπλαγέντες δὲ οἱ βάρβαροι προσεκύνησαν καὶ οὐδεὶς ἐδόκει Ῥοδογούνην παρεῖναι. συνῆκε δὲ καὶ ἡ Ῥοδογούνη τῆς ἥττης καὶ μήτε ἀπελθεῖν δυναμένη μήτε βλέπεσθαι θέλουσα ὑπέδυ τὴν σκηνὴν μετὰ τῆς Καλλιρῶης παραδοῦσα αὐτὴν τῷ κρείττονι φέρειν.

Da tauchte Kallirhoes leuchtendes Gesicht auf und ein strahlender Glanz fesselte die Blicke aller, wie wenn in tiefer Nacht plötzlich helles Licht erscheint. Überwältigt von dem Anblick fielen die Perser vor ihr nieder und niemand dachte mehr an Rhodogunes Anwesenheit. Auch Rhodogune begriff ihre Niederlage, und da sie nicht weggehen konnte, aber auch nicht mehr

²⁵⁵ Stateira wird von Plutarch als Frau Artaxerxes II. bezeichnet, vgl. Plut. Art. 2.2.

²⁵⁶ Rhodogune ist ebenso eine Figur, die aus der persischen Geschichte bekannt ist. Ihr Name bedeutet „Rosenfarbige“, Plutarch nennt sie als eine nicht weiter bekannte Tochter des Artaxerxes II. und bezeichnet sie als Frau des Orontes, vgl. Plut. Art. 27.7.

gesehen werden wollte, schlüpfte sie mit Kallirhoe unter die Plane und überließ es dem Sieger sie wegzubringen.

Während der Prozesspause wird Kallirhoe in die Obhut Stateiras übergeben, welche selbst nicht davon unterrichtet wurde. Stateira ist zwar die Königin Babylons, verfügt jedoch faktisch kaum über Macht. Gegenüber den Befehlen ihres Mannes steht es ihr nicht zu, Widerstand zu leisten – sie kann sein Verhalten nur passiv hinnehmen.

Zunächst hält Stateira die schöne Syrakusanerin für Aphrodite selbst. Als man sie dann darüber aufklärt, dass Kallirhoe in ihre Obhut übergeben wurde, merkt sie schnell, in welcher misslicher Lage die junge Frau sich befindet und nimmt sich ihrer freundlich an, jegliche weibliche Rivalität vergessend (Char. Kall. 5.9.2). Zugleich fühlt sich Stateira geehrt, eine so schöne und angesehene Frau betreuen zu dürfen. Sie macht Kallirhoe Mut und versucht ihr die Angst vor dem Ausgang des Prozesses zu nehmen, indem sie auf die Gerechtigkeit ihres Mannes insistiert. Zudem schützt sie die verunsicherte junge Frau vor den Blicken anderer Frauen und Bediensteter. Sie gewährt ihr somit Ruhe und ein Refugium, in das sich Kallirhoe zurückziehen kann. Stateira ist eine der wenigen Menschen, die auf die Bedürfnisse Kallirhoes wirklich Rücksicht nimmt. Dennoch entgehen der klugen Königin die immer öfter stattfindenden Besuche ihres Ehemannes in den Frauengemächern nicht und sie ahnt bald, dass auch dieser sich in Kallirhoe verliebt hat, was sie selbst traurig macht und was sie als unangebracht empfindet. Kallirhoes Anwesenheit im Palast wird ihr bald zur Last (Char. Kall. 6.1.6-8), weswegen sie das Ende des Prozesses herbeisehnt.

Als der Krieg gegen die Ägypter ausbricht, erkundigt sich Stateira nicht nach dem Verbleib und dem Wohlergehen von Kallirhoe (Char. Kall. 6.9.4). Artaxerxes aber entscheidet aus Liebe zu Kallirhoe, dass sie in seinem Tross mitgenommen wird. Zu ihrer eigenen Sicherheit lässt Artaxerxes einen Großteil der Kriegsbeute sowie die Frauen auf die Insel Arados bringen (Char. Kall. 7.5.1). Als Kallirhoe im dortigen Aphroditenheiligtum in Wehklagen über ihre missliche Situation ausbricht, wird sie von Rhodogune getröstet. Wie es zu diesem plötzlichen Umschwung im Verhalten der Rhodogune kommt, wird nicht erklärt, die Forschung vermutet daher eine Lücke im Text.²⁵⁷ Kallirhoe bezeichnet die Perserin später liebevoll als ihre „erste Freundin in Persien“ (πρώτη μοι φίλη Περσίδων; Char. Kall. 8.3.8).

Arados wird schließlich von Chaireas und seinen Soldaten eingenommen. Die sich auf der Insel befindenden Perser, auch die Frauen aus Artaxerxes Harem, machen sich große Sorgen, dass sie gefangen genommen oder gar getötet werden, zumal niemand weiß, dass ausgerechnet Chaireas der Befehlshaber der Ägypter ist. Stateira lässt sich von der Leid geprägten (Char. Kall. 7.6.5) Kallirhoe trösten, da sie sich von ihr verstanden fühlt. In der Kriegsgefangenschaft lösen sich die Vorbehalte der Königin gegenüber Kallirhoe auf – die scheinbar aussichtslose Lage schweißt die Frauen zusammen. Sicherlich wird auch die

²⁵⁷ Vgl. Egger (1990), Fußnote 2, S. 102. Egger vermutet, dass es eine Szene gegeben haben muss, die erklärt, wie genau Kallirhoe und Rhodogune Freundinnen wurden.

Abwesenheit des Artaxerxes einen Großteil zum Entstehen der Freundschaft beigetragen haben. Nach der Wiedervereinigung mit Kallirhoe, plant Chaireas, Stateira und Rhodogune aus Rache gegenüber dem Großkönig und aus Ehrerbietung gegenüber Kallirhoe mit nach Syrakus als Sklavinnen für seine Frau mitzunehmen. Kallirhoe hält ihren Mann empört von der Idee ab und überzeugt Chaireas davon, die Königin ihrem Mann zurückzugeben, da Stateira sie freundlich behandelt habe und darüber hinaus die erste Frau in Babylon ist (Char. Kall. 8.3.2). Kallirhoe löst die Situation gegenüber Stateira auf und versichert ihr, dass sie mitsamt des Trosses nach Babylon zurückkehren dürfe (Char. Kall. 8.3.6-8). Kallirhoe erweist sich damit als dankbare und loyale Freundin. Stateira schenkt ihr aus Liebe und Dankbarkeit ihren königlichen Schmuck und verabschiedet sie mit den besten Wünschen (Char. Kall. 8.3.14):

θεοὶ δὲ σοὶ παρέχοιεν εὐπλοίαν καὶ σωτηρίαν καὶ μηδέποτε διαζευχθῆναι Χαιρέου. πάντα πεποιήκας εἰς ἐμὲ δίκαιως· χρηστὸν ἦθος ἐπεδείξω καὶ τοῦ κάλλους ἄξιον. Καλήν μοι βασιλεὺς ἔδωκε παραθήκην.

Die Götter mögen dir gute Fahrt gewähren, glückliche Heimkehr und dass du nie wieder von Chaireas getrennt wirst. Du hast in allem gerecht gegen mich gehandelt und einen rechtschaffenen Charakter bewiesen, der deiner Schönheit würdig ist. Ein schönes Gut hat mir der Großkönig anvertraut.

Kallirhoe, die Stateira tiefes Vertrauen entgegen bringt, überreicht dieser später heimlich ihren Abschiedsbrief an Dionysios und macht die Königin auf diese Weise zur Mittlerin zwischen ihr und ihrem zweiten Ehemann. Zudem vertraut Kallirhoe ihren Sohn der Herrscherin bis nach Babylon an, wo sie ihn Dionysios übergeben soll. Die tiefe Verbundenheit der beiden Frauen ist einzigartig für die griechische Liebesprosa:

Though the queen's appearance and participation in the romance are brief, they do convey a sense of warmth, intimacy, genuine feeling and real devotion, especially between the queen and Callirhoe. It is difficult, if not almost impossible, to find in a Greek romance an episode that contains so much human interest.²⁵⁸

Resümierend kann festgehalten werden, dass die hier untersuchten Frauenfiguren nicht auf ihre Rollen festgelegt sind: Rhodogune und Stateira können zwischen den Rollen der ‚Konkurrentin‘ und der ‚Freundin‘ wechseln. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu den männlichen Nebenfiguren in Charitons Roman, die alle drei auf ihre Rollen als Verehrer festgelegt sind. Plangon wird nicht nur ihrer Rolle als Helferin gerecht, sondern avanciert ebenso zur Freundin bzw. Vertrauten, wenn nicht gar zur Mutterfigur für Kallirhoe. Plangon nimmt auf diese Weise zur gleichen Zeit mehrere Rollen ein.

²⁵⁸ Helms (1966), S. 139.

4.3 Das Liebespaar im Metiochos-Parthenope-Roman (M&P)

Vorbemerkungen

Die nachfolgende Analyse der Geschlechterrollen im M&P-Roman stützt sich vornehmlich auf die gründliche Aufarbeitung der Romanfragmente und die Rekonstruktion des Romans in der Monographie *The Virgin and her Lover* von Tomas Hägg und Bo Utas. Durch die umfassende Sichtung und Interpretation der griechischen und persischen Quellen²⁵⁹ zum Werk gelang es Hägg und Utas den Inhalt des griechischen Romans nahezu vollständig aufzuarbeiten und wiederzugeben.²⁶⁰ Vor allem der persische Versroman *Vāmiq u Adhrā* (V&A) des Dichters Abu'l-Qāsim 'Unsurī trug wesentlich zur Rekonstruktion des griechischen Liebesromans bei, da dieser auf den griechischen Text zurückgeht. Der Versroman des 'Unsurī wird somit auch in der folgenden Analyse eine prominente Rolle einnehmen: Der Text kann helfen, durch mangelnde Textüberlieferung entstandene Lehrstellen des griechischen Romans auszufüllen. Freilich wird es dennoch Unterschiede zwischen den beiden Romanen, beispielsweise in Bezug auf die Charakterzeichnung, gegeben haben. Diesem Umstand wird im Folgenden durch die deutliche Trennung zwischen den persischen und griechischen Charakteren Rechnung getragen. Schließlich sei angemerkt, dass Hägg und Utas betonen, dass ihre Rekonstruktion des griechischen Romans spekulativ bleiben muss, da die Quellen mehr Aufschluss über den Anfang des Textes als über den Mittelteil und das Ende geben.²⁶¹ Die Forscher versuchten somit, die ihrer Ansicht nach wahrscheinlichsten Übereinstimmungen und Details der Quellen für eine Rekonstruktion zu verwenden. Dieser Faktor muss ebenfalls in Bezug auf die folgende Analyse der Geschlechterrollen berücksichtigt werden.

Parthenope bzw. Adhrā: Eine ungewöhnliche Heldin in einer Männerwelt

Ähnlich wie Chariton, der sich, um seinem Roman einen historischen Rahmen zu verleihen, an den Historiker Thukydides anlehnt, bezieht sich der Autor des M&P-Romans (wenn es nicht Chariton selbst ist²⁶²) auf Herodot (Hdt. Hist. 3.49 und 3.122-125): Die Heldin des Romans, Parthenope, wird als die Tochter des Polykrates, des Tyrannen von Samos,²⁶³ in die Handlung eingeführt. Damit stammt die Protagonistin aus einer ebenso angesehenen

²⁵⁹ Neben den griechischen Fragmenten zum Roman PBerol 9588 + 21179 + 7927 [Pack² 2622], POxy 435 [Pack² 2623], OBodl 2175 [Pack² 2782] und PMich 3402 verso, welche von Hägg und Utas mit GF1-GF4 bezeichnet werden sowie den historischen Quellen, die Aufschluss über einzelne pseudo-historische Persönlichkeiten geben, von Hägg und Utas GT1-GT3 genannt, geben zudem noch zwei Mosaik-Hinweise auf den griechischen Roman – von Hägg und Utas mit MOS1 und MOS2 abgekürzt. Schließlich sei noch auf das *Martyrertum der Heiligen Parthenope* (MSP) verwiesen, welches ursprünglich in Griechisch verfasst wurde, heute jedoch vollständig nur in arabischer und zum Teil in koptischer Sprache vorliegt. Mit den persischen Quellen sind der Versroman *Vāmiq u Adhrā* (V&A) des persischen Dichters Abu'l-Qāsim 'Unsurī, das persische Sammelwerk *Dārāb-nāmah* sowie Erwähnungen in Zusammenhang mit dem Romangeschehen in lexikalischen Werken gemeint.

²⁶⁰ Siehe zur Rekonstruktion des Plots Hägg/Utas (2003), S. 213-250.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 213.

²⁶² Vgl. Unterkapitel 2.

²⁶³ Siehe zur Historizität des Romans und den historischen Anachronismen der Handlung: Hägg (1985).

und berühmten Familie wie etwa Kallirhoe. Die erhaltenen Textbruchstücke des griechischen Romans liefern jedoch kaum weitere Informationen über die Kindheit der Heldin. Im Gegensatz dazu betont der persische Versroman des 'Unsurî bereits zu Beginn die außergewöhnliche Schönheit der Heldin 'Adhrā, die im Folgenden als Parthenopes persisches Äquivalent aufgefasst wird (PF, 23-25).²⁶⁴

When some time had passed after this event,
Nānī bore a daughter like a moon.
Whenever scent and colour rose from her,
the world became narrow for rose and musk.
When that moon rose from its couch,
it adorned the world with its face.

Im Folgenden ist die Beschreibung der jungen Aristokratin von ihrem ungewöhnlichen Charakter, welcher sowohl männliche als auch weibliche Tugenden miteinander vereint, geprägt. Das Mädchen wächst schneller als alle anderen Kinder, lernt vor allen anderen laufen und sprechen und wird dadurch als besonders einzigartiges Kind charakterisiert (PF, 26-31; PT, 101). Die kleine 'Adhrā erweist sich als äußerst wissbegierig und intelligent, mit nur zwei Jahren fängt sie an zu lesen, mit sieben Jahren besitzt sie ein fundiertes Wissen über Astronomie und ist eine geübte Schreiberin (PF, 28-29). Sie ist in der Lage, das ihr beigebrachte Wissen sofort anzuwenden. Das Mädchen spielt Polo und Ball, bald übt sie sich im Bogenschießen. Auch den Umgang mit dem Speer beherrscht sie exzellent (PF, 31-32). Als einziges Kind ihres Vaters lässt dieser ihr eine Erziehung zuteil werden, in deren Genuss sonst nur Jungen bzw. junge Männer kamen, wobei er sie sogar selbst unterrichtet. Dem Mädchen gebühren der ganze Stolz und die Liebe des klugen und freidenkerischen Fuluqrāt, der als persisches Gegenstück zu Polykrates auftritt. Er lässt sie frei und ungezwungen aufwachsen, versteckt sie nicht vor den Blicken anderer (PF, 37). Das Vertrauen und die Liebe zu seiner Tochter ist so groß, dass er ihr sogar die Führung seiner Armee überantwortet (PF, 39).

Es stellt sich die Frage, ob diese für ein Mädchen bzw. junge Frau eher ungewöhnliche Beschreibung der 'Adhrā auf den persischen Poeten selbst zurückgeht, oder bereits im griechischen Original in Bezug auf Parthenope vorhanden war. Hägg und Utas merken zu den Protagonisten des griechischen Liebesromans richtig an, dass

[...] the hero and the heroine are normally introduced as teenagers, preeminent in beauty and charm, sometimes also in chastity, but with no special emphasis on education. For a heroine, Parthenope would be quite unique if 'Adhrā's education in both martial and bookish arts were also hers.²⁶⁵

Die Erziehung 'Adhrā's – sofern sie auch auf Parthenope zutrifft – erinnert eher an die umfassende Ausbildung des Helden im Ninos- und Sesonchosis-Roman, als an eine der hier

²⁶⁴ Da die Verfasserin nicht der persischen Sprache mächtig ist, wird im Folgenden nur die deutsche Übersetzung des persischen Textes wiedergegeben. Die Abkürzungen für die einzelnen Quellen und deren Versangaben sind ebenfalls der Monographie von Hägg und Utas entnommen.

²⁶⁵ Hägg/Utas (2003), S. 218.

besprochenen Heldinnen, die in der Mehrzahl eher behütet, fernab der Blicke von Männern, aufwachsen. In der Geschichte vom *Martyrertum der Heiligen Parthenope* (MSP) wird ebenfalls auf die außergewöhnliche Schönheit und den tugendhaften Charakter der Jungfrau insistiert (MSP, 1.4), was jedoch eher an die konventionelle Darstellung der Heldin im griechischen Liebesroman erinnert:

She was perfect in all virtues, and everybody who saw her wondered at the beauty of her figure and stature and her calm, chastity and education, so that the superior of the nuns and all the sisters loved her because of her modesty and beauty.

Hägg und Utas weisen darauf hin, dass auch die namenlose Tochter des Polykrates bei dem Historiker Herodot ein eher unfemininer Charakter war, stand sie doch in Opposition zu den politischen Plänen ihres Vaters und machte sich wenig aus einer Heirat (vgl. Hdt. Hist. 3. 124-125).²⁶⁶

In den griechischen Fragmenten zum M&P-Roman wie auch in den persischen Quellen nehmen die Parthenope wie auch ihr persisches Ich *Ādhrā* später an einem Symposium, welches zu Ehren des Eros abgehalten wird, teil. Die Teilnahme am Symposium galt im griechischen Kulturraum für ehrbare, aristokratische Frauen als undenkbar, Männer und Frauen speisten und tranken in der Regel getrennt (vgl. Hdt. Hist. 1. 172.1). Frauen sollten möglichst wenig Kontakt zu anderen Männern, die außerhalb der Familie standen, haben (vgl. Is. 3.14).²⁶⁷ In Persien dagegen war es üblich, dass Männer und Frauen zusammen tafelten, was die Griechen als äußerst befremdlich empfanden.²⁶⁸ In *'Unsurī's* Versroman ist somit die Teilnahme von *Ādhrā* am Symposium keineswegs als ungewöhnlich zu werten, die von Parthenope im griechischen Roman hingegen schon. Es erscheint nicht abwegig anzunehmen, dass der Autor von M&P Parthenope noch mit weiteren für Frauen ungewöhnlichen Charakterzügen ausstattete, die der Tendenz der Darstellung der Heldin im griechischen Liebesroman zuwiderliefen. Eine Schilderung der Erziehung der Heldin ist somit gut denkbar. Später nimmt Parthenope sogar engagiert an der Diskussion über die Natur des Eros während des Gelages teil (GFI 1, Kolumne 2) und tritt als Antagonistin zu Metiochos auf. Ähnlich verhält sich auch *Ādhrā* (PF, 168-178), wobei sie jedoch nicht auf das Bild des Eros bei Dichtern und Künstlern eingeht. Insgesamt gesehen erscheint Parthenope bereits zu Beginn des Romans als eine selbstbewusste junge Frau, die eine ungewöhnliche Erziehung genoss und keineswegs nur als potenzielle Ehefrau von ihrem Vater angesehen wurde, wie etwa Chione, sondern zur zukünftigen Feldherrin und Herrscherin erzogen wird.

²⁶⁶ Ebd., S. 219.

²⁶⁷ Vgl. Hartmann (2002), S. 141ff. So dokumentieren die athenischen Gerichtsreden nach Lesart der neueren Forschung (siehe zum Beispiel: Hartmann, Elke: Geschlechterdefinitionen im attischen Recht. Bemerkungen zur sogenannten *kyreia*, in: Dies./Hartmann/Pietzner (Hrsg.) (2007), S. 37-53, ein ausgeprägtes Schutzbedürfnis der athenischen Männer gegenüber ihren Frauen, angefangen beim Schutz vor den Blicken fremder Männer bis hin zu Anweisungen, wie des Nachts Haus und Hof gesichert werden sollten. Diese Reden offenbaren weniger die Unterdrückung der athenischen Frauen, als vielmehr, dass die Athener ihre Familie wie auch Haus und Hof in Sicherheit vor gewaltsamen Übergriffen wissen wollten. Besonders die weiblichen Familienmitglieder wurden als schwach und schützenswert betrachtet.

²⁶⁸ Hdt. Hist. 5.18.1 und ebenso Herakleides bei Athen. deipn. 4.145 d.

Metiochos bzw. Vāmiq: Der rational denkende Tugendheld

Nach der Einführung der Figur der Parthenope im griechischen Roman und der Adhrā in der persischen Version der Erzählung, wird sich eine Darstellung des Metiochos bzw. Vāmiqs, seines persischen Gegenstücks, angeschlossen haben. Parthenopes späterer Ehemann ist der Sohn des Miltiades von Khersonesos und kann sich damit auf eine ebenso vornehme Herkunft wie Parthenope berufen (siehe dazu GF1, Kolumne 1.1-3 sowie PT, 127 und 144). Sein Äußeres jedoch wird im griechischen Roman nicht im Mindesten so ausführlich wie das der Parthenope beschrieben. Im persischen Versroman wird lediglich angemerkt, dass Vāmiq wegen seiner Schönheit alle Blicke auf sich zieht (PF, 42). Ebenso wird nicht auf die Erziehung oder Ausbildung geschweige denn auf die frühe Kindheit des jungen Mannes eingegangen – dies betrifft beide Versionen des Romans. Auf diese Weise wird der Charakter der Protagonistin stärker betont als der der männlichen Hauptfigur.

Bald erfährt der Leser, dass Metiochos nach Samos aufbricht, wo er bei Polykrates, mit dem er verwandt zu sein scheint, Zuflucht sucht. Die persischen Quellen erwähnen ebenso eine Flucht des Vāmiq, der sich auf Drängen seines treuen Freundes Tūfān nach Samos aufmacht (PF, 70).²⁶⁹ Der Grund der Flucht des Helden sind die Mordabsichten, die seine Stiefmutter Hegesipyle (bzw. Highisifūlī in den persischen Quellen, GF1, Kolumne 1.10-24 sowie PF, 43-75) gegen ihn hegt, da sie darauf bedacht ist, den eigenen Kindern den Weg zum Thron zu ebnet. Auf Samos angekommen, trifft Vāmiq Adhrā zufällig²⁷⁰ im Tempel der Hera (PF, 77-97) und beide verlieben sich sofort ineinander – sicherlich wird die Szene ganz ähnlich im griechischen Roman gestaltet gewesen sein. Bei dieser ersten Begegnung werden die Schönheit der Protagonisten sowie ihr edler Charakter betont. Ähnlich wie in *Kallirhoe* werden ihre tiefen Gefühle füreinander beschrieben, denen sie aber noch nicht nachgeben dürfen (PF, 103-120).

Im Folgenden erzählen sowohl die griechischen als auch die persischen Quellen von dem herzlichen Empfang des Metiochos/Vāmiq am Hofe des Königs von Samos (GF1, Kolumne 1 und PF, 133). Metiochos muss im griechischen Roman seine Lage darlegen. Aufgrund seines Stolzes und seiner ausgefeilten Rhetorik wird der junge Mann gelobt (GF1, Kolumne 1.24-27). Metiochos ähnelt auf diese Weise dem Tugend- und Kriegshelden Chaireas, welcher im siebten und achten Buch von *Kallirhoe* seine Gedanken ebenso bestimmt und selbstsicher vortragen kann. Dem jungen Mann zu Ehren – und im Falle des griechischen Romans um ihn als geeigneten Ehemann für Parthenope zu identifizieren – lässt der Herrscher das oben bereits erwähnte Symposion ausrichten, an dem auch Parthenope/Adhrā teilnimmt (vgl. GF1, Kolumne 2). In diesem Rahmen fordert der Philosoph Anaximenes, bzw. Nakhminūs in den persischen Quellen, zur Debatte über das Wesen und

²⁶⁹ Auf historischen Tatsachen beruht die hier angeführte verwandtschaftliche Beziehung nicht: Im Roman scheint Polykrates, der Sohn des Aiakes (Hdt. Hist. 3.39.1), mit Miltiades verwandt zu sein, welcher seinen Stammbaum auf Aiakos, den Sohn des Zeus zurückführt (Hdt. Hist. 6.35.1); vgl. auch Hägg (1985), S. 95.

²⁷⁰ Im persischen Dokument ist keine Rede von der Intervention einer Gottheit.

die Gestalt des Eros auf. Das griechische Fragment GF1 schildert in der zweiten Kolumne den Disput zwischen Metiochos und Parthenope über das Thema. Metiochos argumentiert sachlich und nüchtern und negiert, sich je verliebt zu haben. Er nimmt Abstand vom Bild des Gottes aus Kunst und Dichtung und definiert Eros als „an agitation of the mind occasioned by [beauty] and increasing with familiarity“ (Ἔρως [δ’ ἔστι]ν κίνημα διανοίας ὑπὸ [κ]άλλους γινόμε[νον] καὶ ὑπὸ σιωπῆς αὐξόμενον; GF1, Kolumne 2.60-62). Parthenope ist aufgrund dessen erzürnt, da sie sich von Metiochos verleugnet fühlt. Sie greift die Darstellungen des Eros in Kunst und Dichtung auf und postuliert, dass es den Gott geben muss, andererseits hätten die Künstler nicht dieses Motiv verarbeitet. Sie geht sogar so weit, die Rede des Metiochos als Unsinn zu bezeichnen (GF1, Kolumne 2.69), was sie abermals als selbstbewusste junge Frau und starke Persönlichkeit auszeichnet.

Metiochos wird als kluger, rational denkender und agierender Mensch präsentiert, der selbstsicher vor anderen seine Meinung äußern kann. Parthenope hingegen wird als verletzte, aber selbstbewusste Romantikerin gezeichnet. Ihr persisches Äquivalent Adhrā hingegen legt ihre Gegenposition mit mehr Höflichkeit gegenüber ihrem Gast dar und beruft sich, wie bereits erwähnt, nicht auf die künstlerische oder poetische Zeichnung des Eros, sondern auf die verjüngende Wirkung der Liebe (PF, 171-179). Sie erweist sich damit als gebildete und gesittete Frau. Nach der Diskussion über Eros schloss sich, dies belegen ausführlicher als die griechischen (GF4) die persischen Quellen (PF, 182-235), der Auftritt eines Minnesängers und das Harfenspiel des Metiochos/Vāmiq sowie dessen Erzählung über die Erfindung der Harfe durch Hermes an. Die Rede und das Spiel des tugendhaften jungen Mannes entzücken das Publikum. Die von Metiochos/Vāmiq dargelegte unübliche Version der Legende passt zu seiner unorthodoxen Sicht des Eros.²⁷¹ Metiochos bzw. Vāmiq wird auf diese Weise als ebenso gebildet und eigensinnig wie Parthenope bzw. Adhrā skizziert.

Die Protagonistin als wehrhafte, keusche Prinzessin und der Protagonist als Kriegsheld

Im schwierig zu rekonstruierendem Verlauf der Handlung scheinen die Liebenden nach einigen Verwirrungen zueinander zu finden.²⁷² Die Handlung des Romans folgt dabei dem stereotypen Schema des griechischen Liebesromans, welches das Verlieben der Helden, ihre Trennung sowie ihre Wiedervereinigung beinhaltet. Der Fokus wird dabei offensichtlich auf den Charakter der Parthenope bzw. den der Adhrā gelegt. Die charakterliche Entwicklung des Methiochos bzw. Vāmiq wird als zweitrangig angesehen und verläuft wohl ähnlich der des Chaireas bei Chariton.

²⁷¹ Vgl. auch Hägg, Tomas: Hermes and the Invention of the Lyre. An unorthodox version, in: SymbOslo Vol 64, No. 1 (1989), S. 36-73.

²⁷² Vgl. Hägg/Utas (2003), S. 234-238, nach PF, 346 ist die Handlung im Detail nicht mehr exakt zu rekonstruieren.

Die Heldin wird durch einen Krieg von ihrem Liebsten getrennt, verliert ihren Vater, der vom Feind ermordet wird²⁷³ und gerät in die Sklaverei. Wie im Falle Kallirhoes wechselt der gesellschaftliche Status der Heldin: Sie wird eine zeitlang nicht als unangreifbare Prinzessin, sondern als junge, allein gelassene und damit schutzlose Frau gezeichnet. Bereits während des Krieges ist sie sexueller Aggression ausgesetzt: Ein nicht näher benannter Fremder, der sich den Thron ihres Vaters einverleibt, versucht, die junge Prinzessin zu vergewaltigen.²⁷⁴ Adhrā, dies geht aus dem Lexikoneintrag PT, 48²⁷⁵ hervor, wehrt sich mit großer Verzweiflung und Gewalttätigkeit gegen den Mann und versucht ihm die Augen auszukratzen. Dieser, wenn auch aus Verzweiflung entstandener, Hang zur Gewaltbereitschaft rückt Adhrā in die Nähe zu der wehrhaften Kalligone.

Später gelangt Adhrā bzw. Parthenope als Sklavin an den Hof des Königs von Persien (vgl. Luc. Salt. 54, ebenso Char. Kall. sowie das *Martyrertum der Heiligen Parthenope*, 7-11): Der König von Persien könnte sich, ähnlich wie im Roman des Chariton, in Adhrā bzw. Parthenope wegen ihrer außergewöhnlichen Schönheit verliebt haben. Es findet sich der Hinweis, dass er ihr Reichtümer und eine Heirat, also Sicherheit anbietet (PT, 33). Die junge Frau bleibt unbeeindruckt, lehnt ab und sehnt sich nach Metiochos (MSP, 8.3-6). Sie zeigt damit abermals ein Verhalten, das sie in Parallele zu Kallirhoe erscheinen lässt und sie in Opposition zum Ideal einer griechischen Frau setzt, die keinesfalls eine Ehe mit einem Monarchen hätten ausschlagen können. Die Protagonistin weist damit ihren eigenen Gefühlen die höchste Priorität zu und handelt ihnen entsprechend.

Mit einer List gelingt es ihr, vom Hof zu fliehen und sich schließlich auf die Suche nach Metiochos zu begeben (MSP, 9.5-10.1). Sie hebt sich in dieser Hinsicht von Kallirhoe ab, die passiv ihre Trennung von Chaireas hinnimmt: Parthenope zeigt mit ihrem Willen, ihren Liebsten zu finden, ein Verhalten, das eher den männlichen Protagonisten der griechischen Liebesprosa zugeschrieben wird (vgl. Charitons Chaireas oder Xenophons Abrocomes). Sie schneidet sich während ihrer Odyssee die Haare ab, da sie nicht als hübsche Frau erkannt werden und sich möglicher Verehrer oder Vergewaltiger erwehren will (MSP, 1.3). Während ihrer Suche nach Metiochos muss sich die Protagonistin dennoch mehrmals gegen gewaltsame sexuelle Übergriffe wehren (PT, 45 und 79), immer wieder muss sie aus der Sklaverei²⁷⁶ flüchten (GF2/POxy 435).

²⁷³ Dies passt gut zu der Erzählung Herodots, in welcher er den Tod des Polykrates, auf den Roman bezogen also Fuluqräts griechischem Gegenstück, beschreibt (Hdt. Hist. 3.124-125). Polykrates ignorierte die Warnung seiner Tochter und lief direkt seinem Feind Oroites in Magnesia in die Arme, welcher ihn kreuzigen ließ. Es ist gut denkbar, dass sich ähnliche Szenen in M&P und im persischen Versroman abgespielt haben.

²⁷⁴ Bei Herodot wird der unrechtmäßige Thronfolger des Polykrates Maiandrios genannt, welcher ein Vertrauter des Polykrates war und dessen Amtsgeschäfte während seines Kriegszuges nach Magnesia übernahm (Hdt. Hist. 3.123 und 142).

²⁷⁵ Vgl. Hägg/Utas (2003), S. 161.

²⁷⁶ Vgl. auch Scholion on Dionysios Periegetes, v. 358 in: Müller, Karl (Ed.): *Geographi graeci minores*. Volumen secundum / e codicibus recognovit, prolegomenis, annotatione, indicibus instruxit, tabulis aeri incisus illustravit, Paris: A. Firmin Didot 1861, S. 445. Die Übersetzung des Abschnittes findet sich bei Hägg/Utas (2003), S. 47.

Vermutlich gelangt die wehrhafte und keusche Prinzessin irgendwann wieder nach Samos und erkämpft sich den Thron zurück, dies deutet zu Beginn des persischen Versromans der Traum Fuluqrāts an (PF, 16-20). Schließlich begegnet sie Metiochos bzw. Vāmiq wieder.²⁷⁷

Hägg und Utas nehmen an, dass Vāmiq, wie auch sein griechisches Gegenstück Metiochos, Ādhrā bzw. Parthenope schließlich half, den Thron zurückzuerobern: Das Mosaik aus Antiochia (MOS1) bildet den Helden in militärischer Tracht ab. Falls dem so war, bekam Metiochos, ähnlich wie Chaireas bei Chariton, die Gelegenheit, seinen Mut, seine Tapferkeit und Männlichkeit zu beweisen. Er bekleidete nicht nur die Rolle des eigensinnigen Tugendhelden, sondern wurde offenbar auch als gefeierter Feldherr skizziert. Dennoch dominierte wohl Parthenope bzw. Ādhrā die Handlung des griechischen und persischen Romans: Als einzige der hier analysierten Heldinnen der griechischen Liebesromane kommt ihr eine umfassende Erziehung zu, die üblicherweise Jungen durchliefen. Systematisch wird sie auf ihre spätere Rolle als Herrscherin vorbereitet, die sie sicherlich mit Metiochos an ihrer Seite ausgeführt haben wird. Parthenope verbleibt damit keineswegs auf dem Niveau der übrigen griechischen Protagonistinnen, nämlich dem einer treuen und sittsamen Partnerin und Ehefrau, sondern zeigt durchaus männliche Eigenschaften wie Wagemut, Kampfgeist und sogar Gewaltbereitschaft. Sie steht zumindest in dieser Hinsicht der von Diodor gezeichneten Semiramis sehr nahe.

Letztlich ist nicht klar, ob Parthenope und Metiochos vor ihrer Trennung die Gelegenheit hatten, zu heiraten oder ob sie überhaupt miteinander vermählt waren. Denn eigentlich bedeutet der Name Parthenope bzw. Ādhrā „Jungfrau“, was auf eine ewige Jungfräulichkeit der Heldin verweisen könnte.²⁷⁸ Zudem deuten weder die griechischen noch die persischen Quellen explizit auf ein glückliches Ende der Geschichte hin. Ein Happy End aber, das auch die Heirat der beiden Protagonisten mit einschloss, erscheint sehr wahrscheinlich – alles andere würde der Tradition des griechischen Liebesromans zuwider laufen. Die Protagonisten und ihre Geschichte müssen in jedem Fall einen nachhaltigen Eindruck bei den Rezipienten hinterlassen haben. Schließlich wurde der Metiochos-Parthenope-Roman sogar als Theaterstück mit starken Charakteren aufgeführt (vgl. Luc. Salt. 2 und 54 sowie Pseu. 25²⁷⁹):

Since she [Parthenope, H.E.] is linked with Phaidra and Rhodope by Lucian and is the only female character from the novels to have made it to the stage, she must have been one of the most powerful dramatic characters that Greek novelists created, dominating the book and

Sie fällt zudem einem gewissen Demoxenos oder Danaos in die Hände, welchem wohl eine ähnliche Rolle wie dem Piraten Theron bei Chariton zugekommen sein mag, vgl. Hägg/Utas (2003), S. 244-245.

²⁷⁷ Dies deutet ein Textbruchstück in der persischen Anthologie *Dārāb-nāmah* implizit an. So erzählt die junge Frau ihre Geschichte dem Händler Hiranqālīs, welcher sie daraufhin als die berühmte Tochter des Fuluqrāt erkennt und ihr verspricht, sie wieder mit Vāmiq zusammenzuführen. Vgl. auch (Char. Kall. 8.7.3-8 und 8.7.11) Xenophon (Xen. Eph. 5.14) und des Achilleus Tatios (Ach. Tat. Leu. 8.4-5).

²⁷⁸ Vgl. Utas, Bo: Did Ādhrā remain a virgin?, in: OrSu 33-35 (1984-1986), S. 429-441.

²⁷⁹ Dass Lucian wirklich von der Parthenope des griechischen Liebesromans als Heldin eines Theaterstückes spricht, darauf wies M. Kokolakis in seinem Aufsatz „Pantomimus and the Treatise ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ“, in: Platon 11 (1959), S. 47-51 erstmals hin.

imaginations of its readers. [...] He [Metiochos, H.E.], too, seems to have been a fit subject for performance, and he is an equally strong character in the Greek and Persian fragments.²⁸⁰

5. Zusammenfassung der Kapitelergebnisse

Im vorangegangenen Kapitel dieser Arbeit wurden ausgewählte Texte der griechischen Liebesprosa des ersten vor- und nachchristlichen Jahrhunderts einer gründlichen Analyse hinsichtlich ihrer Konzeption der Geschlechterrollen und in Bezug auf die Behandlung des Themas Sexualität unterzogen. Es sollte festgestellt werden, durch welche Gattungskonventionen und durch welche sozialen Normen Geschlecht und Sexualität in den griechischen Liebesromanen und -fragmenten bedingt sind. Das Kapitel fungierte auf diese Weise als wichtiger Beitrag zur Klärung der Frage, inwiefern die Darstellung und Gewichtung von Liebe, Geschlecht und Sexualität bei Petron von der Literaturtradition des ersten vor- und nachchristlichen Jahrhunderts abhängig ist.

Eine ganz wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung dieser Fragestellung war die Anerkennung der These, dass die *Satyrice* in neronischer Zeit, vermutlich um 62/63-66 n. Chr., entstanden sind. Ein Kommentar zu den Quellen und Fakten, die zur Verifizierung der These beitragen, führte in das vorangegangene Kapitel ein (Abschnitt 1). Im Anschluss daran wurde die Auswahl der griechischen Liebesromane und -fragmente erläutert, wobei ein besonderer Fokus auf der Datierung der Texte lag (Abschnitt 2).

Mit Bezugnahme auf die zeitlichen Einordnung des Ninos-, Sesonchosis-, Chione-, Kalligone-, Iolaos- und Protagoras-Romans sowie des Romans *Kallirhoe* des Chariton von Aphrodisias und des Metiochos-Parthenope-Romans in der aktuellen Forschungsliteratur wurde herausgestellt, dass eine hohe Wahrscheinlichkeit besteht, dass Petron als Autor eines Romans aus neronischer Zeit diese Werke gekannt haben könnte. Eine Beeinflussung dieser Texte auf Petrons Konzeption von Geschlecht und Sexualität ist damit nicht auszuschließen, konnte doch bereits eine parodistische Adaption des griechischen Romanschemas in den *Satyrice* nachgewiesen werden.²⁸¹

In Abschnitt 3 wurde die Darstellung und Gewichtung von Liebe und Sexualität im Allgemeinen in den hier ausgewählten griechischen Texten im Vergleich zu Petrons *Satyrice* näher betrachtet. Dabei wurde herausgestellt, dass Liebe im griechischen Liebesroman als Oberthema der Handlung fungiert und als umfassendes Konzept, das das gesamte Denken und Fühlen eines Menschen einnimmt, gezeichnet wird. Liebe wird von den griechischen Romanciers als Grundbedingung für eine Eheschließung betrachtet, was, wie herausgestellt wurde, wohl nur selten der Realität im 5. und 4. Jh. v. Chr., auf welche die Texte Bezug nehmen, entsprochen haben dürfte. Eine Ehe einzugehen wird des Weiteren zum höchsten Ziel der Protagonisten deklariert, jedoch werden die realen Begleitumstände der

²⁸⁰ Stephens/Winkler (Ed.) (1995), S. 78-79.

²⁸¹ Vgl. dazu meine Masterarbeit (2010).

Eheschließung²⁸² konsequent beschönigt, so auch die Tatsache, dass es der Norm entsprach, dass griechische Männer vor und auch während der Ehe mit Sklavinnen, Prostituierten und Hetären Geschlechtsverkehr hatten, während von ehrenhaften jungen Frauen erwartet wurde, dass sie bis zur Eheschließung Jungfrau blieben.

Der Vollzug von Sex wurde – wenn überhaupt – in der griechischen Liebesprosa nur angedeutet, jedoch die erotische Anziehungskraft der Heldinnen, die sich öfter als ihre männlichen Partner vor Verehrern schützen mussten, stark in den Vordergrund gerückt. Explizit aber wird nur die atemberaubende erotische Ausstrahlung der Kallirhoe in Charitons gleichnamigen Roman thematisiert. Dieser ambivalente Umgang mit Geschlecht und Sexualität dient einem bestimmten Zweck und hatte eine zielgerichtete Wirkung auf die historisch-empirischen Leserinnen und Leser der Romane, meint Brigitte Egger:

Es werden die realen Beschränkungen des weiblichen Lebens literarisch bestätigt, sogar noch schärfer gefasst als in der zeitgenössischen Wirklichkeit (u.a. durch archaisierende Rückwendung auf eine Vergangenheit mit strikteren Regeln und Geschlechterrollen); gleichzeitig wird durch die Illusion unbezwinglicher emotionaler und sexueller Wirkung der Frau der Wunsch nach Einfluss und Bestimmung umgelenkt und beschwichtigt. Tatsächliche Ansprüche auf selbst- und andere bestimmendes weibliches Handeln fehlen oder werden durch die schlimmsten Begleitumstände denunziert. [...] Im Hinblick auf die Leserin ist festzuhalten, dass das [...] Zurücktreten und die Abwertung aller anderen weiblichen Handlungsrollen zugunsten der Protagonistin im Zusammenklang mit anderen erzähltechnischen Mitteln eine starke identifikatorische Lektüre fördert.²⁸³

Nach der Analyse der hier vorgestellten Texte kann sich zwar der Feststellung Eggers angeschlossen werden, dass in der griechischen Prosa eine Bezugnahme zu einer Vergangenheit deutlich wird, deren soziale Regeln – auch in Bezug auf Sexualität und Geschlechterrollen – vermutlich weitaus strikter gewesen sind, als die Regeln, Normen und Werte der Epoche, in der die Romane tatsächlich entstanden sind. Diejenigen Frauen, die die Romane lasen,²⁸⁴ lebten damit zwar weniger eingeschränkt als ihre Geschlechtsgenossinnen der vorangegangenen Epochen,²⁸⁵ jedoch konnten sie immer noch weniger Macht und Einfluss in Gesellschaft und Politik erlangen als Männer. Auch in sexueller Hinsicht unterlag ihr Leben strengen Reglements (vgl. Unterkapitel 3). Es ist daher gut möglich, dass die in den Romanen stark hervorgehobene erotische Anziehungskraft der Frauen durchaus der Kompensation des unterdrückten Wunsches der historisch-empirischen Leserinnen entsprach, in sexueller Hinsicht stärker wahrgenommen zu werden – wie angemerkt wurde, war die Rolle der Geliebten eher nicht für die Ehefrau bestimmt.

²⁸² Eheschließungen in der Oberschicht wurden meist eher aus ökonomischen und politischen Gründen basierend auf dem Willen der Eltern geschlossen. Die zu verheiratende junge Frau kannte in vielen Fällen den für sie ausgesuchten Ehemann nicht, somit war in der Regel Liebe keineswegs ausschlaggebend für den Abschluss einer Ehe; vgl. Unterkapitel 3.

²⁸³ Egger (1988), S. 60-61.

²⁸⁴ Dies waren wohl nur, wie die neuere Forschung vermutet, Angehörige der Oberschicht. Vgl. beispielsweise Holzberg (2006), S. 51-52.

²⁸⁵ Vgl. zum Beispiel Hartmann (2002) und (2007).

Jedoch muss bedacht werden, dass die Heldinnen in der griechischen Liebesprosa gerade wegen ihrer außergewöhnlichen Schönheit und erotischen Ausstrahlung oftmals in für sie schwierige oder gefährliche Situationen gerieten – das beste Beispiel dafür ist wohl Kallirhoe. Mit derartigen Schicksalschlägen umgehen zu müssen und in dieser Hinsicht Einfluss zu gewinnen, hätte sich wohl kaum eine reale Aristokratin gewünscht.

Des Weiteren wird von Eggers negativer Lesart bezüglich des weiblichen Handlungsspielraumes in den Romanen Abstand genommen: Es gibt durchaus Frauenfiguren in der griechischen Prosa, die, zumindest zeitweise, ein selbst bestimmtes Handeln zeigen. Dies wurde anhand der Analyse von Kallirhoe und Parthenope deutlich. So lässt sich Kallirhoe beispielsweise keineswegs von dem Eunuchen Artaxates einschüchtern, der ihr sogar mit Folter droht, falls sie sich nicht Artaxerxes hingibt. Kallirhoe bleibt standhaft und hält treu an ihrer Liebe zu Chaireas fest. Sie bringt ihre Abscheu gegenüber dem Handeln des Eunuchen klar zum Ausdruck. Parthenope, die Heldin des Metiochos-Parthenope-Romans, setzt sich vermutlich sehr aktiv für eine Wiedervereinigung mit Metiochos ein. Sie begibt sich, aller Wahrscheinlichkeit nach verkleidet, allein auf die Suche nach Metiochos. Von Polykrates wird sie darüber hinaus zu einer selbstständig und selbst bestimmt agierenden jungen Frau erzogen, die schon in jungen Jahren teilweise die Aufgaben ihres Vaters übernimmt und sich in Domänen der Männer ganz selbstverständlich bewegt.

Bezüglich der möglichen Identifikation der Leserinnen mit den Heldinnen sind noch folgende, freilich spekulative Anmerkungen zu machen, denn leider sind keine Aufzeichnungen von realen Leserinnen erhalten, die ihre Eindrücke von Literatur aufschlüsseln: Falls es diese Identifikation gab, bezog sie sich wohl eher auf den Wunsch, einmal eine ebenso tiefe Liebe für einen Mann zu empfinden, wie sie die Protagonistinnen der Romane erleben durften. Den historisch-empirischen Leserinnen wird es mitnichten erstrebenswert erschienen sein, von ihren Familien durch unglückliche Umstände getrennt zu werden und zahlreiche leidvolle Abenteuer in zumeist fremden Ländern bestehen zu müssen, bevor sie den Liebsten wieder begegneten.

M. E. nach dienten die griechischen Liebesromane in erster Linie der spannenden Unterhaltung der (realen) Leser und Leserinnen der Oberschicht.²⁸⁶ Wobei nicht postuliert werden soll, dass wie Eggers Feststellungen implizieren, ein großer Teil des Lesevergnügens auf Eskapismus aus der sozialen und politischen Umgebung beruhte. Vielmehr wird die Auffassung vertreten, dass die Rezipienten einerseits Gefallen daran fanden, vorgeführt zu bekommen, auf welcher spektakulären Weise sich das Griechentum einer glorreichen kulturellen Epoche in einer feindlich gesinnten Welt behaupten konnte. Die

²⁸⁶ Vgl. Holzberg (2006), S. 55-58. Dass griechische Liebesromane nicht als *Bildungsromane* gesehen werden dürfen, hat die Analyse von J.R. Morgan gezeigt: *Erothika mathemata. Greek romance as sentimental education*, in: Alan H. Sommerstein/Catherine Atherton (Ed.): *Education in Greek fiction* (= Nottingham Classical Lecture Series, Vol. 4.), Bari: Levante 1997, S. 161-189, bes. S. 188-189.

Betonung der Wichtigkeit der Ehe für die *polis* stellte dabei ein bis in die Gegenwart der Rezipienten hineinreichendes Element dar, das nach wie vor Brisanz und Gültigkeit besaß. Andererseits wurde in den Romanen gerade das bedient, dessen sich viele Ehen nicht rühmen konnten – eine tiefe, bedingungslose Liebe zwischen den Ehepartnern. Die Beschäftigung mit der Entwicklung einer für damalige Verhältnisse so seltenen, starken Verbindung zwischen den Eheleuten war sicherlich für viele Leser und vor allem Leserinnen ein gern in Anspruch genommener Zeitvertreib. Zudem werden die tugendhaften, edlen Charaktere der Figuren die Sympathien der historisch-empirischen Leser schnell erlangt haben. All dies zusammen genommen mag den Ausschlag für die Beliebtheit der Gattung gegeben haben.

Machen die griechischen Romanciers Liebe zum Oberthema der Handlung, so fällt der Tenor bei Petron ganz anders aus: Die Handlung der *Satyrica* des Petron ist stark auf die Sexualität der Protagonisten, ihr sexuelles Agieren und ihre Wünsche ausgerichtet. Nicht Liebe wird bei Petron zum Schicksal seiner Figuren, sondern Sex. Sexualität wird in den *Satyrica* als etwas völlig Alltägliches und Lust als immer vorhandene Empfindung betrachtet. Petrons ‚Helden‘ Encolp und Giton sind klar ersichtlich als ‚Anti-Liebepaar‘²⁸⁷ konstruiert und veralbern mit ihrer unstillbaren sexuellen Lust und ihrer unstillbaren Beziehung zueinander die Protagonisten der griechischen Liebesprosa. Die bi- und heterosexuellen Abenteuer der Figuren in den *Satyrica* werden ausführlich und mit schonungsloser Detailverliebtheit beschrieben. Der römischen und griechischen Realität, in welcher Sex ein sehr präsender Bestandteil des täglichen Lebens war, kommt dieser Umgang mit Sexualität wahrlich viel näher als die Thematisierung derselben in den griechischen Liebesromanen. Das Motiv der Keuschheit und die unbedingte Erhaltung dieser werden bei Petron dekonstruiert und völlig ins Lächerliche gezogen. Männer und Frauen reden gleichermaßen offen und oft über sexuelle Handlungen.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass, oberflächlich betrachtet, Petrons Darstellung und Gewichtung von Liebe und Sexualität der griechischen Liebesromane völlig zuwider läuft. Der römische Autor veralbert feste Topoi wie Keuschheit und bedingungslose Treue sowie tiefe, ein Leben lang währende Liebe und zeichnet eine bissige Persiflage auf große Liebesgeschichten, wie das Kapitel C dieser Arbeit herausstellen soll.

Im Abschnitt 4 des vorangegangenen Kapitels wurde schließlich dezidiert auf die Konstruktion der Geschlechterrollen und der damit verbundenen Charakterbilder der Figuren in den hier ausgewählten griechischen Texten eingegangen. Zunächst standen die Genderrollen in den ‚idealisierenden‘ und ‚komisch-realistischen‘ Romanfragmenten im Fokus der Analyse.

²⁸⁷ Auf diesen Punkt geht genauer Kapitel C, vor allem in den Abschnitten 2.1 und 2.2, ein.

Resümierend kann gesagt werden, dass besonders die an historische Darstellungen angelehnten Fragmente des Ninos- und Sesonchosis-Romans hinsichtlich ihrer Zeichnung der männlichen Figuren die bereits bei den Historikern vorhandenen heroisch-idealisierten Züge des Ninos und Sesonchosis weiter ausgearbeitet und feste Genderbilder wie den ‚tugendhaften Herrscher‘ und ‚den mutigen Feldherrn‘ etabliert haben. Die Frauenfiguren der griechischen Liebesromane hingegen haben nichts bis wenig mit der Darstellung der Historiker gemein. Aus der selbstbewussten und kämpferischen Königin sowie brillanten Strategin und Kriegerin Semiramis, deren Lebensbeschreibung innerhalb der *Historischen Bibliothek* des Diodor einen großen Raum einnimmt, ist im griechischen Liebesroman eine tugendhafte, schüchterne und weinerliche Jungfrau geworden. Im Fall von Meameris, welche vermutlich die weibliche Hauptfigur im Sesonchosis-Roman war, findet sich überhaupt keine Entsprechung bei Diodor und seinen Vorgängern und Zeitgenossen.

Der Chione-Roman stach hingegen durch realistische Züge in Hinsicht auf die dargelegte Heiratspolitik hervor. Eine junge, schöne Prinzessin soll mit einem gewissen Megamedes gegen ihren Willen – denn sie liebt einen anderen – verheiratet werden. Die Heldin wird auf ihr späteres Dasein als treue und devote Ehefrau reduziert. Die verliebte Chione deutet die Bereitschaft zum Selbstmord an, sollte sie nicht mit ihrem Liebhaber zusammenleben können. Vielmehr ist aufgrund des sehr lückenhaft erhaltenen Textes der Fragmente nicht über diese Frauenfigur auszusagen.

Die Fragmente des Kalligone-Romans nehmen im Kollektiv der hier ausgewählten ‚idealisierenden‘ Romanfragmente eine exponierte Stellung in Hinsicht auf die Zeichnung der Heldin ein. Kalligone, wohl die weibliche Hauptfigur des Romans, wird als emotionale und starke Frauenfigur gezeichnet, welche sich eine zeitlang unter Amazonen aufhielt und sich deren maskulines Wesen zu Eigen gemacht hat. Sie kann sich treffend artikulieren und zeichnet sich gegenüber den bisher analysierten Frauen durch einen verzweiferten Hang zur Gewaltbereitschaft aus, wodurch sie als Antagonistin zur schüchternen und stummen Semiramis des Ninos-Romans auftritt. Die Fragmente der ‚idealisierenden‘ griechischen Liebesromane deuten damit bereits Unterschiede in der Charakterzeichnung und den Geschlechterrollen an, welche in den vollständig erhaltenen Romanen bzw. im rekonstruierten Metiochos-Parthenope-Roman weiter ausgearbeitet werden.

Die Romanfragmente des Iolaos- und des Protagoras-Romans könnten darauf hindeuten, dass es bereits im griechischen Kulturraum Texte gab, deren Handlungen in einer ähnlich komisch-realistischen Halbwelt spielten wie in den *Satyrica*. Auch in Bezug auf die Geschlechterrollen, die diese Fragmente abbilden, sind Ähnlichkeiten zu denen, die in Petrons Roman vorkommen, nachweisbar. So könnte Iolaos als ähnlich pikaresker Anti-Held wie Encolp aufgetreten sein, dessen oberstes Ziel es war, in sexueller Hinsicht erfolgreich zu sein und der sich sogar in den Kybele-Kult einführen ließ, um in Gestalt eines *gallus*

leichteren Zugang zu einer Frau zu bekommen. Im Protagoras-Roman erfährt der Leser von einer homosexuellen Beziehung zwischen einem gewissen Protagoras und Kallias, die ein ähnlich skurriles Paar wie Encolp und Giton darstellten.

Die umfassende Analyse der Geschlechterrollen, die innerhalb des Romans *Kallirhoe* des Chariton von Aphrodisias greifen, hat gezeigt, wie komplex der Autor seine Figuren angelegt hat. Mit viel psychologischem Einfühlungsvermögen hat Chariton – ganz im Gegensatz zu der noch vor wenigen Jahren weit verbreiteten Meinung – Protagonisten geschaffen, die eine umfassende charakterliche Wandlung im Rahmen der Geschichte durchmachen, die sich auch auf die von ihnen eingenommenen Geschlechterrollen bezieht. So entwickelt sich Kallirhoe vom unmündigen, jungen Mädchen zur reifen, verantwortungsbewussten und klugen Frau, deren Verhalten und Motivation realistisch gezeichnet sind. Auch ihr männliches Gegenstück, Chaireas, sowie die Nebenfiguren verändern sich der Situation gemäß sowohl zum Positiven (Chaireas, Stateira) als auch zum Negativen (Dionysios, Artaxerxes). Kallirhoe aber ist der Mittelpunkt des Geschehens: Ihr Denken, Handeln sowie ihre außerordentliche Schönheit und erotische Anziehungskraft mit denen sie beide Geschlechter gleichermaßen beeindruckt, prägen die Handlung. Kallirhoe ist gleichermaßen überaus erotisch sowie fromm und treu. Die alternativen Identitäten, mit denen sie im Laufe der Geschichte belegt wird, offenbaren abermals ihren facettenreichen und komplexen Charakter, der sich nicht auf *eine* Geschlechterrolle herunterbrechen lässt. Ebenso ist dies nicht bei Chaireas und den übrigen Charakteren möglich. Die weiblichen Nebenfiguren, so wurde festgestellt, heben sich von den männlichen Nebencharakteren ab, insofern, als dass sie einmal eingenommene Geschlechterrollen ablegen können: Stateira und Rhodogune wandeln sich von Konkurrentinnen der Kallirhoe zu Freundinnen und Kallirhoes Sklavin Plangon avanciert nicht nur zur Freundin sondern auch zur Mutterfigur.

Zuletzt wurde schließlich der Metiochos-Parthenope-Roman betrachtet. Die Protagonistin Parthenope ist wohl die einzige Heldin der hier ausgewählten Texte deren – schließt man von der persischen auf die griechische Version des Romans – frühe Kindheit und eher maskuline Erziehung referiert wurde. Parthenope wird als die einzige Tochter des freidenkerischen Polykrates mit viel Liebe und ohne Zwang, sich in die gesellschaftlichen Konventionen zu fügen, aufgezogen. Dies dokumentiert auch ihre selbstverständliche Teilnahme am Symposion, welches zu Ehren von Metiochos, der als Held etwas farblos erscheint, zumal die erhaltenen Textbruchstücke sich in der Mehrzahl auf Parthenope beziehen, abgehalten wird. Im Laufe der Geschichte wird die schöne Aristokratin ebenso wie Kallirhoe von vielen, meist sozial hoch stehenden Persönlichkeiten begehrt und muss sich mit List und z.T. auch mit Gewalt gegen sexuelle Übergriffe zur Wehr setzen. Jedoch ist auch hier so gut wie sicher, dass sie ihrem Metiochos, der sich vermutlich ähnlich wie Chaireas zum Schluss als Kriegs- und Tugendheld beweisen durfte, treu geblieben ist. Für

die ungewöhnlich starken Charaktere dieses Romans spricht auch die spätere Aufführung der Geschichte als Theaterstück. Somit liegen vor allem im Roman *Kallirhoe* sowie im Metiochos-Parthenope-Roman, deren beider Autor Chariton hätte sein können (vgl. Abschnitt 2), facettenreiche und faszinierende Geschlechterrollen vor, von denen besonders diejenigen der Frauen durch ihre Differenziertheit in der Ausarbeitung hervorstechen, so dass man diese gewiss nicht auf ein Geschlechterbild reduzieren kann.

Jedoch muss angemerkt werden, dass die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Figuren in der Mehrzahl positive (Tugendhaftigkeit, Frömmigkeit, Mut, Treue, Schönheit) denn negative (Eifersucht, Hinterlist, Argwohn, Feigheit) Eigenschaften aufweisen und dass die gegenseitige tiefe Liebe der Protagonisten zueinander das treibende Element der Handlung der Romane ist. Auch werden in den hier vorliegenden Texten konventionelle Geschlechterrollen, wie diejenige des tugendhaften und redegewandten Kriegshelden im Hinblick auf die Männer (Ninos, Sesonchosis, Chaireas, Metiochos) und diejenige der treuen Jungfrau in Bezug auf die Frauen (Semiramis, Chione (?), Kalligone (?), Parthenope) oft bedient. Bei Petron findet sich keine dieser Rollen wieder, wie die beiden nachfolgenden Kapitel demonstrieren werden.

Es stellt sich nun die Frage, wie Petron mit diesen möglichen Vorbildern der griechischen Romantradition umging und inwiefern er sich von den Geschlechterrollen der griechischen Liebesprosa inspirieren ließ. Inwieweit er sie abwandelte oder für seine Zwecke adaptierte und was er für eine Intention damit verfolgte. Denn feststeht, dass Petron zur Unterhaltung seiner Leser einen typischen, wenn auch römischen Liebesroman hätte anfertigen können, der in starker Parallele zu den Werken der griechischen Liebesprosa gestanden hätte. Petron aber schrieb einen in vielerlei Hinsicht der griechischen Romantradition völlig konträr gegenüberstehenden Text, welcher sich jedoch in vielen Punkten, wie noch zu zeigen sein wird, parodistisch auf seine griechischen Vorläufer bezieht. Am Ende dieser Arbeit sollen durch die Betrachtung des ungewöhnlichen Umganges mit Geschlecht und Sexualität innerhalb der *Satyrica* Rückschlüsse auf Petrons Intention gezogen werden. Das Kapitel B widmet sich nun der Analyse weiterer Gattungen, welche auf Petron in Bezug auf seinen Umgang mit Sexualität und Geschlecht gewirkt haben könnten. In Kapitel C werden dann die in den *Satyrica* auftauchenden Genderkonzepte direkt beleuchtet.

B. Zusätzliche Impulse für Petron – Der unkonventionelle Umgang mit Gender und Sexualität in weiteren Literaturgattungen

Die Gattungen werden sozusagen selbst zum Stoff der Dichtung, einem Stoff, der sich in ungeahnten Formzusammenhängen entfaltet und im gegenseitigen Spiel bricht. Möglich ist dies nur dadurch, daß der Glaube an die bindende Aussagekraft dieser Formen verlorengegangen ist, Petron ihnen frei gegenübersteht und sie als dienender Träger seiner Subjektivität einsetzt.¹

Franz M. Fröhlke (1977)

Themen und Inhalte des Kapitels B

Das folgende Kapitel der Studie soll durch eine Betrachtung des Umganges mit Geschlechterrollen und Sexualität in ausgewählten weiteren griechisch-römischen Literaturgattungen im Vergleich zu Petrons *Satyrice* zwei Fragen beantworten:

1. Die *Satyrice* zeichnen sich durch die auffallende Zurschaustellung von Sexualität und sexuellen Handlungen aus. Es stellt sich die Frage, ob dies eine ausschließliche Eigenart des Römers Petrons ist oder ob die Betonung von Erotik und frivolen Inhalten eine verbreitete Darstellungstechnik von spezifischen Gattungen der griechisch-römischen Literatur und/oder der griechischen und römischen Bühne war. Somit gilt es zu untersuchen, welche weiteren literarischen oder im weitesten Sinne künstlerischen Vorbilder Petron in diesem Sinne gehabt haben könnte.

2. In den *Satyrice* werden sexuelle Tabus gebrochen, so agieren Petrons Frauenfiguren aktiv und selbstbewusst in Hinsicht auf das Ausleben ihrer Sexualität, wohingegen bei Männern wie Ascyrtos und Trimalchio passives Sexualverhalten angedeutet wird.² Zudem fällt auf, dass sehr offen, wenn auch, beispielsweise im Vergleich zu den Epigrammatikern, niveauevoll, über Sexualität und ihre verschiedenen Formen geredet wird – auch durch Frauen. Vor diesem Hintergrund wird gefragt, welche römischen und/oder griechischen Gattungen sich bereits vor oder zur Zeit Petrons auf spielerische, offene und unkonventionelle Weise mit Geschlechterrollen und ihrer Verkehrung beschäftigt haben.

Die anhand dieser zwei Fragen angestellten Überlegungen befassen sich nacheinander mit den Konzepten von Gender und Sexualität in der Epigrammatik, der römischen Komödie, in der *satura Menippeae*, in der Satire sowie im griechisch-römischen Mimus, in der *fabula*

¹ Fröhlke (1977), S. 40.

² Dies wird besonders im nachfolgenden Kapitel C weiter ausgeführt.

Milesia und schließlich in der römischen Liebeselegie.³ Der Schwerpunkt des Kapitels liegt auf der Betrachtung des Einflusses der drei zuletzt genannten Gattungen, da die These vertreten wird, dass der Mimus, die *fabula Milesia* sowie die römische Liebeselegie Petron stärker in Bezug auf seinen Umgang mit Geschlechterfragen und Sexualität prägten als etwa die Epigrammatik, die römische Komödie sowie Satire und die *satura Menippea*. Zunächst wird sich knapp mit den Impulsen der Epigrammatik, der römischen Komödie, der Satire und der *satura Menippea* auseinander gesetzt, um anschließend ausführlicher auf Petrons Vorbilder aus dem Mimus, der *fabula Milesia* und der römischen Liebeselegie einzugehen. Im Rahmen der Untersuchung des Einflusses des Mimus, der *fabula Milesia*, der Satire und der *satura Menippea* auf die *Satyrica* wird Michael Bachtins Theorie des Karnevalesken die nachfolgenden Ausführungen ergänzen.

Um eine bessere Grundlage für die Diskussion zu liefern, erläutert Abschnitt 1 bündig die Prämissen der antiken Geschlechterordnungen. Der Fokus liegt aufgrund der ausgewählten Gattungen und ihrer Bearbeitung durch römische Autoren und wegen der Tatsache, dass Petrons selbst Römer war, auf der Erläuterung der römischen Bedingungen, die Sexualität prägten. Zuerst werden die Regularien für Männer und im Anschluss daran die Normen und Ideale bezüglich Sexualität für Frauen vorgestellt.

1. Vorbemerkungen zur römischen Geschlechterordnung

Normen, Ideale und Tabus für männliches Sexualverhalten

Normatives Sexualverhalten bedeutete für einen freieborenen Mann (*vir*), immer derjenige zu sein, der andere penetrierte. Er musste die insertive Rolle bei penetrativen Sexualakten übernehmen. Ein freieborener Mann konnte ein *fututor*, ein *pedico/pedicator* oder auch ein *irrumator*⁴ sein, also andere vaginal, anal oder oral penetrieren.⁵ Heterosexuelles Verhalten wurde dabei nicht, ganz im Gegensatz zur Neuzeit, als die Norm betrachtet. Es war völlig legitim, auch gleichgeschlechtliche sowie bisexuelle Bindungen einzugehen, wie Craig A. Williams herausstellt:

³ Da in diesem Kapitel nur diejenigen Gattungen in den Blick genommen werden, die spielerisch mit unkonventionellem Liebesverhalten umgehen, scheidet das Genre des Epos für die Analyse aus. Als Vorlage für den griechischen Liebesroman propagiert das Epos ein Idealbild der heterosexuellen Partnerschaft bzw. Ehe. Beide Partner gehen völlig in der Ehe auf, die immer auch auf Respekt und Liebe gegründet ist: „Eheliche Sexualität erscheint ausserordentlich harmonisch, und die ‚Symmetrie‘ der Gefühle – die Ehepartner empfinden gleichzeitig Lust, die in eine erholsame Ruhe übergeht – erzeugt starke Bindungen“, resümiert Evangelia Kelperi in ihrem Artikel: Knaben lieben und Tyrannen stürzen. Sexualität in der griechischen Antike, in: Neue Zürcher Zeitung. Ressort Literatur und Kunst, Nr. 118 (25. Mai 2002), S. 81. Eine auf Liebe und Zuneigung basierte Ehe war jedoch, wie bereits in Kapitel A, Abschnitt 3 gezeigt wurde, eher nicht der Regelfall in aristokratischen Kreisen, da es Usus war, Ehen aus politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Gründen zu schließen.

⁴ Vgl. auch die Ausführungen von J.N. Adams: *The Latin Sexual Vocabulary*, second impression, London: Duckworth 1987. Zum Begriff *fututor*, S. 122 und 124. Martial benutzt diesen Begriff sogar, um in seinem Epigramm 1.90 das Sexualverhalten der *tribas* Bassa zu beschreiben, die männliche Sexualpraktiken ausführt. Zum Terminus *pedico/pedicator*, S. 2; 11 n. 3; 123-125; 133; 135; 214; 219-220; 226; 228. Sowie zu *irrumator*, S. 124-125 und S. 130.

⁵ Vgl. zur moralischen Bewertung dieser drei Praktiken auch: Meyer-Zwiffelhofer (1995), S. 72-88.

Consequently, a male sexual agent who played the insertive role could be described not as heterosexual, homosexual, or bisexual, but rather as one who inserts his penis into any of the three orifices (vagina, anus, mouth). It was, in short, a question of preferred role rather than immutable object-choice.⁶

Aktive Homosexualität und heterosexuelle Verhaltensweisen wurden nebeneinander, in fließendem Übergang, praktiziert. Paul Veyne unterstreicht diesen wichtigen Punkt und benennt die drei wichtigsten Regularien innerhalb der antiken Geschlechterordnungen:

It is incorrect to say that the ancients took an indulgent view of homosexuality. The truth is that they did not see it as a separate problem; they either tolerated or condemned the passion of love, whose legitimacy they questioned, as well as moral laxity. If they censured homosexuality, they censured it as they did love, courtesans or extra-marital affairs – at least as far as active homosexuality was concerned. They had three standards which were quite distinct from ours: free love or exclusive marriage, sexual activity or sexual passivity, freedom and slavery.⁷

Mit welchen Personen welchen Status' durfte ein freigeborener römischer Mann sexuell interagieren? Unverheiratete, freigeborene Frauen bzw. Mädchen (*ingenuae*) und freie Männer kamen für einen erwachsenen Bürger *nicht* für eine sexuelle Beziehung in Frage. Ebenso nicht andere Ehefrauen und Witwen. Auch sexuelle Beziehungen zu freigeborenen Knaben waren für einen freien Römer, im Gegensatz zu einem freien Griechen, tabu:

Nemo hinc prohibet nec vetat,
quin quod palam est venale, si argentum est, emas.
nemo ire quemquam publica prohibet via;
dum ne per fundum saeptum facias semitam,
dum ted abstineas nupta, vidua, virgine,
inventute et pueris liberis, ama quid lubet.

Niemand hindert's oder verwehrt's, dass du, was offen käuflich, wenn du Geld hast, kaufst. Kein Mensch verwehrt's, auf öffentlichem Weg zu gehen, wenn du nur durch umzäunten Grund den Weg nicht nimmst; wenn du dich nur von Ehefrau, Witwe, Jungfrau fern und fern von freien Knaben hältst, lieb, was du willst.⁸

Kontakte, die gegen diese, in der plautinischen Komödie *Curculio* dargelegten, Konventionen verstießen, wurden als *stuprum* (Unzucht) bezeichnet.⁹ Die einzige Möglichkeit für einen freigeborenen Mann in legitimer Weise mit einer freien Frau Geschlechtsverkehr zu haben,

⁶ Williams (1999), S. 167.

⁷ Veyne, Paul: Homosexuality in Ancient Rome, in: Philippe Ariès/Andre Bejin (Ed.): Western sexuality: practice and precept in past and present times [Result of a seminar at the Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris 1979 - 1980], Paris/Oxford: Blackwell Publishers 1985, S. 26-35, hier S. 26.

⁸ Plaut. Curc. 33-38. Zitiert nach folgender Ausgabe: Plautus, Titus Maccius: Komödien, Bd. 3: Curculio - Epidicus - Menaechmi - Mercator, lat./dt., hrsg., übers. und komm. von Peter Rau, 6 Bd., [= Edition Antike 12], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.

⁹ Siehe dazu auch Williams (1999), S. 119-124 sowie: Pfaff, I.: Art. Stuprum, in: RE 4.A1 (1931), Sp. 423-424. Man ist sich jedoch aufgrund des aus den Quellen nur schwer zu rekonstruierenden Gesetzestextes der so genannten *Lex Scantinia* nicht sicher, inwiefern gleichgeschlechtliche Beziehungen zu Minderjährigen en detail rechtlich geregelt wurden. Sowohl über die Datierung, als auch über den konkreten Inhalt des Gesetzes lassen sich nur schwer zuverlässige Aussagen treffen. Die Quellen, die das Gesetz erwähnen, thematisieren es in unterschiedlichen Zusammenhängen. Vgl.: Auson. Epigr. 92; Cic. fam. 8.12.3 und 12.3; Iuv. Sat. 2.44; Prudent. Perist. 10.204; Suet. Dom. 8.3.A. Anscheinend stellte die *Lex Scantinia* die Unzucht mit minderjährigen Freien unter Strafe (*stuprum cum masculino*). Freie Kinder sollten somit vor sexuellen Übergriffen geschützt werden. Quintilian erwähnt in seiner *Institutio oratoria* eine Geldstrafe von 10.000 Sesterzen für dieses Vergehen. Vgl.: Quint. Inst. 4.2.69 und 7.4.42. Vermutlich trat das Gesetz im 1. Jh. v. Chr. in Kraft. Im Laufe der Zeit wurde der Rechtstext aktualisiert und ergänzt.

war innerhalb der Ehe gegeben. Männliche wie weibliche Sklaven, Prostituierte, Hetären, sowie Fremde, die üblicherweise kein Bürgerrecht besaßen, durften aber als Sexualpartner gewählt werden.

Der Part des aktiven Partners, des Mannes, der andere penetrierte, wurde in Rom mit politischer Integrität und Macht gleichgesetzt.¹⁰ Gab man diese Rolle freiwillig auf, begab man sich im übertragenen Sinn auf das Niveau von Frauen, Sklaven und Kindern sowie von Fremden und nahm die Rolle des unterworfenen Sexualpartners ein. Dieser Punkt war es, der die passive Position des Mannes verabscheuungswürdig erscheinen ließ, und nicht, dass er Sex mit Männern hatte. Die Normen der Geschlechterordnung waren stark an die soziale Stellung des jeweiligen Sexualpartners gebunden, wie auch Seneca der Ältere herausstellt:

impudicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberto officium.

Losing one's virtue is a crime in the freeborn, a necessity in a slave, a duty for the freedman.¹¹

Der freie Mann, der die passive Rolle beim Sexualakt einnahm, war kein Mann, kein *vir* mehr. Ein homosexueller Mann, also jemand, der Sex oder Beziehungen mit Männern bevorzugte, stand unter dem Druck, die passive Rolle einnehmen zu wollen, es aber gesellschaftlich gesehen nicht zu dürfen.

Es existierten diverse Fremdbezeichnungen für den passiven Mann: Er wurde *cinaedus*,¹² *effeminatus* oder *pathicus* genannt oder als *mollis*, also als ein ‚weicher‘, das heißt, ein weiblicher Mann bezeichnet. Dies war in einer patriarchalischen Gesellschaft wie der römischen die schlimmste Beleidigung für einen Bürger. Das Wort *cinaedus*¹³ stammt aus dem Griechischen und war ursprünglich die Bezeichnung für bestimmte Tänzer und Pantomimen, die sich durch besonders weiche, weibliche Bewegungen auszeichneten und für ihre frivol-lasziven Tänze berühmt waren. Sie stammten aus Kleinasien und dem Orient.¹⁴ Der Begriff *pathicus* hingegen betonte die dienende, erdulende Rolle, die der Mann einnimmt und das sklavisches Element, das diese auszeichnet. Selbstbezeichnungen von ‚echten‘ passiven Männern sind nicht überliefert.

¹⁰ Vgl. Williams (1999), S. 167 und Richlin (1992a), S. 57-64.

¹¹ Sen. Contr. 4. pr. 10. Zitiert nach: Seneca the Elder: Declamations, in two volumes, transl. by M. Winterbottom, Vol. 1, Controversiae, Books 1-6, London: William Heinemann Ltd. 1974.

¹² Vgl. Vogt, Sabine: Die ‚Widernatürlichkeit‘ des Kinäden. Zur Reflexion über sex und gender in der Antike, in: Therese Fuhrer/Samuel C. Zinsli (Hrsg.): Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Rollenkonstrukte in antiken Texten (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung Bd. 2), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003, S. 43-56.

¹³ Vgl. zur Bewertung und Unterscheidung zwischen *kinaidoi* und Hopliten im griechischen Kulturraum Winkler, John J.: Laying down the Law: The Oversight of Men's Sexual Behavior in Classical Athens, in: Ders./Halperin/Zeitlin (1990), S. 171-209.

¹⁴ Vgl. Kroll, Wilhelm: Art. Kinaidos, in: RE XI, 1 (1921), S. 459-462; Reich, Hermann: Die ältesten berufsmäßigen Darsteller des griechisch-italischen Mimos, Königsberg i. Pr.: Hartung'sche Buchdruckerei 1897 sowie Plat. Gorg. 494 e. *Pathicus* und *Cinaedus* wurden im lateinischen Sprachgebrauch oft synonym verwandt. Sie beschreiben Männer, die sich oral oder anal penetrieren ließen. In einigen Fällen wurden sie jedoch in unterschiedlichen Zusammenhängen verwandt: *Pathicus* (Petr. Sat. 23. 3-4) meint hier einen *paedicatus* und *Cinaedus* bei Martial einen *fellator* (Mart. Ep. 3.73).

Über den verweichlichten Mann, der öffentlich wie eine Frau auftritt und sich sexuell devot gibt, machten sich Dichter wie Martial lustig.¹⁵ Ferner wurde von einem römischen *vir* die Neigung zum sexuellen Kontakt mit jungen und körperlich zarten Partnern erwartet, was wiederum eine Abneigung gegen ältere Frauen (*vetulae*) und Männer bedeutete. Besonders ältere Frauen wurden wegen ihres unattraktiven Äußeren und ihres altersbedingten körperlichen Verfalls in den Komödien und Satiren verspottet und ihr Sexualverhalten im aischrologischen Stil beschrieben. Männer sollten sich also zu unfreien Frauen oder Mädchen (*feminae* oder *puellae*), zu fremden, das heißt ausländischen jungen Männern¹⁶ oder Sklavenknaben (also zu *pueri*, *adulescenti*, *iuvenes*) hingezogen fühlen.¹⁷

Normen, Ideale und Tabus für weibliches Sexualverhalten

Auch das weibliche Sexualverhalten im römischen Kulturraum wurde von bestimmten Wertvorstellungen definiert. Im Folgenden soll dargelegt werden, wie sich römische Frauen in sexueller Hinsicht zu verhalten hatten. Dabei soll unter anderem der Frage nachgegangen werden, durch welche Vorstellungen gleichgeschlechtliche Beziehungen unter Frauen, wie es bei Petron im Falle von Fortunata und Scintilla angedeutet wird, bestimmt waren und wie aktives weibliches Sexualverhalten, wie es in den *Satyrice* beispielsweise Circe praktiziert, bewertet wurde.

In Rom, wie auch in Griechenland,¹⁸ wurden Frauen im Allgemeinen über ihre Rolle als Mutter definiert und traten mit Schließung der Ehe, die sie in der Regel sehr früh, meist im Alter von ca. 12 Jahren eingingen, in das *matrimonium*, den Mutter-Stand ein (auch wenn sie selbst keine Kinder hatten). Die Ehen wurden besonders in aristokratischen Kreisen aus politischen, ökonomischen und sozialen Gründen von den Eltern arrangiert. Das Ziel einer Ehe bestand darin, möglichst viele legitime Nachkommen hervorzubringen und somit die *gens* zu erhalten.¹⁹

Das Idealbild einer ehrbaren Ehefrau (*matrona*) und des weiblichen Oberhauptes der Familie (*mater familias*) umfasste die Kindererziehung, die Nahrungszubereitung, die Beaufsichtigung der Sklaven, die Führung des Haushaltes, die Krankenpflege sowie das Spinnen und Weben.²⁰ Die der Ehefrau zugesprochenen Schlüsseleigenschaften waren

¹⁵ Ebenso Iuv. Sat. 2. 84-104

¹⁶ Damit waren junge Männer bis zum Alter von ca. 20 Jahren gemeint. Wenn sie anfangen, einen vollen Bart zu tragen, schieden sie bereits als Sexualpartner für den ehrenhaften Mann aus. Vgl. auch Sen. ep. 47,7.

¹⁷ Interessant ist vor diesem Hintergrund die Untersuchung der Beziehung zwischen Encolpius und Giton und des Dreiecksverhältnisses zwischen Encolp, Giton und Ascyltos, welcher später durch Eumolpos ersetzt wird.

¹⁸ Siehe Kapitel A, 3.

¹⁹ „In der römischen Nobilität, in welcher man Kinderlosigkeit, Kindersterblichkeit und Kindesinfantizid sehr oft durch Adoption kompensierte, diente die Eheschließung der Steigerung von Macht und Einfluss der eigenen *gens*. Die Heiratsstrategien waren politische Strategien, so dass unabhängig vom Ideal der nur einmal verheirateten Frau (*univira*) Scheidungen von beiden Seiten eingereicht und neue Ehen jederzeit geschlossen werden konnten, wenn es politisch opportun war,“ so Elisabeth Herrmann-Otto: Frauen im römischen Recht. Mit einem Ausblick auf die Gender Studies der Alten Geschichte und der Antiken Rechtsgeschichte, in: Feichtinger/Wöhrle (2002), S. 25-40, hier S. 38.

²⁰ Vgl. Stahlmann, Ines: Art. Geschlechterrollen. Rom, in: DNP 4 (1998), Sp. 1011-1012, hier Sp. 1012.

pudicitia (Schamhaftigkeit, Keuschheit) und *castitas* (Sittenreinheit, Keuschheit), die sie vor allem in der Öffentlichkeit gegenüber ihrem Mann verkörpern und demonstrieren sollte. Ebenso galten *modestia* (Mäßigung, Besonnenheit) und *obsequium* (Nachgiebigkeit, Gehorsam) als Tugenden.²¹ In ernerischer Zeit wurde die *affectio maritalis* als Basis für eine Ehe angesehen und vor allem in der Öffentlichkeit sollte die Einigkeit und Eintracht (*concordia*) sowie die Verbundenheit (*societas*) zwischen den Ehepartnern demonstriert werden.

Christiane Kunst konnte im Rahmen ihres Aufsatzes *Wenn Frauen Bärte haben. Geschlechtertransgressionen in Rom*²² zeigen, dass die sexuell aktive Frau generell negativ gesehen wurde. Vor allem Ehefrauen sollten keineswegs als lustvolle Sexualpartnerinnen agieren – wie in Griechenland fiel die Rolle der Geliebten eher den Sklavinnen des Hauses, Hetären und Prostituierten zu. Die sexuell aktive Frau verhielt sich unehrenhaft und beleidigte damit ihren Ehemann und die männliche Gemeinschaft. Frauen hatten ein passives Sexualverhalten zu zeigen. Sie waren angehalten, ihre Keuschheit zu schützen und zu wahren und sich bestenfalls in die Rolle der *matrona*, deren Steigerung die *univira*, die nur einmal verheiratete Ehefrau²³ war, und die vornehmlich innerhalb der *domus* agierte, zu fügen. Die *domus* war die Domäne der Frau; die Öffentlichkeit, etwa die des *forums*, war Männergebiet:

Das Handeln von Frauen, das über den Raum der *domus* hinaus wahrgenommen wurde und ein bestimmtes Aktionspotenzial aufwies, war daher ebenfalls nur als männlich zu nennen. Es wurde jedoch als akzeptabel eingestuft, wenn es defensiv eingesetzt wurde, etwa den eigenen Ruf schützte oder den der Familie.²⁴

Eine Frau, die Desinteresse zeigte, sich innerhalb dieser Normen zu bewegen, sich Lustgewinn verschaffen wollte und in sexueller Hinsicht die aktive Rolle übernahm, wurde im Allgemeinen *mulier virosa*, also ‚mannstolles Weib‘ genannt. Diese Rolle stand im krassen Gegensatz zum Ideal der tugendhaften, dem Ehemann treu ergebenen *matrona*.²⁵ Als unnatürlich wurde es empfunden, wenn eine freie oder freigelassene Frau eine andere sexuell begehrte, was sich in den *Satyrica* am Verhalten der Fortunata gegenüber ihrer Freundin Scintilla andeutet. Die Öffentlichkeit, zu der natürlich auch die Dichter gehören,

²¹ Vgl. die Ausführungen Liz Gloyns': She's only a bird in a gilded cage: Freedwomen at Trimalchio's dinner party, in: CQ 62, Issue 01 (May 2012), S. 260-280, bes. S. 262-263. Vgl. weiter: Langlands, Rebecca. *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 1-4, 29-32 sowie 37 und Treggiari, Susan: *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford: Clarendon Press und New York: Oxford University Press 1991, S. 232.

²² Kunst, Christiane: Wenn Frauen Bärte haben. Geschlechtertransgressionen in Rom, in: Hartmann/Hartmann/Pietzner (Hrsg.) (2007), S. 247-261.

²³ Vgl. besonders die Geschichte der tugendhaften *univira* Lucretia, die in Rom zum Diskurs bildenden Mythos avancierte: Liv. ab urbe condita, 1, 57, 6-59 sowie Val. Max. 6, 1, 1. Siehe weiter: Prescendi, Francesca: Weiblichkeitsideale der römischen Welt. Lucretia und die Anfänge der Republik, in: Thomas Späth und Beate Wagner-Hasel (Hrsg.): *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterforschung und weibliche Lebenspraxis*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 217-227 sowie: Joshel, S. R.: *The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia*, in: Laura McClure (Ed.): *Sexuality and Gender in the classical world. Readings and Sources*, Oxford/Malden (Mass.): Blackwell Publishers 2002, S. 163-190.

²⁴ Kunst (2007), S. 253.

²⁵ Im Zusammenhang mit der Analyse von Petrons Circe wird auf dieses Verhalten näher eingegangen.

verschloss entweder vor diesem Sexualverhalten die Augen oder äußerste sich entsetzt bzw. abfällig. Wenn die Dichter und allgemein die Schriftsteller das Gebaren der so genannten *tribas*²⁶ (von gr. *tribein* = reiben) oder *frictrix* (von lat. *fricare* = reiben) thematisierten, dann nur, indem sie es negierten. Dies verdeutlichen beispielsweise Lucians Ἑταιρικοί διάλογοι (*Hetärengespräche*).²⁷ Für die männlichen Dichter war es nur möglich, Geschlecht in den Kategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ zu denken, nicht aber eine Person als weiblich-männliches oder männlich-weibliches Wesen zu begreifen. Die *tribas* erscheint beispielsweise bei Martial als *monstrum*:

Quod numquam maribus iunctam te, Bassa, videbam
 quodque tibi moechum fabula nulla dabat,
 omne sed officium circa te semper obibat
 turba tui sexus, non adeunte viro;
 esse videbaris, fateor, Lucretia nobis:
 at tu, pro facinus, Bassa, fututor eras.
 inter se geminos audes committere cunnos
 mentiturque virum prodigiosa Venus.
 commenta es dignum Thebano aenigmate monstrum,
 hic ubi vir non est, ut sit adulterium.

Weil ich dich, Bassa, niemals mit Männern zusammen sah,
 und weil dir keinerlei Gerede einen Liebhaber gab,
 vielmehr stets eine Schar von Geschlechtsgenossinnen um dich herum
 jeden Dienst versah, ohne daß ein Mann je dazukam,
 schienst du für mich, ich gestehe es, eine Lucretia zu sein.
 Doch du, Bassa, warst – welche Schande! – eine Frau, die vögelt.
 Du wagst es, deine Möse mit der einer anderen Frau zusammenzubringen,
 und den Mann imitiert deine unnatürliche Leidenschaft.
 Du dachtest dir eine Perversität aus, die dem thebanischen Rätsel würdig
 war:
 daß es dort Hurerei gibt, wo kein Mann ist.²⁸

Es ist offensichtlich, dass Bassa eine freie, verheiratete Frau ist, die sich bislang stets in der Gegenwart von Frauen aufgehoben hat, wie es sich für eine *matrona* geziemt. Sie begeht aber durch ihr Verhalten, wie der letzte Vers zeigt, Ehebruch.²⁹ Der männlichen Gemeinschaft kam es bislang nicht in den Sinn, dass Bassas Begleiterinnen auch ihre Liebhaberinnen sein könnten. Eine sexuelle Beziehung erscheint nur mit einem Mann für Frauen im Bereich des Möglichen. Umso ‚unnatürlicher‘ sind die Beziehungen mit Frauen und die Position, nämlich die eines Mannes, die Bassa in diesem Rahmen einnimmt. Der hinkende Vergleich mit der tugendhaften Lucretia, welche lieber Selbstmord beging, anstatt mit der Schmach einer Vergewaltigung leben zu müssen und die sie selbst – obwohl sie sich nach Kräften dagegen gewehrt hat – als Treuebruch gegenüber ihrem Mann wertete, macht

²⁶ Siehe zu diesem Genderkonzept den grundlegenden Text von Werner Krenkel: Tribaden, neu abgedruckt in: Wayne R. Dynes/Stephen Donaldson (Ed.): *Homosexuality in the Ancient World*, New York/London: Garland Publishing Inc. 1992, S. 291-302.

²⁷ Luc. Ἑταιρικοί διάλογοι, 5.

²⁸ Mart. Ep. 1.90. Zitiert nach folgender Ausgabe: Martialis, M. Valerius: *Epigramme*, lat./dt., hrsg. u. übers. von Paul Barié und Winfried Schindler, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999.

²⁹ Nicht in dieser Übersetzung ausgedrückt, jedoch im lateinischen Text beschrieben.

das anormale Betragen Bassas überdeutlich: Bassa bricht gleich zwei Tabus, sie begeht Ehebruch *und* sie begeht diesen mit Frauen! Ganz im Gegensatz zu Lucretia empfindet sie weder in Bezug auf den einen noch hinsichtlich des anderen Tabubruchs Schuldgefühle oder gar Scham. Das lyrische Ich bei Martial sagt, Bassa imitiere den Mann. Sie begibt sich als Frau in eine Position, die ihr nicht zusteht und untergräbt die Identität des Mannes, obwohl sie ja selbst keinen Phallus besitzt. Aufgrund dessen wird sie zum *monstrum*. Ihr Verhalten empfindet das lyrische Ich als etwas ganz und gar Widerwärtiges und Unmögliches.

Ähnlich abwertend ist auch der Ton in Iuvenals 6. Satire gehalten, in welcher eine Sexorgie zu Ehren der Bona Dea beschrieben wird. In diesem Rahmen wird auf Saufeia, eine Dame von hoher Geburt, verwiesen, die alle „Huren zum Wettkampf“ herausfordert:

[...] ipsa Medullinae fluctum crisantis adorat:
palma inter dominas, virtus natalibus aequa.

[...] sie selbst vergöttert Medullinas fließendes Wiegen des Beckens:
der Sieg bleibt bei den Standesdamen, ihre Leistung gleicht
dem Adel der Geburt.³⁰

Iuvenal stellt hier Saufeia mit Medullina, einer Prostituierten, auf eine Stufe. Um ihr Begehren nach gleichgeschlechtlichem Sex zu befriedigen, verleugnet Saufeia ihre hohe Geburt und begibt sich auf das Niveau der frivolsten Huren.

Ein weiteres Epigramm Martials thematisiert das Verhalten der Tribade Philaenis,³¹ die sich wie ein Mann gebiert und sogar mit Knaben und Mädchen sexuell verkehrt. Sie benimmt sich durch und durch männlich. Sie ringt, trainiert mit Hanteln, trinkt wie eine Barbarin unvermischten Wein, treibt Völlerei. Das lyrische Ich des Epigramms beschreibt ihre sexuellen Praktiken mit *paedicare*³² und *dolare*³³, also mit Begriffen, die sonst nur in Bezug auf die Penetration durch einen Mann verwandt werden. Letztlich wird Philaenis der Verstand abgesprochen. Die *tribas* versucht in den Augen von Martial und der Dichter im Allgemeinen krampfhaft das männliche Verhalten nachzuahmen und die aktive Position einzunehmen. Da sie jedoch keinen Phallus besitzt, gehört sie niemals der männlichen Sphäre an. Sie scheitert, denn trotz ihres überbordenden Begehrens, der von ihr praktizierten Sexualtechniken und des männlichen Benehmens in der Öffentlichkeit, wird sie damit nicht automatisch zum *vir*.³⁴ Sie kann sich nicht über die Geschlechterordnung hinwegsetzen. Christiane Kunst geht daher davon aus, dass die *tribas* letztlich keine Gefahr für das männliche Geschlecht darstellte und dass sich ihr krampfhaftes Bestreben, möglichst

³⁰ Iuv. Sat. 6.322-323. Zitiert nach folgender Ausgabe: Iuvenalis, Decimus Iunius: Satiren, lat./dt., hrsg., übers. und mit Anm. vers. von Joachim Adamietz (Sammlung Tusculum), München/Zürich: Artemis & Winkler 1993.

³¹ Mart. Ep. 7.67.

³² Vgl. Fußnote 2.

³³ Vgl. Adams (1987) zum Begriff *dolare*, S. 147; 149; 219-220.

³⁴ Vgl. Kunst (2007), S. 255.

männlich erscheinen zu wollen, für die Verspottung durch Satiriker und Epigrammatiker aus diesem Grund geradezu anbot.³⁵

M.E. nach ist es jedoch auch denkbar, dass sich die männlichen Dichter und Schriftsteller in ihrer Virilität sowie in ihrer sexuellen Autoritäts- und Machtstellung durch das aggressiv-dominante Sexualverhalten der *tribas* bedroht fühlten und aus diesem Grund zum Spott verleitet wurden: Gerade weil sie nicht wahrhaben wollten, dass sich eine Frau männlich verhielt und damit die gleiche Stellung in der Geschlechterordnung einnehmen konnte wie ein Mann. Für diese These spricht vor allem die oben erwähnte Darstellung der Bassa, die sogleich als *monstrum* bezeichnet wird, aber selbstverständlich nicht selbst zu Wort kommt. Für das lyrische Ich verhält sie sich auf eine bislang nicht vorstellbare Art männlich. Sie macht damit dem römischen Macho starke Konkurrenz und ist nur noch im physischen Sinne eine Frau. Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen werden nun die Einflüsse ausgewählter Gattungen auf die Geschlechterrollen und den Umgang mit Sexualität in den *Satyrice* analysiert.

2. Einflüsse der Epigrammatik, der römischen Komödie, der *satura Menippeae* sowie der römischen Satire auf Petrons Konzept von Geschlecht und Sexualität

2.1 Die Epigrammatik: Petrons Vorbild für die Darstellung des alltäglichen Sexuallebens

Die kurzen, pointierten Texte (von Altgr. ἐπίγραμμα = Aufschrift) wurden bereits seit dem 8 Jh. v. Chr. in eine metrische Form gebracht und entwickelten sich mit der Zeit zu einer eigenständigen literarischen Gattung.³⁶ Das erotische Epigramm wurde von Asklepiades von Samos (geb. 320 v. Chr.) entwickelt, als Subgenre wirkte es sich stark auf das Schaffen der römischen Dichter Catull, Martial, Propertius, Tibull und Ovid aus.³⁷

Für seine realistisch-frivole Ausgestaltung der *Satyrice* werden Petron die erotischen Epigramme Catulls und Martials³⁸ viele Anreize geboten haben. Die Dichter thematisierten gleich- und gegengeschlechtliche Bindungen sowie die Einnahme passiver und aktiver Positionen. Sie diskutierten damit Sexualität in all ihren Formen, wobei zuweilen tabuisierte Geschlechterrollen, wie die des passiven Mannes, angesprochen wurden. Petron konnte somit für die Dreiecksbeziehung zwischen Encolpius, Giton und Ascyltos, in welcher passive

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. Holzberg, Niklas: *Martial und das antike Epigramm*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 19. Siehe auch den einführenden Artikel zum griechischen Epigramm von Johannes Geffcken: *Studien zum griechischen Epigramm*, in: Gerhard Pfohl (Hrsg.): *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 21-46. Vgl. zudem Keydell, Rudolf: *Art: Epigramm*, in: *RAC* 5 (1962), Sp. 539-577 sowie Kößling, Rainer: *Art: Epigramm*, in der digitalisierten Ausgabe des *LdA* (2000/2004), Bildschirmseiten 1.592-1.594, *LdA* 159-160.

³⁷ Diese Angaben bezüglich der Gattung Epigramm sollen hier genügen. Einen ausführlicheren Überblick über die Genese des Genres liefert Holzberg (2002), S. 19-32.

³⁸ Zwar begann Martial erst gegen 80 n. Chr. zu publizieren, jedoch lebte er ab 64 n. Chr. in Rom und war, wie Petron, mit Seneca und Lucan bekannt. Es könnte also durchaus möglich sein, dass Petron vor seinem Tod im Jahre 66 n. Chr. durch die Vermittlung seiner Bekannten noch einige Texte Martials lesen konnte. Siehe zu Martial die Einführung von Harry C. Schnur, in: *Martial. Epigramme*, ausgew., übers. u. erl. von Harry C. Schnur, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S. 5-14.

und aktive Positionen durch die jungen Männer eingenommen werden, auf das Vorbild der Epigrammatik zurückgreifen.³⁹

Erotik und alternative Beziehungsstrukturen bei Catull

Nicht nur von Ovid⁴⁰ übernahm Petron die Technik, Geschlechtsorgane zu personifizieren, um noch stärker das Augenmerk auf die Sexualität seiner Protagonisten zu richten, sondern auch von Catull, der in einigen seiner *Carmina* zu „bildhafter Vergegenwärtigung“⁴¹ neigt:

Wie wir etwa beim Anhören schöner Musik ›ganz Ohr‹ sind, so soll Fabullus beim Riechen eines köstlichen Parfums ›ganz Nase‹ werden (c. 13, 13f.). Mentula gar wird nicht nur nach dem Körperteil benannt, mit dem er ständig sündigt, sondern er wird geradezu mit diesem identisch (c. 94; 105; 114; 115).⁴²

Catull definiert hier wie Petron Menschen bzw. Figuren über ihre Sexualität und stellt diese so ins Zentrum seines Textes. Wie Petron betrachtet ebenso Catull die gesellschaftliche Randgruppe der *cinaedi*,⁴³ denen er oft Diebstähle unterstellt (c. 25 und 33). Bei Petron ist es Encolpius, der angewidert vom erzwungenen sexuellen Kontakt mit zwei *cinaedi* berichtet (Petr. Sat. 21.2 und 23.2-24.4), worauf im Rahmen der Besprechung der Quartilla-Episode in Kapitel C noch genauer eingegangen wird.

Obszönes kommt bei Catull ähnlich oft wie bei Petron zum Tragen. Das lyrische Ich bei Catull lebt offen seine Sexualität aus, hat Beziehungen bzw. sexuelle Verhältnisse mit Frauen und Männern und nimmt mal die aktive, mal die passive Position ein – ganz ähnlich handhaben es die Charaktere bei Petron wie in Kapitel C ausgeführt wird. Mal bettelt der Erzähler bei Catull um Aufmerksamkeit (c. 55) oder gibt zu, als Mann die passive Position beim Sex eingenommen und damit eines der Tabus der römischen Geschlechterordnung gebrochen zu haben (c. 28), wobei er aus seinem Genuss beim Sex mit Memmius keinen

³⁹ Es werden mit den Epigrammen des Catull und des Martial nur diejenigen Werke betrachtet, deren Urheber im 1. Jh. v. Chr. und im 1. Jh. n. Chr. lebten und somit unmittelbare Vorbilder für Petron gewesen sein können. Catull lebte etwa von 84 bis 54 v. Chr. und Martial von 40 n. Chr. bis ca. 102/104 n. Chr. Vgl. Fuhrmann, Manfred: Geschichte der römischen Literatur, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008, S. 175-182 sowie S. 440-445. Die so genannten *Carmina Priapea* – eine Sammlung erotischer Gedichte, die dem frivolen Gartengott Priapus gewidmet wurden – werden nicht in der Analyse berücksichtigt. 2006 gelangte Alexander Cyron in seinem Aufsatz *Quid hoc novi est? Das Priapeum 83 B. und Petrons Satyricon*, in: *Philologus* 150, 1 (2006), S. 102-114 durch einen thematischen und stilistischen Vergleich der beiden Texte zu dem Schluss, dass sich der Autor dieses Priapeums an den *Satyrica* orientiert haben muss. Cyron datierte aufgrund seiner Befunde das Corpus in das 2. Jh. n. Chr., was die These Gerrit Kloos' widerlegt, der als Ergebnis seiner Untersuchungen festhielt, dass die Anthologie in früher neronischer Zeit verfasst wurde. Vgl. Kloos, Gerrit: Überlegungen zur Verfasserschaft und Datierung der *Carmina Priapea*, in: *Hermes* Bd. 131, N. 4 (2003), S. 464-487, bes. S. 484-485. Cyrons Arbeitsergebnisse decken sich jedoch mit den Erkenntnissen von William H. Parker Parker (*Priapea: Poems for a Phallic God. Introduced, Translated and Edited with Notes and Commentary*, London/Sydney: Croom Helm 1988, bes. S. 32-38) und Hermann Tränkle (Vgl.: Entstehungszeit und Verfasserschaft des Corpus Priapeorum, in: *ZPE* 124 (1999), S. 145-156. Vgl. weiter Ders.: Einheit und Zeit der *Carmina Priapea*, in: *Hermes* 135 (2007), S. 74-79). Da also nach neuesten Forschungen die *Satyrica* vor den *Carmina Priapea* entstanden sind, kann sich Petron nicht an ihnen in Bezug auf die Ausgestaltung des Themas Sexualität orientiert haben.

⁴⁰ Siehe hierzu den unten stehenden Abschnitt über die Liebeselegie.

⁴¹ Das Zitat stammt aus dem von Michael von Albrecht verfassten Nachwort der hier verwandten Ausgabe der *Carmina: Catullus, C. Valerius: Sämtliche Gedichte, lat./dt., übers. und hrsg. von Michael von Albrecht*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008, S. 217-245, hier S. 228.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. dazu den obigen Abschnitt 1 sowie die Ausführungen zur Quartilla-Episode in Kapitel C, Abschnitt 3.1.

Hehl macht,⁴⁴ was merkwürdig erscheint, moniert er sich in c. 80 doch über Gellius' Veranlagung zur *fellatio*. Mal droht der *narrateur* selbst mit sexueller Bestrafung in Form einer Kombination von *irrumatio* und *pedicatio* denjenigen, die ihm unterstellen, ein Lustmolch zu sein – hier wiederum zeigt er sich als aktiver, penetrierender römischer *vir* (c. 16), während er seine Adressaten als *pathicus* und *cinaedus* beschimpft.

Die spöttisch-erotischen Epigramme des Martial

Neben Catulls Dichtung wird auch die Epigrammatik des Martial, der den Stil seines Vorgängers in noch derberen, spöttischeren und realistisch-satirischen Versen fortführte, auf Petrons *Satyrica* gewirkt haben. Viele Gedichte des Martial weisen einen frivol-sexuellen Tonfall auf. Der Dichter thematisiert die unterschiedlichsten sexuellen Beziehungen seiner Zeitgenossen und weist mehrmals auf den unzüchtigen Charakter seiner Epigramme hin, die sich nicht als Lektüre für vornehme Damen eignen (c. 3.68). Vielmehr seien seine Gedichte für andere Adressaten gedacht, denn keine Seite sei frei von „Frivolem“ (*at mea luxuria pagina nulla vacat*; c. 3.69):

haec igitur nequam iuvenes facilesque puellae,
haec senior, sed quem torquet amica, legat.

Lesen sollen dies daher ausgelassene Jugendliche und leichtsinnige
Mädchen,
ein Älterer auch, doch nur dann, wenn ihn seine Freundin noch quält!⁴⁵

Des Weiteren macht sich das lyrische Ich bei Martial, ebenso wie bei Catull und Petron, über sexuell passive Männer lustig: In c. 2.21 wird beispielsweise der *fellator* Postumus verspottet.⁴⁶ Ebenso wird, gemäß des liberalen Zeitgeistes, ein Erzähler gezeichnet, der sich sowohl auf Männer als auch auf Frauen einlässt: In 65. *carmina* des 3. Buches zum Beispiel beschwört er in elegischem Ton die Liebe eines Knaben namens Diadumenos herauf.

Wie Petron gelingt es Martial das (Sexual-)leben der Römer in all seinen Facetten nachzuzeichnen. Er berichtet vom Leben, Lieben und Leiden von Personen aller gesellschaftlichen Schichten. Martial macht sich über Erbschleicher lustig (c. 4.56, vgl. Petr. Sat. 125 und 140), beschreibt das Dasein von Prostituierten, Dichtern, Wahrsagern, Quacksalbern und Ehebrechern. Die Verstöße seiner Zeitgenossen gegen die römische Geschlechterordnung nimmt Martial mit Humor, er will nicht verbessern oder lehren, sondern unterhalten und sich über seine Mitmenschen lustig machen.

⁴⁴ Hans Peter Obermayer meint, dass die als Selbsterfahrung geschilderte *irrumatio* jedoch nur eine Metapher für die ungelohnten Strapazen, also eine Form der Umgangssprache sein soll, Obermayer (1998), S. 198. Beweisen lässt sich diese Vermutung freilich nicht.

⁴⁵ Zitiert nach oben angeführter Ausgabe.

⁴⁶ Vgl. dazu nochmals die Ausführungen Obermeyers (1998).

In diesem Punkt unterscheidet er sich meiner Ansicht nach freilich von Petron, der, so die These, die in Kapitel D ausgeführt wird, Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft äußern wollte.

Abschließend kann festgehalten werden, dass Petron vor allem hinsichtlich des angeschlagenen lockeren Tones, der allgemeinen Thematisierung von Sexualität und der humoristischen Beobachtung des Alltagslebens in der römischen Epigrammatik eine reiche Quelle für die stilistische und inhaltliche Ausgestaltung der *Satyrice* gefunden haben wird. Größere Vorbilder waren jedoch der griechisch-römische Mimus, die *fabula Milesia* sowie die römische Liebeslegie für Petron, wenn es um seine Konzeption von Geschlecht und Sexualität geht.

2.2 Modellgeber für Petrons *Eumolpos* und *Encolp* als Parasiten: Die römische Komödie

Die römischen Komödien sind in der Nachfolge der griechischen Neuen Komödie des 4. und 3. Jhs. v. Chr. entstanden.⁴⁷ Im Jahr 240 v. Chr. führte erstmals Livius Andronicus im Rahmen der *ludi Romani* eine griechische Komödie in römischen Gewand auf. Mit den Werken der römischen Komödiendichter Titus Plautus und Publius Terentius Afer⁴⁸ erreichte die Gattung in Rom ihren Höhepunkt.⁴⁹

Generelle Einflüsse auf Petron

Die plautinischen Komödien unterscheiden sich wesentlich in Niveau und Technik von denen des Terenz und es ist davon auszugehen, dass sich Petron eher an Plautus orientierte.⁵⁰ Indem Plautus seine Komödien dem Geschmack des zuweilen nach derber Unterhaltung

⁴⁷ „Kennengelernt hatten die Römer die griechische Literaturkomödie einerseits durch die mündlichen Berichte der heimkehrenden Soldaten, die während der Samniten-, Pyrrhos- und Punischen Kriege jahrzehntelang in Mittel- und Süditalien sowie in Sizilien stationiert gewesen waren und dort an dem vielfältigen griechisch-italischen Bühnenwesen Gefallen gefunden hatten. Andererseits ist es sehr wahrscheinlich, daß daneben schon früh im Zuge der gegenseitigen politischen und kulturellen Annäherung ein direkter Kontakt des aufstrebenden Rom mit seinen Nachbarn stattgefunden hat, wovon ausdrücklich etwa die Nachricht kündigt, nach der bereits 364 v. Chr. anlässlich der *ludi Romani* etruskische Kulttänzer in Rom auftraten“, zitiert aus Benz, Lore: Die Metaphorik der Palliata und die Tradition der improvisierten Posse, Mikrofiche-Ausg., zugl. Univ. Diss., Freiburg i. Breisgau 1991, S. 1.

⁴⁸ Vgl. die Ausführungen Fuhrmanns (2008), S. 110-133.

⁴⁹ Plautus und Terenz etablierten mit ihren originellen Bearbeitungen der griechischen Stoffe eine neue Tradition der Komödie für den lateinischen Raum und trugen wesentlich dazu bei, die Neue Komödie, die heute nur noch in wenigen Fragmenten und in einem Menander-Stück vorliegt, für die Nachwelt zu erhalten. Vgl. dazu Duckworth, George E.: Das Wesen der römischen Komödie (Original: The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment, Princeton 1952), abgedruckt in: Eckard Lefèvre (Hrsg.): Die römische Komödie: Plautus und Terenz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 27-55, vgl. besonders S. 52-55.

⁵⁰ Terenz orientierte sich nicht so sehr wie Plautus am derben Geschmack der römischen Zuschauer, sondern lehnte seine Stücke vielmehr an die griechischen Vorlagen an. Vgl. auch Fuhrmann (2008), S. 110-133, hier S. 123-133. Ihm waren die Darstellung logischer Handlungszusammenhänge, die Thematisierung ethischer Probleme und die Zeichnung komplex konstruierter Familienintrigen wichtig. Seine Komödien vermeiden possenhafte oder groteske Rollen, zeigen ehrenwerte und sittsame Charaktere, so betrügt zum Beispiel nur ein Ehemann seine Frau und wird dafür sogleich bestraft (vgl. *Phormio*, 1016ff). Dass sich Petron eher an den Komödien des Plautus orientierte, belegt seine Übernahme einiger Figurennamen aus Plautus' Stücken. So heißt Eumolpos' Sklave Corax (= Rabe). Ebenso gibt es in Plautus' *Capitivi* (657) einen Corax, der Sklave eines gewissen Hegio ist. Petrons Chrysis hat in der plautinischen Hetäre Chrysis, welche in dem Stück *Pseudolus* (659) auftritt, eine Namensvetterin. Siehe generell zur Funktion des Sklaven bei Plautus: Harsh, P.W.: The Intriguing Slave in Greek Comedy, in: TAPA 86 (1955), S. 135-142.

verlangenden römischen Publikum, „das nicht nur von Haus aus an jeder Art von derblustiger Neckerei und übermütigem Spott Gefallen fand [...], sondern zudem seine angeborene Vorliebe für die volkstümlich-niederen Formen der Unterhaltung niemals verhehlt hatte,⁵¹ unterordnete und erotische Themen mit Vorliebe behandelte, werden seine Stücke Petron viel Stoff für den Inhalt der *Satyrice* geliefert haben. Plautus Komödien waren insgesamt wie die *Satyrice* und der Mimus darauf ausgelegt, ein possenhaftes Gelächter beim Zuschauer auszulösen.⁵²

Die Figur des lüsternen senex

Die Personage der römischen Komödien ist durch die griechischen Vorbilder festgelegt. Am häufigsten sind die Charaktere aufgrund des Schwerpunktes auf Familienintrigen Ehemänner und Ehefrauen sowie deren Kinder. Eine wichtige Figur bei Plautus ist der *senex amator*,⁵³ der alte Greis, welcher in Liebe zu einer jungen Frau entbrennt bzw. diese sexuell begehrt. Plautus portraitiert den *senex* als sexhungrig, lüstern, aber auch als sexuell unerfolgreich und somit als lächerlich. Beispiele wären etwa Demaenetus, der in der *Asinaria* auftritt, Lysidamus in der *Casina*, Demipho im *Mercator* sowie Antipho im *Stichus*.

Neben dem Modell des *senex*, welches der Mimus Petron lieferte, wird ebenso die Zeichnung des lüsternen Alten durch Plautus auf die Darstellung des Eumolpos Auswirkungen gehabt haben. Petron lässt sich zwar vom Mimus und der Komödie inspirieren, verleiht der Figur jedoch eine unkonventionelle Note: Zwar wird Eumolpos wie der *senex* bei Plautus durch ein geradezu nie versiegendes sexuelles Begehren nach jugendlichen, hübschen Liebhaberinnen charakterisiert. Eumolpos zeichnet allerdings ebenso eine Vorliebe für junge Männer aus. Darüber hinaus erweist er sich als überaus intelligent und manipulativ, indem er sich durch ein großes Maß an Empathie und taktischem Denken auszeichnet. Er kann sich außergewöhnlich gut verstellen und sich mit Leichtigkeit in bestimmte Geschlechterrollen – wie beispielsweise in diejenige des *philosophus* – hineinversetzen.⁵⁴ Somit ist er fast immer in der Lage, seine sexuellen Ziele zu verwirklichen. Dies demonstriert beispielsweise sein Umgang mit den Kindern der ‚Matrone von Croton‘.⁵⁵ Im Gegensatz zum *senex* bei Plautus, wird Eumolp nicht einfach nur als begehrlischer, alter

⁵¹ Benz (1991), S. 2.

⁵² Vgl. grundlegend: Castellani, Victor: Plautus versus Komoidia: popular farce at Rome, in: James Redmond (Ed.): Farce (= Themes in Drama, Vol. 10), Cambridge and New York: Cambridge University Press 1988, S. 53-82. Für Plautus' Bearbeitung der griechischen Komödien wird demnach auch der Mimus Modell gestanden haben, so vgl. auch Benz, Lore: Die römisch-italische Stegreifspieltradition zur Zeit der Palliata, in: Dies./Ekkehard Stärk/Gregor Vogt-Spira (Hrsg.): Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckhard Lefèvre zum 60. Geburtstag (= ScriptOralia 75. Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 19), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995, S. 139-154, hier S. 153-154 sowie Hunter, Richard: Plautus und Herodas, in: Benz/Stärk/Vogt-Spira (Hrsg.) (1995), S. 155-169 sowie Petrone, Gianna: Scene mimiche in Plauto, in: Benz/Stärk/Vogt-Spira (Hrsg.) (1995), S. 171-183 und Arnott, Geoffrey W.: The Opening of Plautus' *Curculio*: Comic Business and Mime, in: Benz/Stärk/Vogt-Spira (Hrsg.) (1995), S. 185-192.

⁵³ Vgl. auch Ryder, K.C.: The 'Senex Amator' in Plautus, in: GaR 31.2. (Oct., 1984), S. 181-189.

⁵⁴ Deutlicher wird dies in Kapitel C, Abschnitt 2.3. Um Wiederholungen zu vermeiden werden die oben stehenden Ausführungen bewusst kurz gehalten.

⁵⁵ Auf diese Geschichte wird im nachfolgenden Kapitel genauer eingegangen, siehe Abschnitt C, 2.3.

Mann gezeichnet, der von einem sexuellen Missgeschick ins nächste stolpert, sondern als lüstern, verschlagen und durch seine ausgeklügelten Strategien als sexuell erfolgreich beschrieben.⁵⁶

Die Figur des Parasiten

Die Bezeichnung „Parasit“ stammt aus dem kultischen Bereich und fand als Figur erst im 4. Jh. Eingang in die griechische Kultur der Bühnenspiele.⁵⁷ In den Stücken des Antiphanes und des Alexis zeigte die Figur zum ersten Mal diejenigen Charakteristika, die für die Komödien des Plautus und Terenz relevant werden sollten: Parasiten werden als gefräßige Schmarotzer gezeichnet,⁵⁸ als Figuren, die ihre Leben gern auf Kosten Anderer genießen. Gleichzeitig reflektierten die Parasiten über ihr Verhalten und ihre Beziehungen zu ihren Mitmenschen und taten sich als Wichtigtuer hervor.⁵⁹

In der römischen Komödie werden Schläue, Witzigkeit und devotes Verhalten gegenüber dem Gönner zu Charakteristika des Parasiten erklärt (vgl. z.B. die Rede des Gnatho in Terenz' *Eunuchos*, V. 241, 252/253). In der Neuen Komödie wie auch in den römischen Komödien sind die Auftritte dieser Figur oft auf Nebenepisoden beschränkt.⁶⁰ Im plautinischen *Curculio* sowie im *Stichus* tritt der Parasit allerdings als Hauptfigur auf, zudem gibt es zwei Fragmente, die die Titel *Parasitus medicus* und *Parasitus piger* tragen und womöglich ebenfalls den Parasiten ins Zentrum des Stückes rückten. Auch in der Komödie *Phormio* des Terenz ist der Parasit gleichzeitig der Protagonist. Petron greift nicht nur die Figur des *senex* auf, sondern orientiert sich auch an Plautus Parasiten,⁶¹ indem er Encolpius und seine Freunde als Begleiter des Agamemnon am Gastmahl des schwerreichen Trimalchio teilnehmen lässt (Petr. Sat. 26.7-79.7). Sie spielen als Parasiten auch keineswegs die Hauptrolle in der Szene, sondern sind im Gefolge des Agamemnon als dessen *umbræ* anwesend – sie lernen Trimalchio also erst durch Agamemnon kennen und haben zuvor keinen Kontakt zu ihm. Für Encolp und seine Freunde ist der Schmaus bei Trimalchio eine

⁵⁶ Siehe dazu besonders Kapitel C, Abschnitt 2.3.

⁵⁷ Siehe grundlegend hierzu: Flaucher, Stephan: Studien zum Parasiten in der römischen Komödie, zugl. Univ. Diss. Mannheim 2002, als PDF zu finden unter der URL: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/verlag/diss/flaucher/flaucher.pdf>, letzter Zugriff: 26.06.2013. Für die Literaturnachweise auf Einzelstudien zu bestimmten Parasiten in plautinischen und terenz'schen Komödien siehe das Literaturverzeichnis von Flaucher. Vgl. hier S. 6.

⁵⁸ Alexis fr. 233 K.-A.; 231 Kock, zu finden in: Kock, Theodor: *Comicorum Atticorum Fragmenta*, 3 Bd., Leipzig: B.G. Teubneri 1880-88.

⁵⁹ Antiphanes fr. 193 K.-A. (195 Kock). Vgl. etwa den Monolog des Saturio in Plautus' *Persa* (53-61). Saturio führt sogar mit seinem Parasitentum eine lange Familientradition fort und schämt sich keineswegs für seine „Berufswahl“!

⁶⁰ Plautus: *Baccides*, *Captivi*, *Menaechmi*, *Miles gloriosus*, *Persa* und bei Terenz: *Eunuchos*.

⁶¹ Siehe grundlegend hierzu: Flaucher (2002). Vgl. weitere Werke zur Figur des Parasiten: Castillo García, Carmen: El tipo del parásito en la Comedia Romana, in: Alberto Bernabé Pajares (Ed.): *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisco Rodríguez Adrados*, Bd. 2, Madrid: Ed. Gredos 1987, S. 173-182; Damon, Cynthia: *The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage*, zugl. Univ. Diss. Stanford University 1990, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000; Lefèvre, Eckhard/ Stärk, Ekkehard/Vogt-Spira, Gregor (Hrsg.): *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus (= ScriptOralia, Bd. 25)*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991. Auf den Seiten 163-174 findet sich ein Artikel Gregor Vogt-Spiras mit dem Titel: *Stichus* oder Ein Parasit wird Hauptperson.

willkommene Abwechslung und gleichzeitig eine „Gratismahlzeit“ (*liberae canae*; Petr. Sat. 26.7). Während des Symposiums reflektiert Encolp nicht über sein Dasein als Parasit, er hinterfragt es nicht, sondern genießt, zumindest eine Zeitlang, einfach den Moment. Zwar fallen Encolp und seine Begleiter zunächst durch ihre Gefräßigkeit auf, jedoch merkt Petrons Erzähler bereits in 37.1 an, nichts mehr essen zu können. Bald schon beginnt Trimalchio mit seinen Erzählungen, seinem Halbwissen und seiner Protzigkeit⁶² die Nerven der Freunde zu strapazieren. Die drei jungen Männer möchten nun aus ihrer Rolle als Parasiten ausbrechen. Ihnen gelingt sozusagen die Flucht als Trimalchio sein Begräbnis probt (Petr. Sat. 78).

Resümierend kann festgehalten werden, dass bestimmte Figuren bzw. Geschlechterrollen und Themen der römischen Komödie wichtige Anstöße für die Konzeption der Charaktere und Handlungsstränge der *Satyrice* gaben. Petron ließ sich zwar von der Gattung inspirieren, gestaltete aber die Vorlage, wie beispielsweise die Betrachtung des Parasitismus des Encolp zeigt, nach eigenem Gutdünken um. Zudem darf der starke Einfluss des Mimus auf Petron nicht unterschätzt werden, wie unten gezeigt werden soll.

2.3 Anregungen für überspitzte Kritik: Die *satura Menippea*

Die *satura Menippea* wurde nach dem kynischen Philosophen Menippos von Gadara (erste Hälfte des 3. Jh. v. Chr.) benannt, der in einer Mischform aus Prosa und Poesie, dem so genannten Prosimetrum, seine philosophischen Lehren in satirischer Manier niederschrieb. Seine Satiren sind leider nicht erhalten geblieben. Stark beeinflusst von ihnen wurde der Römer Marcus Terentius Varro, welcher sich als Menippos' Nachfolger bekennt (Frg. 542):

e mea φιλοφθονία natis, quos Menippea haeresis
nutricata est, tutores do
,quí rem Rómanám Latiúmque augéscere vúltis'

Den aus meiner Lächer-Sucht entstandenen Kindern, welche die Menippeische Sekte genährt hat, gebe ich als Vormünder euch alle, 'die ihr die römische Macht und Latium wollt noch vergrößern'.⁶³

Neben dem Iolaos- und dem Protagoras-Roman dienten die Satiren des Varro Petron als Vorlage für die Mischform aus Prosa und Poesie, die seine *Satyrice* auszeichnen.⁶⁴ Des Weiteren kommt auch Senecas Werk *Apocolocyntosis*, das sich an die *satura Menippea* anlehnt, für die Übernahme des Prosimetrum bei Petron in Betracht.⁶⁵ Welche weiteren

⁶² Für die entsprechenden Textstellen siehe Kapitel C, Abschnitt 2.4.

⁶³ Varro, Marcus Terentius: *Saturae Menippeae*, hrsg., übers. u. komm. von Werner A. Krenkel, (= *Subsidia Classica*, Bd. 6), Bd. 1-3, St. Katharinen: Scripta Mercaturae Verlag 2002. Hier wurde aus dem 3. Bd. der angeführten Ausgabe der Satiren des Varro zitiert.

⁶⁴ Siehe zum formalen und inhaltlichen Vergleich zwischen *Menippea* und Petrons Roman die Dissertation von Martin Rosenblüth: Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren, zugl. Univ. Diss. Kiel 1909, Berlin: Max Eisenstaedt 1909, bes. S. 10-35. Siehe zum Stand der neueren Forschung zum Beispiel: Strel'nikova, Inna P.: Petrons satyrischer Roman, in: Kuch, in: Ders. (Hrsg.) (1989), S. 126-134. Oder: Schmeling (1996) sowie (2003), S. 483-487.

⁶⁵ Freilich lehnte sich auch Lukian in seinen menippeischen Dialogen an Menippos an, welche jedoch hier nicht besprochen werden, da Lukian erst um 120 oder 125 n. Chr. geboren wurde. Seine Texte sind also nicht zu

Elemente besonders in Bezug auf Sexualität und Geschlecht könnte Petron aus der *satura Menippea* übernommen haben?

Kritik an gesellschaftlichen Zuständen und eine sexualisierte Sprache

Sowohl für Varros Satiren als auch für Senecas Werk über Kaiser Claudius kann eine erzieherisch-moralische Tendenz konstatiert werden. Besonders bei Varro wird die Gegenwart im satirischen Stil verurteilt und die moralisch erhabene Vergangenheit gelobt.⁶⁶ Der moralische Verfall der Gegenwart, welcher sich in der Gier nach Luxus, sexuellen Ausschweifungen⁶⁷ und der Respektlosigkeit vor Heiligtümern⁶⁸ niederschlägt, wird – so scheint es – sowohl von Petron als auch von Varro kritisiert.

Dies offenbart sich auch in der Sprache der beiden Dichter: Das sprachliche Niveau ist zuweilen derb und freimütig werden sexuelle Details⁶⁹ erörtert. Dies zeigen zum Teil bereits die Titel der varronischen Satiren (vgl. nach Rosenblüth die Frg. 44, 205, 275, 282, 409). Besonders hervorstechend sind bei Petron die Quartilla-Episode und die frivolen Szenen der versuchten Heilung Encolps durch Proselenos und Oenothea (Petr. Sat. 134-138.4). Des Weiteren erläutert Petron detailliert sexuelle Verhältnisse und Körpervorgänge (vgl. Petr. Sat. 27-79, bes. 47.2-3 und 134.1-2). Es liegt nahe anzunehmen, dass sich Petron hierbei unter anderem an Senecas bitterböser Persiflage auf Kaiser Claudius orientierte, wie das folgende Zitat aus der *Apocolocyntosis* verdeutlichen soll:

ultima vox eius haec inter homines audita est, cum maiorem sonitum emisisset illa parte, qua facilius loquebatur: 'vae me, puto, concacavi me.' quod an fecerit nescio: omnia certe concacavit.

Das letzte, was die Menschen von ihm hörten, als er sich lautstark äußerte mit jenem Organ, mit dem er sich leicht artikulierte, war folgender Spruch: 'O je, ich denke, ich habe mich beschissen.' Ob er das wirklich getan hat, weiß ich nicht; Tatsache ist aber, daß er aus allem Mist machte.⁷⁰

Die Parodie etablierte vor allem Seneca zu einem wesentlichem Charakteristikum der *satura Menippea*. Mittels dieser konnte Kritik geübt, die Wahrheit durch das Lachen gesagt werden:

Die Parodie ist unabdingbares Element der Menippeischen Satire und aller anderen karnevalistischen Gattungen. Den reinen Gattungen (der Epopöe, der Tragödie) ist die Parodie wesensmäßig fremd, den karnevalistischen Gattungen ist sie wesensmäßig vertraut. In der Antike hing die Parodie untrennbar mit dem Weltempfinden des Karnevals zusammen.

Lebzeiten Petrons erschienen, daher können sie dem neronischen Autor nicht als Vorbild in Bezug auf die Konstruktion der Geschlechterrollen gedient haben.

⁶⁶ Diese Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart findet sich zum Beispiel im *Gerontodidaskalos. Der Lehrer der Alten* sowie in diversen anderen Satiren.

⁶⁷ Petr. Sat. 55.6, V. 1; 10-11 sowie Var. Men. 182, 183, 192, 193, 403, 488, 495, 524, 537.

⁶⁸ Petr. Sat. 44.16 und 44.18 sowie Var. Men. 181.

⁶⁹ Petron steht hier aber dem Mimus und der Satire viel näher.

⁷⁰ Zitiert nach: Seneca, Lucius Annaeus: *Apocolocyntosis Divi Claudii* (= Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), hrsg., übers. u. komm. von Allan A. Lund, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1994, hier wird der Abschnitt 4.3 zitiert.

Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt.⁷¹

Kritik an bestimmten Stereotypen und Gesellschaftsschichten

Petron und Varro üben Kritik an bestimmten Personenschichten. Heftig beanstandet wird die zeitgenössische Lasterhaftigkeit der Frauen.⁷² Die Ehe wird nicht mehr respektiert: Varro kritisiert dies besonders in der Satire *Lex Maenia. Das Gesetz des Maenius* (Frg. 233-241), in welcher er die Ansicht vertritt, dass, wer nicht heiratet, zum Mörder am Vaterland wird. Kritik wird also an der Nicht-Beachtung von sexuellen Normen und Idealen, die sich anhand des moralischen Verfalls der Gesellschaft äußert, geübt.

Betrachtet man diese scheinbaren inhaltlichen Parallelen, fällt auf, dass Varro seine Kritik an den gesellschaftlichen und kulturellen Zuständen Roms durchaus sehr ernst nimmt, obgleich er sie in satirischem Ton vorträgt. Er wählt die Form einer Scheltrede, hat das Anliegen zu bessern und zu belehren. Dieser Diatribencharakter sei bei Petron, wie Martin Rosenblüth meint,⁷³ nicht gegeben.

Dies heißt aber m.E. nach nicht, dass Petron mit Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen spart. Er kritisiert die römische Gesellschaft, indem er in überspitzter Form ihre gegenwärtige Situation beschreibt. Dies erreicht Petron durch seine Personage, welche nahezu alle gesellschaftlichen Schichten abdeckt, deren Verhalten aber nicht einmal mehr einem niedrigen moralischen Standard genügen kann. Petrons Charaktere sind Sklaven, Parasiten, Herumtreiber, zu Geld gekommene Freigelasse, inkompetente Hexen, sadistische Priesterinnen und selbstbewusste, lüsterne junge Frauen. Sie alle kümmern sich nicht um Idealvorstellungen, Tugend und Anstand. Was zählt, ist ein möglichst ausschweifendes, sinnliches Leben zu führen. In den *Satyrica* tauchen moralisch fragwürdige Figuren wie Trimalchio auf, um dem historisch-empirischen Leser bzw. Hörer die in der römischen Bürgerschaft herrschende Amoral und Verkommenheit in aller Deutlichkeit vor Augen zu führen. Veranschaulichen lässt sich dies anhand des von Trimalchio vorgetragenen Gedichtes in Kap. 55. 6:

luxuriae rictu Martis marcent moenia.
tuo palato clausus pavo pascitur
plumato amictus aureo Babylonico,
gallina tibi Numidica, tibi gallus spado;
ciconia etiam, grata peregrina hospita
pietaticultrix gracilipes crotalistris,
avis exul hiemis, titulus tepidi temporis,
nequitiae nidum in caccabo fecit modo.
quo margarita cara tibi, bacam Indicam?
an ut matrona ornata phaleris pelagiis
tollat pedes indomita in strato extraneo?

⁷¹ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übers. und mit einem Nachwort von Alexander Kämpfe, München: Carl Hanser Verlag 1969, S. 54.

⁷² Petr. Sat. 42. 7 und 67. 10 sowie Var. Men. 83, 188, 190.

⁷³ Rosenblüth (1909), S. 34.

zmaragdum ad quam rem viridem, pretiosum vitrum?
quo Carchedonios optas ignes lapideos?
nisi ut scintillet probitas e carbunculis.
aequum est induere nuptam ventum textilem,
palam prostare nudam in nebula linea?

Die Gier nach Luxus läßt Roms Mauern zerfallen.
Für deinen Gaumen mäset man im Stall den Pfau,
der mit babylonisch-goldenem Federkleid geschmückt ist;
für dich wird die numidische Henne, für dich der Kapaun gemäset;
sogar der Storch, der liebe, fremde Gast
und Hüter frommer Sitte, der dünnbeinige Klapperstorch,
der winters auswärts lebt, der Bote lauer Lüfte,
muß nun im Schlemmertiegel nisten.
Wozu gibt es für dich die holden Perlen, Indiens Beere?
Wohl, damit das Weib, geziert mit meergeborenem Schmuck,
lüstern die Beine hebt auf fremdem Bett?
Wozu den grünen Smaragd, das kostbare Glas?
Wozu willst du karthagisches Diamantenfeuer?
Doch wohl, damit die Tugend aus der Perle blitzt?
Schickt es sich, daß die Ehefrau luftiges Gewebe trägt,
daß sie sich öffentlich nackt in nebeldünnem Flore zeigt?

Der neureiche Parvenü kritisiert in diesen Versen genau die Laster, von denen er sich selbst nicht freisprechen kann und mit denen er sogar prahlt: Die Gier nach Luxus und der Hang zum Materialismus, der sich im Anhäufen von Luxusgegenständen wie Schmuck, teuren Kleidern, exotischem Essen und Sklaven bemerkbar macht, die Völlerei und Hurerei. Trimalchio scheint offenbar nicht zu bemerken, dass das Gedicht in krassem Gegensatz zu seinem Verhalten steht. Jedoch sind sich der Autor Petron und seine Leser darüber bewusst, nehmen also eine kritische Distanz gegenüber dem Verhalten und dem Sprechen des Charakters ein. Diese kritische Distanz ist es, die den Leser zur Reflexion über den Charakter im Besonderen und über die gesellschaftlichen Zustände im Allgemeinen bringt. Ein weiteres Mittel, das Petron m.E. nach einsetzt, um die gesellschaftlichen Zustände widerzuspiegeln, ist die pointierte Darstellung von sexuellen Beziehungen, also die starke Hervorhebung von Sexualität, sowie die Umkehrung von Geschlechterrollen. Besonders anhand der Konzeption der Frauenfiguren Quartilla, Circe und Chrysis soll dies in Kapitel C deutlich werden.

Letztlich treibt Petron den Spott, die Ironie und Parodie, die die *satura Menippea* bewusst einsetzt, um Kritik zu üben und die Wahrheit zu vermitteln, auf die Spitze. Damit ist gemeint, dass sich Petron der Inhalte und der Techniken der *Menippea* bedient, jedoch diese überspitzt und weiter ausgestaltet. So überzeichnet er beispielsweise Trimalchio, den prahlenden, neureichen Freigelassenen derart, dass diese Figur einer Karrikatur der *liberti* gleichkommt.⁷⁴ Petron beurteilt das Verhalten bestimmter Personen aber nicht mit dem erhobenen Zeigefinger wie Varro, sondern als kreativer Literat und schonungsloser Spötter. Er formuliert Kritik, wenn auch nicht in Form einer Moralpredigt. Er überwindet vielmehr

⁷⁴ Näher wird dies im nachfolgenden Kapitel ausgeführt.

durch das Lachen, die Umkehr von gewissen gesellschaftlichen Normen, die besonders den Bereich der Sexualität betreffen und durch die Karikatur von bestimmten Gesellschaftsschichten die gesellschaftlichen Missstände und hält der römischen Bürgerschaft den Spiegel vor.

2.4 Die römische Satire: Sexuelle Themen und figürliche Leitbilder für Petron⁷⁵

Wie in Abschnitt 1 bereits beschrieben, thematisierten die Satiriker mit Vorliebe das menschliche Verhalten sowie gesellschaftliche Verhältnisse und Missstände in überspitzter, pointierter und spottender Form. Das Sexualverhalten wurde dabei oft zum Gegenstand der Gattung gemacht. Der nachfolgende Abschnitt beschäftigt sich daher mit der Gattung Satire und klärt, inwiefern Petron von dieser Gattung beeinflusst wurde.⁷⁶ Dabei werden freilich nur Beispieltex te von denjenigen Dichtern/Schriftstellern zitiert, die vor oder zu Lebzeiten Petrons gewirkt haben, Iuvenals Werke werden somit nicht erwähnt. Ebenso werden die Satiren des Persius nicht berücksichtigt, da dieser im Vergleich zu Lucilius und Horaz weniger auf Sexualität eingeht und sich stattdessen an stoischen Lebenslehren abarbeitet (Wissen und Handeln, Selbsterkenntnis, Gebete) und zeitgenössische Missstände kritisiert. Klaus Fetkenheuer, der eingehend die Rezeption der Persius-Satiren in der lateinischen Literatur untersucht hat, konnte ebenfalls keine Parallelen zwischen diesen und den *Satyrica* feststellen.⁷⁷ Auch Ennius findet keinen Eingang in die Analyse, da sich die erhaltenen Fragmente seiner *Saturae* mit Fabeln und Lebenslehren beschäftigen und Sexualität so gut wie gar nicht thematisieren.⁷⁸ Falls also die Gattung Satire Petron Anreize zur Ausgestaltung der Themen Sexualität und Geschlechterrollen geliefert hat, dann wird – wenn überhaupt – der größte Einfluss von den Satiren des Lucilius und Horaz ausgegangen sein.

Sexualität und die Verwendung einer sexualisierten Sprach bei Lucilius – Anreize für Petron

Im siebten Buch seiner Satiren (Frg. 265-297) unterhält sich Lucilius mit einem Freund über sexuelle Beziehungen zu Personen mit unterschiedlichem sozialen Status: Die Dirnen stechen dabei besonders hervor, da sie sich besonders auf ihr Handwerk verstehen und sich gründlich auf den Geschlechtsakt vorbereiten. Ebenso wie Petron berichtet Lucilius im

⁷⁵ „*Satura quidem tota nostra est*“ (Quint. Inst. Ora. X. 1) lautet der bekannte, stolze Ausspruch Quintilians, welcher darauf anspielt, dass die Satire die einzige literarische Gattung ist, die die Römer nicht von den Griechen übernahmen. Vgl. Hooley, Daniel M.: Roman Satire, Malden u.a.: Blackwell Publishing 2007, S. 20 sowie für einen ersten Überblick über das Genre: Kößling, Rainer: Art: Satire, in der digitalisierten Ausg. des LdA (2000/2004), Bildschirmseiten 5.033-5.034, LdA 516, hier S. 5.033. Im Folgenden als Kößling (2000/2004b) zitiert. Vgl. Braud, Susanna: Art.: Satire, in: DNP 11 (2001), Sp. 101-104 und Nickel, Rainer: Art: Satura, in: Lexikon der antiken Literatur, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999, S. 791-792.

⁷⁶ Siehe allgemein dazu den Aufsatz von Victoria Rimell, in: Freudenburg (Ed.) (2005), S. 160-173. Wie bereits in der Einleitung angemerkt, wird Petrons Werk in dieser Arbeit nicht als (menippeische) Satire, sondern als ‚antiker Roman‘ gelesen. Auch Rimell äußert sich zu dieser Problematik, s. bes. S. 162-173.

⁷⁷ Vgl. Fetkenheuer, Klaus: Die Rezeption der Persius-Satiren in der lateinischen Literatur. Untersuchungen zu ihrer Wirkungsgeschichte von Lucan bis Boccaccio (= Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters, Bd. 31), zugl. Univ. Diss. Göttingen 1998, Bern u.a.: Peter Lang 2001, s. bes. S. 24-39.

⁷⁸ Vgl. Skutsch, Franz: Art. Ennius (3), in: RE V, 2 (1905), Sp. 2589-2628, speziell Sp. 2597-298.

Folgenden detailliert vom Vorspiel und dem Sex mit einer Hetäre namens Phryne, dabei wird der Hinweis auf das Stöhnen der Frau nicht ausgelassen (Frg. 275). Der Geschlechtsverkehr mit der Ehefrau, so der erfahrene Liebhaber Lucilius, komme deutlich schwerer aufgrund des durchaus berechtigten Argwohns des Ehemannes zustande. Der Reiz des Verbotenen ist jedoch für den Verführer ausschlaggebend, nicht von seinen Eroberungsversuchen abzulassen, man müsse die *matrona* dem Gatten wie „einem Löwen die Beute aus dem hungrigen Rachen entwinden“ (*ésuriénte leóni ex óre excúlpere praédam*, Frg. 277).⁷⁹ Schließlich wird das Verhältnis zu Knaben thematisiert, das letztlich als unvernünftigstes von allen befunden wird, da derlei Liebschaften dem eigenen Ruf schaden könnten (Frg. 294-295), was auf das Verbot des *stuprum* anspielt. Auch im achten Buch ist eine Satire über die Liebeslust (Frg. 298-307) zu finden, die in obszön-bildhafter Sprache die Werbung um eine junge, hübsche Frau, dann das Vorspiel zum Sex und schließlich den Akt selbst beschreibt. Petron wird sich an derlei detaillierten Beschreibungen sicherlich ein weiteres Beispiel für die Inszenierung seiner Sexszenen genommen haben. Karin Haß, die Lucilius' Verhältnis zu Frauen in zahlreichen seiner Satiren untersucht hat,⁸⁰ fasst ihre Ergebnisse bezüglich der Sprache des Satirikers zusammen:

Ob in den Gesprächen über verschiedene Frauentypen, in den komischen Darstellungen diverser Liebesabenteuer oder in den elegisch anmutenden Partien, Lucilius scheut nicht vor obszönen Ausdrücken zurück, er öffnet die Schlafzimmertüren, die selbst die römische Komödie (sicher nicht nur aus bühnentechnischen Gründen) geschlossen hielt. Er plaudert Intimitäten aus und versteckt seine Opfer, was ihm später vorgeworfen wurde, nicht einmal hinter schützenden Pseudonymen. Lucilius wollte nicht einfach nur gefallen, ohne anzuecken, er, so Stroh, ‚der Mann, der ein solches Behagen an der eigenen Individualität zeigte und zeigen wollte, gab zu verstehen, daß es ihm nichts ausmachte, wenn man über den ‚Schmutz‘ solcher Gedichte die Nase rümpfte.‘⁸¹

Die bereits von Wilfried Stroh bemerkte Haltung des Lucilius,⁸² die sich in seinen Satiren offenbart, nimmt auch Petron ein, wie aus dem frivol-witzigen Romangeschehen der *Satyrice* deutlich wird: Petron teilt mit Lucilius das feine Gespür für unterschiedliche Variationen der Sprache und das Wissen um ihre Wirkung, welches er provokant einsetzt, um eine frivol-witzige Atmosphäre zu erzielen. Gleichzeitig aber scheut sich Petron nicht, ebenso wie Lucilius, tief in den Bereich der Erotik und des Sexuellen vorzudringen und sich freimütig mit den diversen Formen, in denen sexuelle Beziehungen auftreten können, auseinanderzusetzen.

⁷⁹ Zitiert nach: Lucilius: Satiren, lat./dt. von Werner Krenkel, 1. Teil (= Schriften und Quellen der Alten Welt, Bd. 23, 1), Berlin: Akademie-Verlag 1970.

⁸⁰ Haß, Karin: Lucilius und die Frauen, in: Gesine Manuwald (Hrsg.): Der Satiriker Lucilius und seine Zeit (= ZETEMATA. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, Heft 110), München: Verlag C.H. Beck 2001, S. 111-120.

⁸¹ Ebd., S. 118-119. Haß zitiert Wilfried Strohs Beitrag: Sexualität und Obszönität in römischer ‚Lyrik‘, in: Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hrsg.): Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik an der Universität Mannheim, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000, S. 11-49, hier S. 26f.

⁸² Vgl. ebd.

Horaz' Auseinandersetzung mit sexuellen Themen

Horaz setzt sich in seinen *Sermones* eher weniger mit dem Themenkomplex Sex und Erotik auseinander, wenn er es dann aber doch tut, fällt auch bei ihm der offen-unbefangene Umgangston mit dem Sujet auf: Über die Schwierigkeiten und die Sünde sich mit einer Ehefrau einzulassen, moniert sich Horaz in der Nachfolge des Lucilius in seiner Satire 1.2. Der Liebhaber solle sich, so der Dichter, lieber an Dirnen oder Sklaven halten, müsse er doch bei Entdeckung des Ehebruchs die schlimmsten Strafen fürchten (Hor. Sat. 1.2.40-46):

hic se praecipitem tecto dedit, ille flagellis
ad mortem caesus, fugiens hic decidit acrem
praedonum in turbam, dedit hic pro corpore nummos,
hunc perminxerunt calones; quin etiam illud
accidit, ut cuidam testis caudamque salacem
demeterent ferro. 'iure' omnes: Galba negabat.

Der stürzt vom Hausdach sich in die Tiefe; jener, verprügelt,
Kommt fast zu Tode; dieser gerät in die Hände von wilden
Räubern; ein anderer zahlt für sein Leben ein halbes Vermögen;
Diesen beissen die Pferdeknechte; und manchem schon hat man
Abgeschnitten das geile Glied und die Hoden. „Ganz recht so!“
Sagen da alle. Galba aber war anderer Meinung.⁸³

Der Sex mit einer teuren Prostituierten, „die leicht und willig sich hingibt“ (*namque parabilem amo venerem facilemque*, Hor. Sat. 1.2.119), ist Horaz allemal lieber, als der verbotene Geschlechtsverkehr mit einer verheirateten Frau. Er kann das Zusammensein mit ihr unbeschwert genießen, ohne, dass er fürchten muss, gestört, verjagt und kastriert zu werden. Wenn es um die Beschreibung von Sexualität geht, findet Horaz deutliche Worte. So auch in Satire 1.5, in der er einen ‚feuchten Traum‘⁸⁴ erwähnt (Hor. Sat. 1.5.82-85):

somnus tamen aufert
intentum veneri; tum inmundo somnia visu
nocturnam vestem maculant ventremque supinum.

Doch schließlich läßt der Schlaf mich vergessen
Meine Gelüste; unreine Träume indessen und wüste
Nachtgesichte beflecken das Nachthemd und auch noch den Leib mir.

Wenn es um die Verwendung einer sexualisierten Sprache geht, boten nicht nur die Satiren des Lucilius Petron ein Vorbild, sondern auch Horaz' *Sermones*.

Horaz'sche Vorbilder für Petron'sche Geschlechterrollen

In Bezug auf die lächerliche Zeichnung der Hexen Proselenos und Oenothea ließ sich Petron sicher von Horaz inspirieren. In seiner Satire 1.8 wird der lüsterne Gartengott Priapus Zeuge

⁸³ Zitiert nach: Horatius Flaccus, Quintus: Satiren · Briefe/Sermones · Epistulae, lat./dt., übers. v. Gerd Herrmann, hrsg. v. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2000. Mit Strafen für den Ehebruch befassten sich übrigens auch die Epigrammatiker wie zum Beispiel Martial, der in seinen Gedichten 2.60 und 3.85 ebenfalls auf die Kastration des Ehebrechers anspielt. Siehe eine weitere böse Strafe für Ehebrecher bei Catull c.15: Rettiche und dickköpfige Fische werden durch den Anus eingeführt.

⁸⁴ Vgl. dazu Reckford, Kenneth J.: Only a wet dream? Hope and Scepticism in Horace, Satire 1.5, in: *AJPh* Vol. 120, No. 4 (Winter, 1999), S. 525-554.

eines Rituals der hässlichen Hexen Canidia und Sagana. Die beiden Frauen bemühen sich nach Kräften und unter der Verwendung der scheußlichsten Methoden, „die Seelen der Toten, herzulocken, daß Auskunft sie ihnen und Weissagung gäben“ (*cruor in fossam confusus, ut inde manis elicerent animas responsa daturas*, Hor. Sat. 1.8.28-29). Priapus entschließt sich jedoch, die schwarze Magie der Hexen zu beenden, indem er ganz eigene Methoden anwendet (Hor. Sat. 1.8.46-50):

nam displosa sonat quantum vesica, pepedi
diffissa nate ficus; at illae currere in urbem.
Canidiae dentis, altum Saganae caliendrum
excidere atque herbas atque incantata lacertis
vincula cum magno risuque iocoque videres.

Wie eine Blase platzt, so knallte ich los aus geborstnen
Hinterbacken, ich Feigenstrunk! Da rannten sie stadtwärts:
Ach, die Canidia verlor ihr Gebiß, ihre hohe Perücke
Gar die Sagana – und beide die Kräuter, die magischen Bänder.
Das war ein Spaß – und ein Riesengelächter, hättest du's gesehen!

Die noch in der römischen Liebeselegie so Furcht einflössenden und mächtigen Hexen,⁸⁵ die oftmals dafür sorgen, dass der *amator* und die *puella* entzweit werden, werden in dieser Satire durch die Beschreibung und das Handeln des Priapus entmystifiziert. Ihnen haftet zum Schluss nichts Schreckliches mehr an: Das Image der Hexen wird durch die Derbheit des priapeischen Handels grotesk ins Lächerliche gezogen; sie sind schließlich nur noch zwei alte Frauen, die sich auf einem Friedhof gruseln. Ähnlich handhabt es auch Petron, der die betrunkene Oenothea in Gegenwart des Encolpius von einem morschen Stuhl fallen lässt. Wie der Leser der Horaz'schen Satire kann sich auch Encolp hier nicht das Lachen verkneifen.

Schließlich sei auf Horaz' glänzende Zeichnung des protzigen und steinreichen Freigelassenen Nasidienus (Hor. Sat. 2.8) hingewiesen, der Modell für die Zeichnung des Trimalchio gestanden hat:⁸⁶ Wie Trimalchio erläutert Nasidienus prahlend die Zubereitung der bei seinem Gastmahl aufgetischten erlesenen Speisen, um zu zeigen, dass er für seine Gäste keine Kosten und Mühen gescheut hat (Hor. Sat. 1.8.7; 43-53 sowie 92-93). Auch demonstriert er seinen Reichtum wie Trimalchio, indem er teuren Wein anbietet (Hor. Sat. 1.8.16-17, vgl. Petr. Sat. 34.7-8). Nasidienus hat mit Trimalchio zudem das Bestreben gemein, Missgeschicke vor seinen Gästen überspielen zu wollen (Hor. Sat. 1.8.84-85, vgl. Petr. Sat. 54) und wirkt somit als Gastgeber und Hausherr ähnlich nervös und unsicher wie Trimalchio – fast unnötig zu sagen, dass dieser von Petron viel facettenreicher, protziger und

⁸⁵ Siehe vor allem die Elegien des Propertius und des Tibullus.

⁸⁶ Siehe bereits zudem Kapitel C, Abschnitt 2.4. Überhaupt ließ sich Petron gern von Horaz' Dichtung anregen: Die *Cena* ist neben der Anlehnung an die Tradition der Symposiumsliteratur natürlich von Horaz Satire 2. 8 inspiriert worden. Zudem verweist die Stelle 118.5 auf Horaz' Ode 3.1.1. Vgl. weiter zur Verbindung zwischen Petron und Horaz sowie zu Petrons Verhältnis zu anderen römischen Dichtern: Panayotakis, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. 48-64.

ungebildeter skizziert wird als der steinreiche Freigelassene durch Horaz.⁸⁷ Zudem fehlt Nasidienus der weibliche Gegenpart, der in den *Satyrica* von Fortunata verkörpert wird; die Sexualität des Gastgebers wird nicht thematisiert und ebenso wenig seine Vergangenheit als Sklave.

Die vorangegangene Analyse konnte aufzeigen, dass sich Petron an der zuweilen derben Sprache der römischen Verssatire sowie an den durch Horaz veralberten Hexen und am protzigen Freigelassenen Nasidienus orientiert hat, jedoch ebenso wie im Falle der römischen Komödie die Figurenvorlagen der Satire überarbeitet, überspitzt skizziert und ihnen – besonders bezüglich des Trimalchio – weitere Facetten hinzugefügt hat.

3. Der griechisch-römische Mimos: Petrons Vorlage für sexuelle Inhalte und Tabubrüche

Die Handlung der *Satyrica* ist von allerlei Derbheiten, Gaunereien, Sex und Erotik, ja sogar von Tod geprägt. Diese Charakteristika zeichnen ebenso den griechisch-römischen Mimos aus. Weitere Parallelen liegen in der frivolen Komik und der spöttisch-überzogenen Zeichnung der Charaktere.⁸⁸

Die volkstümlich-derbe Posse mit der Bezeichnung *Mimos* oder *Mimus* (= Nachahmung), wurde bereits im 6./5. Jh. v. Chr. durch Stegreifdarsteller, Jongleure und Kunstreiter sowie Gaukler in Sizilien auf Plätzen, Straßen und in den Theatern dargeboten. Ab dem 3. Jh. v. Chr. gelangte die Gattung nach Rom (Anth. Pal. 9.567). Wegen seiner Ausgelassenheit, Derbheit und Freizügigkeit war der Mimos ungemein beliebt beim römischen Volk.⁸⁹

Sein volkstümlicher Realismus, seine Aktualität, sein ausgelassener Witz, seine Vorliebe für derbe Erotik, seine übermütige Bewegungskomik, seine handfesten Rüpelspäße sowie seine beliebten Tanz- und Gesangseinlagen waren die Gründe, warum die Römer ihn bei seinem Einzug sofort willkommen hießen.⁹⁰

Der Mimos besetzte Frauenrollen mit Frauen.⁹¹ Aufgrund dessen und der Tatsache, dass sexuelle Inhalte auf der Bühne direkt umgesetzt wurden, war das Schauspielern im Mimos

⁸⁷ Vgl. nochmals Kapitel C, Abschnitt 2.4.

⁸⁸ Siehe dazu ausführlich: Benz, in: Dies/Stärk/Vogt-Spira (Hrsg.) (1995), S. 139-154. Einen guten Überblick über die Gattung bietet auch Benz' Artikel im Neuen Pauly: Art. Mimos, II. Römisch, in: DNP 8 (2000), Sp. 205-207.

⁸⁹ Von seiner Beliebtheit zeugt die Zulassung zu den *ludi Florales* (Ov. fasti 5. 327f. sowie Plin. Nat. Hist. 18. 284). Höhepunkt dieses frivolen Festes war die so genannte *nudatio mimarum* (Val. Max. 2.10.8), eine Art Striptease der Darsteller am Ende der Aufführung. Siehe Benz, in: Dies./Stärk/Vogt-Spira (Hrsg.) (1995), S. 150. Anlässlich der *Saturnalien* und der *Compitalia* sowie im Rahmen der *ludi funebres* und den *ludi votivi* vermutet die Forschung ebenfalls die Aufführung von Mimen. Siehe dazu Benz, in: Dies./Stärk/Vogt-Spira (Hrsg.) (1995), S. 150-151 mit den dazugehörigen Angaben der antiken Quellen. Mit *Saturnalia* und *Compitalia* wurden zwei Mimen des Mimographen Laberius betitelt, zu finden in: Bonaria, Mario (Ed.): *Romani mimi* (= *Poetarum latinorum reliquiae*, Vol. 6.2), Roma: Ed. dell'Atheneo 1965, S. 46-47 (*Compitalia*, 42-50) und S. 61 (*Saturnalia*, 100-101).

⁹⁰ Benz, in: Dies./Stärk/Vogt-Spira (Hrsg.) (1995), S. 151.

⁹¹ Dies war ein *Novum*, wurden doch in antiken Stücken üblicherweise auch Frauenrollen von Männern besetzt. Vgl. auch Fertl, Evelyn: Zur Komik von Frauenrollen im römischen Mimos, in: *Maske und Kothurn* J. 51, N. 4 (2006), S. 94-108.

außerordentlich verpönt und wurde als Fauxpas für Angehörige der Oberschicht betrachtet.⁹² Allein das Konzept des Mimus war somit bereits ein Verstoß gegen die Geschlechterkonventionen.

Petronius' Anleihen beim Mimus

Der theatrale Charakter und das Spiel mit den Geschlechterrollen

Im Folgenden stehen diejenigen Inhalte der Gattung Mimus und deren thematische Parallelen zur Diskussion, die Petron in Hinsicht auf die Verarbeitung des Themas Sexualität beeinflusst haben könnten.⁹³ Die folgende Analyse soll auf drei Leitfragen abzielen: 1) Welche Stoffe und Inhalte wurden im Mimus verarbeitet und wie wirkten diese möglicherweise auf die *Satyrica*? 2) Was ist über den Umgang mit Geschlecht und Sexualität, sowie über die sexualisierte Sprache im Mimus zu sagen und welche Elemente adaptierte Petron? 3) Welche im Mimus auftauchenden theatralen Elemente übernahm der römische Autor?

Es ist davon auszugehen, dass Petron zahlreiche Mimen bekannt gewesen sind,⁹⁴ da diese Form des Bühnenspiels äußerst beliebt in der Kaiserzeit war:

Die Kaiser wollten die Massen ruhig halten und gewogen machen, indem sie ihnen in ausreichendem Maße gaben, wonach diese so stürmisch verlangten – und taten es nicht ungern, waren doch die Theaterdarbietungen gegenüber den Veranstaltungen in Circus und Arena die weitaus kostengünstigere Art der Massenunterhaltung.⁹⁵

Vor allem unter Kaiser Nero (Suet. Nero 4),⁹⁶ an dessen Hofe Petron als *arbiter elegantiae* vermutlich tätig gewesen ist, wurde jegliche Art des Bühnenspiels stark gefördert. Nero, der sich selbst als Schauspieler versuchte (Suet. Nero 21.3), verlangte bereits als Praetor und Konsul von ehrbaren römischen Rittern und adeligen Damen (*honore equites R. matronasque*), in Mimen aufzutreten (Suet. Nero 4).⁹⁷ Ein Skandal – galt doch das Schauspielergewerbe als äußerst ehrenrührig. Zudem wurden schon unter Augustus und Tiberius Verbote gegen die Schauspielerei von Angehörigen der oberen Schichten erlassen

⁹² Fantham, R. Elaine: Mime: The Missing Link in Roman Literary Tradition, in: CW 82.3 (1989), S. 153-163, hier S. 154. Vgl. weiter: Hosius, Carl/Schanz, Martin: Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, Bd. 1, 4. Aufl., München: Beck 1979, bes. S. 253-267.

⁹³ Stilistische Übereinstimmungen zwischen den *Satyrica* und dem Mimus werden weitgehend auf die Verwendung der sexualisierten Sprache reduziert. Martin Rosenblüth hat bereits 1909 einen dezidierten Vergleich zwischen Petrons Roman und den griechisch-römischen Mimen angestellt. Vgl. Rosenblüth (1909), S. 36-55 sowie S. 92-94. Ebenso hat Gerald N. Sandy einige Stellen der *Satyrica*, besonders die *Cena*, genauer hinsichtlich der motivischen und stilistischen Verwandtschaft mit dem Mimus in den Blick genommen. Vgl. Sandy, Gerald N.: Scaenica Petroniana, in: TAPA Vol. 104 (1974), S. 329-346.

⁹⁴ Vgl. dazu Sullivan (1968), S. 219-226 (Mime and Comedy Situations).

⁹⁵ Benz, Lore: Medienwandel als Wandel von Interaktionsformen in frühen europäischen Medienkulturen, in: Tilmann Sutter/Alexander Mehler (Hrsg.): Medienwandel als Wandel von Interaktionsformen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien 2010, S. 17-26, hier S. 19-20.

⁹⁶ Reich, Hermann: Der Mimus. Ein littera- und entwicklungsgeschichtlicher Versuch. 2 Teile in 1 Band, Bd.1, (Neudruck der Ausg. von 1903, Berlin), Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag 1974, S. 147-148 sowie S. 197-198. Ebenso Benz, Lore: Die Fabula Milesia und die griechisch-römische Literatur, in: Dies. (Hrsg.): ScriptOralia Romana. Die römische Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (= ScriptOralia 118, Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 29), Tübingen: Gunter Narr Verlag op. 2001, S. 43-140, hier S. 96-98.

⁹⁷ Zur Bedeutung und Beliebtheit des Mimus zu Zeiten Neros siehe nochmals Sandy (1974), S. 341-342.

(Suet. Aug. 43.3; Suet. Tib. 35.2). Generell galt es für Aristokraten als verwerflich, sich weltlichen Genüssen hinzugeben, wie Catherine Edwards erläutert:

Self-control and discernment regarding sensual pleasures were traditionally the markers of masculinity and social refinement. Thus, to enjoy vulgar pleasures – the pleasures of eating and drinking, sex, gambling, going to the games – was to risk one's identity as a cultured person.⁹⁸

Bald jedoch fielen selbst Adelige durch ihre Betätigung als Mimographen auf (z.B. Tac. Hist. 3.62). So wird sich auch Petron den beliebten Stoffen und dem Stil der Mimen seiner Zeit angenommen und sie für seinen frivolen Roman nutzbar gemacht haben.

Die *Satyrice* spielen immer wieder explizit auf den Mimus an und beziehen sich in vielerlei Hinsicht auf die Techniken der Gattung.⁹⁹ Besonders auffällig ist dabei die Tendenz des Textes, Gender als ein Spiel mit den Etikettierungen ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ aufzufassen und auf den theatralen und performativen Charakter der Handlung zu verweisen. Diese erweist sich als Inszenierung und damit auch das Verhalten ihrer Figuren, wie Craig Williams in seinem 2010 erschienen Aufsatz *Cessamus mimum componere? Performances of Gender in Petronius' Satyrice*¹⁰⁰ postuliert:

The imagery of stage performances is a prominent feature of the *Satyricon*: from the recurring presence of words like *scaena*, *histrion*, *mimus*, *fabula*, *tragoedia*, and *ludi* to the central role of such motifs as laughter and applause (*risus*, *plausus*), spectacle and gaze (*spectare*, [*ad*]*mirari*, [*in*]*tueri*), pretence and art (*mendacium*, *ingere*, *simulare*), the text is permeated with the discourse of performance.¹⁰¹

Der theatrale Zug der *Satyrice* verbunden mit einem spielerischen Umgang der Geschlechterrollen und den Normen, die diese bedingen, wird besonders deutlich in der *Cena*, welche zur inszenierten Leichenfeier des Trimalchio avanciert (Petr. Sat. 78.4-6):

nam vinum quidem in vinarium iussit infundi et 'putate vos' ait 'ad parentalia mea invitatos esse.' ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima gravis novum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se supra torum extremum et 'fingite me' inquit 'mortuum esse. dicite aliquid belli.'

Von dem Wein aber ließ er [Trimalchio, H.E] in den Mischkrug gießen und verkündete: ‚Stellt euch vor, ihr seid zu meiner Leichenfeier eingeladen.‘ Das Treiben wurde zum Kotzen widerlich, als Trimalchio, stinkbesoffen und weinschwer, als neuen Ohrenschaus Hornbläser ins Triklinium rufen ließ, sich auf Berge von Kissen legte, sich in voller Länge auf seiner Speiseliege ausstreckte und rief: ‚Tut so, als sei ich tot! Spielt was Hübsches!‘

Um Wiederholungen zu vermeiden, wird jedoch erst im nachfolgenden Kapitel genauer auf diesen Punkt sowie die Genderrollen, welche Trimalchio einnimmt, eingegangen. Ein anderes Beispiel ist Eumolpos' Verstellungskomödie, die er inszeniert, als er sich mit den Encolpius und Giton in Kroton aufhält.

⁹⁸ Edwards, Catherine: Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome, in: Judith P. Hallett (Ed.): Roman sexualities, Princeton, NJ: Princeton University Press 1998, S. 66-90, hier S. 68.

⁹⁹ Petr. Sat. 19.1; 80.9. V. 5; 94.15; 106.1; 117.4.

¹⁰⁰ Craig Williams: *Cessamus mimum componere? Performances of Gender in Petronius' Satyrice*, in: Marco Formisano/Therese Fuhrer (Hrsg.): Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 5), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2010, S. 25-43.

¹⁰¹ Ebd., S. 25.

Er selbst ernennt sich zum Regisseur, zum Direktor des *mimus* (Petr. Sat. 117.4ff.): Eumolpos gibt sich selbst als reicher, aber kränkelder Greis aus und will damit Erbschleicher anlocken, die, in freudiger Erwartung seines baldigen Todes und angeblichen Erbes, ihm sowie Encolp und Giton jeden Wunsch von den Augen ablesen. Encolpius und Giton mimen die treu ergebenen Sklaven des Eumolp. Die Freunde denken sich sogar eine Hintergrundgeschichte aus, versetzen sich also wie Schauspieler in ihre Rollen um den Schwindel glaubhaft durchführen zu können (Petr. Sat. 117.5-10). Diese Szene zeugt neben diversen anderen von Eumolpos' ausgeprägtem Gespür für das Handeln anderer Menschen und von seiner herausragenden Kenntnis etablierter Geschlechterrollen wie derjenigen des kränkelder Greises.¹⁰²

Wirklichkeitsnähe

Mit besonderer Vorliebe veralbert der Mimus menschliche Eigenarten und Schwächen, indem er sie nachahmt. Er schildert vor allem das alltägliche Leben des einfachen Volkes und thematisiert das Platte, das Erotische, das Allzumenschliche, die Fehler der Narren. Der Mimus beschreibt das Leben wie es wirklich ist. Auch bei Petron ist diese Wirklichkeitsnähe gegeben: Er zeichnet keine Idealfiguren, sondern zeigt Charaktere mit Ecken und Kanten. Oft fällt die Konzeption der Charaktere nicht positiv aus. Bei Encolpius zeigt sich dies vor allem in Hinsicht auf seine Verbrechen in der Vergangenheit:¹⁰³ Encolp wird als Herumtreiber, als ‚in die Welt Geworfener‘ beschrieben, als bisexueller Liebhaber, als Gauner, der ziellos umherstreift und auf der Suche nach Essen, Sex und Geld immer wieder in aberwitzige Abenteuer gerät. Petrons Erzähler wird in dieser Arbeit als eine Personifikation der Laster der zeitgenössischen römischen Gesellschaft gelesen: In ihm spiegelt sich der moralische Verfall des römischen Gemeinwesens wieder, angefangen bei den untersten Schichten, wie ausführlicher das Kapitel C belegen wird.

Obszönitäten, sexueller Ton, Alltagssprache sowie Tabubrüche

Der Mimus zeichnet sich durch die Verwendung einer derb-anschaulichen, zuweilen stark von sexuellen Anspielungen geprägten Sprache aus, mit der er seine lebensnahe Karikatur der menschlichen Eigenarten dem Zuschauer und Zuhörer darbietet. Das Schauspiel und die Sprache der Gattung rutschen nicht selten in den Bereich des Geschmacklosen ab: „Diese Freude am Niedrigen kann aber auch aus dem großartig Realistischen in das niedrig Gemeine umschlagen. Sie kann sinken bis zum Vergnügen am Obscönen, rein um des Schmutzes willen,“¹⁰⁴ resümiert Hermann Reich.

¹⁰² Weitere Ausführungen zu diesem Punkt folgen in Kapitel C, Abschnitt 2.3.

¹⁰³ Siehe ausführlicher dazu Abschnitt 2.1 in Kapitel C.

¹⁰⁴ Reich (1903/1974), S. 23.

Auch Ovid und Cicero weisen auf die vielen Anzüglichkeiten der Gattung hin (Ov. trist. 2.497; Cic. de or. 2.59.242). In den Fragmenten des Sophron und des Herondas stechen die lebendige Fäkalsprache und die anzüglichen Bemerkungen besonders hervor:

Im Fragment eines Frauenmimus des Sophron wird bildhaft ein Anfall von unkontrollierbarer Diarrhö beschrieben. Und in Νυμφονόχος (Die Brautjungfer) ist das Werfen von Exkrementen überliefert – vielleicht als Teil eines alten Brauches im Rahmen der Symposien.¹⁰⁵

Zwar thematisiert Petron sexuelle Verhältnisse in vielerlei Hinsicht, jedoch werden in vielen (nicht allen!) Szenen obszöne Begriffe nach Möglichkeit vermieden und stattdessen niveauvolle Umschreibungen gewählt,¹⁰⁶ „so daß Inhalt und sprachliche Gestaltung in einem prickelnden Kontrast stehen.“¹⁰⁷

Auffällig ist bei Petron die Verwendung des Vulgärlateins. Besonders in der *Cena Trimalchionis* (Petr. Sat. 26.7-79) werden anschaulich die unterschiedlichen sprachlichen Niveaus der verschiedenen Schichten Roms vorgeführt. Die Verwendung von Umgangssprache ist ebenso ein Merkmal des Mimus. Nicht umsonst bezeichnet Bernhard Kytzler die *Cena* als „eigenständige«n» Mimus.“¹⁰⁸ Innerhalb der *Cena* zeichnet der ernerische Autor die Sprache und das Verhalten der unterschiedlichsten Schichten der römischen Bevölkerung detailliert nach und nimmt sich dabei ein Vorbild an jener Gattung. Es zeigt sich, dass „der Mimus und Petron [...] die Leute sprechen «lassen», wie sie’s in Wirklichkeit tun [...]“¹⁰⁹ Die Sprache der *Cena* changiert zwischen der Umgangssprache der Gebildeten, deren Vertreter Agammenon, Eumolp, Encolp und Ascyrtos sind und dem Vulgärlatein des Trimalchio und der übrigen Freigelassenen sowie dem derben Dialekt der Sklaven.¹¹⁰ Die lebendigen Gespräche der Anwesenden arten zum Teil in Schimpfereien, Beleidigungen und Streit sowie Lästereien (zum Beispiel in Petr. Sat. 57-59), wie sie auch im Mimus vorkommen, aus.

Mit obszönen Inhalten aber spart Petron keineswegs. Beispielsweise fallen bei den bereits oben angeführten Streitereien zwischen Encolp und Ascyrtos viele Anspielungen auf sexuelle Verwicklungen in der Vergangenheit. Auch das anrühige Verhalten der Fortunata und Scintilla, die während Trimalchios Gastmahl durch ihre Trunkenheit und ihre lesbischen Küsse auf sich aufmerksam machen, ist hervorzuheben. Beide Frauen machen sich lächerlich, widerspricht ihr Betragen doch dem Ideal der sittsamen Ehefrau. Es erinnert vielmehr an das Verhalten junger, übermütiger Mädchen und lässt zudem an das Verhalten einer *tribas* denken (Petr. Sat. 67.11-13):

¹⁰⁵ Fertl (2006), S. 96.

¹⁰⁶ Vgl. zum Beispiel die Beschreibung des ersten Versuchs des Geschlechtsverkehrs zwischen Encolp und Circe, Petr. Sat. 127.7-10.

¹⁰⁷ Fröhlike (1977), S. 138.

¹⁰⁸ Kytzler, in: Fuhrmann/von See (1974), hier S. 303. Siehe auch nochmals Sandy (1974), S. 329-337.

¹⁰⁹ Rosenblüth (1909), S. 39. Man betrachte zum Beispiel die Mimiamben des Herondas.

¹¹⁰ Siehe dazu ausführlich: Stefenelli, Arnulf: Die Volkssprache im Werk des Petron im Hinblick auf die romanischen Sprachen (= Wiener Romanistische Arbeiten, Bd. 1), zugl. Univ. Diss. Wien: 1961, Stuttgart/Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung Wilhelm Braumüller 1962. Sowie: Schönberger (2013), S. 19-24.

Interim mulieres sauciae inter se riserunt ebriaeque iunxerunt oscula, dum altera diligentiam matris familiae iactat, altera delicias et indiligentiam viri. dumque sic cohaerent, Habinnas furtim consurrexit pedesque Fortunatae correptos super lectum immisit. 'au au' illa proclamavit aberrante tunica super genua. composita ergo in gremio Scintillae incensissimam rubore faciem sudario abscondit.

Indes kicherten die bezechten Weiber miteinander und küßten sich in ihrem Schwips, wobei die eine ihr Geschick als Hausfrau rühmte, die andere die Lustbarkeiten und die Großzügigkeit ihres Mannes. Und wie sie so zusammensteckten, stand Habinnas heimlich auf, packte Fortunata bei den Füßen und kippte sie aufs Sofa. „Huh“, schrie sie, und die Tunika rutschte ihr über die Knie hinauf. Dann barg sie sich in Scintillas Schoß und verhüllte das glühende Gesicht mit ihrem Tuch.

Weisen die eben angesprochenen Szenen nur zu geringen Teilen eine bildhaft-vulgäre Sprache auf und zeichnen sie sich vielmehr durch obszöne Themen aus, werden in der Orgie auf dem Anwesen der Priap-Priesterin Quartilla¹¹¹ und in der Szene der Rosskur, die die Hexen Proselenos und Oenothea bei Encolp erproben, frivol-erotische Themen und eine derb-sexualisierte Sprache miteinander vermischt. Vor allem die Quartilla-Orgie besticht durch ihren frivolen Charakter, ihre sexuellen Verwicklungen und Tabubrüche in Hinsicht auf das Sexualverhalten.¹¹² Petron führt durch die krasse Überzeichnung der Situation genau das aus, was der Mimus bereits seinem Publikum darbietet: Ziel des Mimus ist es, die Zuschauer bzw. Hörer möglichst gut zu amüsieren, dies erreicht er durch die Übertreibung der dargestellten Typen¹¹³ und gezeigten Situation – gemeiner Humor, beißender Spott und Witz, der sich an keine Konvention hält, sind Gang und Gebe. Die Gattung nimmt keine Rücksicht auf Moral, sondern befasst sich mit Vorliebe mit amoralischem, sündigem Verhalten; mit Ehebruch¹¹⁴ und besonders gern mit weiblicher Untreue und weiblichen Lastern sowie Charakterschwächen,¹¹⁵ mit zügelloser Lust sowie Sex und sogar Vergewaltigung.¹¹⁶ Den Mimus kann man somit ohne Weiteres als eine karnevaleske Gattung bezeichnen, enthält er doch wesentliche Charakteristika des Karnevals, wie ihn Michail Bachtin definiert hat:

Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten. Damit wiederum hängt die vierte Kategorie des Karnevals¹¹⁷ zusammen: die Profanation, die karnevalistische Ruchlosigkeit, das System der karnevalistischen Erniedrigungen und ‚Erdungen‘, die unanständigen Reden und Gesten, die auf die Zeugungskraft der Erde und des Leibes hinweisen, die karnevalistischen Parodien heiliger Texte und Aussprüche.¹¹⁸

¹¹¹ Vgl. zu Quartilla und zum Verlauf der Orgie Kapitel C, Abschnitt 3. 1.

¹¹² Kapitel C betrachtet diesen Punkt ausführlicher.

¹¹³ Zu den im Mimus vorkommenden Typen und ihren Parallelen bei Petron, siehe Rosenblüth (1909), S. 53-55.

¹¹⁴ Siehe dazu auch den Aufsatz von R.W. Reynolds: The Adultery Mime, in: CQ 40 (1946), S. 77-84 sowie nochmals Fertl (2006), S. 100-101.

¹¹⁵ Vgl. abermals Fertl (2006), S. 102-105.

¹¹⁶ Ov. Trist. 2.497; Minuc. 37.12; Iuv. 6.44; Val. Max. 2.6.7; Heron. Mim. II.

¹¹⁷ Die vier Kategorien des Karnevals nach Bachtin lauten: 1. Der Karneval führt nicht zur einer Aufteilung in Schauspieler und Akteure. Jeder Teilnehmer ist aktiv. 2. „Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt“ (S. 48). 3. „Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes“ (S. 48). Die Folge ist ein intim-familärer Kontakt, der zwischen den Teilnehmern hergestellt wird. 4. Die Profanation (oben beschrieben). Zitiert aus: Bachtin (1969), S. 47-50.

¹¹⁸ Ebd., S. 49.

Das possenhafte, befreite Lachen, das der Mimus durch diese Themen und Charakteristika hervorrufen will, fand auch Eingang in die *Satyrica*: Die Orgie bei Quartilla wird als eigenständiger Mimus mit dem Verweis auf das mimisch-possenhafte Lachen (Petr. Sat. 19.1), das die Priap-Priesterin verlauten lässt und das diese Episode des Romans beim Leser bzw. Zuschauer auslösen soll, klassifiziert. Der zweite *cinaedus* wird, so stellte Gerald N. Sandy fest, durch die musikalische Begleitung und sein Make-up als Darsteller eines Mimus hervorgehoben. Gleichzeitig erinnere die gewaltsame *stimulatio* Encolps durch die *cinaedi* an gängige Episoden aus Mimen, die auf Vasen verewigt wurden.¹¹⁹ Die am Ende der Sequenz eingeleitete ‚Hochzeit‘ (Petr. Sat. 25.3-26.5) von Giton und der erst siebenjährigen Pannychis, lässt an eine Inszenierung, an ein Theaterstück denken und steht damit abermals dem Mimus nahe:

First comes a request for the performance accompanied by applause, where-upon the two young people are cast in the roles of bride and groom, costumes and props are handed out, the stage decorated.¹²⁰

Phalloi, Sex und weibliche Verführungskünste

In einer bildhaft-sexuellen Sprache wird detailliert die bereits erwähnte erfolglose Heilung des Encolp von seiner Impotenz durch die Hexen Proselenos und Oenothea geschildert (Petr. Sat. 133.4-135.2 und 137.13-138.4). Wie im Mimus (z.B. Schol. Iuv. 6.65), kommt hier ein Phallus zum Einsatz, mit welchem Encolp von Oenothea malträtiert wird (Petr. Sat. 138.1):

Profert Oenothea scortum fascinum, quod ut oleo et minuto pipere atque urticae trito circumdedit semine, paulatim coepit inserere ano meo.

Oenothea holte einen ledernen Phallus hervor, bestrich ihn mit Öl und streute gestoßenen Pfeffer, dazu geriebenen Brennesselsamen darauf und begann ihn mir langsam in den Po zu schieben.

Der Phallus bzw. der personifizierte Phallus in Form des Gottes Priapus spielen sowohl im Mimus¹²¹ als auch bei Petron eine zentrale Rolle. Der Zorn des Priapus bringt Petrons Protagonisten immer wieder in groteske Situationen: Beispielsweise wird Encolpius aufgrund eines Traumes, in welchem der obszöne Gott Lichas erschienen ist und ihm einen Tipp zum Verbleib des Encolp gegeben hat, schließlich anhand seiner Genitalien identifiziert (Petr. Sat. 104-105.9).¹²² Auch die reichlich frivolen Bemerkungen des Eumolpos, in denen er sich über das Geschlecht von Ascylos auslässt und dieses voller Bewunderung lobt (Petr. Sat. 92.6-12), sind für die Auseinandersetzung mit den Themen Phalloi, Sex und Männlichkeit

¹¹⁹ Vgl. Sandy (1974), S. 340. Sexuelle Beziehungen zu Kinäden waren ein beliebtes Thema des Mimus: Strabon weist auf den Mimus des Kleomachos von Magnesia hin (14. 648). Auch in diesem Punkt hat sich Petron ein Vorbild am Mimus genommen, insofern, als das er kurze Begegnungen mit Kindäden in seinen Handlungsverlauf integrierte und diese dazu dienten, Encolpius ein weiteres Mal in seiner Männlichkeit zu kränken.

¹²⁰ Sandy (1974), S. 340.

¹²¹ Reich (1974), S. 65. Sowie Phalloi in den Frauenmimen des Sophron: Frg. 23, 25.

¹²² Auf diese Szene wird in Kapitel C, 2.1 genauer eingegangen.

beispielhaft. Der Geschlechtsverkehr wird in letzter Konsequenz im Mimus direkt auf der Bühne vollzogen (Hist. Aug. Heliog. 25.4) – was ungemein zur Beliebtheit beim Volk beigetragen haben wird. Ebenso werden im Mimus Raub, Betrug, Intrigen (z.B. Gell. 16.7.3; Cic. Rab. Post. 35) und sogar Mord thematisiert, vorzugsweise beschäftigen sich die Mimigraphen mit Giftmord, der von moralisch verdorbenen Ehefrauen vorbereitet wurde.¹²³ Die Vorliebe für weibliche Verführungskünste und die Untreue von Frauen setzt den Mimus in Parallele zur *fabula Milesia*, jedoch zeichnet sich der Mimus durch eine noch stärkere Akzentuierung des sexuellen Elements aus.¹²⁴ Die weibliche Kunst der Verführung thematisiert auch Petron wenn er Encolpius auf die *mulier virosa* Circe, die unersättliche *femme fatale*, treffen lässt. Die Begegnung der beiden wird im anschließenden Kapitel näher untersucht.

Milesische Novellen in den Satyrica: Ihre Bearbeitung durch Petron mittels mimischer Techniken

Wie die Untersuchungen Eckhard Lefèvres und Lore Benz' gezeigt haben,¹²⁵ ließ sich Petron bei seiner Bearbeitung der milesischen Novellen in vielerlei Hinsicht vom Stil und den Techniken des Mimus inspirieren. Petron setzte die ‚Witwe von Ephesos‘, die ‚Matrone von Croton‘ wie auch den ‚Epheben von Pergamon‘ in frivol-überspitzter Weise mittels der Technik des ‚interrupting routines‘ eigenständig und auf einem künstlerisch anspruchsvollen Niveau fort: Alle Novellen gliedern sich bei Petron in zwei Teile auf. Im ersten Abschnitt wird vermutlich der Handlung der jeweiligen milesischen Novelle gefolgt; hier liefert Petron die „routine“, „[...] die er im zweiten Teil komisch verkehrend unterbricht, wobei die Verkehrung der bisherigen Verhältnisse im Sinne mimentypischer *imitatio nimia*¹²⁶ grotesk ins Extreme gehetzt wird [...].“¹²⁷ Diese Technik hat, wie anhand der Petron'schen Bearbeitung der Novelle des ‚Epheben von Pergamon‘ demonstriert werden kann, Auswirkungen auf die Zeichnung der Geschlechterrollen.¹²⁸ Die Beziehung zwischen Eumolpos und dem Knaben verläuft zunächst auf Basis der päderastischen Liebe: Eumolpos fungiert als *Erastes*, indem er Geschlechtsverkehr von dem Jungen einfordert und ihn mit Geschenken dafür belohnt.

¹²³ So lässt sich ein Giftmordmimus aus dem Papyrus von Oxyrhynchus (P. Oxy. III.413) rekonstruieren. Eine Bewertung findet sich bei Fertl (2006), S. 101-102.

¹²⁴ Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), S. 64-67 und S. 88-107.

¹²⁵ Lefèvre, Eckard: Studien zur Struktur der ‚Milesischen‘ Novelle bei Petron und Apuleius (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1997, Nr. 5), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997, S. 5-42. Wird von nun als Lefèvre (1997a) zitiert und Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), ebd.

¹²⁶ Cic. De Orat. 2.242.

¹²⁷ Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), S. 95-96.

¹²⁸ Stärker ausgeführt wird dieser Punkt in Kapitel C. Dies betrifft nicht nur die Geschichte des ‚Epheben von Pergamon‘, sondern ebenso, wie später gezeigt werden soll, auch die Erzählung der ‚Witwe von Ephesos‘. Mittels der mimischen Technik zeichnet Petron die amoralische Witwe noch sündiger und gewitzter. Der Soldat erscheint auf diese Weise erst als begehrllicher Liebhaber, dann als panisch-ratloser Feigling. Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001) verweist auf S. 100 auf dieselbe Technik im Mimus von Oxyrhynchos. Siehe auch: Sudhaus, Siegfried: Der Mimus von Oxyrhynchos, in: Hermes 41 (1906), S. 247-277.

Der Junge akzeptiert die Aufmerksamkeiten, gibt sich sexuell jedoch passiv und überlässt Eumolp die Führungsrolle. Er verweigert sich dem alten Dichter sexuell, als dieser ihm nicht das versprochene Präsent darbieten kann. Im zweiten, überspitzten und vermutlich von Petron stammenden Teil der Erzählung gibt sich jedoch der Junge, der vormals die passive sexuelle Position eines *Eromenos* einnahm, auf einmal als der aktive Liebhaber aus, der Eumolpos mit seinem unstillbaren sexuellen Verlangen nervt. Wie in Kapitel C, Abschnitt 2.3 geschildert wird, kann sich Eumolp so lange als „debased’ and inverted Socrates“¹²⁹ behaupten, bis der Jüngling sich als sexuell aggressiver erweist und die päderastischen Rollenideale mit seinem Verhalten ad absurdum führt.¹³⁰

Im vorangegangenen Abschnitt konnte schließlich gezeigt werden, dass sich Petron in vielerlei Hinsicht sowohl von den Inhalten als auch von den Techniken des griechisch-römischen Mimus inspirieren ließ. Die sexualisierte Sprache wie auch die ungewöhnliche, auf Amoral und Sexualität abzielende thematische Ausrichtung des Mimus waren für Petron sicherlich eine gute Vorlage für die Konzeption seiner Handlung und für die Auslegung seiner Geschlechterrollen.

4. Die *fabula Milesia* als Modellgeberin für die Verkehrung von etablierten Geschlechternormen

Eine der vielen Gattungen, die Petron Impulse für die Gestaltung seiner Geschlechterrollen und seines Umgangs mit dem Thema Sexualität geliefert haben könnte, ist die so genannte griechische Novelle, die zum ersten Mal Aristeides von Milet um 100 v. Chr. in seinen *Milesiaka*¹³¹ literarisch aufarbeitet.¹³²

Die *Milesiaka* waren vermutlich eine durch eine Rahmenhandlung zusammengehaltene Sammlung vorwiegend frivol-erotischer Erzählungen, die von einem Erzähler vorgetragen wurden, dem die Liebesgöttin Aphrodite zürnte.¹³³ Die Anthologie war in der Antike wegen

¹²⁹ Vgl. zur Parodie der platonischen Liebe bei Petron auch McGlathery, in: Larmour (1998), S. 204-227, hier S. 210.

¹³⁰ Vgl. ebd. Zudem weist die Geschichte bei Petron viel mehr sexuelle Anspielungen auf, als in der Erzählung von Alcibiades auftauchen: „In keeping with the illicit tone of their relationship, all of Eumolpos’ maneuvers are much more furtive than those of Alcibiades,“ so McGlathery auf S. 211.

¹³¹ Zu Aristeides und den *Milesiaka* vgl. Bürger, Karl: Der antike Roman vor Petronius, neu abgedruckt in: Gärtner (Hrsg.) (1984), S. 1-14. Bürger vertritt die These, dass die *Milesiaka* ein Roman waren; vgl. weiter Rohde, Erwin: Zum griechischen Roman, neu abgedruckt in: Ders.: Kleine Schriften II. Beiträge zur Geschichte des Romans und der Novelle zur Sagen-, Märchen-, und Alterthumskunde, Tübingen und Leipzig: Verlag von J.C.B Mohr 1901, S. 9-42. Rohde hält das Werk des Aristeides für eine Novellensammlung, deren einzelne Novellen lose miteinander verknüpft sind; Lucas, Hans: Zu den Milesiaca des Aristides, in: Philologus 66 (1907), S. 16-35. Lucas hingegen argumentiert für eine Sammlung erotischer Geschichten. Vgl. weiter Rosenblüth (1909), S. 87-91. Rosenblüth spricht sich für eine lose zusammenhängende Sammlung erotischer Novellen aus (S. 90). Einen guten Überblick bietet zudem der Beitrag Massimo Fusillos: Art. Milesische Geschichten, in: DNP 8 (2000), Sp. 168-169.

¹³² Vgl. Harrison, Stephen J.: The Milesian Tales and the Roman Novel, in: Groningen Colloquia on the Novel Vol. IX (1998), S. 61-73. Sowie Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), S. 45.

¹³³ Vgl. dazu Schönberger (2013), S. 17. Vgl. weiter die antiken Autoren, die Auskunft über das Werk des Aristeides geben: Fronto. Ad M. Caesarum IV 3 p.62 Nabori; Ps.-Luc., Am. I; Ov, Trist. 2.413f. und 443 f., Plut. Vit. Crassi 32.4. Zu den Inhalten der *Milesiaka*: Aly, Wolfgang: Die Milesische Novelle, in: Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1 (1925), S. 196-212 und Lefèvre (1997a), bezüglich Petron siehe S. 5-43, sowie Hägg (1987), S. 229ff.

ihres sexuellen Tones und der Moral, dass „keines Mannes Ehre und keiner Frau Tugend unverletzlich ist“¹³⁴ offenbar berühmt-berüchtigt, bezeichnet Ovid die Novellen doch als „schlimme Scherze“ (*turpes loci*, Ov. Trist. 2.443-444) und Plutarch als „zügellos“ (ἀχόλαστα βιβλία; Plut. Vit. Crass. 32.4). Die milesischen Novellen fungierten sowohl in der griechischen als auch in der römischen Literatur als „Steinbruch“¹³⁵ aus dem vor allem Petron und Apuleius¹³⁶ frivol-witzigen Erzählstoff für ihre originelle Bearbeitungen des Genres schöpfen konnten.¹³⁷

Die fabula Milesia bei Petron: Ein Beispiel für die moralische Verdorbenheit und die Lüsternheit der matrona

Die von Sexualität, Erotik, Witz und der Umkehr von Konventionen geprägten milesischen Geschichten bieten für Petron eine ideale Ergänzung zum Tenor seines unkonventionellen Werkes. Sex, Unkeuschheit und Amoral sind sowohl in der milesischen Novelle wie auch innerhalb der *Satyrica* vorherrschende Themen. So hat Petron diverse milesische Erzählungen in seine *Satyrica* einfließen lassen. Diejenigen Novellen, die Petron in seinem Roman verarbeitet und selbst erweitert, tragen seiner Vorliebe für das Brechen von Tabus, die mit bestimmten Geschlechterrollen verbunden waren, abermals Rechnung. Anhand der Erzählung von der ‚Witwe von Ephesus‘, die in den *Satyrica* in den Kapiteln 111-112 zu finden ist, sollen im Folgenden die Merkmale des Genres sowie Petrons Weiterführung der Gattungscharakteristika vor allem in Bezug auf Gender und Sexualität deutlich gemacht werden. Die Geschichte berichtet der Dichter Eumolpos – nicht ohne eine bissige Bemerkung über die Flatterhaftigkeit und die moralische Verdorbenheit der Frauen vorauszuschicken (Petr. Sat. 110.6-7). Eumolpos selbst ist mitnichten in der Lage, Moral und tugendhaftes Verhalten von anderen angemessen bewerten zu können, wie in Kapitel C herausgestellt werden soll.

Eumolpos berichtet von einer *matrona* aus Ephesus, die bei den Frauen der Nachbarstädte berühmt für ihre Keuschheit ist und zu Beginn der Geschichte auf ergreifend

¹³⁴ Abbott, F.F.: The Origin of the Realistic Romance among the Romans, in: CIPhil 6 (1911), S. 257-270, S. 265.

¹³⁵ Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), S. 67.

¹³⁶ Bei Petron werden die Erzählungen vom ‚Epeben von Pergamon‘ (Kap. 85-87), die ‚Witwe von Ephesus‘ (Kap. 111) sowie die ‚Matrone von Croton‘ (Kap. 140) als ursprünglich milesische Erzählungen betrachtet, bei Apuleius finden sich frivol-erotische Novellen vor allem im neunten Buch seiner *Metamorphosen*, Ap. Met. 9.5-7 sowie 9.22-23 und 26-31 sowie an anderen Stellen wie z.B. im ersten Buch: Ap. Met. 1.5-20.

¹³⁷ Die Sammlung des Aristeides ist heute verloren, wurde aber im 1. Jh. v. Chr. zur Zeit Sullas von Cornelius Sisenna ins Lateinische übertragen (Ov. Trist. 2.443). Von den *Milesiaka* selbst ist ein einziges Wort erhalten geblieben: δερμηστής, die Bezeichnung eines Insekts, das sich durch Tierhäute hindurch frisst. Es ist bei dem Lexikographen Harpokration p. 88, 11-12 Dindorf zu finden. Von Sisennas Übersetzung sind zehn Fragmente erhalten. Hier wurde folgende Bücheler Ausgabe benutzt: Petronii Satvrae, rec. ec. Franciscus Buecheler. Adiectae sunt Varronis et Senecae Saturae similisque reliquiae, 8. ed., Berlin: Weidmann 1963. Die Fragmente aus Sisennas Übersetzung sind auf den Seiten 342-343 zu finden. Sisennas Übersetzung liegt nur fragmentarisch vor, viele Stellen „stimmen aber situationsmäßig und fast wörtlich mit einigen Zeilen aus Apuleius und seinem Vorgänger Petron zusammen.“ Zitiert aus: Burck, Erich: Vom Menschenbild in der römischen Literatur. Ausgewählte Schriften, mit einem Nachwort von Hans Diller, hrsg. von Eckard Lefèvre, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1966, S. 379-422, hier S. 385.

loyaler Weise um ihren toten Ehemann trauert. Sie begleitet in tiefer Trauer den Leichenzug und wacht Tag und Nacht bei dem in einer Krypta zur Ruhe gebetteten Leichnam. Sie verweigert aus Trauer die Nahrungsaufnahme, weder Verwandte noch der Statthalter können die tugendhafte Frau zur Raison bringen. Damit erinnert sie an die Protagonistinnen des griechischen Liebesromans, die im Falle des Todes ihres Partners ebenso den Lebensmut verlieren. Als öffentliche Person gilt die *matrona* als vorbildliche Witwe, als Beispiel „echter Frauentugend und Gattentreue“ (*pudicitiae amorisque exemplum*; Petr. Sat. 111.5). Sie wird gar als *celebrity*,¹³⁸ wie es Sheila K. Dickison formulierte, von den ephesischen Frauen angesehen. Wie jede Berühmtheit zeigt auch die Witwe zwei unterschiedliche Seiten von sich: eine öffentliche und eine private, wie im Folgenden ausgeführt wird. Zur *univira* stilisiert, ist die moralische Fallhöhe für die Hinterbliebene dementsprechend hoch.

Während die *matrona* bei ihrem toten Gatten in Gesellschaft einer einzigen treuen Magd wacht, werden ganz in der Nähe der Krypta vom Provinzstatthalter Banditen ans Kreuz geschlagen. Ein Soldat wird bei Nacht zur Wache bei den Kreuzen abgestellt. Ihm fällt auf, dass in der nahe gelegenen Krypta Licht brennt und hört das Seufzen der Trauernden. Er begibt sich zum Grab und findet dort „das wunderschöne Weib“ (*pulcherrima muliere*; Petr. Sat. 111.7) vor. Er begreift schnell, dass die Frau um ihren verstorbenen Gatten trauert. Er bringt ihr ein Mahl und mahnt die Frau, etwas zu essen und nicht in sinnloser Trauer zu verharren. „Die Trostrede des Soldaten präludiert damit zum ersten Mal das Grundthema der Novelle. ‚Lebt! denn ich komme‘, sagt in der pseudovergilischen *Copa* der Tod.“¹³⁹ Darauf regiert die *matrona* noch emotionaler, was für den Leser zunächst wie eine Bestätigung ihrer Tugendhaftigkeit erscheint. Der Soldat bietet ihr weiterhin Nahrung und Wein an. Die Magd ist es, die dem Hunger nicht mehr standhalten kann und schließlich Speis und Trank annimmt. Sie wird auf diese Weise als Gegenbild zur *matrona* konzipiert.

Die Magd versucht nun, „den Starrsinn der Herrin zu bestürmen“ (*cibo expugnare dominae pertinaciam*; Petr. Sat. 111.10-11). Das Verhalten der *matrona* wird zusehends negativer gezeichnet, sie wird als stur beschrieben und reagiert der Situation unangemessen emotional. Was zuvor noch als löbliches Beispiel für Gattentreue skizziert wird, droht nun in hysterisches Verhalten umzuschlagen. Der Soldat und die Magd fungieren als Mittler zwischen der weltlichen Sphäre und erfahrbaren Realität, die durch die Nahrung und den Wein symbolisiert wird. Dem Gegenüber steht der „weltverachtende idealistische Überschwang“¹⁴⁰ der *matrona*. Die Magd verteidigt das Leben gegenüber den Todesgedanken ihrer Herrin und fragt diese, welchen Nutzen sie davon habe, wenn sie ihren Tod durch das Hungern herbeiführe. Ihre Zeit zu sterben sei noch nicht gekommen.

¹³⁸ Dickison, in: Lateiner/Gold/Perkins (Ed.) (2013), S. 86.

¹³⁹ Müller, Carl Werner: Die Witwe von Ephesus – Petrons Novelle und die ‚Milesiaka‘ des Aristeides, in: AuA 26:2 (1980), S. 103-121, hier S. 108-109.

¹⁴⁰ Ebd.

Der in ihre Rede eingefügte Hexameter¹⁴¹ stammt aus dem vierten Buch der *Aeneis* aus der Rede der Anna, die Dido mit diesen Worten zu überreden sucht, ihrer Liebe zu Äneas nachzugeben (Ver. Aen. 4.34). Das vergilsche Rollenspiel zwischen Anna, Dido und Äneas wiederholt sich in der milesischen Erzählung. Es wird sich der Deutung Müllers angeschlossen, der der Ansicht ist, dass dieser Satz auf den baldigen Umschwung im Verhalten der *matrona* hindeutet: Die Frau findet zu ihrem Lebensmut zurück und ist offen für eine neue Liebe. Die Magd bedrängt ihre Herrin das „weibliche Vorurteil“ (*discusso muliebri errore*, Petr. Sat. 111.12) aufzugeben und „die Freuden des Lichtes“ (*diu licuerit*, Petr. Sat. 111.12) zu genießen. Ihre Herrin reagiert positiv auf ihre Worte und beginnt endlich zu essen. Das sexuelle Begehren, um das sich die Geschichte im Folgenden dreht, wird dabei bereits in der „begierigen“ (*avide*; Petr. Sat. 111.13) Art zu essen der *matrona* angedeutet. Auch Eumolps ironische Bemerkung „Nun wißt ihr ja, welche Versuchung den Menschen ankommt, wenn er satt ist“ (*ceterum scitis, quid plerumque soleat temptare humanam satietatem*; Petr. Sat. 112.1) ist ein Vorgriff auf den moralischen Absturz der *matrona*. Der von Tugend und Moral geprägte erste Teil der Geschichte geht in einen Abschnitt über, in welchem Sünde und Amoral die Handlung bestimmen.

Der Soldat versucht die *matrona* zum Sex zu überreden, sie selbst scheint nicht abgeneigt – Eumolpos bezeichnet sie spöttisch als „ehrenfest“ (*castus*; Petr. Sat. 112.2). Wieder ist es die Magd, die der Herrin den entscheidenden Anstoß gibt, wieder wird ein Zitat aus Annas Rede gebraucht (Ver. Aen. 4.38). Die Magd fungiert nun als Kupplerin:

„placitone etiam pugnabis amori?
nec venit in mentem, quorum consederis arvis?“

„Willst du auch gegen willkommene Liebe kämpfen?
Bedenkst du nicht, auf wessen Flur du siedelst?“

Zunächst nur zum harmlosen Essen bzw. zur Wiederherstellung gesunden Appetits überredet, zeigt sich die vormals so gattentreue *matrona* den Avancen des attraktiven Soldaten nicht abgeneigt. Ihr Lebenswille scheint zurückgekehrt und sie gibt sich der gesellschaftlich geächteten Liebe zu einem Soldaten noch in ihrer Trauerzeit hin. Eumolpos kommentiert diese Szene mit den folgenden frivolen Worten: „Also, kurz und gut, auch mit diesem Körperteil fastete die Dame nicht länger [...]“ (*quid diutius moror? ne hanc quidem partem corporis mulier abstinuit [...]*; Petr. Sat. 112.2). Eumolp kürzt die Motivation der *matrona* und des Soldaten ab und hebt das erotische Niveau, auf dem sich die Geschichte nun bewegt, deutlich hervor. Die beiden feiern drei Nächte lang „Hochzeit“ (*nuptiae*; Petr. Sat. 112.3) in der Krypta – ein äußerst makaberer Triumph des Lebens über den Tod, der ins Geschmacklose abrutscht. Zugleich wird die Verbindung zwischen der *matrona* und dem Soldaten auf das Niveau einer zweiten Ehe gehoben, was angesichts der Tatsache, dass die

¹⁴¹ Vgl. Müller (1980), S. 108-109.

Frau sich noch in der Trauerzeit um ihren ersten Gatten befindet, wiederum sehr unangemessen erscheint. Der Öffentlichkeit bleibt das schändliche Treiben der beiden verborgen, da die Tür zur Gruft versperrt bleibt und sich die Liebenden nur im Schutze der Nacht treffen. Man hält die Frau nach wie vor für die „allerkeuscheste Dame“ (*pudicissimam uxorem*; Petr. Sat. 112.3). Das Thema ‚Schein und Sein‘ wird im Zusammenhang der Geschichte zum ersten Mal angesprochen: Während die Öffentlichkeit davon ausgeht, dass die Witwe weiterhin die Verkörperung der Tugend, der Gattentreue und des Anstandes ist, wird dem Leser nun die verruchte private Seite der *matrona* nahegebracht. Dieses Motiv gliedert sich ebenfalls perfekt in den Romanzusammenhang der *Satyrice* ein, innerhalb dessen es viele Mal wieder aufgegriffen wird.¹⁴² Die Forschung ist sich darin einig, dass Petron seine griechische Vorlage ab diesem Punkt artifiziell erweitert hat, denn eigentlich könnte die Geschichte hier bereits zu Ende sein. Es wird vermutet, dass der bis hierhin beschriebene Ablauf des Geschehens eine *fabula Milesia* ist, der nun folgende Teil jedoch aus Petrons eigener Feder stammt und er sich dabei vom Mimus hat inspirieren lassen.¹⁴³

Nachdem der erste Teil der Geschichte betrachtet wurde, kann festgehalten werden, dass sich das Genre vor allem durch die Dekonstruktion beliebter und immer wieder gelobter Ideale, vor allem in Hinsicht auf Geschlechterrollen, auszeichnete. Eine bevorzugte Figur der Gattung scheint die *matrona* gewesen zu sein, bei der schnell klar wird, dass sie *nicht* dem Wunschbild einer tugendhaften, sittsamen Ehefrau entspricht. Sie ist untreu, ihr Handeln ist durch eine sexuelle Zügellosigkeit sowie durch hinterhältige Schläue geprägt.

Petron spiegelt diese Charakteristika der Gattung in seiner Geschichte über die ‚Matrone von Croton‘, die im 140. Kapitel von Eumolpos erzählt wird, wieder. In Apuleius‘ neuntem Buch der *Metamorphosen* treten ebenfalls sexuell hemmungslos gezeichnete Frauenfiguren auf. Apuleius beschreibt seine *matronae* gern als gewitzte Intrigantinnen, die über ihren tumben Ehemann triumphieren. Ein Beispiel hierfür wäre die Novelle vom ‚Liebhaber im Fass‘ (Met. 9.5-7). Meist gibt es attraktive junge Liebhaber, die es den Protagonistinnen nicht leicht machen, ihnen sexuell zu widerstehen oder mit denen die Frauen bereits zusammen sind. Die Handlung erzählt vielfach von moralischen Problemen und sexuellen Verwicklungen. Die komplexen erotischen Novellen fügen sich auf diese Weise hervorragend in den Handlungsrahmen von Petrons *Satyrice* ein. Denn auch bei Petron dominiert nicht die Liebe, sondern die Lebensfreude und die Lust auf erotische Abenteuer das Handeln der Charaktere, zugleich agieren seine Figuren nicht nach hohen moralischen Maßstäben. Auch der Erzählduktus changiert zwischen dem Anspruch hoher Moral und der Klage über den Verfall der Sitten, sowie außerordentlicher Derbheit und sexueller Offenheit.

¹⁴² Vgl. dazu die *Cena Trimalchionis* sowie Kapitel C, Abschnitt 2.4.

¹⁴³ Lefèvre (1997a), S. 18; 31; 42-43. Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), S. 98-101.

Die Analyse soll sodann mit weiteren Bemerkungen zum Handlungsverlauf der Geschichte der ‚Witwe von Ephesos‘ abgeschlossen werden. Das Ende der Erzählung ist ein gutes Beispiel für Petrons Freundschaft an der Dekonstruktion von etablierten Geschlechterrollen, sein gewitztes Spiel mit gesellschaftlichen Normen und führt abermals seine ungewöhnliche Sicht auf Frauen vor Augen.

Der Entertainer Petron hat mit seinem selbst konzipierten zweiten Teil der Erzählung die Sittenlosigkeit ins Grotteske überzeichnet. Der Soldat nämlich versäumt seine Pflicht, die gekreuzigten Verbrecher zu bewachen. Die Eltern von einem der Verbrecher holen diesen vom Kreuz herab und bestatten den Leichnam. Als der Soldat am nächsten Tag das leere Kreuz bemerkt, gerät er in Panik und erzählt seiner Geliebten, dass er den Richtspruch nicht abwarten, sondern gleich Selbstmord begehen wolle. Die *matrona*, von Eumolp mit viel Sarkasmus als „nicht weniger mitfühlend als keusch“ (*mulier non minus misericors quam pudica*; Petr. Sat. 112.7) beschrieben, will keinesfalls sowohl um den Gatten als auch um den Liebhaber trauern. Lieber wolle sie den Toten „drangeben als den Lebenden zu töten“ (*malo mortuum impendere quam vivum occidere*; Petr. Sat. 112.8). Sie verliert völlig den Sinn für Loyalität, Moral und Recht. So befiehlt sie am folgenden Tag ihren toten Ehemann anstelle des gekreuzigten Banditen ans Kreuz zu hängen. Die Novelle endet mit dem abrupten Schluss (Petr. Sat. 112.8):

usus est miles ingenio prudentissimae feminae, posteroque die populus miratus est, quatione mortuus isset in crucem.

Der Soldat folgte dem genialen Einfall der klugen Dame, und tags darauf wunderte sich das Volk, wie der Tote ans Kreuz gekommen sei.

Gemäß dem individuellen Zug der Gattung folgen weiter keine Konsequenzen, weder für die *matrona* noch für den Soldaten, was auch Lichas moniert (Petr. Sat. 113.2), welcher Eumolpos' Vortrag als Zuhörer beiwohnt. Petron macht durch dieses plötzliche wie schockierende Ende die Lasterhaftigkeit der *matrona* überdeutlich, die sich als gewitzte und egoistische Geliebte hervortut, die moralisch schließlich zur Gänze die Bodenhaftung verliert. Der Soldat, so die Bemerkung von Lore Benz, wandelt sich ebenfalls vom „[...] zielstrebigfindigen Verführer zum hilflos-ratlosen, ja selbstmordbereiten Liebhaber [...]“¹⁴⁴ Damit werden Parallelen zur Geschichte vom ‚Epheben von Pergamon‘ (85-87), in welcher sich der Jüngling nach dem Ideal der päderastischen Beziehung zunächst kapriziös-passiv gibt, aber später umso mehr auf den Sex mit Eumolp besteht, ja ihn sogar erpressen will, offenkundig. Ähnlich wie in der Erzählung über den Epheben, werden auch in der vorangegangenen milesischen Novelle die Rollen nicht nur verkehrt, sondern skurril überzeichnet. Am Schluss ist nichts mehr von der trauernden, treuen und frommen Gattin übrig, nichts bleibt mehr vom pflichtbewussten Soldaten – Egoismus, Lebensfreude und die Lust auf Sex rechtfertigen

¹⁴⁴ Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), S. 100.

nicht nur moralisch fragwürdiges, sondern auch illegales Handeln. An die Stelle von Moral und Recht treten Amoral und gesellschaftliche wie rechtliche Entgleisung. Benz führt dies auf Petrons Anleihen beim *Mimus* zurück, „für den von jeher die *imitatio nimia* bezeichnend war.“¹⁴⁵

Nicht nur in moralischer Hinsicht werden die Geschlechterrollen hier verkehrt: Der Soldat zeigt mit seiner Hilflosigkeit, seiner Panik und seinem Hoffen, dass seine Geliebte einen Ausweg aus der Situation findet am Ende der Geschichte ein Verhalten, das traditionell eher Frauen zugeschrieben wird – er wird zum passiven Partner in der Beziehung, der nicht imstande ist, zu handeln. Seine Geliebte hingegen wird aktiv, indem sie impulsiv agiert, den Leichnam ihres verstorbenen Gatten am Kreuz anbringt und auf diese Weise ihren geliebten Soldaten aus seiner prekären Lage befreit.¹⁴⁶

Letztlich kann festgehalten werden, dass Petron gezielt die von der *fabula Milesia* angelegten Geschlechterrollen nutzt, sie jedoch gemäß seiner Intention, auf die im fünften Kapitel detaillierter eingegangen wird, schonungslos überzeichnet und somit ad absurdum führt. Petron gibt auf diese Weise die mit diesen Genderkonzepten verbundenen Ideale der Lächerlichkeit preis und zeigt besonders in Bezug auf Frauen, dass gewisse Wunschbilder, wie jenes der *univira*, schlichtweg nicht mehr zeitgemäß sind.

5. Die römische Liebeselegie: Schablone für Beziehungskonstrukte in den *Satyrice* und Vorlage für den Diskurs über Tabuthemen

Die römische Liebeselegie, die als Gattung in Rom von Cornelius Gallus¹⁴⁷ begründet wurde und deren berühmteste Vertreter¹⁴⁸ Publius Ovidius Naso¹⁴⁹, Sextus Aurelius Propertius und

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. auch die Ausführungen Dickison, in: Lateiner/Gold/Perkins (Ed.) (Ed.) (2013), S. 88.

¹⁴⁷ Zur Einführung siehe beispielsweise: Stroh, Wilfried: Art.: C. Gallus, in: DNP 3 (1997), Sp. 192-193.

¹⁴⁸ Obwohl auch Horaz in einer Vielzahl seiner Oden und ebenso in den Epoden über die Liebe sinniert, steht seine Beschäftigung mit der Liebe nie so sehr im Mittelpunkt wie bei Propertius und Tibullus. Horaz setzt sich darüber hinaus auch mit philosophischen, poetischen, politischen und sozialen Themen auseinander. Wenn er über die Liebe schreibt, dann nur sehr selten in Form der Klage, er kennt keine Gefühlsausbrüche: „Horaz versinkt nie elegisch in einer solchen Stimmung ‚mit Haut und Haar‘, er vergräbt sich nicht in Kummer, er jubelt auch nicht lauthals wie ein Elegiker, er schreibt allerdings auch nie aus hautnahem Spüren und Fühlen wie Sappho oder Alkaios,“ so Gregor Maurach: Horaz. Werk und Leben, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2001, bes. S. 171-192, hier S. 191. Horaz analysiert sich selbst als Liebenden nicht und auch nicht die (fiktiven) Personen, über die er schreibt, wie es beispielsweise Catull tut (vgl. c.72 und 75). Um es mit den Worten Manfred Simons auszudrücken: „die Liebesdichtung des Horaz ist von einer gewissen unpersönlichen Kälte [...]“, in: Horaz: Werke in einem Band. Oden, Säkulargesang, Epoden, Satiren, Briefe, Buch über die Dichtkunst, aus dem Lateinischen übers. von Manfred Simon, das Buch über die Dichtkunst wurde übers. von Wolfgang Ritschel, 2. Aufl., Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1983, Einleitung, S. XX. Horaz betrachtet die Liebe vielmehr mit einem erfahrenen Lächeln, er weiß um ihre Höhen und Tiefen, doch empfindet er diese nicht als so Lebens bestimmend und als nicht so tragisch wie Propertius oder Tibullus. Aufgrund dessen werden seine Liebesgedichte hier nicht zur Gattung der Elegie gezählt.

¹⁴⁹ Ovid spielt in seinen *Amores* bereits mit den Themen und Klischees der Liebeselegie, s. dazu: Holzberg, Niklas: Die römische Liebeselegie. Ein Einführung, 2., völlig neu bearb. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, Abschnitt: Ovid, *Amores*, S. 110-141. Sowie zum Thema Ironie bei Ovid: Gössl, Sybille: Ovid, *Amores* 17, in: GrazerBeitr Vol. 10 (1981), S. 165-181. Des Weiteren ist es wichtig anzumerken, dass Ovid sich in seiner Dichtung eher auf die sexuelle Beziehungen zwischen Männern und Frauen konzentriert (vgl. *Ars* 2.683-4, aber auch die gesamten *Amores*): „With Ovid’s exclusive interest in the possibilities of coupling between males and females a new consideration emerges, namely sexual identity,“ so Thomas Habineck: The invention of sexuality in the world-city of Rome, in: Ders./Alessandro Schiesaro: The Roman Cultural Revolution, first

Albius Tibullus sind, bildet die Höhen und Tiefen der Liebe zu einer *puella* wie auch zu einem Knaben in all ihren Facetten ab. Anklänge an die elegische Liebe sind auch in der Gedichtsammlung des Gaius Valerius Catullus in seinen zahlreichen Gedichten an Lesbia zu finden. Die Ehe ist so gut wie nie Gegenstand der Liebeselegie, im Vordergrund steht die von Liebe geprägte Bindung zu einer Frau oder einem Knaben. Das damit verbundene Hoffen und Bangen um die Erwidern der eigenen Gefühle, das Liebesglück, die Schwärmerei, die Leidenschaft, die Sehnsucht nach der Geliebten bzw. dem Geliebten, aber auch das Liebesleid, das sich in Klagen, Wut, Trauer und Resignation offenbart und seinen Ursprung in der Untreue der *puella* oder des *puer* hat, werden auf vielfältige Weise thematisiert.

Das Verhältnis zwischen amator und puella:

Einflüsse auf Beziehungsstrukturen und Figuren der Satyrica

Im Folgenden soll das Verhältnis zwischen Liebendem (*amator*) und geliebtem Mädchen (*puella*) betrachtet und eruiert werden, inwiefern bestimmte Beziehungskonstrukte und Charaktere, die in den *Satyrica* auftauchen, durch dieses in ihrer Konzeption beeinflusst wurden.

Besonders die Liebeselegien des Propertius und Tibullus zeichnen sich nach kurzen Phasen des Liebesglücks durch einen negativen Tenor in den Beschreibungen der Beziehung zur *puella* aus: Das lyrische Ich bangt vielmehr um seine Beziehung, als dass sie ihm Befriedigung und Selbstsicherheit bereitet. Der Kummer über erlittene Kränkungen wird angesprochen, ja sogar das aus männlicher Sicht verpönte devote Verhalten wird gezeigt, in der Hoffnung, die *puella* möge sich dem *amator* doch noch als gewogen erweisen. Bei Propertius wird das lyrische Ich gar bald als emotional abhängig von seiner Cynthia beschrieben: Der Sprecher steigert sich geradezu in seine Zuneigung hinein und fleht die Geliebte, die eine Reise vorhat, an, bei ihm zu bleiben und versucht sie davon zu überzeugen, dass sie bei ihm doch alles hat, um glücklich zu sein (c. 1.8¹⁵⁰). Der *amator* versucht krampfhaft, der Freiheitsliebe und Eigenständigkeit seiner *puella* Einhalt zu gebieten. Der Erzähler hat Angst, dass sie sich auf der Reise in einen anderen verliebt und führt ihr die Gefahren einer Schiffsreise vor Augen. Zum Schluss versichert er ihr seine Treue. Die folgenden Verse des Gedichts 8a zeigen die Reaktion Cynthias, die dem Bitten und Flehen nachgegeben hat und nicht verweist – das lyrische Ich triumphiert daraufhin und glaubt, sich Cynthias Liebe sicher zu sein (V. 27-28 und 41-42):

paperback edition, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 23-43, hier S. 31. Damit unterscheiden sich Ovids Interessen wesentlich von denen seiner Dichterkollegen und -vorgänger, die sich primär auf den bisexuell agierenden Mann, der Beziehungen mit Frauen und Knaben bzw. jüngeren Männern eingeht, konzentrieren.

¹⁵⁰ Zitiert nach: Propertius: Gedichte, lat./dt. von Rudolf Helm (= Schriften und Quellen der Alten Welt, Bd. 18), Berlin: Akademie-Verlag 1965.

Hic erat, hic iurata manet: rumpantur iniqui!
vicimus: assiduas non tulit illa preces. [...]
sunt igitur Musae, neque amanti tardus Apollo,
quis ego fretus amo: Cynthia rara mea est!

Nein, hier war sie, hier bleibt sie! Sie schwur's. Nun berstet, ihr Feinde!
Mein ist der Sieg, sie ertrug nicht mehr das dauernde Flehn. [...]
Also die Musen nur sind es, Apoll ist dem Liebenden ein Helfer;
Ihnen vertraut mein Herz, Cynthias Reiz ist nun mein.

Diese emotionale Abhängigkeit von der Geliebten, die mit einem ausgeprägten Besitzanspruch und starker Eifersucht einhergeht und in deren Zuge sich der *amator* zum Liebessklaven degradiert, der kaum noch ohne die *puella* denken und leben kann, ist eines der Leitmotive der römischen Liebeselegie. Die Gattung verkehrt auf diese Weise die in Abschnitt 3.1 angesprochenen Prämissen der römischen Geschlechterordnung: Der Mann wird zu einem passiven, flehenden und bittenden Partner und hält an seiner Liebe fest (Prop. c. 1.12; Tib. c. 1.5¹⁵¹; Cat. c. 68b). Der *amator* kämpft um die Liebe einer einzigen Frau (Prop. c. 1.8), auch wenn die Lage aussichtslos erscheint, die *puella* kein Interesse an einer Beziehung zeigt, ihn sogar betrügt oder sich die beiden bereits getrennt haben. Das Motiv des *servitium amoris* klang bereits bei C. Gallus¹⁵² an und wird auf vielfältige Weise immer wieder bei Properz, Tibull und auch Catull behandelt. Ovid dagegen spielt in c. 1.6 mit dem Topos. Der *amator* begibt sich in eine Art Trotzhaltung, er will nicht wahrhaben, dass er keine Aussichten auf Erfolg hat und die *puella* wird zur Gebieterin oder Herrin (*domina*) erhoben.¹⁵³

Die römische Liebeselegie beschreibt Männer, die einer Frau emotional verfallen sind und diese zur Herrscherin über ihre Gefühle erheben (Cat. c. 68b, V. 136ff.): Aufgrund seiner tiefen Gefühle für die *puella* bzw. *domina* lässt sich der *amator* manchmal sogar tief erniedrigen, ja er lässt es zu, dass die Geliebte sogar physische Gewalt ihm gegenüber

¹⁵¹ Zitiert nach: Tibull: Gedichte, lat./dt. von Rudolf Helm, 6. unv. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.

¹⁵² R.O.A.M. Lyne postulierte 1979, dass das Motiv des *servitium amoris* erst bei Properz im eigentlichen Sinne von Sklavendienst in der Liebe bzw. Sklaven der Liebe auftaucht: *Servitium amoris*, in: CQ Vol. 29, No. 1 (1979), S. 117-130. Dies erscheint angesichts des Tenors in den wenigen Zeilen, die in Vergils 10. Ekloge in Anlehnung an die Elegiensammlung des C. Gallus zu finden sind, nicht korrekt. So tauchen bereits die Motive und Themen der Liebeselegie bei Gallus auf, ebenso wie der Wunsch nach einem Leben mit Lycoris bis zum Tod, die Unheilbarkeit der Liebe, also Liebe als Krankheit, die Übermacht des Amor und der Schmerz über die Trennung von der *puella*, die ihn für einen anderen Mann verlassen hat. Es wird sich daher an Niklas Holzberg (2001, S. 31-35, hier S. 33) angelehnt, der resümiert: „Die Tatsache, daß Vergil hier den plötzlichen Gefühlsumschwung von Klage und Vorwurf in liebevolle und zärtliche Anteilnahme, den wir von Properz, Tibull und Ovid her gut kennen, in dieser Art ausgestaltet hat, erlaubt die Vermutung, daß das *servitium amoris* bereits in den Elegien des Gallus eine herausragende Rolle spielte.“

¹⁵³ Vgl. z.B. die verschiedenen Ausarbeitungen des Topos ‚Klage an der Tür‘: Der *amator* harrt bei Nacht auf der Türschwelle der *puella* aus, in der Hoffnung, sie möge ihn einlassen. Die klassische Situation bei Prop. c.1.16. In Catulls carmina 67 spricht die Tür selbst, und gibt über das schändliche Geschehen im Haus Auskunft. In Ovids carmina 1.6 solidarisiert sich der *amator* mit dem Sklaven hinter der Tür: er nimmt somit das Sklavendasein im Dienste seiner *puella* wörtlich, indem er sagt, er wolle sich gleich selbst anketten lassen. Das gesamte Gedicht wirkt wie ein Lied durch Wiederholung der Zeile „Stoße den Riegel zurück!“. Nach Niklas Holzberg veralbert Ovid damit den elegisch Verliebten, zu dessen Alltag es gehört, vor der Tür der Geliebten zu jammern. Siehe dazu auch Holzberg (2001), S. 110-141, hier S. 117ff.

anwendet, wie es im vierten Buch der achten Elegie bei Properz beschrieben wird.¹⁵⁴ Darüber hinaus zeichnet sich die *puella* immer durch ihre erhabene Schönheit, ihre Anmut und ihren begehrenswerten Körper aus, sie wird gar mit mythologischen Frauenfiguren oder Göttinnen verglichen. Demzufolge wird sie von vielen Männern begehrt und von Frauen beneidet (vgl. Ov. Am. 1.5 und 2.17(18)¹⁵⁵). Gerade deswegen sind die Frauen der römischen Liebedichtung keine geeigneten Partnerinnen fürs Leben – ganz im Gegenteil: Aufgrund ihrer Attraktivität können sie sich die Liebhaber aussuchen, fast immer betrügen sie den *amator*, der dem Leser seine Sicht der Dinge schildert und diesen zum Mitleiden animiert. Sie sind sexuell aktive, selbstsichere Frauen, die nicht selten egoistisch handeln und nicht an einer längeren, dauerhaften Partnerschaft, geschweige denn an der Ehe interessiert sind.

Die puella der Liebeselegie als Vorbild für Circe

Einige Charaktere der *Satyrica* sind ganz offensichtlich an die Zeichnung des *amator* und der *puella* der römischen Liebeselegie angelehnt. Circe und Chrysis¹⁵⁶ sind selbstbewusste und sexuell aktiv handelnde Frauen, die wissen, was und wen sie wollen und auch, welche Strategien sie anwenden müssen, um die Männer für sich gewinnen. Circe wird ebenso wie die *puella* der Liebeselegie als äußerst attraktiv und in der Liebe erfahren beschrieben, zudem wird sie mythisch überhöht, wenn ihre Schönheit mit der der Europa, Leda, Diana und Danaë verglichen wird und es stellt sich schnell heraus, dass sie für Encolp eindeutig eine zu große Herausforderung ist. Encolp begibt sich in die Rolle des ihr verfallenen Liebhabers, erklärt sich sogleich bereit, ihr „Verehrer“ und „Diener“ zu werden, wenn sie ihm erlaube, „sie anzubeten“ (Petr. Sat. 127.3). Er gesteht ihr die aktive Position innerhalb der Beziehung zu und unterwirft sich ihr ebenso wie der *amator*. Trotz seiner Impotenz will Encolpius an einer sexuellen Bindung zu ihr festhalten. Insofern findet sich das krampfhaft Bemühen des *amator*, die Geliebte an sich binden zu wollen auch bei dem Anti-Helden Encolp. Petron nutzt, neben dem Tonfall des griechischen Liebesromans, gekonnt die poetische und hochpathetische Sprache der Liebeselegie, um die Lächerlichkeit der Bindung zwischen Circe und Encolp, die von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, hervorzuheben.

¹⁵⁴ Judith P. Hallett hat 2003 den Versuch unternommen, sprachliche wie inhaltliche Parallelen zwischen dieser Elegie des Properz und Petrons Quartilla-Szene (Petr. Sat. 16-26) aufzuzeigen: Hallett, Judith P.: Resistant (and enabling) reading: Petronius' *Satyricon* and latein love elegy, in: Stelios Panayokatis/Maaïke Zimmerman/Wytse Keulen (Ed.): *The Ancient Novel and Beyond*, Bosten/Leiden: Brill 2003, S. 329-343. Es ist richtig, wenn Hallett postuliert, dass Petron diverse Vokabeln von Properz übernimmt (S. 337-340). Jedoch ist es wohl kaum angebracht zu behaupten, dass diese Episode in den *Satyrica* inhaltlich dieser Liebeselegie nachgebildet ist – viel näher stehen sie wohl dem Mimus, wie bereits gezeigt werden konnte.

¹⁵⁵ Zitiert nach: Ovidius Naso, Publius: *Liebesgedichte/Amores*, lat./dt. hrsg. und übers. von Niklas Holzberg (= *Tusculum Studienausgaben*), Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002.

¹⁵⁶ Vgl. dazu nochmals Kapitel C, Abschnitt 3. 2.

Die puella der Liebeselegie als Vorbild für Giton

Auch die Ausarbeitung des Charakters von Giton und dessen komplexe Beziehung zu Encolpius wurde m.E. nach durch das Verhältnis von *amator* und *puella* geprägt. Die Verbindung zwischen Giton und Encolp ist ebenfalls von einem Wechselspiel der Gefühle bestimmt. Encolp ist als *amator* der Leidtragende (Vgl. z.B. Petr. Sat. 79-80). Die Schwierigkeiten der Liebenden Encolp und Giton zueinander zu finden, werden, wie in der Liebeselegie, durch das ambivalente und kapriziöse Wesen der Geliebten, deren Position in diesem Falle Giton einnimmt, erschwert. Wie sich in der Liebeselegie die *puella* aufgrund der Umwerbung durch andere Männer schwer tut, dem *amator* treu zu bleiben, so ist es hier Giton, der Encolp durch seine Untreue Kummer bereitet. Als Giton Encolpius für Ascyrtos verlässt, verliert sich Encolpius in tragisch-pathetischen Monologen (vgl. Petr. Sat. 81-82) in denen er seinen Kummer zu analysieren und zu überwinden sucht. Dies erinnert nicht nur an ähnliche Selbstgespräche der Protagonisten aus griechischen Liebesromanen, sondern auch an die Trauer des *amators* aus der römischen Liebeselegie.

Bei der Beurteilung des Verhaltens seiner ehemaligen Liebhaber spielt bei Encolp Eifersucht eine nicht unwesentliche Rolle – eine weitere Gemeinsamkeit, die ihn mit dem *amator* der Liebesdichtung verbindet (vgl. Catull c. 37). Bezüglich Encolpius' Trauer und Wut über die erlittene Schmach könnte sich Petron beispielsweise an Properz' Elegie 15a des ersten Buches orientiert haben. In diesem, als Anrede an Cynthia konzipierten Gedicht, stellt der Sprecher heraus, dass sie ihm zwar immer noch wichtig ist, er sich jedoch aufgrund der vielen Enttäuschungen und Verletzungen schwer tut, die erlittene Schmach zu verarbeiten. Er nennt sie „Treulose“ (*perfidia*) und fragt sie, ob sie sich nicht für ihre Hinterlist schäme: „Und nun kannst du zum großen Gott der Sonne sie [ihre Hände, H.E.] heben, zitterst nicht, da du ja doch deine Verworfenheit kennst?“ (*et contra magnum potes hos attollere solem nec tremis admissae conscia nequitiae?* V. 37-38). Dem *amator* ist auf schmerzliche Weise bewusst geworden, dass nur mit seinen Gefühlen gespielt wurde. Am Schluss rät er den Verliebten resigniert: „Traut keinem Schmeicheln! Es gibt nie für die Dauer Gewähr“ (*O nullis tutum credere blanditiis!* V. 42).

Der *amator* der Liebeselegie hat oft böse Vorahnungen, die sich auf die (mögliche) Untreue seiner *puella* beziehen, er agiert paranoid und muss schnell der ernüchternden Gewissheit entgegen sehen – wie auch Encolp – dass er für die Geliebte nur einer von vielen Sexualpartnern und alles Bitten und Flehen vergebens war. Der Sprecher bei Properz ist in seiner Wut über die Untreue der Cynthia noch relativ gemäßigt (c. 1.15), während der *narrateur* bei Catull fassungslos ist und Lesbia als Hure beschimpft (Cat. c. 37 und 58).¹⁵⁷

¹⁵⁷ Dass dies nicht nur eine bloße Behauptung des Sprechers bei Catull ist, sondern Catull selbst ähnliches erlebt hat, lassen auch die Aussagen von Zeitgenossen vermuten, auf die Otto Weinreich aufmerksam macht: Catull: Liebesgedichte und sonstige Dichtungen, lat./dt., neu übers. und mit einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“, Anhang und Bibliographie hrsg. von Otto Weinreich, Hamburg: Rowohlt 1960. Weinreichs Essay ist auf den Seiten 142-188 zu finden, hier S. 157.

Er sucht sich von ihr zu distanzieren, da er merkt, dass sie ihm niemals treu sein wird – was übrig bleibt, ist eine Hassliebe (c. 85). Das lyrische Ich bei Ovid hingegen hat sich in seiner Eifersucht nicht mehr unter Kontrolle und gibt in Am. 1.7 sogar zu, die *domina* (V. 3) geschlagen zu haben. Im siebten Gedicht des ersten Buches der *Amores* verarbeitet der Sprecher seine Hilflosigkeit, Wut und Resignation, welche sich im gewaltsamen Umgang mit der *puella* artikuliert haben und die er nun sehr bereut. Mit dem Themenkomplex Gewalt, Liebe und Eifersucht spricht Ovid ein absolutes Tabuthema innerhalb der Liebesdichtung an und erweitert zugleich das Themenspektrum der Gattung. Wie der *amator* der Liebeselegie hält auch Encolpius trotz der Enttäuschungen und Zurückweisungen an seiner Liebe zu Giton fest. Als der Knabe zu ihm zurückkehrt, ist er überglücklich und gesteht sich ein, diesen trotz der durch ihn erlittenen seelischen Verletzungen weiterhin geliebt zu haben (Petr. Sat. 91.9):

exosculatus pectus sapientia plenum inieci cervicibus manus, et ut facile intellegeret redisse me
in gratiam et optima fide reviviscentem amicitiam, toto pectore adstrinxi.

Da küßte ich die weisheitsvolle Brust, umschlang seinen Hals und drückte ihn fest ans Herz, so daß er leicht spürte, ich sei wieder versöhnt und erneuere die Freundschaft aufrichtig und aus ganzer Seele.

Die Darstellung der Liebe zu einem Knaben in der Liebeselegie – weitere Impulse für die Beziehung zwischen Giton und Encolpius

Wenn bereits die *puella* der Liebeselegie als ein wichtiges Vorbild für die Konzeption des Giton gewertet werden kann, lohnt es sich, die Darstellung der Liebe zu einem Knaben innerhalb der Liebeselegie zu betrachten und zu eruieren, welche Impulse für Petron daraus erwachsen sind.

Innerhalb der Gattung der Liebeselegie¹⁵⁸ sind es besonders Tibulls Gedichte, die sich neben der Liebe zu einer *puella* mit derselben zu einem jungen, hübschen Knaben beschäftigen. Die Neigung des Sprechers, sich sowohl für das weibliche und das männliche Geschlecht zu interessieren, war, wie oben beschrieben, an sich keine Seltenheit und nicht moralisch verwerflich, solange die bereits dargelegten Konventionen vom aktiven und passiven Partner eingehalten wurden und der Knabe kein Freigeborener war.

Das lyrische Ich bei Tibull befragt in Elegie 1.4 den Gartengott Priap zur erfolgreichen Werbung um einen Knaben. Der frivole Gartengott gibt den Ratschlag, sich der Wünsche des Knaben anzunehmen, hartnäckig zu bleiben und um den Geliebten mit Hilfe der Dichtkunst zu werben. Diese Ratschläge sollten, so das lyrische Ich, angeblich nur für seinen Freund Titius in Erfahrung gebracht werden. Am Schluss offenbart der Sprecher aber seine Liebe zu Marathus, bei dem er bislang keinen Erfolg hatte (V. 83-84).

¹⁵⁸ Die Gedichte des Catull erzählen meist vom Sex mit einem jugendlichen Liebhaber und sind in Form von Spottgedichten abgefasst, deren Ton sehr frivol und anzüglich ausfällt. Damit gehören diese Gedichte der Gattung Epigrammatik an. In diesem Abschnitt soll es aber um eine *Liebesbeziehung* zu einem Knaben gehen, nicht so sehr um den Sex mit Knaben oder *Cinäden*.

Vier Gedichte später tritt Marathus wieder als geliebter Knabe auf. Jedoch muss das lyrische Ich feststellen, dass sich dieser in ein Mädchen verliebt hat. Obwohl der Sprecher eifersüchtig und traurig über diese Entwicklung ist, bittet er die neue Geliebte des Marathus, diesen nicht emotional zu verletzen, sondern ihn wertzuschätzen. Seine Liebe zu dem Jungen wird als edel und aufrichtig dargestellt; Rachegefühlen oder Bösartigkeiten wird kein Raum gegeben, lediglich das Wohl des geliebten Knaben liegt dem *amator* am Herzen. Diese, so scheint es, sehr erwachsene Liebe, die mit einer aufrichtigen Akzeptanz der Gefühle des ehemaligen Partners einhergeht, ist bei Petron nicht gegeben.

Encolpius fasst es als Verrat auf, als Giton sich für Ascyrtos entscheidet. Er ist schwer gekränkt, entwickelt große Selbstzweifel, ist wütend und zutiefst eifersüchtig, reagiert also insgesamt äußerst emotional. Er geht sogar so weit, sich ein Schwert umzugürten und nach dem Vorbild des Achill zu einem „blutigen Rachezug“ durch die Stadt anzutreten (Petr. Sat. 82.1ff.). Mit dem Sprecher bei Tibull, der sich von solcher Raserei distanziert und die eigenen Gefühle zurücknimmt, ist bis dahin kein Vergleich möglich. Dies ändert sich jedoch in Tibulls Gedicht 1.9, in welchem der Sprecher den Knaben warnt, nicht in die Prostitution abzurutschen. Die Geldgier hat den Knaben moralisch verdorben, das lyrische Ich distanziert sich von ihm und meint höhnisch (V. 19-20):

divitiis captus si quis violavit amorem,
asperaque est illi difficilisque Venus.

Wer die Liebe entweicht, durch schnöden Reichtum geblendet,
Ihm zeigt dann zum Entgelt Venus sich spröde und hart.

Das lyrische Ich schämt sich jedoch bald darauf für seine emotionale Reaktion; der Knabe hat Mitleid, verspricht ihm Treue, die aber bald wieder gebrochen wird. Der Sprecher resigniert, will den Knaben nicht mehr sehen. Der Jüngling wird wie Giton als ähnlich ambivalent, opportunistisch und untreu dargestellt. Zweifelsohne ist die Beziehung zwischen Giton und Encolp sowohl durch die Konzeption der *puella* als auch des *puer* der Liebeslegie beeinflusst. Zudem können Parallelen hinsichtlich des äußeren Erscheinungsbildes der Knaben in Petrons Roman und der Liebeslegie konstatiert werden.

Bei Tibull wird der Knabe als zarter, hübscher Jüngling, mit „weichen Haaren“ (*molles capillos*; Tib. 1.8, V. 9) und „Locken“ (*comas*; V. 10), mit glatter Haut und ohne Bart beschrieben. Er entspricht damit dem Ideal des jugendlichen, männlichen Liebhabers.¹⁵⁹ Auch Gitons Äußeres lässt sich mit ähnlichen Attributen umschreiben (Petr. Sat. 97.2): er ist „circa 16 Jahre alt, Lockenkopf, zart, schön gewachsen und wurzellos“ ([...] *annorum circa XVI, crispus, mollis, formosus*).

¹⁵⁹ Vgl. nochmals das Idealbild eines *puer* bei Martial 4.42. In Epigramm 2.36 beschreibt Martial, wie der *puer* nicht aussehen sollte. Vgl. weiter Obermayer (1998), S. 55-58 sowie Meyer-Zwiffelhofer (1995), S. 83.

Er wirkt sowohl auf Männer, wie zum Beispiel auf Ascylltos und Eumolpos, als auch auf Frauen wie Tryphaena äußerst attraktiv und geht auch mit einigen dieser Personen sexuelle Verhältnisse ein. Er ist also ebenso bisexuell veranlagt wie der Knabe bei Tibull.

Tabuthemen

Die Beschreibung von Impotenz in der Liebeselegie im Vergleich zu Petrons Circe-Episode

Wie bereits erwähnt, spricht Ovid Themen an, die innerhalb des Diskurses der römischen Geschlechterordnung und auch innerhalb der Gattung Liebeselegie vermieden werden. Ein solches Tabuthema ist die Impotenz, die der *amator* ausführlich in der Elegie 3.7 verarbeitet. Die Impotenz des römischen *vir* war, wie oben beschrieben, undenkbar innerhalb der römischen Gesellschaft. Sie lief dem Ideal des römischen, sexuell aktiven Machos, der im Wesen des Gartengottes Priapus eine Spiegelung fand, völlig zuwider. Somit standen die römischen Männer unter einem enormen gesellschaftlichen Druck, mit dem sich Ovid wie auch Petron in ihren Ausarbeitungen des Themas sehr ausführlich und individuell, ja auf psychologische Weise auseinandersetzen. Wenn man bedenkt, dass allein die Reflexion über die Impotenz des römischen Mannes verpönt war, sind die Szenen bei Ovid und Petron als Ausnahmereisenercheinungen in der Auseinandersetzung mit den sozialen Normen anzuerkennen. Beide Dichter ließen sich damit auf eine Gratwanderung zwischen Norm und Tabu ein, die bei den Lesern bzw. Zuhörern sowohl auf Anerkennung, als auch auf große Kritik gestoßen sein wird. Weitere kurze Beschäftigungen mit dem ungeliebten Thema sind bei Tibull im c. 1. 5 und im Priapeum 83 B.¹⁶⁰ zu finden.¹⁶¹ Natürlich lässt es sich auch nicht Martial nehmen, sich mit Impotenz auseinanderzusetzen, mal schildern Epigramme die Situation aus der Sicht eines Liebhabers, mal aus der Sicht des ‚Opfers‘, also aus der Sicht der Frau oder des Knaben.¹⁶² Nun soll jedoch der ‚klassische‘ Text über Impotenz im Vordergrund der Analyse stehen, welcher auf Petron wohl den größten Einfluss hinsichtlich der Konzeption der Impotenz des Encolpius gehabt haben wird: In dem psychologisch ausgefeilten siebten Gedicht des dritten Buches, das, so wiesen Joachim Adamietz und Hans Peter Obermayer nach,¹⁶³ Petron als Vorlage für das phallische Versagen des Encolp

¹⁶⁰ Siehe zum Vergleich des Priapeums 83 B. und der Stelle bei Petron über Impotenz auch den bereits oben zitierten Beitrag von Alexander Cyron (2006). Cyron nimmt aufgrund der engen thematischen und stilistischen Verwandtschaft der Texte die *Satyrice* als Prätext für das Priapeum 83 B. an.

¹⁶¹ Zu den Bearbeitungen des Ovid und des Petron sowie zur Impotenz bei Tibull und im Priapeum 83 B. vgl. Obermayer, in: Fuhrer/Zinsli (Hrsg.) (2003) und Obermayer (1998), S. 290-294.

¹⁶² Siehe dazu Obermayer (1998), S. 265-283. Siehe zum Thema Impotenz bei Martial z.B. 1.46; 6.23; 11.29 und 11.97 in denen der Sprecher allerhand Gründe für die Impotenz nennt wie die physische Unattraktivität der Partnerin (6.23), das fortgeschrittene Alter der Frau (11.29), die Ungeduld der Frau (1.46). Jedoch ist die Situation hier nicht annähernd so peinlich für den Liebhaber wie bei Petron, denn alle benannten Gründe lassen auf physiologische Ursachen schließen, die bewältigt werden können, z.B. durch einen Partnerwechsel oder alternative Sexualtechniken. Andere Epigramme thematisieren jedoch auch Impotenz als dauerhafte Situation, z.B. 10.91. In weiteren Gedichten werden Gegenmittel bei Impotenz beschrieben, beispielsweise in 11.25.

¹⁶³ Vgl. Obermayer, in: Fuhrer/Zinsli (Hrsg.) (2003) sowie Adamietz (1995). McMahon (1998) thematisiert in Chapter 5, S. 175-217 ebenfalls die Impotenz des Encolp.

verwandte, stellt Ovid die durch die Impotenz erlittene Schmach für beide Partner in einfühlsamer Weise dar.

Ovid liefert Petron viele Motive wie die Selbstanalyse des *amators*, in deren Rahmen dieser versucht, die Gründe seines sexuellen Versagens zu analysieren sowie die Vorfreude des Liebhabers auf die attraktive *puella*, aber auch den damit verbundenen Leistungsdruck (Ov. Am. 3.7, V. 1-2; 5-6; 63-64). Trotz der Schönheit der *puella* und dem lange gehegten Wunsch des Liebhabers nach Sex mit ihr, versagt der *amator* sowohl bei Ovid als auch bei Petron. Die *puella* bei Ovid reagiert – im Gegensatz zu Circe bei Petron – zunächst verständnisvoll und versucht den *amator* durch Umarmungen, Küsse und Koseworte zu reaktivieren, jedoch vergebens (V. 13-16):

Tacta tamen veluti gelida mea membra cicuta
Segnia propositum destituere meum.
Truncus iners iacui, species et inutile pondus,
Et non exactum, corpus an umbra forem.

Doch mein Glied – wie berührt vom frostigen Schierlingskraut war es,
ließ mich träge bei dem, was mir im Sinn war, im Stich.
Stumpf lag ich da wie ein Klotz, eine nutzlose Last und ein Schatten;
Körper oder Gespenst, das zu bestimmen war schwer.

Scham, Selbstmitleid (V. 17-18) und das Gefühl der Nutzlosigkeit drücken die Stimmung. Der gesellschaftliche Druck, unter dem der römische *vir* steht, kommt zur Sprache (V. 19-20):

A, pudet annorum! quo me iuvenemque virumque?
Nec iuvenem nec me sensit amica virum.

Ach, ich schäme mich ihrer: Was nützt's, daß ich jung und ein Mann bin?
Gar nicht zu spüren bekam Jugend und Mannheit die Frau.

Petron übernimmt von Ovid später den Vergleich zwischen der früheren und der gegenwärtigen Leistungsfähigkeit des *amators* (Ov. Am. V. 23-26). Die Suche nach Gründen für das überraschende Versagen lässt an Hexerei denken (V. 27-36) – eine Erklärung, die auch Encolpius übernimmt (Vgl. Petr. Sat. 128.2). Auch Scham wird als bremsender Faktor beim Sex angeführt, sie verhindert „eine Erholung oder Normalisierung beim Sexualakt.“¹⁶⁴ Selbstvorwürfe und -zweifel deprimieren den *amator* zusätzlich. Er fühlt sich entmannt und innerlich tot (V. 59-60). Auch in den *Satyrica* wird das phallische Versagen mit dem Tod des Mannes assoziiert (Petr. Sat. 129.1), was umgekehrt bedeutet, dass ein Mann nur durch seine Libido ein Teil der sozialen Gemeinschaft ist. Der impotente Mann ist gesellschaftlich gesehen tot. Die Empfindung über die erlittene Schmach bei Ovid erreicht damit ihren Höhepunkt. Mit einem Anflug von Ärger stellt der *amator* fest, dass er wieder erregt ist. Daher richtet er eine kurze Schmährede an sein Geschlecht, in der diesem Betrug an seinem Herren vorgeworfen wird – ein Motiv, das Petron übernimmt und um die versuchte dreimalige Kastration ergänzt (Vgl. Petr. Sat. 132.6-13).

¹⁶⁴ Obermayer, in: Fuhrer/Zinsli (Hrsg.) (2003), S. 76.

Die Elegie endet schließlich mit den Beschimpfungen durch die empörte *puella*, die das Versagen des Mannes als böses Spiel auslegt und ihm vorwirft, verhext zu sein, oder sich bereits mit einer anderen vergnügt zu haben. Das anschließende Bad, das die *puella* nimmt, kann als ein Reinwaschen von der Schande interpretiert werden.

Adermietz und Obermayer konnten herausstellen, dass Petrons Ausarbeitung der Impotenz bei Encolp weiter geht, als die Szene, die bei Ovid zu finden ist. Im Folgenden sollen jedoch, um Wiederholungen zu vermeiden, nur eine Zusammenfassung ihrer Ergebnisse geliefert und eruiert werden, was diese über die Zeichnung der Geschlechterrollen bei Petron und besonders über Encolp schließen lassen.¹⁶⁵

Petron skizziert das Leid seines Protagonisten vielschichtiger und emotionaler als es Ovid getan hat. Er erreicht dies zum einen, indem er Situationen und Motive, die in den *Amores* vorzufinden sind, wie oben bereits beschrieben, wiederholt.¹⁶⁶ Zum anderen wird die Intensität der Episoden – vor allem in Bezug auf die Scham, die Encolp empfindet – gesteigert. Petron erreicht dies, indem er neue Szenen der Begegnung hinzufügt. Das erste (Petr. Sat. 126.1-129.2) und zweite Treffen von Circe und Encolp (Petr. Sat. 129.2 – 132.5) folgen dem Schema der Werbung (Petr. Sat. 126.1-12 sowie 129.3-131.1) und des Rendezvous (Petr. Sat. 126.13-129.2 sowie 131.4-132.5), welches sich wiederum in den versuchten Sex (Petr. Sat. 127.8-10 sowie 131.9-132.1) und das anschließende phallische Versagen (Petr. Sat. 128.1-129.2 sowie 132.2-5) aufteilt. Innovativ ist zum Beispiel, dass Encolp nicht nur eine Geliebte, sondern auch einen Liebhaber, nämlich Giton, hat. Neu sind auch die zwischen den beiden Rendezvous ausgetauschten Briefe zwischen Circe und Encolp. Circe benutzt ihr Schreiben gezielt, um sich über Encolp lustig zu machen und seine Schmach zu vergrößern (Vgl. Petr. Sat. 129.5-6). Sie gibt ihm den Ratschlag, sich eine Auszeit vom Sex mit Giton zu gönnen, womit sie im Grunde zugibt, auf die Beziehung zwischen Encolp und Giton eifersüchtig zu sein. Der Schluss des ersten Briefes der Circe fällt sehr boshaft aus. Sie verarbeitet ihre Scham, indem sie Encolp das Gefühl der Austauschbarkeit und Nutzlosigkeit gibt (Petr. Sat. 129.9):

nam quod ad me attinet, non timeo, ne quis inveniatur cui minus placeam. nec speculum mihi
nec fama mentitur. vale, si potes.

Denn was mich betrifft, so fürchte ich nicht, es könnte sich noch einer finden, dem ich nicht recht gefalle. Weder lügt der Spiegel noch mein Ruf. Lebe wohl, wenn du kannst!

Encolpius wird zum schuldigen Versager degradiert. Anstatt sich über die Beleidigungen zu entrüsten, sieht Encolp den Brief als einen Ansporn, sich Circe ein zweites Mal als Liebhaber beweisen zu wollen. Encolp evoziert das elegische Bild eines kampfbereiten Soldaten, der Amor seinen Kriegsdienst in der Liebe leistet und alle Hindernisse in mit kriegerischem

¹⁶⁵ Vgl. also für die folgenden Ausführungen Obermeyers, in: Fuhrer/Zinsli (Hrsg.) (2003) sowie Adamietz' (1995), S. 320-335.

¹⁶⁶ Siehe dazu auch Kapitel C, Abschnitt 3.2.

Ehrgeiz zu nehmen weiß (vgl. z.B. Ov. Am. 1.9). Auch im Folgenden lehnt sich Petrons Erzähler an Ovid an, indem er spekuliert, dass die dem Sexualakt vorangegangenen Phantasien zur Reduktion seiner Potenz beigetragen haben könnten. Bei Ovid wird das Gegenteil, nämlich eine Steigerung der sexuellen Leistungsbereitschaft durch Phantasien angenommen (Ov. 3.7, V. 63ff.).

Circe lässt sich schließlich ein zweites Mal dazu herab, sich mit Encolp zu treffen. Die Erwartungen sind dementsprechend hoch, Encolp steht unter großem Druck. Das zweite Treffen steht wieder im Gegensatz zu Ovids Ausarbeitung: Die *puella* bei Ovid reagiert zunächst verständnisvoll und zieht sich nicht sofort zurück, bald aber reagiert sie wütend, beschimpft den *amator* und verlässt ihn. Die wütende Reaktion des Mädchens wird bei Petron in ein zweites Treffen hineinverlegt, der Leidensweg des Encolp wird damit verlängert. Während der zweiten Begegnung stellt sich nach leidenschaftlichem Liebesspiel erneut die befürchtete Impotenz bei Encolp ein. Circe lässt Encolpius daraufhin verprügeln und anspucken, Encolp nimmt diese Tortur jedoch resigniert hin – sein Sklavenstatus gegenüber der jungen Frau wird damit eindeutig formuliert.

Im Anschluss wird die hilflose, zum Teil panische Reaktion des Encolp skizziert, welche in den vergeblichen Versuchen, sich selbst zu kastrieren, mündet (Petr. Sat. 132.8), was eine längere Schmähere an den Penis nach sich zieht (Petr. Sat. 132.9ff.). Die Reaktion des Encolp ist gegenüber der des *amators* bei Ovid überzogen und dramatisiert. Der personifizierte Penis des Encolp zieht sich zum Amusement des Lesers in „Todesangst“ (*mortifero*) zurück, worauf Encolp ihn verzweifelt beschimpft. Die Entfremdung zwischen Encolp und seinem Geschlecht könnte nicht deutlicher zum Ausdruck gebracht werden: Encolp fasst sich selbst als lüsterner Greis auf, der zwar sexuelles Verlangen verspürt, dieses jedoch nicht ausleben kann (Petr. 132.10). Seine negative Gefühlslage offenbart sich anhand der nun folgenden Rechtfertigung für seine Schmähere an den Penis, denn Encolp argumentiert vor sich selbst, dass ja schließlich auch Odysseus sein Herz befragt habe, womit er sich auf eine Stufe mit dem epischen Helden hebt. Encolp nutzt sein Wissen über literarische Klassiker, um sich seine alltäglichen Probleme zu erklären und sie besser verarbeiten zu können.¹⁶⁷

Petron erweitert die Vorlage Ovids zusätzlich, indem er Encolp verzweifelt den Priapus anrufen lässt, was im Stil einer *precatio* beschrieben ist (Petr. Sat. 133.3, V. 1-18). Anschließend werden die genauer in Kapitel C zu thematisierenden obskuren Heilungsversuche durch die Hexen Proselenos und Oenothea unternommen (Petr. Sat. 134.1-6 sowie 134.10-138.2).

¹⁶⁷ Auf diesen Punkt geht genauer der Abschnitt 2.1 im nachfolgenden Kapitel ein.

Im Anschluss an die Rosskur durch Proselenos und Oenothea stehen noch ein Gedicht über den Zorn des Priapus¹⁶⁸ (*ira Priapi*; Petr. Sat. 139.2, V. 1-8) und schließlich die Liebeserklärung der Chrysis an Encolp. Als Encolp Sex mit dem Jungen der Philomela haben möchte, scheitert er ebenso (Petr. Sat. 140.11). So überraschend wie lächerlich ist am Ende, dass Encolp von Merkur, dem Gott der Diebe, von seiner Impotenz kuriert wird und Eumolpos stolz seine wiedererlangte Männlichkeit präsentieren kann (Petr. Sat. 140.12-13). Ob diese Heilung von Dauer ist, bleibt aufgrund des fragmentarischen Charakters des Werkes, dessen Handlung kurz danach abreißt, fraglich. Zudem wird aufgrund der Textlücken nicht klar, warum Encolps Potenz wiederhergestellt wird.

Im Unterschied zu Ovid hat Petron das Ziel, mittels dieser lang gezogenen und stark erweiterten Episode über Encolps Impotenz den grotesken und lächerlichen Charakter seines Anti-Helden zu unterstreichen. Encolp wird als Versager gezeichnet, sowohl in sexueller als auch in charakterlicher Hinsicht. Seine sexuelle Konfusion, seine Impotenz und die für ihn daraus erwachsene Scham werden als populäres Entertainment präsentiert.¹⁶⁹ Encolpius missachtet die Regeln der römischen Geschlechterordnung, indem er sich freiwillig in die Position eines Sklaven, die sich für einen Freigeborenen oder Freigelassenen verbietet, begibt. Indem er bewusst die falsche Geschlechterrolle einnimmt, scheitert er. Dass Encolp am Ende des erhaltenen Textes von Merkur von seiner Impotenz geheilt wird, ist nur bedingt aussagekräftig – es ist gut denkbar, dass der negative Einfluss des Priap im Laufe der nicht erhaltenen Romanhandlung wieder zunahm. Encolp läuft dem Ideal des virilen Liebhabers, der vom Zorn des sonst dem römischen Macho so wohl gesonnenen Priapus verfolgt wird, völlig zuwider und wirkt dabei extrem lächerlich. Letztlich fungiert Encolp auch in dieser Episode – weitere werden in Kapitel C besprochen – als Karikatur des idealen römischen *vir*.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass sich die Ausgestaltung der Geschlechterrollen bei Petron stark an die Genderkonzeptionen der Liebeselegie anlehnt. Diejenigen Geschlechterrollen, die die Gattung der Liebeselegie prägen, überzeichnet und verzerrt Petron gemäß seines satirischen Anliegens in parodistischer Manier. Im Gegensatz zu den Elegikern, die das Ziel verfolgen, den Leser bzw. Hörer zum Mitleiden zu animieren, hat Petron das Anliegen, seine Rezipienten möglichst gut zu unterhalten und zum Lachen zu bringen. Damit steht er Ovid nahe, der ebenfalls in seinen *Amores* Klischees der Liebeselegie parodiert.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Auch Alexander Cyron weist im Rahmen seines Vergleichs zwischen dem Priapeum 83 B. und Petrons Roman auf das in beiden Texten auftauchende, verbindende Motiv des Zornes des Priapus hin, der für die Impotenz als Erklärung herangezogen wird; vgl. Cyron (2006), S. 107ff.

¹⁶⁹ Vgl. nochmals McMahon (1998).

¹⁷⁰ Dazu ausführlich Holzberg (2001). Ebenso: Panayotakis, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), hier S. 55.

6. Zusammenfassung der Kapitelergebnisse

Nachdem in Kapitel A untersucht wurde, welchen Einfluss die Konzeption der Geschlechterrollen und der Umgang mit dem Thema Sexualität in ausgewählten griechischen Romanen und -fragmenten auf die *Satyrিকা* gehabt haben könnten, wurde im vorangegangenen Kapitel B nicht mehr die Gattung des ‚antiken Romans‘ in den Blick genommen, sondern sich weiteren griechisch-römischen Literaturgattungen zugewandt, welche durch einen unkonventionellen, spielerischen Umgang mit Geschlechternormen geprägt sind. Ähnlich wie die *Satyrিকা* zeichnen sich die betrachteten Gattungen durch die starke Ausrichtung auf geschlechtliche Liebe aus, was zum Teil mit der Verwendung einer durch Frivolität und Obszönitäten geprägten Sprache und mit Tabubrüchen der römischen Geschlechterkonventionen einhergeht. Somit bestand Grund zu der Annahme, dass die analysierten Gattungen einen nicht unwesentlichen kreativen Anstoß zur Ausgestaltung der Geschlechterverhältnisse für Petron gegeben haben könnten.

Im ersten Teil des Kapitels wurden bündig festgeschriebene Ideale, Wertvorstellungen und Tabus der römischen Geschlechterordnung erläutert. Dieser Abschnitt diente dazu, den Einstieg in die Analyse der Petron'schen Geschlechterrollen und in die Genderkonzepte der hier besprochenen Gattungen zu erleichtern und die in dieser Hinsicht geäußerten Überlegungen verständlicher zu machen.

Ergebnisse bezüglich der römischen Geschlechterordnung

Die festgeschriebenen Normen und Tabus der römischen Geschlechterordnung waren, so wurde in Abschnitt 1 des Kapitels herausgestellt, stark an den Status der Geschlechtspartner sowie an die Einnahme von aktiven und passiven Positionen gebunden. Die gleichzeitige oder ineinander verschränkte Ausübung von aktiver Homosexualität und heterosexuellen Verhaltensweisen galt, zumindest durch Männer, als völlig legal. Als legitimierte Form der männlichen Sexualität wurde das priapeische Ideal des virilen, aktiv penetrierenden römischen *vir* angeführt, der sowohl mit unfreien Männern und Frauen, als auch mit unfreien Mädchen und Knaben Geschlechtsverkehr praktizieren durfte. Die aktive Position des freien Römers wurde mit politischer Macht und Integrität gleichgesetzt. Gab ein *vir* diese Rolle freiwillig auf und nahm die passive Stellung beim Sexualakt ein – die gemeinhin Frauen sowie Sklaven, Prostituierten, Hetären und Fremden, die üblicherweise kein Bürgerrecht besaßen, zugeschrieben wurde – nannten ihn Zeitgenossen abschätzig *cinaedus*, *effeminatus* und *pathicus* oder bezeichneten ihn als *mollis*: Zeigte ein freier Mann also ein derartiges Sexualverhalten, wurde er im übertragenen Sinne aus der männlichen Gemeinschaft ausgeschlossen – denn er benahm sich wie eine Frau bzw. wie ein Unfreier.

Freie (verheiratete) Frauen hingegen wurden im römischen und griechischen Kulturraum über ihre Rolle als Mutter (*mater familias*) bzw. über ihre Gebärfähigkeit und damit über ihr Vermögen, die *gens* zu erhalten, definiert. Die Rolle der leidenschaftlichen Geliebten war nicht für eine Ehefrau vorgesehen; sie wurde vielmehr als zuverlässige Hausverwalterin und schmückendes sowie repräsentatives Beiwerk ihres Mannes idealisiert. Die ihr zugeschriebenen Schlüsseleigenschaften waren *pudicitia* (Schamhaftigkeit, Keuschheit) und *castitas* (Sittenreinheit, Keuschheit), die sie vor allem in der Öffentlichkeit gegenüber ihrem Mann verkörpern sollte. Ebenso galten *modestia* (Mäßigung, Besonnenheit) und *obsequium* (Nachgiebigkeit, Gehorsam) als Tugenden der freien, verheirateten Frau. Einen absoluten Tabubruch beging eine Frau, wenn sie offen über ihre sexuellen Wünsche redete, aktiv ihre Sexualität auslebte und sich Lust verschaffen wollte. Als widernatürlich wurde es (von Männern) bewertet, wenn eine Frau eine andere begehrte – dies dokumentieren vor allem die Äußerungen der Satiriker und Epigrammatiker. In diesem Zusammenhang wurde die Vermutung geäußert, dass sich Schriftsteller und Poeten in ihrer Virilität sowie in ihrer sexuellen Autoritäts- und Machtstellung durch das Gebaren von homosexuellen und sexuell aktiv agierenden Frauen bedroht fühlten. Ihre Ängste und Befürchtungen suchten sie mittels Spott zu überwinden bzw. durch höhnische und abfällige Wertungen zu verschleiern.

Ergebnisse bezüglich Petrons Beziehung zu den untersuchten Gattungen

Sekundäre Einflüsse auf Petrons Behandlung der Themen Geschlecht und Sexualität sind der Epigrammatik, der römischen Komödie, der *satura Menippea* sowie der römischen Satire zuzuschreiben. Die Impulse der Gattungen auf den Schriftsteller belaufen sich in sprachlicher Hinsicht auf die Verwendung einer sexualisierten, teils obszönen Sprache sowie auf die Themenauswahl. Beispielsweise geben wohl die Epigrammatiker Petron den Anstoß, über gleich- und gegengeschlechtliche Bindungen sowie über die Einnahme passiver und aktiver Positionen zu reflektieren. In Epigrammen werden tabuisierte Geschlechterrollen, wie die des passiven Mannes, angesprochen. Petron findet also hier seine Vorlage für die Zeichnung seiner Beziehungsmuster. Und die *satura Menippea* beschäftigt sich mit den Lastern und Sünden von Personen spezifischer Gesellschaftsschichten, wie den neureichen Freigelassenen und übt Kritik am moralischen Verfall der Gesellschaft, welche Petron in überspitzter Form fortführt. Die römische Komödie und die Satire inspirieren Petron schließlich zu seinen Portraits des lüsternen Greises, des protzigen Freigelassenen sowie zu seinen Darstellungen der inkompetenten, schrulligen Hexen. Jedoch übernimmt Petron diese Modelle nicht ohne weiteres, sondern führt sie in eigener Regie weiter: Indem er die Figuren überzeichnet und ihre Charakteristika erweitert, geht er kreativ und innovativ mit seinen Vorbildern um. So verfährt er beispielsweise mit Eumolpos, den er im Gegensatz zum *senex*

bei Plautus, nicht als lüstern und dumm, sondern als lüstern, überaus intelligent und manipulativ portraitiert.

Primäre Einflüsse auf das Schaffen Petrons gehen vom griechisch-römischen Mimus, von der *fabula Milesia* sowie von der römischen Liebeslegie aus. Insbesondere die Techniken, die Themenauswahl und die Sprache des Mimus und der *fabula Milesia* machen einen starken Eindruck auf Petron: Beide Gattungen thematisieren explizit Sexualität in all ihren Formen, wobei der Mimus geschlechtliche Liebe sogar direkt auf der Bühne zur Aufführung brachte. Das thematische und sprachliche Niveau des Mimus ist zuweilen niedrig, wohingegen die *fabula Milesia* feinsinniger, sowohl auf der sprachlichen als auch auf der inhaltlichen Ebene mit verwickelten sexuellen Beziehungen umgeht, in denen Ehefrauen als kluge und berechnende *femmes fatales* oft die Hauptrolle spielen. Beide Gattungen brechen mit sexuellen Tabus, indem sie festgeschriebene Geschlechterrollen wie eben jene der keuschen, frommen Ehefrau ins Gegenteil verkehren und offen über (verbotene) Sexualität, wie beispielsweise über einen Ehebruch (vgl. z.B. Apul. Met. 9.5-7), sprechen. Auch die *Satyrica* sind durch diese Charakteristika gezeichnet: Es wird offen, auch durch Frauen, über sexuelle Handlungen und Vorlieben gesprochen bzw. werden derlei sexuelle Inhalte detailliert dargestellt. In Bezug auf Petrons Frauenfiguren¹⁷¹ ist anzumerken, dass Circe und Quartilla zwar genauso selbstbewusst und aktiv wie die Frauen im Mimus und den milesischen Geschichten ihre Sexualität ausleben, sie jedoch, da sie unverheiratet sind, nicht danach streben, sich aus einer festen Beziehung zu befreien. Circe und Quartilla weisen zudem eine Neigung zur Gewalt auf und haben keine Skrupel, Männer zu quälen – Circe lässt Encolpius aus Rache verprügeln und anspucken, Quartilla hingegen malträtiiert Encolp und Ascyltos um sich selbst Lust zu verschaffen. Circes und Quartillas Verhalten soll darüber hinaus vor allem Encolpius als Mann und als Rollenspieler degradieren und weiteren Anlass geben, um sich über ihn lustig zu machen. Die gewalttätige und sadistische Tendenz im Handeln dieser beiden weiblichen Charaktere und ihre spezielle Intention sind bei keiner der Frauen aus dem Mimus und der *fabula Milesia* zu konstatieren und auf Petrons Kreativität selbst zurückzuführen. Die beiden in den *Satyrica* auftretenden Ehefrauen, Fortunata und Scintilla, werden im Vergleich zu den Ehefrauen des Mimus und der *fabula Milesia* keineswegs als gewitzte Betrügerinnen skizziert. Vielmehr verbleibt vor allem Fortunata, trotz kurzzeitiger Versuche, Macht und Kontrolle über ihren Gatten zu erlangen, in ihrer Rolle als schmückendes Beiwerk und Besitztum ihres Ehemannes gefangen.

Im erhaltenen Text der *Satyrica* hat Petron ferner drei als milesische Novellen identifizierte Geschichten mit den Techniken des Mimus verarbeitet:¹⁷² den ‚Epheben von Pergamon‘ (Petr. Sat. 85-87), die ‚Witwe von Ephesos‘ (Petr. Sat. 111-112) und die ‚Matrone von Croton‘ (Petr. Sat. 140). Es konnte, in Kongruenz mit den Arbeitsergebnissen von Lore

¹⁷¹ Genauer werden die nachfolgenden Überlegungen in Kapitel C ausgeführt.

¹⁷² Vgl. vor allem Lefèvre (1997a) und Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001).

Benz, festgestellt werden, dass Petrons Gebrauch der mimischen Technik der *imitatio nimia* wesentlich zur Überzeichnung der in den Geschichten auftauchenden Geschlechterrollen beigetragen hat. So hat im Falle der ‚Witwe von Ephesos‘ die Verwendung dieses stilistischen Mittels dazu geführt, dass die *matrona* sich nicht nur nach dem Tod ihres Ehemannes noch in ihrer Trauerzeit mit einem attraktiven Soldaten einlässt und somit keineswegs mehr als Beispiel großer Gattentreue bezeichnet werden kann, sondern sogar bereit ist, als ihr neuer Liebhaber in Schwierigkeiten gerät, zur Lösung des Problems den Leichnam ihres toten Gatten zu verwenden. Die wegen ihrer Frömmigkeit vormals so hoch gelobte Frau verliert damit zur Gänze die moralische Bodenhaftung – ihre sexuelle Beziehung mit dem Soldaten ist ihr nun wichtiger als ihre vorherige Partnerschaft mit ihrem Mann und ihre Treue zu ihm. Indem Petron Techniken des einen Genres mit den Inhalten des anderen vermischt, etabliert er Geschlechterrollen, die eine Überzeichnung der durch die Gattungen bereit gestellten Genderkonstrukte darstellen. Als kreativer und genialer Literat nutzt er das Material seiner literarischen Vorbilder, indem er es erweitert, gemäß seiner Intention überzeichnet und ausarbeitet.¹⁷³

Ähnliches konnte in Hinsicht auf Petrons Umgang mit der römischen Liebeslegie postuliert werden. Als Vorlage für Encolpius‘ Impotenz dient vornehmlich Ovids Elegie 3.7 der *Amores*. Petron übernimmt viele Elemente von seinem Vorgänger, arbeitet sie aber weiter aus und fügte eigene, neue Sequenzen der Begegnung von Circe und Encolpius hinzu. Damit erreicht Petron eine Verlängerung des Leidensweges für Encolpius und eine negativere Zeichnung der Circe, die gegenüber der *puella* bei Ovid brutaler und durch den von Petron eingefügten Briefwechsel zwischen ihr und Encolp, niederträchtiger wirkt. Die Analyse hat ferner den bedeutenden Einfluss der Liebeslegie auf bestimmte Beziehungsstrukturen der *Satyrica* deutlich gemacht. Es konnte gezeigt werden, dass die Bindung zwischen Encolpius und Circe stark von der Beziehung zwischen *amator* und *puella* beeinflusst ist, insofern, als dass sich Encolp in die Rolle des bittenden, flehenden und passiven Mannes fügt, der sich gegenüber der *puella* wie ein Sklave verhält. Encolpius‘ Verhalten ist somit gemäß des *servitium amoris* konstruiert. Auch das Liebesverhältnis zwischen Encolp und Giton ist durch dieses Motiv geprägt, wobei jedoch nicht der Einfluss des griechischen Liebesromans außer Acht gelassen werden darf (s. Kapitel A und C).

Im sich anschließenden Kapitel C werden nun die Geschlechterrollen, die Petron etabliert sowie sein Umgang mit Sexualität direkt thematisiert und analysiert. Zugleich soll der originelle und eigenständige Zug des Textes in dieser Hinsicht besser erschlossen werden.

¹⁷³ Auf die Intention Petrons wird in Kapitel D zurückzukommen sein.

C. Geschlechterrollen und Sexualität in Petrons *Satyrica*

Das nachfolgende Kapitel beleuchtet Petrons Umgang mit Gender und Sexualität. Hierbei soll vor allem untersucht werden, inwiefern die männlichen und weiblichen Figuren in den *Satyrica*, die in dieser Arbeit als ‚antiker Roman‘ gelesen werden, genrespezifische Geschlechterrollen einnehmen. Ferner wird der Frage nachgegangen, welchen Anteil innerhalb der *Satyrica* die Reflexion über die Werte und Normen der römischen Gesellschaft und insbesondere über die römische Geschlechterordnung einnimmt.¹ Schließlich wird die Frage angerissen, inwiefern Petrons Umgang mit Geschlecht und Sexualität innovativ für seine Zeit war. Eine Zusammenfassung der Arbeitsergebnisse schließt das Kapitel ab.

1. Vorbemerkungen zu Petrons Geschlechterrollen

In Petrons Roman wird, wie bereits in Kapitel A, Abschnitt 3 angemerkt wurde, Sexualität in all ihren Varianten und Formen explizit in den Vordergrund der Handlung gerückt. Petron grenzt sich dabei, so die These, von dem in den griechischen Liebesromanen etablierten Konzept von Sexualität bzw. Liebe und zudem von der Zeichnung des Heldenpaares demonstrativ und in parodistischer Hinsicht ab. Er orientiert sich vielmehr an den zeitgenössischen Werten und Normen in Bezug auf Sexualität und an dem unkonventionellen Umgang mit sexuellen Themen in den oben besprochenen Gattungen. Dies soll durch die Untersuchung der in den *Satyrica* vorgestellten Geschlechterrollen nun ausführlicher belegt und diskutiert werden.

In den *Satyrica* treten wohlhabende, frei(gelassene) Frauen wie die *matronae* Fortunata und Scintilla² auf. Daneben erscheinen die Priap-Priesterin Quartilla, deren sozialer Status nicht ganz klar ist,³ und die aus der Oberschicht stammende Circe, welche in sexueller Hinsicht eine aktive Position einnimmt, sowie deren Sklavin Chrysis, jedoch auch die *vetulae* Proselenos und Oenothea. Eine Besprechung der Tryphaena erscheint nicht sinnvoll, da dieser Figur sehr wenig Raum innerhalb des erhaltenen Textes der *Satyrica* zugestanden wird, so dass es sich überaus schwierig gestaltet, Überlegungen in Bezug auf das Thema Sexualität über sie anzustellen. Es kann lediglich ausgesagt werden, dass Tryphaena „als Halbweltdame und Globetrotterin“⁴ erscheint, die offenbar einst eine Liaison mit Encolpius hatte. Auf Lichas' Schiff bündelt sie jedoch mit Giton an (Petr. Sat. 106.2 sowie 113.3-9).

Petrons Frauenfiguren stehen im Gegensatz zu den hier ausgewählten griechischen Romanen, welche die Schicksale junger Mädchen bzw. Ehefrauen aus gehobenen Verhältnissen thematisieren. Die griechischen Autoren zeichnen darüber hinaus Portraits junger Männer aus der Oberschicht, die später als Ehemänner agieren und sich mit anderen

¹ Die römische Geschlechterordnung wurde bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert.

² Bei Scintilla ist der soziale Status nicht ganz klar.

³ Anhand des lückenhaft erhaltenen Textes lässt sich keine Aussage darüber treffen, ob Quartilla eine Freigeborene oder Freigelassene ist.

⁴ Schönberger (2013), S. 32.

Geschlechtsgenossen aus den verschiedensten sozialen Schichten, vom Piraten bis hin zum König, um die Gunst der Heldinnen bemühen. Dem gegenüber stehen bei Petron die bisexuellen, nicht verheirateten Männer wie Encolp, Giton, Ascyltus und der ältere Eumolpos, jedoch auch der exzentrische, mit Fortunata verheiratete Parvenü Trimalchio. Die Betrachtung der Figur des Lichas soll hier aus denselben Gründen wie die Darstellung der Tryphaena ausgespart bleiben. In Bezug auf Lichas kann nur angemerkt werden, dass er ein Händler ist, der eventuell ebenfalls eine Affäre mit Encolpius hatte – erkennt er ihn doch anhand seiner Genitalien wieder (Petr. Sat. 105.9)

2. Männerrollen in Petrons *Satyrica*

Nachdem bereits in Kapitel B die Standards und Regeln der römischen Geschlechterordnung erläutert wurden, widmet sich das folgende Unterkapitel den Genderkonzepten, die in den *Satyrica* in Bezug auf die männlichen Figuren greifen. Der Schwerpunkt dieses Abschnittes soll auf der Betrachtung des Encolpius, der von ihm verkörperten Geschlechterbilder sowie seiner Rollenkonflikte liegen. Dabei ist es wichtig anzumerken, dass die Geschlechterrollen aus der Sicht des Erzählers Encolpius dem Leser präsentiert werden. Encolpius' Perspektive, die Bewertung seiner Mitmenschen und seiner Umwelt, die oft unzuverlässig ist,⁵ beeinflussen den Leser in seiner Interpretation. Im Folgenden soll so unabhängig wie möglich von den zum Teil übertriebenen Wertungen des Encolp ein Bild der Charaktere und der von ihnen eingenommenen Geschlechterrollen gezeichnet werden.

Des Weiteren werden Encolps Liebling Giton sowie seine Rivalen in Liebesdingen, Ascyltos und Eumolpos, betrachtet. Ein Portrait des Trimalchio, das die von ihm eingenommenen Geschlechterrollen zum Gegenstand hat, bildet den Schluss des Abschnittes.

2.1 Encolpius – Die Parodie des römischen vir

Encolpius ist eine der komplexesten und gleichzeitig merkwürdigsten Figuren der antiken Romanliteratur. Er fungiert in den *Satyrica* als Erzähler⁶ und – freilich ohne dies zu wissen – als Sprachrohr der Parodie für Petron. Diese Funktionen des Encolpius dokumentieren die Weiterentwicklung und kontinuierliche Veränderung sowie zunehmende Komplexität des antiken Romans sowie die Abgrenzung der römischen von der griechischen Romantradition, welche vornehmlich auktoriale und nur selten Ich-Erzähler einsetzt. Die Motivation des auktorialen Erzählers unterscheidet sich dabei wesentlich von der des Ich-Erzählers:

Alles, was in der Ich-Form erzählt wird, ist irgendwie von existentieller Relevanz für den Ich-Erzähler. Für diese existenzielle Relevanz des Erzählten für den Ich-Erzähler gibt es in der Er-

⁵ Vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 2.1.

⁶ Grundlegend hierzu: Jones (1987).

Erzählung [...] keine entsprechende, ähnlich wirkende Sinndimension. Die Erzählmotivation eines auktorialen Erzählers ist literarisch-ästhetischer, nie aber existentieller Art.⁷

Die *Satyrica* werden dem Leser vom älteren, erfahrenen Encolpius als eine Zusammenstellung von vergangenen Erlebnissen, die Encolpius in seiner Jugend durchlebt hat, präsentiert. Als *auctor* kontrolliert und konzipiert er die Auswahl der Erzählungen, als *actor* ist Encolpius der Star und die Hauptfigur der Szenen.⁸ Die Betrachtung des Sexualverhaltens und der Geschlechterrollen des jüngeren Encolp sollen in diesem Abschnitt zunächst im Fokus der Analyse stehen, später wird auf Encolpius als Erzähler eingegangen.

Encolpius' sozialer Status und seine Namensgebung

Der *actor* Encolpius wird als junger, hübscher Mann (*adulescens*⁹; Petr. Sat. 3.1) dessen genaues Alter aufgrund des fragmentarischen Zustandes des Textes unbekannt bleibt, beschrieben. Es ist nicht klar, ob er ein freier römischer Bürger ist oder ob er einst ein Sklave war und frei gelassen wurde. Eine seiner Bemerkungen (Petr. Sat. 107.5) legt die Vermutung nahe, dass er ein freier Mann sein könnte, jedoch erscheint Encolpius' Aussage zweifelhaft, denn der junge Mann befindet sich in einer Notsituation und versucht einen Ausweg aus seiner misslichen Lage zu finden. Auch Gilbert Bagnani bezweifelt dies, da Encolp nie mit seinem *praenomen* angesprochen wird und auch bestimmten Strafen für freie Bürger, die sie im Falle eines Verbrechens hätten ableisten müssten, entgangen ist.¹⁰ Edward Courtney¹¹ lehnt sich an die Deutung Stefano Priulis¹² an, wenn er argumentiert, dass ‚Encolpius‘ ein gängiger Sklavename war und Encolp vielleicht auf ähnliche Weise wie Ascylos und Trimalchio freikam. Diese leisteten nämlich ihren Herren über viele Jahre hinweg sexuelle Dienste, wofür sie letztlich durch die Freiheit belohnt wurden. Patrick Walsh übersetzt Encolpius' Namen mit „Liebling“¹³; Otto Schönberger nennt zudem die Übertragung „impotent“¹⁴. Heikki Solin führt entgegen der Annahme Courtneys den Nachweis, dass Encolps wie auch Ascylos' Namen Erfindungen von Petron selbst sind.¹⁵

⁷ Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, 7. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 133.

⁸ Vgl. Jones (1987).

⁹ Vgl. zum Begriff *adulescens* Axelson, B.: Die Synonyme *adulescens* und *iuvenis*, in: Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à J. Marouzeau par ses collègues et élèves étrangers, Paris: Les Belles Lettres 1948, S. 7-17 sowie Christes, Johannes: Jugend im antiken Rom, in: Ders.: Jugend und Bildung im antiken Rom: Zu Grundlagen römischen Lebens (= Auxilia 43), Bamberg: Buchner 1997, S. 5-36. Ich danke Prof. Dr. Bardo Gauly der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt für seine Hinweise zu diesen Aufsätzen.

¹⁰ Vgl. Bagnani, Gilbert: Encolpius Gladiator Obscenus, in: CIPhil Vol. 51, No. 1 (Jan. 1956), S. 24-27, hier S. 25.

¹¹ Courtney (2001), S. 42.

¹² Priuli, Stefano: Ascylos. Note di onomastica petroniana, Bruxelles: Latomus 1975, S. 47 und 64.

¹³ Walsh (1970), S. 83.

¹⁴ Schönberger (2013), S. 33.

¹⁵ Solin, Heikki: Petron und die römische Namensgebung, in: József Herman/Hannah Rosén (Hrsg.) unter Mitwirkung von Helga und Hans Armin Gärtner: Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 112), Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003, S. 193-199. Zwar gibt es 35 Belege des Namens ‚Encolpius‘ und eine Erwähnung des weiblichen Pendantes ‚Encolpia‘ (CIL VI 16588) aus dem stadtrömischen Bereich, die sich dem Sklaven- und Freigelassenenstand zuordnen lassen, jedoch stammen diese nicht aus vorflavischer Zeit: „Das heißt, keiner der Namensträger dürfte vor der Zeit Neros geboren sein, aus welcher Petrons Roman stammt“ (Solin (2003), S. 194).

Es lohnt eine kurze Betrachtung der Namensgebung für Encolp, denn vermutlich hat sich Petron dabei an griechischen Begriffen orientiert, die Encolpius passend charakterisieren und die von ihm eingenommenen Geschlechterrollen beschreiben. Das griechische Wort ἐγκόλιος kann mit ‚im Busen, auf dem Schoß‘ oder mit ‚etwas, das auf dem Schoß gehalten wird‘ übersetzt werden. Dies würde gut zu Encolp passen, der im Roman viele Liebeleien sowohl mit Männern als auch mit Frauen hat. Ebenso könnten nach Heikki Solin die Verben ἐγκολπίζω und ἐγκολπώ (= umarmen; einschließen) als Vorbild für die Namensgebung bei Encolp gedient haben. Sein Name scheint sexuell konnotiert zu sein, denn den genannten Termini kann eine erotische Komponente zugesprochen werden. Trifft dies zu, wäre Encolpius‘ Name überaus passend gewählt und ist ein erster Hinweis auf seine Tendenz viele sexuelle Bindungen einzugehen.

Encolpius als Anti-Held und Kontrastfigur zu den griechischen Romanfiguren

Im Folgenden gilt es zu klären, welche Charaktermerkmale Encolpius auszeichnen und was diese über die von ihm eingenommenen Geschlechterrollen aussagen. Es stellt sich zudem die Frage, inwiefern sich sein Charakter von dem der griechischen Romanhelden abhebt. Encolpius ist, wie die griechischen männlichen Romanfiguren, intelligent und klassisch gebildet, was beispielsweise durch sein Gespräch mit dem Rhetoriklehrer Agamemnon (Petr. Sat. 1-5) dokumentiert wird. Jedoch, so konnte Courtney plausibel widerlegen,¹⁶ ist er kein *scholasticus*, wie Gian Baggio Conte durch die Fehlinterpretation einiger Textstellen annahm.¹⁷ Mit seinem Liebhaber Giton und seinem Gefährten Ascylos, welcher später von dem Dichter Eumolpos abgelöst wird, vagabundiert er auf der Suche nach Geld, Nahrung und vor allem sexuellen Abenteuern durch den Mittelmeerraum.¹⁸ Daneben ist immer wieder von kleineren und größeren Gaunereien die Rede (vgl. Petr. Sat. 12-15).

Encolpius lebt in ungesicherten sozialen Verhältnissen und sagt von sich selbst, dass er sich „dem Gericht entzogen, die Arena geprellt und einen Fremden erschlagen“ (*effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi*; Petr. Sat. 81.3) habe.

Zwar ist der Name auch aus der griechischsprachigen Welt bekannt, jedoch stammt keiner der Belege aus dem 1. Jh. n. Chr., viel eher aber aus dem 2. Jh. n. Chr.: „Die Mehrzahl der Belege stammt aus Rom (35 Belege gegenüber 20 nicht-stadtrömischen), und besonders in Rom läßt sich eine Verdichtung der Belege am Ende des 1. und am Anfang des 2. Jh.s n. Chr. beobachten, d.h. viele Namensträger sind in diesen Fällen etwa in neronischer Zeit (oder etwas später), also nicht weit entfernt von der Erscheinungszeit der *Satyrice*, geboren. [...] Der Name ist in die konkrete Namensgebung der Römer (und dann auch der Griechen) unter dem Einfluss des Namens der Hauptperson von Petrons Roman eingedrungen“ (Solin (2003), S. 196).

¹⁶ Courtney (2001), S. 39-40.

¹⁷ Vgl. Conte (1996), S. 2, n. 2. Conte bezieht sich wohl auf folgende Abschnitte der *Satyrice*: 10.6 und 61.4, vielleicht auch 39.5. Edward Courtney weist aber zu Recht auf den Umstand hin, dass Encolp und seine Freunde als *umbræ* zu Trimalchios Dinner-Party eingeladen wurden. Die anderen Gäste kennen sie nicht und nehmen aufgrund ihrer Begleitung durch Agamemnon lediglich an, dass die Freunde *scholastici* wären. Hermeros geht von derselben Annahme aus, wenn man betrachtet, wie er mit Ascylos redet, vgl. 57.8 und 58.13.

¹⁸ Siehe zu Ort und Zeit der Handlung die Ausführungen Schönbergers (2013), S. 27-28 sowie den Versuch, die Handlung zu rekonstruieren bei Schmeling, in: Ders. (Ed.) (2003), S. 461 sowie Sullivan (1968), S. 34-80.

Er hat eine dunkle Vergangenheit und lebt das Leben eines gesellschaftlichen Außenseiters „außerhalb der Gesetze“ (*quam male est extra legem viventibus*; Petr. Sat. 125.4). Viel mehr lässt sich über Encolpius' frühere Taten aufgrund des lückenhaften Textes jedoch nicht fassen. Trotz seiner sozial unsicheren Situation denkt Encolp nicht an die Zukunft, er nimmt das Leben wie es kommt, ist haltlos und leidenschaftlich, lässt sich vom Glück treiben. Er wird aufgrund seiner Naivität und seines chaotischen Wesens zum „Spielball der Ereignisse“ und „zum Opfer seines eigenen Ungeschicks“¹⁹, was jedoch für den Leser ungemein unterhaltend ist. Encolpius wird anhand dieser Eigenschaften als Kontrastfigur zu den Hauptfiguren der griechischen Liebesromane ausgewiesen, die ebenso in unglückliche Situationen geraten, jedoch weder als gesellschaftliche Außenseiter, noch als naiv oder chaotisch beschrieben werden. Encolpius selbst sieht sich als von Fortuna verfolgter Pechvogel (Petr. Sat. 92.17).

Encolp geht bzw. ging sowohl mit Männern²⁰ (Ascylos, Giton, Lichas und Eumolpos²¹) als auch mit Frauen (Quartilla, Circe, Chrysis, einst auch Doris, Tryphaena und Hedyle²²) sexuelle Verhältnisse ein und nimmt mal die aktive oder die passive Position ein. Er hat jedoch über einen längeren Zeitraum hinweg mit Impotenz zu kämpfen (Petr. Sat. 126-128 und 140.12).²³

Encolpius' Favorit, zumindest was den erhaltenen Text betrifft, ist der hübsche Knabe Giton. Die Beziehung zwischen Encolp und Giton ist sowohl von Lust als auch von Liebe geprägt, allerdings ebenso von Ambivalenz und Unsicherheit bestimmt. Besonders anschaulich zeigt dies die Szene, in der sich Giton für kurze Zeit Ascylos anschließt: Encolp empfindet aufgrund seiner Liebe zu dem Knaben echte Trauer und starke Eifersucht (Petr. Sat. 81-82). Die Kapitel 91-94 und 114 belegen, dass auch das Paar Encolpius-Giton, ähnlich wie die vorbildlichen Paare im griechischen Liebesroman, die eine nahezu symbiotische Beziehung eingehen, nicht ohne einander leben kann. Die Schilderungen Encolps karikieren dabei jedoch die dramatisch-tragischen Monologe der Protagonisten der griechischen Liebesromane (zum Beispiel: Petr. Sat. 81.1-6; 99.2-6 sowie 114).²⁴

¹⁹ Habermehl, Peter: Petronius: Satyrice 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar, Bd. 1: Sat. 79-110 (= Texte und Kommentare. Eine altertumswissenschaftliche Reihe Bd. 27/1), Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006, S. XVI. Sowie Beck (1973), S. 43.

²⁰ Vgl. allgemein zu denen im *Satyricon* vorkommenden gleichgeschlechtlichen Beziehungen unter Männern: Richardson, T. Wade: Homosexuality in the *Satyricon*, in: *CI Mediaev* 35 (1984), S. 105-127.

²¹ Petr. Sat bezüglich Ascylos: 9.10; bezüglich Giton beispielsweise 9, bezüglich Lichas 105.9. Die Tatsache, dass Lichas Encolpius anhand seines Geschlechtsteiles identifiziert, kann auf eine vormalige sexuelle Begegnung der beiden hindeuten. Bezüglich Eumolpos: Petr. Sat. 140.12-13.

²² Petr. Sat. bezüglich Quartilla: 26.5; Circe: 126-133; Chrysis: 139.4 sowie Doris 126.18, Tryphaena: 113.8 sowie eventuell Hedyle, als sie die Frau des Lichas war: 106.2 und 113.3.

²³ Indem Petron, neben wenigen anderen antiken Autoren wie Ovid, das phallische Versagen eines sonst gesunden jungen Mannes anschaulich beschreibt, spricht er ein absolutes Tabuthema der antiken Geschlechterordnung, die den römischen Mann immer nur als aktiven, penetrierenden Sexualpartner idealisierte, an. Weitere Ausführungen zu diesem Punkt thematisiert bereits Kapitel B, Abschnitt 1.

²⁴ Die These von der Parodie des griechischen Liebesromans bei Petron vertrat zum ersten Mal Heinze, in Gärtner (Hrsg.) (1984), S. 15-40. In starker Opposition steht dazu beispielsweise der Aufsatz von J.R. Morgan in Prag/Repath (Ed.) (2009). Die genaue Untersuchung der heinz'schen These war Gegenstand meiner Masterarbeit (2010). Die Analyse hat ergeben, dass Heinzes These insofern abgewandelt werden muss, als dass

Dies verdeutlicht eine besonders prägnante Szene, welche im Abschnitt 94.8-15 zu finden ist und auf die im Rahmen des vorangegangenen Kapitels kurz verwiesen wurde. In besagter Episode kehrt Giton zu Encolpius zurück, nachdem er sich, wie erwähnt, zum Leidwesen des jungen Mannes dessen Begleiter und früherem Liebhaber Ascyrtos angeschlossen hatte (Petr. Sat. 80.6ff.). Wegen seines attraktiven Äußeren wird Giton sofort von Encolpius neuer Bekanntschaft, Eumolpos, sexuell bedrängt. Eumolpos, ein älterer Poet, der aus seiner Vorliebe für Knaben keinen Hehl macht (Petr. Sat. 140), streitet sich bald mit dem eifersüchtigen Encolpius um den hübschen Jungen bis Encolpius Eumolpos kurzerhand aus dem Zimmer wirft. Eumolpos sperrt Encolpius aus Rache im Raum ein und versucht eine weitere Annäherung an Giton. Encolpius rechnet mit dem Schlimmsten und beschließt sogleich, sich zu erhängen. Nach der Kränkung, die Giton ihm mit seinem Verrat zugefügt hat, ist Encolpius sich seiner Loyalität nicht mehr sicher. Zudem kann er Eumolpos nur schwer einschätzen. Encolpius' Handeln ist in dieser Sequenz von Eifersucht, Misstrauen und altem Schmerz geprägt, er durchschaut zunächst nicht die Inszenierung des Eumolpos. Als ihn der Poet einsperrt, muss er glauben, eine Wiederholung der Schmach zu erleben, die ihm Ascyrtos und Giton zugefügt haben. Er gibt seine Liebe zu Giton auf. Petrons Erzähler trifft seine Vorbereitungen, „als Eumolpos die Tür wieder aufschloß, mit Giton hereinkam und mich von der Schwelle des Todes ins Licht zurückrief“ ([...] *cum reseratis foribus intrat Eumolpos cum Gitone meque a fatali iam meta revocat ad lucem*, Petr. Sat. 94.8-9). Giton selbst verhindert den Selbstmordversuch (Petr. Sat. 94.10-11):

[...] 'erras' inquit 'Encolpi, si putas contingere posse, ut ante moriaris. prior coepi; in Ascyrti hospitio gladium quaesivi. ego si te non invenissem, periturus per praecipitia fui.[...]

„Du irrst, Encolpius“, rief er aus, „wenn du meinst, dir sei vergönnt, vor mir zu sterben. Ich war schon vor dir bereit; in der Herberge des Ascyrtos suchte ich ein Schwert. Hätte ich dich nicht gefunden, so hätte ich mich zu Tode gestürzt.“

Die Worte des Knaben machen deutlich, ähnlich wie in diversen griechischen Liebesromanen,²⁵ dass auch er sich ein Leben ohne Encolpius nicht vorstellen kann. Giton schloss sich nach eigener Aussage Ascyrtos an, weil er ihn für stärker als Encolpius hielt (Petr. Sat. 91.8). Ob dieser Bezug zu Stärke sexuell zu verstehen ist, muss offen bleiben.

Die Melodramatik der Szene wird gesteigert, indem nun Giton seinerseits einen Selbstmordversuch unternimmt und auf diese Weise seine Worte untermauern will. Er versucht sich, zum Entsetzen des Encolpius, mit einem Messer die Kehle aufzuschneiden.

man nicht von einem ausschließlichen Einfluss des griechischen Liebesromans auf Petrons Werk sprechen kann, sondern dass vielmehr diverse weitere Gattungen auf den römischen Schriftsteller gewirkt haben. Dies wurde im vorangegangenen Kapitel B unterstrichen. Nichtsdestotrotz war Petron in vielerlei Hinsicht äußerst originell, sowohl was seine Charakterzeichnung, als auch seine Themenwahl und seine Verarbeitung von diversen literarischen Gattungen anging – auch dies soll die vorliegende Arbeit zeigen. Vgl. weiter meine Masterarbeit (2010), S. 66-71 und zu weiteren von Petron parodierten Motiven s. Adamietz (1987), S. 329-346.

²⁵ Vgl. z.B. die diversen oben angegebenen Szenen bei Chariton, in denen sich der Protagonist Chaireas umzubringen versucht, da er nicht mehr glaubt, Kallirhoe zu finden und wieder mit ihr vereint leben zu können. Zudem muss er erfahren, dass sie wieder verheiratet ist. Er glaubt, dass sie sich neu verliebt und ihn vergessen hat.

Der Gegenstand ist jedoch präpariert – es ist ein stumpfes Übungsmesser für die Lehrlinge des Barbiers. Das Verharren des Eumolp, der den „Theatertod“ (*mimicus mors*, Petr. Sat. 94. 15) nicht verhindert, wird damit verständlich. Encolpius bezeichnet die Szene im Folgenden als *fabula inter amantes* (Petr. Sat. 95.1), was zeigt, dass er sie selbst als Narrativ und somit als artifizielle Schöpfung über die Liebe versteht.

Mit den Charakteren der griechischen Liebesprosa hat Encolpius die Verzweiflung und das Empfinden, eine aussichtslose Lage nicht mehr bewältigen zu können, gemein. Die Tragik und das Pathos der bei den Griechen geschilderten Situation werden durch seine übertriebenen Formulierungen und seine Bezeichnung „Theatertod“, die auf den unrealistischen Schein der Situation hindeutet, jedoch völlig lächerlich gemacht.²⁶ Bei aller Ähnlichkeit, die solche und andere Szenen mit Sequenzen aus griechischen Liebesromanen gemein haben, sowie in Anbetracht des zumindest identischen Äußeren des Encolp und der Helden des griechischen Liebesromans, müssen vier wesentliche Punkte beachtet werden:

Erstens sind Encolp und Giton ein homosexuelles Paar. Dies unterscheidet sie am deutlichsten von den Protagonisten der hier untersuchten griechischen Romane – in keinem griechischen Roman gibt es ein homo- bzw. bisexuelles Zweiergespann, das die Hauptrolle spielt. Petron wendet sich somit bewusst gegen diese Konvention und hebt damit seinen Roman deutlich von den Werken seiner griechischen Vorgänger ab.²⁷ Zweitens kommt Encolps Favorit Giton, zumindest im erhaltenen Text, kein selbstständiger Handlungsstrang zu. Drittens sind Encolp und Giton im Gegensatz zu den Helden des griechischen Liebesromans alles andere als treu und fromm, sondern trotz ihrer Liebe zueinander weiteren sexuellen Abenteuern nicht abgeneigt. So schläft Giton nicht ungern mit der erst siebenjährigen Pannychis und genießt die Zuneigung von Tryphaena (Petr. Sat. 113.3-9). Encolpius lässt sich von der Priap-Priesterin Quartilla becirren (Petr. Sat. 26.5) und hat später eine Affäre mit der schönen und wohlhabenden Circe (Petr. Sat. 126-133). Sex und Lust sowie den Austausch von Zärtlichkeiten mit anderen Personen zu erleben, gehören selbstverständlich zum Leben von Giton und Encolp dazu. Viertens handelt es sich bei Petrons ‚Helden‘ um wurzellose Vagabunden und Gauner, die keineswegs daran denken, sesshaft zu werden, zu heiraten und eine Familie zu gründen:

They are cowardly, dirty, dishonest, and constantly arguing; but besides this explicit pillorying, ridicule is implicit in the satire in the chain of humiliating and harmful misadventures that the three undergo.²⁸

Wenn Petrons Protagonisten leiden, dann verdienen sie es auch. Die moralische Reinheit und Tugendhaftigkeit der griechischen Figuren wird mit der Darstellung Encolps und Gitons

²⁶ Auf den bereits oben angesprochenen possenhaften Charakter der Szene, die sie in Nähe zum griechisch-römischen Mimus rückt, wird in Kapitel B, Abschnitt 3 genauer eingegangen.

²⁷ Im Rahmen der Kapitelzusammenfassung wird dieser wesentliche Punkt intensiver thematisiert. Vgl. dazu nochmals die Ausführungen Effes (1987).

²⁸ Richlin (1992a), S. 191.

sowie der übrigen Charaktere der *Satyrice* ins Lächerliche gezogen. Die Autoren der griechischen Liebesromane wollen, dass die Schicksale ihrer Helden ernst genommen werden, sie sollen den Leser „ergreifen, rühren, vielleicht erheben.“²⁹ Petron aber hat Charaktere geschaffen, die aufgrund ihrer überzeichneten Darstellung sowie ihrer zum Teil übertrieben erscheinenden Handlungen nicht ernst genommen werden können.³⁰ Es gibt somit keine positiven Helden. Auf diese Weise sind Encolp und Giton als Anti-Liebespaar und die *Satyrice* als Anti-Liebesroman konzipiert.³¹

Encolpius als Opponent zum römischen Macho

Seine sexuellen Abenteuer sind für Encolp vielmehr mit Erniedrigung, Schmach und Unglück³² als mit Geborgenheit, Glück oder mit dem Ausleben von Lust und dem Beweis seiner Männlichkeit verbunden, wie die eben besprochene Selbstmordszene verdeutlicht hat.

Ein Grund für Encolpius' Pech in sexuellen Angelegenheiten könnte darin liegen, dass ihn der Zorn des Priapus³³ verfolgt. Dies rückt ihn wiederum in die Nähe zu den Helden des griechischen Liebesromans, denn auch sie werden für einen Frevel gegen bestimmte Gottheiten mit deren Zorn bestraft.³⁴ Gleichzeitig werden durch die Komponente des göttlichen Zorns Verbindungen zu epischen Helden, wie zu Odysseus, sichtbar. Priapus, der bei den Römern als Beschützer des Gartens sowie als Gott der Fruchtbarkeit und Bewahrer der Männlichkeit galt,³⁵ zürnt Encolp möglicherweise, weil er und seine Freunde Zeugen einer geheimen Zeremonie der Priap-Priesterin Quartilla wurden (Petr. Sat. 17.8).³⁶ Eine andere Erklärung könnte die Eifersucht des skurrilen Gottes auf Encolps außerordentliche Potenz und seine Beliebtheit bei beiden Geschlechtern sein, wie Amy Richlin vermutet.³⁷ Vielleicht hat Encolp Priapus nicht genug Ehrerbietung und Dank für die eigene Manneskraft gezollt.

²⁹ Heinze, in: Gärtner (Hrsg.) (1984), S. 24.

³⁰ Siehe besonders den Abschnitt über Encolpius als Erzähler.

³¹ Vgl. auch: Strel'nikova, in: Kuch (Hrsg.) (1989), S. 126-134.

³² Das beste Beispiel dafür ist Encolps Affäre mit der schönen Circe, die sich jedoch aufgrund der Impotenz von Encolp schnell zum Fiasko entwickelt. Petr. Sat. 126-132.15.

³³ Der erste, der sich u.A. mit diesem Motiv bei Petron auseinandersetzt, war Elimar Klebs: Zur Composition von Petronius *Satirae*, in: *Philologus* 47 (1889), S. 623-635. Barry Baldwin spricht sich vehement gegen die Ansicht aus, den Zorn des Priapus bei Petron als Motor der Handlung zu lesen: *Ira Priapi*, in: CP 68 (Jan.-Oct. 1973), S. 294-296. Die Verfasserin ist zwar entgegen der Ansicht Baldwins durchaus der Überzeugung, dass der Zorn Priaps ein starkes Motiv innerhalb der *Satyrice* darstellt, jedoch nicht der Meinung, dass derselbe als Antrieb der gesamten Handlung zu sehen ist, zumal man zum ersten Mal erst im Kapitel 16 an den Zorn des Priap denken kann, der vielleicht auf die verbotene Beobachtung eines geheimen Rituals durch die Freunde zurückzuführen ist.

³⁴ Ohnehin gilt das homerische Epos als Keimzelle des griechischen Liebesromans. Vgl. nur die Einführung Holzbergs in das Genre des antiken Romans (2006). Vgl. weiter Effe (1987), auf dessen Aufsatz in der Kapitelzusammenfassung genauer eingegangen werden soll.

³⁵ Vgl. beispielsweise Bernhard Kytzlers Einführung zu den *Carmina Priapea*: Gedichte an den Gartengott, ausgew. u. erl. von Bernhard Kytzler, übers. von Carl Fischer (= Bibliothek der Alten Welt), Zürich/München: Artemis Verlag 1978, S. 7-33, bes. S. 7-11. Vgl. auch Richlins Studie (1992a), S. 116-127 und ihre Besprechung der *Satyrice*, S. 190-195.

³⁶ Vgl. zur Funktion des Priap bei Petron: Rankin, H. D.: Petronius, Priapus and Priapeum 68, in: C&M 27 (1969), S. 225-242, auch in der Monographie von Rankin zu finden: Petronius the Artist. Essays on the Satyricon and its Author, The Hague: Nijhoff 1971, S. 52-67.

³⁷ Vgl. Richlin, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. S. 92

Was immer der Grund für den Zorn des Gottes gewesen sein mag, er macht Encolpius das (Sex-)leben schwer. Priapus verrät Encolpius aus Rache an dessen Erzfeind Lichas, auf dessen Schiff Petrons Erzähler geraten ist.³⁸ Der Gott spricht im Traum zu Lichas und zeigt sich für Encolpius Rückkehr verantwortlich (Petr. Sat. 104.1). Auch Tryphaena erhält von Priap eine Nachricht im Traum (Petr. Sat. 104.1-3). Aufgrund des Tipps des Priapus schlüpft Lichas in die Rolle der Eurykleia (vgl. Hom. Od. 19.468-481): Er identifiziert Encolpius jedoch nicht anhand einer Narbe, sondern anhand seiner Genitalien (Petr. Sat. 105.9).

Zu diesem Zeitpunkt scheint Encolpius' Potenz noch vorhanden zu sein; als die Gefährten Kroton erreichen, ist dies nicht mehr der Fall. Als Encolp mit der schönen und sehr dominanten Circe schlafen will, muss er feststellen, dass er an Impotenz leidet. Er vermutet, dass er verhext wurde (Petr. Sat. 128.2). Eine äußerst ominöse Kur, die die hässliche Priap-Priesterin Oenothea (Petr. Sat. 134-138) an Encolp erprobt, schafft keine Abhilfe.³⁹ Encolpius tötet in naivem Zorn zu allem Übel die angeblich heiligen Gänse des Priapus⁴⁰ und stellt schließlich fest: „Auch mich verfolgt durch alle Lande, durch das Meer des grauhaarigen Nereus der grimme Zorn des hellespontischen Priapus.“ (*me quoque per terras, per cani Nereos aequor Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*; Petr. Sat. 139.2). Encolpius wird letztlich durch Merkur, den Gott der Diebe, von seiner Impotenz geheilt (Petr. Sat. 140.12-13), was wiederum das parodistisch-literarische Spiel Petrons mit den Konventionen des griechischen Liebesromans und des Epos überdeutlich macht.

Eine weitere Erklärung für Encolpius' Pechsträhne mag in seinem Charakter selbst begründet liegen. Encolp versucht mit beinahe Mitleid erregender Verbissenheit sein Glück in der Liebe und sexuellen Beziehungen zu finden – vielleicht, weil er einen Ruhepol gegenüber seinem unsteten Leben sucht. Er will um jeden Preis entweder einen Partner an seiner Seite haben, nämlich Giton, oder seine sexuelle Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen, wie im Falle seiner Affäre mit Circe. Er steht somit unter einem enormen gesellschaftlichen wie auch persönlichen Druck, dem er nicht standhalten kann. Er gerät auf diese Weise in einen Rollenkonflikt – er genügt weder dem von der Gesellschaft etablierten Bild des allzeit bereiten römischen Machos, noch seinem eigenen Ideal des glücklichen Lebenspartners.

Encolps Verhältnis mit Circe beispielsweise ist ebenso von Ambivalenz geprägt, wie seine Beziehung zu Giton: Circe selbst redet Encolpius mit Polynaenus, „weit gepriesen“, einem Beinamen des Odysseus, an (Petr. Sat. 127.6-7 und vgl. Hom. Od. 12.184). Encolp nimmt diesen Namen gern an: Sein Faible, sich in die Rollen von episch-mythischen Helden

³⁸ Vgl. auch: Galli, Lucia: Meeting Again. Some Observations about Petronius *Satyricon* 100 and the Greek novels, in: Groningen Colloquia on the Novel Vol. VII (1996), S. 33-45.

³⁹ Auf die Szenen mit Circe und Oenothea wird, um Wiederholungen zu vermeiden, genauer im jeweiligen Unterkapitel zu den Frauenfiguren eingegangen.

⁴⁰ Vgl. dazu: Richardson, T. Wade: The sacred geese of Priapus? (*Satyricon*, 135.4f.), in: MH 37(1980), S. 98-103 sowie Hamer, Erik: Those damned geese again (Petronius 136.4), in: CQ Vol. 57, No.1 (2007), S. 321-323.

hineinzusetzen,⁴¹ ist groß. Groß ist in diesem Fall jedoch auch der Druck, der dadurch für ihn aufgebaut wird. Die von Encolp so sehr gewünschte Affäre mit der schönen Circe entwickelt sich aufgrund seiner Impotenz schnell zu einer äußerst peinlichen Episode. Kein Vergleich ist mit der in der *Odyssee* geschilderten Beziehung zwischen Odysseus und Circe möglich:

In the *Odyssey*, the hero's companions are metamorphosed into animals by Circe's witchcraft (10.203-43), while Odysseus, armed with a powerful counter-charm, is able to bed the enchantress (10.274-347). In the *Satyricon*, Encolpius is likewise immune to Circe's spell, but only in the sense that he is repeatedly impotent with her.⁴²

Encolpius erweist sich durch seine Impotenz als eine „ineffectual version“⁴³ des Odysseus. Im Anschluss an die erste peinliche Begegnung mit Circe gibt sich Encolp nach außen hin als wieder zu alter Kraft gelangter Held, in Wirklichkeit aber versucht er, den Wünschen der anspruchsvollen und kapriziösen jungen Frau gerecht zu werden (Petr. Sat. 130-131.11). Daneben muss er weiter mit Impotenz kämpfen, die auch aufgrund des Drucks, den Circe auf ihn ausübt, entsteht. Schließlich lässt sich Encolp am Ende der für ihn zweiten schmachvollen Begegnung mit Circe sogar von ihrer Dienerschaft anspucken. Encolp wird in diesen Szenen als Mann völlig degradiert (jedoch auch, weil er dies zulässt) – das priapeische Ideal des sexuell-aktiven Römers wird ins Gegenteil verkehrt und seiner Lächerlichkeit preisgegeben. Encolpius ist als Parodie des römischen *vir* von Petron konzipiert.

Encolpius' Rollenspiel und seine Haltung als Erzähler

Die eben erwähnte Vorliebe des Encolpius, sich in die Rollen mythisch-literarischer Helden zu versetzen, ist eng mit seiner Haltung als Erzähler der *Satyricon* verknüpft. Die nachfolgenden Bemerkungen tragen zu einer schärferen Kontur der Rollenkonflikte des Encolpius bei und sollen diese verständlicher machen. Ebenso soll die Rolle des Encolpius als Erzähler der *Satyricon* näher betrachtet werden.

Da die ersten Kapitel der *Satyricon* nicht erhalten sind, ist nicht eindeutig, unter welchen Umständen Encolp als Erzähler eingeführt wird. Über seine Intention und das Setting, innerhalb dessen er die Handlung der *Satyricon* erzählt, kann daher nur spekuliert werden. Es liegt jedoch auf der Hand, dass er selbst nicht nur der Erzähler der *Satyricon*, sondern auch ihr Protagonist ist, er ist also Teil der erzählten Welt, der Diegese. Nach der Erzähltheorie Gérard Genettes⁴⁴ fungiert Encolpius damit als autodiegetischer Erzähler,⁴⁵ dessen Ziel, nach dem Ton der *Satyricon* zu urteilen, darin bestehen könnte, seine Zuhörer und Leser

⁴¹ Vgl. Habermehl (2006), S. XXXIV.

⁴² Morgan, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. 35.

⁴³ Ebd., S. 33.

⁴⁴ Genette, Gérard: Die Erzählung, 3., durchges. und korr. Aufl., übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2010.

⁴⁵ Ein homodiegetischer Erzähler, der nicht nur Figur, sondern auch Protagonist in der erzählten Welt ist, vgl. Genette (2010), S. 159.

durch die komisch-scurrile Zusammenstellung von Geschichten und Erlebnissen aus seinen jüngeren Jahren unterhalten zu wollen. Die vorgetragenen Erlebnisse sind für Encolpius durchaus von existentieller Natur,⁴⁶ da er mit ihnen zum Teil viel Schmerz, Verunsicherung, aber auch Freude und Glück verbindet. Darüber hinaus möchte sich Encolpius, so scheint es, zu früheren Missetaten bekennen – er versteht sich als *confessor gloriosus*.⁴⁷ Innerhalb der *Satyrice* treten zudem weitere Erzähler auf, welche selbst kurze Geschichten berichten. So fungiert etwa Eumolpos als Erzähler der in die Handlung eingeschobenen milesischen Geschichten über den ‚Ephoben von Pergamon‘ (Petr. Sat. 85-87), die ‚Witwe von Ephesos‘ (Petr. Sat. 111-112) und die ‚Matrone von Croton‘ (Petr. Sat. 140).⁴⁸ Eumolpos ist nach Genette einer der intradiegetischen Erzähler der *Satyrice*, welcher eine metadiegetische Erzählung, also eine Binnenerzählung, zum Besten gibt.⁴⁹ Diese metadiegetischen Erzählungen sind an den intradiegetischen Zuhörer, also in diesem Falle an Encolpius gerichtet, jedoch auch an die Leser des Romans. Von den Rezipienten des Romans weiß der intradiegetische Erzähler nichts, denn er „hat keine Ahnung davon, dass er ‚gelesen‘ wird.“⁵⁰ Die Begrifflichkeiten Genettes auf die *Satyrice* anzuwenden, erscheint sinnvoll, da sie die Gerichtetheit einer Erzählung deutlich machen und sie benennen. Es wird sehr klar, wer spricht und an wen, also an welche Adressaten, er seine Rede richtet. Zugleich macht Genettes Terminologie „Ebenenunterschiede und -überlagerungen“⁵¹ innerhalb einer Erzählung greifbar.⁵² Der autodiegetische Erzähler Encolpius ist ein unzuverlässiger Erzähler.⁵³ Die Erzählweise des unzuverlässigen Erzählers, lässt sich, darauf verwiesen Martínez und Scheffel, gut mit dem Begriff und der Funktion der Ironie erklären:

⁴⁶ Vgl. nochmals die Aussage Stanzels (2001), S. 133.

⁴⁷ Schmeling, Gareth: *Confessor gloriosus: A Role of Encolpius in the Satyrice*, in: WürzbJb Neue Folge, Bd. 20 (1994/1995), S. 207-224. Vgl. auch die Ausführungen Christoph Stöckers zum Erzähler Encolp: *Humor bei Petron*, zugl. Univ. Diss. Erlangen-Nürnberg 1969, S. 129-145.

⁴⁸ Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel B, Abschnitt 4.

⁴⁹ Vgl. Genette (2010), S. 150-152.

⁵⁰ Bode, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*, Tübingen und Basel: A Francke Verlag 2005, S. 213.

⁵¹ Ebd.

⁵² Schärfer noch als Franz Stanzel hat Gérard Genette nicht nur zwischen unterschiedlichen Erzählsituationen und -positionen unterschieden (er fragt nicht nur, wer spricht?), sondern auch betrachtet, über wie viel Wissen der Erzähler gegenüber anderen Figuren verfügt (wer nimmt wahr?). Er nannte diese beiden Kategorien ‚Stimme des Erzählers‘ und ‚Fokalisierung‘, vgl. Genette (2010), S. 121-124 sowie S. 137-170. Encolpius kann als Erzähler nicht die Gedanken und die Gefühle anderer Figuren wahrnehmen. Zum Beispiel versteht er lange nicht, was Quartilla wirklich vorhat (Vgl. Petron Sat. 16-26), weswegen er sie zunächst völlig falsch einschätzt. Er weiß als Erzähler weniger als die Figuren zumeist wissen, hat also eine limitierte Sicht auf sie. Genette bezeichnet diesen Zustand als ‚externe Fokalisierung‘ (S. 121). Vgl. zudem die Zusammenfassung der Erzähltheorie von Stanzel und Genette bei Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 3. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010, S. 103-123. Nach Fludernik zeichnet sich die Theorie Genettes dadurch aus, dass seine „Typologie auf bestechende Weise Unterscheidungen trifft, die terminologisch einprägsam und stringent sind, und dass sein Modell durch die freie Kombinierbarkeit keine Aussagen zu Kompatibilität bzw. Inkompatibilität zwischen den Kategorien macht“ (S. 117). Stanzels Modell dagegen hebt sich dadurch hervor, „dass er erkennbare Typen von Romanen, die auch historisch relevant sind, am Typenkreis verortet [...]. Auch Übergangsformen zwischen den Erzählsituationen stellen bekannte Romantypen dar“ (S. 117).

⁵³ Zum ersten Mal wurde der Terminus des ‚unzuverlässigen Erzählers‘ von Wayne Booth verwandt. Er definiert diesen wie folgt: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), *unreliable* when he does not,“ zitiert aus: Booth, Wayne: *Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press 1961, S. 158f. Vgl. weiter: Fludernik, Monika: *Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit*, in: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in*

Ironische Kommunikation verdoppelt das Kommunikat zwischen zwei Gesprächspartnern in eine explizite und eine implizite Botschaft. Die implizite Botschaft widerspricht der expliziten und soll vom Hörer [bzw. im Fall der *Satyrice* vom Leser, H.E.] als die ‚eigentlich gemeinte‘ aufgefasst werden. [...] In diesem Fall kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen am Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt.⁵⁴

Die Botschaft, die der Leser bzw. Hörer vom Autor empfängt ist dabei die eigentlich gemeinte, also das, was als Wahrheit angesehen werden kann, während die Botschaft des Erzählers nicht der Wahrheit entspricht. Wendet Petron diese Technik auch bei Encolpius an?

Encolp übertreibt in vielen Punkten seiner Darstellung, um bestimmten Situationen mehr Tragik, Pathos, Dramatik und Witz zu verleihen. Das Erzählte erscheint dadurch fragwürdig, wie unten anhand der Szene, in welcher sich Encolpius als Achilles bzw. kampfbereiter Soldat ausgibt (Petr. Sat. 81-82), exemplarisch erläutert wird. Encolp misst manchen Szenen mehr Bedeutung bei, als sie eigentlich haben: Seine Abenteuer sind zu einem Großteil in seiner Fantasie verwurzelt und von den Geschichten in alten Klassikern beeinflusst. Er kann nur sehr schlecht zwischen Schein und Sein unterscheiden, was Niklas Holzberg damit erklärt, dass sich Encolpius nach einer Zeit zurück sehnt, „in der es noch erhabene, klassische Literatur gab, [...] deshalb sieht er die Realität immer wieder im Lichte der Handlungsmuster, die ihm die großen Werke des Epos und der Tragödie vorgeben.“⁵⁵

Übertrieben erscheinen zudem manche Darstellungen anderer Figuren durch Encolpius. So beschreibt er Circe anfangs als perfekte Geliebte – er lehnt sich dabei stark an den Duktus der römischen Liebeselgie an⁵⁶ – und stilisiert sie sogar zur Göttin. Seiner gesamten Begegnung mit der jungen Frau haftet ein episch-pathetischer Tonfall an.⁵⁷ Circe verhält sich jedoch keineswegs wie eine erhabene Göttin. Auf diese Weise wird deutlich, dass sich Encolpius in der Einschätzung ihrer Person von seinen durch die klassische Literatur geprägten Vorstellungen einer Geliebten hat leiten lassen, aber das tatsächliche Verhalten von Circe aus den Augen verloren hat. Ähnlich gestaltet sich die Lage bei Giton, den Encolpius zunächst als unschuldigen *puer* einschätzt. Bald muss er jedoch erkennen, dass der Junge nicht so unbedarft ist, wie es den Anschein hat.⁵⁸

Es gibt jedoch auch Charaktere, wie Ascyrtos, Trimalchio und Eumolpos, deren Auftreten keineswegs in übertrieben positiver und pathetischer Weise von Encolpius dargestellt wird. Insofern wirkt Encolpius' Zeichnung dieser Personen glaubwürdiger, wenngleich sie dennoch

Literatur und Film, München: Ed. Text + Kritik 2005, S. 39-60. Da Booths Definition sehr unpräzise ist, wird die Erzählweise des Encolpius stattdessen nach Martínez und Scheffel als ‚theoretisch unzuverlässiges Erzählen‘ verstanden. Dabei werden die mimetischen Aussagen des Erzählers als wahr angesehen, während seine Bewertungen, Geschmacksurteile, seine ethischen und moralischen Äußerungen als unzuverlässig verstanden werden. Nachzulesen bei Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, 7. Aufl., München: Beck 2007, S. 100-107, bes. S. 101.

⁵⁴ Martínez/Scheffel (2007), S. 100-101.

⁵⁵ Holzberg (2006), S. 91.

⁵⁶ Vgl. dazu auch Kapitel B, Abschnitt 5.

⁵⁷ Dies wird im Abschnitt über Circe, 3.2., genauer belegt.

⁵⁸ Auch dieser Punkt wird im Abschnitt über Giton, 2.2., weiter ausgeführt.

von subjektiven Eindrücken durchsetzt ist.⁵⁹ Diese Punkte müssen bei den folgenden Portraits und Analysen der übrigen Figuren der *Satyrica* unbedingt bedacht werden. Eine völlig unabhängige Untersuchung der Protagonisten von Encolpius' Wertungen ist freilich nicht möglich, da die erhaltene Handlung der *Satyrica* durchgehend von Encolpius als Ich-Erzähler vorgetragen wird.

Encolpius' große Vorliebe, in die Rollen epischer und mythischer Helden zu schlüpfen, kam bereits mehrmals zur Sprache. Denkbar ist, dass sich diese Tendenz aus dem Umstand heraus erklärt, dass Encolp versucht, der Realität und seinen Problemen zu entfliehen. Er erhebt sich in seiner Fantasie zu jemand Größerem als er eigentlich ist und versucht damit der ständigen Herabsetzung und Abwertung seiner Person und seiner Männlichkeit durch seine Sexualpartner zu trotzen. Encolp scheitert an den literarischen Rollen, die er sich selbst aufoktroiert. Es besteht eine Diskrepanz zwischen seiner Selbstdarstellung und seinem Erscheinungsbild sowie Verhalten. Dies verdeutlicht folgende Szene in den Kapiteln 81-82: Giton hat sich soeben für eine Beziehung mit Ascyrtos entschieden. Encolpius ist tief erschüttert und begibt sich allein zu einem nahe gelegenen Strand, wo er für drei Tage Quartier in einer einsamen Hütte bezieht, seine erlittene Schmach zelebriert und diese durch einen pathetisch-tragischen Monolog dem Zuhörer bzw. Leser vermittelt (Petr. Sat. 81.3 und 81.6):⁶⁰

'ergo me non ruina terra potuit haurire? non iratum etiam innocentibus mare? effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter <tot> audaciae nomina mendicus, excul, in deversorio Graecae urbis iacerem desertus? [...] iacent nunc amatores obligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidinibus attriti derident solitudinem meam.

Konnte sich denn die Erde nicht auftun und mich verschlingen? Oder das Meer, das selbst Schuldlosen zürnt? Habe ich mich dem Gericht entzogen, die Arena geprellt und einen Fremden erschlagen, um nun nach so viel verwegenen Taten als verstoßener Bettler in der Absteige einer Griechenstadt verlassen zu liegen? [...] Nun liegt das saubere Pärchen ganze Nächte umschlungen und spottet vielleicht gar, vom Wechselspiel der Lust ermattet, über meine Verlassenheit. [...].

Belesene Leser wissen, dass auch Homers Achill an einen Strand kam, um um seine Frau Briseis zu trauern, die er durch die Tyrannei des Agamemnon verlor (vgl. Hom. Il. 1.348-50). Encolpius' Liebesleid erscheint vor diesem Hintergrund umso lächerlicher, zumal er, wie hier demonstriert wird, um einen nicht gerade tugendhaften Menschen trauert. Er selbst ist zudem kein ehrenhafterer Mensch als Giton oder Ascyrtos. Er versucht dennoch von der kriminellen Natur seiner vergangenen Taten abzulenken, indem er diese als „verwegen“ (*audax*) bezeichnet. Encolpius' zur Schau gestellte Trauer und Verzweiflung währen jedoch nicht lange, sondern wandeln sich bald in Mordlust und Kampfeswillen.

⁵⁹ Vgl. dazu beispielsweise die unten stehende Einführung des Eumolpos durch Encolpius in die Handlung der *Satyrica*, Abschnitt 2.3.

⁶⁰ Neben den epischen Monologen, erinnert Encolpius' Selbstgespräch an ähnliche Monologe aus dem griechischen Liebesroman. Siehe zum Beispiel Char. Kall. 5.10.1: Dionysios: „Was für ein Protesilaos ist vor meinen Augen wiederauferstanden? Welchen Gott der Unterwelt habe ich beleidigt, daß ich mich einem Toten als meinem Rivalen gegenübersehe, dessen Grabmahl auf meinem Grund und Boden steht?“

Er sinnt auf blutige Rache, gürtet sich ein Schwert um – natürlich nicht, ohne zuvor „ein opulentes Mahl, damit nicht etwa Schwäche meinem Feldzug schade“ ([...] *et ne infirmitas militiam perderet, largioribus cibis excito vires*; Petr. Sat. 82.1) eingenommen zu haben –, und sucht seine ehemaligen Freunde in der Stadt. Wie Charitons Chaireas (Char. Kall. 7.2. 4), sieht Encolp sich als Achill und als *gladiator*. Im Gegensatz zu Chaireas, gerät Encolp jedoch in die peinliche Situation, von einem Soldaten nicht als mythischer Held erkannt zu werden, seine Waffen abgeben und seinen ‚Feldzug‘ vorzeitig beenden zu müssen. Encolp wird auf diese Weise demaskiert und als der kleine Gauner und Vagabund entlarvt, der er ist. Durch das Gelächter des Soldaten wird er wieder in die schmerzhafteste Realität zurückgeholt. Encolp wird damit nicht nur als Anti-Held zum griechischen Liebesroman, sondern auch als komische Version des Odysseus und des Achill gezeichnet.⁶¹

Die Betrachtung des Encolpius hat gezeigt, dass Petron seinen Erzähler gezielt als Sprachrohr seiner Parodie verschiedener Genre sowie Geschlechterrollen benutzt.⁶² Encolp fungiert als *confessor gloriosus*, als ein Bekenner, der dem Leser seine Missetaten auf theatralisch-übertriebene Weise beichtet: „Encolpius cannot portray himself as just any cloaca; he must be the cloaca maxima.“⁶³ Aufgrund seiner übertriebenen Schilderungen zweifelt der Leser die Fakten hinter Encolpius’ Bekenntnissen an. Durch diese Übertreibungen, diese Ironie ermuntert der Autor Petron den Rezipienten, die Künstlichkeit der Erzählung des Encolp zu begreifen.⁶⁴ Die explizite Botschaft des Encolp wird durch die implizite Botschaft des Autors Petron an den Leser in Frage gestellt. Durch die ironische Behandlung der Taten des Encolp kann letztlich der Leser hinter die Fassade des Petron’schen Erzählers schauen und erkennen, was für ein Charakter dieser wirklich ist. Ferner benutzt Petron seinen Erzähler, um seine Kritik an den zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnissen in komisch-verzerrter Weise zum Ausdruck zu bringen und der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. So agiert Encolp in der *Cena Trimalchionis* (Petr. Sat. 26.7-79.7), auf die im Rahmen der Betrachtung des Trimalchio noch genauer eingegangen wird, als Parasit und als Schmarotzer bei neureichen Freigelassenen und ehemaligen Sklaven, andererseits wird er als ihr schärfster Kritiker gezeichnet (z.B. Petr. Sat. 78.5-8).

Auf diese Weise werden Encolp diverse Rollen und verschiedene unkonventionelle Geschlechterrollen im Vergleich mit den Helden des griechischen Liebesromans zugewiesen, die ihn als äußerst facettenreichen und komplexen Charakter erscheinen lassen, der der Intention seines Autors, eine Parodie diverser Genre und vor allem des griechischen Liebesromans zu schreiben, Rechnung trägt.

⁶¹ Siehe zur Rezeption der Odyssee in den *Satyrice*: Grossardt, Peter: Heimkehr, Traum und Widererkennung – Zur Rezeption der ‚Odyssee‘ in Petrons ‚Satyrice‘, in: *Hermes* 135 (2007), S. 80-97.

⁶² Vgl. Holzberg (2006), S. 91-92 sowie Conte (1996), S. 21-24.

⁶³ Schmeling (1995), S. 221.

⁶⁴ Ebd., S. 223-224.

Gleichzeitig dient die Figur des Encolp für Petron dazu, den moralischen Verfall der römischen Gesellschaft zu dokumentieren und zu kritisieren. Auch die übrigen Protagonisten in den *Satyrice* vertreten unkonventionelle Rollen, vor allem in Bezug auf Sexualität und Geschlecht, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Der nächste Abschnitt widmet sich der Darstellung Gitons und den Geschlechterrollen, die er einnimmt.

2.2 Giton – Encolpius' Liebling

Gitons Name lässt sich vom griechischen Terminus *geitōn* (γειτών) ableiten, welchen man mit ‚Nachbar‘ übersetzt, was wahrscheinlich als sexuelle Anspielung zu verstehen ist. Otto Schönberger führt darüber hinaus die Übertragungen „der Unzertrennlliche“ und „der treue Liebhaber“ an.⁶⁵ Die Ironie, die diesen Übersetzungen innewohnt, soll im Folgenden durch die Betrachtung der Geschlechterrollen des Giton aufgezeigt werden.

Giton: Der ideale puer?

Als Encolpius von Giton für Ascyrtos verlassen wird und einen tragischen Klagemonolog hält, erfährt der Leser bzw. Zuhörer etwas mehr über Gitons nicht sehr ruhmreiche Vergangenheit (Petr. Sat. 81.5):

quid ille alter? qui [tanquam] die togae virilis stolam sumpsit, qui ne vir esset, a matre persuasus est, qui opus muliebre in ergastulo fecit, qui postquam conturbavit et libidinis suae solum vertit, reliquit veteris amicitiae nomen et, pro pudor, tanquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia vendidit.

Und der andere? Der am Tag, als er die Männertoga anlegen sollte, ein Weiberkleid nahm, den seine Mutter beschwatzte, kein Mann zu sein, der Weiberwerk im Arbeitshaus tat, Bankrott machte, den Ort seiner Lüste wechselte, an seiner alten Freundschaft Verrat übte, und, o Schande, wie eine läufige Dirne alles für die Umarmung einer einzigen Nacht preisgab.

Die von Giton eingenommenen Geschlechterrollen werden damit zwischen den Attributen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ verortet. Was wird des Weiteren über Giton ausgesagt? Encolpius' Liebling wird in einem Steckbrief als „etwa 16 Jahre alt, Lockenkopf, zart, schön gewachsen“ ([...] *annorum circa XVI, crispus, mollis, formosus*; Petr. Sat. 97.2) beschrieben. Damit entspricht er zumindest äußerlich dem Idealbild eines *puer*,⁶⁶ eines Knaben, der von Männern als Liebhaber gewählt wurde, wie bereits dargelegt wurde. Das nachfolgende Epigramm 42 aus dem vierten Buch des Martial beschreibt die beliebtesten Eigenschaften eines solchen Lustknaben:

Si quis forte mihi possit praestare roganti,
audi, quem puerum, Flacce, rogare velim.
Niliacis primum puer hic nascatur in oris:
Nequitias tellus scit dare nulla magis.
sit nive candidior: namque in Mareotide fusca
pulchrior est quanto rarior iste color.
lumina sideribus certent mollesque flagellant

⁶⁵ Schönberger (2013), S. 33.

⁶⁶ Siehe auch die Bemerkungen Richlins bezüglich der *pueri* (1992a), S. 34-44.

colla comae: tortas non amo, Flacce, comas.
frons brevis atque modus leviter sit naribus uncis,
Paestanis rubeant aemula labra rosas.
saepe et nolentem cogat nolitque volentem,
liberior domino saepe sit ille suo;
et timeat pueros, excludat saepe puellas:
vir reliquis, uni sit puer ille mihi.
‘iam scio, nec fallis: nam me quoque iudice verum est.
Talis erat’ dices ‘noster Amazonicus.’

Wenn mir vielleicht jemand auf meine Bitte hin einen Knaben anbieten
könnte,
dann vernimm, Flaccus, meine Wunschvorstellung von ihm!
Erstens soll der Knabe am Nilufer geboren sein:
Kein Land versteht sich besser auf Frivoles.
Er soll weißer als Schnee sein: Denn in der bräunlich dunklen Mareotis
ist diese Farbe um so schöner, je seltener sie vorkommt.
Seine Augen sollen mit dem Glanz der Sterne konkurrieren können und
Locken weich seinen Hals umwallen;
Gekräuselttes Haar, Flaccus, mag ich nicht.
Die Stirn sei niedrig, und die leicht gewölbte Nase habe das rechte Maß,
die Lippen sollen im Rot sich mit Paestums Rosen messen.
Er soll mich oft anmachen, wenn ich nicht will, und sich mir verweigern,
wenn ich will,
und oft sei er noch hemmungsloser als sein Herr;
vor Knaben soll er sich fürchten und die Mädchen abweisen;
Mann sei er für alle anderen, Knabe für mich allein.
„Ich weiß schon Bescheid, du kannst mich nicht täuschen, denn es
stimmt auch nach meinem Urteil:
Genauso war doch“, wirst du sagen, „mein Amazonicus.“⁶⁷

Das lyrische Ich fordert, dass ein idealer *puer* männliche und weibliche Eigenschaften miteinander vereinen soll. Ein *puer* sollte nicht nur zart und hübsch, also weiblich wirken, sondern auch männlich agieren, indem er sich sexuell hemmungslos verhält. Ferner sollte der Lustknabe ein kapriziöses Wesen haben und sich nicht leicht erobern lassen, die Werbung um ihn muss für den älteren Sexualpartner eine Herausforderung darstellen. Im Folgenden wird anhand dieses Bildes untersucht, ob die Figur des Giton als idealer *puer* angelegt ist.

Giton wird als Knabe mit „wachem Verstand, eleganter Diktion, klassischer Bildung und einer seltenen Anmut“⁶⁸ sowie „zauberhafte[r] Schönheit“ (*mirabili forma*; Petr. Sat. 105.7) beschrieben, was ihn, ähnlich wie Encolpius, beliebt bei beiden Geschlechtern (Encolp, Ascyrtos, Eumolpos, Tryphaena, Pannychis⁶⁹) macht. Giton ist sich seines attraktiven Äußeren bewusst (Petr. Sat. 105.7): Er setzt es gezielt ein, um aus gefährlichen oder unangenehmen Situationen zu fliehen, um seine Mitmenschen zu beciren und zu besänftigen (vgl. Petr. Sat. 98.7). Trotz seines jungen Alters weiß er genau, wie er mit anderen umzugehen hat, um das zu bekommen, was er will: „[...] he is a better actor than his

⁶⁷ Mart. Ep. 4.42.

⁶⁸ Habermehl (2006), S. XVI.

⁶⁹ Vgl. Petr. Sat. bezüglich bspw. Encolpius Kap. 9-11.; Ascyrtos 9-11 sowie 79-80; Eumolpos: 92.3; 94 und 98.7-9; Tryphaena: 106.2, 109.8 und 110.3-5 sowie 113.5-9; Pannychis: 26.3-5.

lover,⁷⁰ folgert daher Delfim F. Leão. Deutlich wird dies durch die Drohung Gitons gegenüber Lichas, sich den Penis abzuschneiden (Petr. Sat. 108.10-11) – sozusagen eine zweite Variante des gestellten Selbstmordes im Beisein von Encolp und Eumolpos in Kapitel 94. Giton nimmt publikumswirksam abermals das präparierte Messer der Lehrlinge des Barbiers zu Hand. Er droht mit seiner eigenen (angeblichen) Verstümmelung, um das Handeln der Anwesenden zu beeinflussen. Er manipuliert seine Mitmenschen mit verschlagener Cleverness und seinen äußeren Reizen: Nach Encolp versteht sich der Knabe weit besser als er selbst auf Schmeichelei, was Leão als „diplomatic touch“⁷¹ charakterisiert. So richtet Giton folgende Worte an Eumolp (?), welcher zuvor von ihm und Encolp betrogen worden (Petr. Sat. 98.7-9):

mox palliolo suo laceratam mutavit vestem, amplexusque iam mitigatum osculis tanquam fomentis aggressus est et 'in tua' inquit 'pater carissime, in tua sumus custodia. si Gitona tuum amas, incipe velle servare. utinam me solum inimicus ignis hauriret, ut hibernum invaderet mare. ego enim omnium scelerum materia, ego causa sum. si perirem, conveniret inimicis'

Dann tauschte er [Giton, H.E.] sein Mäntelchen gegen den zerrissenen Rock, und obschon der Alte besänftigt war, umarmte er ihn, bestürmte ihn mit Küssen als Balsam und rief: ‚Liebster Vater, in deiner Obhut stehen wir. Wenn du deinen Giton liebst, entschieße dich, ihn zu retten! Ach, wenn doch mich allein ein tödliches Feuer verzehrte, wenn das stürmische Meer über mich hereinbräche! Bin ich doch schuld an allen Untaten, ich der Grund. Mein Tod würde die Gegner versöhnen.‘

Andere Situationen legen Gitons spöttisches, hinterhältiges und unehrenhaftes Wesen offen. Anhand Gitons Verhalten während der Quartilla-Episode soll dies kurz exemplifiziert werden (Petr. Sat. 16-26): Giton scheint angesichts der sexuellen Bestrafung von Ascylos und Encolpius durch zwei *cinaedi* Schadenfreude zu empfinden (Petr. Sat. 20.8 und 24.5) und wehrt sich zudem nicht gegen die Avancen, die ihm die Magd der Quartilla, Psyche, macht. Die sexuelle Erniedrigung, die seine beiden Gefährten durch die *cinaedi* erfahren müssen – denn diese nehmen die aktive Position gegenüber den Freigeborenen oder Freigelassenen Encolp und Ascylos ein, während beide zeitweise hilflos gefesselt sind und auf diese Weise eine schmachvolle Herabsetzung ihrer Männlichkeit erleben müssen –, scheint für Giton vielmehr amüsant als besorgniserregend zu sein, sodass er keine Veranlassung sieht, einzuschreiten. Selbst als Quartilla durch Gitons schallendes Gelächter auf diesen aufmerksam wird und vorschlägt, dass er die siebenjährige Pannychis entjungfern solle, gibt sich der Knabe nicht zurückhaltend – ganz im Gegensatz zu Encolps Einschätzung ist Giton also keineswegs als „Unschuldslamm“ (*verecundissimus puer*, Petr. Sat. 25.3) zu bezeichnen. Pannychis hingegen ist eines von zwei Beispielen des Romans, die trotz ihres jungen Alters erste sexuelle Erfahrungen sammelt und sich mitnichten dagegen sträubt. Altersgrenzen in Bezug auf das Sexualverhalten werden völlig außer Kraft gesetzt.

⁷⁰ Leão (2008), S. 111.

⁷¹ Ebd., S. 96.

Ferner ist Giton scheinheilig, berechnend, opportunistisch und gedankenlos. So trennt er sich zunächst ohne Zögern von Encolp, als ihn Ascylos dazu aufruft, sich zwischen ihm und jenem zu entscheiden (Petr. Sat. 80.6). Später macht Giton Encolpius sogar für seinen Weggang verantwortlich und mimt den schutzbedürftigen Knaben (Petr. Sat. 91.8):

‘quaeso’ inquit ‘Encolpi, fidem memoriae tuae appello: ego te reliqui, an tu me prodidisti? equidem fateor et prae me fero: cum duos armatos viderem, ad fortiorem confugi.’

‘Bitte, Encolpius, ich appelliere an dein treues Gedächtnis: Habe ich dich sitzen lassen, oder hast du mich preisgegeben? Ich jedenfalls gestehe und bekenne: Als ich euch beide in Waffen sah, floh ich zum Stärkeren.’

Aufgrund seiner Liebe zu dem Jungen verzeiht Encolpius ihm trotz dieser lahmen Erklärung den Verrat. Insgesamt gesehen verursacht Giton Encolpius durch sein kapriziöses Wesen viel Liebeskummer.⁷²

Als Giton sich schließlich für Encolp entscheidet, hält er in den nachfolgenden Szenen zu ihm. Dies dokumentiert die Schiffbruchsszene im 114. Kapitel. Das Schiff des Lichas gerät in Seenot. Der von übertriebener Tragik und Pathos geprägte Dialog der beiden Liebenden erinnert stark an ähnliche Gespräche der verzweifelten Paare aus griechischen Liebesromanen (vgl. z.B. Xen. Eph. 2.1.1-5). Zudem weisen Petrons Anti-Helden auf ihre angebliche Tugendhaftigkeit hin, was angesichts ihrer Vergangenheit lächerlich erscheint. Giton möchte in dieser Szene seine Treue beweisen: Er hält in der lebensbedrohlichen Situation zu Encolpius und versucht den Gedanken des baldigen Todes besser ertragen zu können, indem er sich und seinem Gefährten klar macht, dass sie wenigstens gemeinsam sterben werden (Petr. Sat. 114.11-12):

‘si nihil aliud, certe diutius’ inquit ‘iuncta nos mors feret, vel si voluerit <mare> misericors ad idem litus expellere, aut praeteriens aliquis tralaticia humanitate lapidabit, aut, quod ultimum est iratis etiam fluctibus, imprudens harena componet.’

‘Hilft es auch sonst nichts, so werden wir wenigstens im Tode länger vereint dahintreiben, und wenn uns das Meer barmherzig an die gleiche Küste spült, wird einer, der vorübergeht, uns den üblichen Dienst erweisen und Steine auf uns legen, oder – was auch zürnende Wogen als letzte Gunst gewähren – fühlloser Sand begräbt uns.’

Auch als Encolp später an Impotenz leidet, reagiert Giton, ganz im Gegensatz zu der beleidigten und wütenden Circe, mit liebevollem Spott (Petr. Sat. 128.7):

‘Itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lectulo iacuit.’

‘So danke ich dir deshalb, weil du mich mit sokratischer Unschuld liebst. So unberührt lag Alkibiades nicht in seines Meisters Bett.’

Giton scheint Encolp trotz vorheriger Unentschlossenheit also wirklich zu lieben. Jedoch nimmt Giton nicht nur die Rolle von Encolpius’ Liebhaber ein, er übernimmt auch die Aufgaben eines Dieners bzw. Sklaven. In 26.10 wird sogar explizit vom „Sklavendienst“

⁷² Weitere Szenen, die dies belegen, wurden in Kapitel B besprochen.

(*servilum officium*) des Knaben gesprochen. Giton bereitet Encolpius und Ascyltos zu Beginn des neunten Kapitels das Frühstück (Petr. Sat. 9.2) und trocknet während des Dinners bei Trimalchio, in dessen Rahmen man auch das Bad des Hausherrn aufsucht, die Kleidung seiner Gefährten (Petr. Sat. 73.2). In 117.11. trägt Giton selbstverständlich das Gepäck der Gefährten, ebenso wie der Diener Corax. Männliche Sklaven, die ebenfalls als *pueri* bezeichnet wurden, konnten ebenso als Liebhaber vom *pater familias* ausgewählt werden. Hier besteht jedoch der Unterschied, dass Encolp gewiss nicht in dieser Position Giton gegenübersteht, insofern erscheint diese von dem Knaben eingenommene Rolle merkwürdig.

Schließlich kann festgehalten werden, dass Giton wegen seiner Schönheit und seines wankelmütigen Wesens durchaus dem vom lyrischen Ich bei Martial gezeichneten Idealbild eines *puer* recht nahe kommt. Für Encolpius bedeuten die geforderten Eigenschaften eines Lustknaben keinen Lustgewinn, sondern sind vielmehr den Ursprung großen Liebesleids. Man kann darüber hinaus aber nicht sagen, dass Giton sexuell hemmungslos agiert, er ist, wie vor allem T. Wade Richardson herausstellt,⁷³ eher der passive Sexualpartner. Jedoch – und dies spricht gegen die These von Richardson, dass mit Giton der *Eromenos* einer päderastischen Beziehung dargestellt sei –, verhält er sich auf diese Weise gegenüber Männern und Frauen.⁷⁴ Nur in Hinsicht auf den Geschlechtsverkehr mit Pannychis nimmt Giton die aktive Position ein. Er scheint für Encolp echte Liebe im Sinne von Zuneigung zu empfinden, was für einen *Eromenos* gegenüber seinem *Erastes* freilich undenkbar war, wie in Kapitel A, Abschnitt 3 ausgeführt wurde. Weiter ist es ungewöhnlich, dass Giton, wenn er als *Eromenos* gesehen werden soll, zwei *Erasti*, nämlich Ascyltos und Encolpius hat. Ein solcher Knabe wurde in Rom mit einer Frau verglichen. Überhaupt zeigt Giton Eigenschaften, die üblicherweise Frauen zugeschrieben werden:

[...] he knows how to cook, he demonstrates providence, intuition and diplomacy (necessary, more than on one occasion, to calm the exalted temper of Encolpius); and, above all, he is gifted with a beauty that charms and disarms everyone.⁷⁵

Die von Giton eingenommenen Geschlechterrollen changieren somit zwischen den Kategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, was auch durch Encolpius‘ Aussage in 81.5. gestützt wird. Damit wird deutlich, dass Petron zwar auf zweigengeschlechtliche Normen in Bezug auf Sexualität rekurriert, diese jedoch durchgehend außer Kraft setzt.

⁷³ Richardson (1984), S. 116.

⁷⁴ Vgl. Petr. Sat. 20.8; 79.9; 113.5ff. und 133.2.

⁷⁵ Leão (2008), S. 99.

2.3 Ascyrtos und Eumolpos – Encolps Rivalen

Ascyrtos' Namensgebung

Ascyrtos' Namen⁷⁶ hat man lange Zeit mit „unermüdlich“⁷⁷ übersetzt, vom griechischen ἄσκυλτος existiert aber keine solche Übertragung. Solin vermutet hinter der Namenswahl für diese Figur ebenso eine bewusste Entscheidung von Petron, die, wie bei Encolp, die erotische Komponente seines Charakters betonen soll:

[...] vielleicht liegt eine Anspielung an die entschlossene Lüsterheit der Person vor (ἄσκυλτος bedeutet ‚furchtlos‘ etwa in Mart. Polyc. 13.3.; andere bekannte Bedeutungen sind ‚unbelästigt‘, ‚ungestört‘, die auch in den Zusammenhang passen: unbelästigt und ungestört in seiner Lüsterheit).⁷⁸

Ascyrtos – Der brutale römische vir

Peter Habermehl beschreibt Ascyrtos als „etwas derberes Alter Ego des Encolpius.“⁷⁹ Brutalität und Emotionslosigkeit sind weitere Eigenschaften dieser Figur. Nach Aussage von Encolpius, kam Ascyrtus durch den Sex mit seinem damaligen Herrn frei (Petr. Sat. 81.4), was ihn in Parallele zu Trimalchio setzt (Petr. Sat. 75.11 sowie 76.1-3). Zusätzlich hat sich Ascyrt prostituiert und dabei Sexualpraktiken ausgeführt, die eher von Frauen erwartet wurden, wie die Praktik der *fellatio* (Petr. Sat. 81.4). Als Lustknabe führte er nur das aus, was von ihm erwartet wurde, als Mann hat er sich völlig erniedrigt. Aufgrund seiner Prostitution hätte Ascyrtos die Verbannung verdient.⁸⁰

Ascyrtos zieht mit Giton und Encolp durch den Mittelmeerraum und stört das Verhältnis der beiden Liebenden empfindlich. So hat auch er ein Auge auf den hübschen Giton geworfen, was bei Encolp zu großer Eifersucht und Wutanfällen führt (Petr. Sat. 9). Früher war Ascyrtos selbst mit Encolpius liiert und sein *frater* (Petr. Sat. 9.10). Wie seine Streitereien mit Encolpius zeigen, ist er vorlauter, gerissener (vgl. auch 97.2) und derber als sein früherer *frater*. Die frühere Beziehung zwischen ihm und Encolp scheint dabei noch nicht verarbeitet. Die Rivalität zwischen Ascyrtos und Encolp um Giton wird bereits im 14. Buch thematisiert. In Kapitel 9 versucht Ascyrtos, Giton zu vergewaltigen. Encolpius stellt aufgrund der von Giton vorgebrachten Anschuldigungen Ascyrtos zur Rede und erhebt gegen diesen den Vorwurf, ein *impurus*⁸¹ zu sein: „Was sagst du dazu, Schandkerl, der sich gebrauchen lässt wie ein

⁷⁶ Nach Solin ist dieser Name nur ein einziges Mal in der antiken Namengebung überliefert: AnnEpigr. 1967, 23. „Die Inschrift stammt wohl aus der ersten Hälfte des 2. Jh.s n. Chr. Vielleicht war der darin erwähnte M.P (---) Ascyrtus ein Freigelassener. Vermutlich stammt in diesem Falle der Name aus Petrons *Satyrica*“, so Heiki Solin (2003), S. 196.

⁷⁷ Habermehl (2006), S. XVII, Walsh (1970), S. 83, Schönberger (2013), S. 33, sowie Marbach, Alfred: Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron, zugl. Univ. Diss., Gießen 1931, S. 5 und Kardaun, Maria S.: Petrons *Satyricon*. Eine psychoanalytische Untersuchung, zugl. Univ. Diss. Groningen 1993, S. 133-138.

⁷⁸ Solin (2003), S. 197.

⁷⁹ Habermehl (2006), S. XVII.

⁸⁰ Vgl. auch Kroll, Wilhelm: Römische Erotik, in: Andreas Karsten Siems (Hrsg.): Sexualität und Erotik in der Antike (= Wege der Forschung, 65), 2., unv. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 70-117.

⁸¹ Vgl. dazu auch die Bearbeitungen des Motivs bei Martial, z.B. 12. 85. Siehe auch die oral unreine Prostituierte, die Martial in 6. 66 vorstellt. Vgl. auch Catulls c. 80.

Weib, an dem nicht einmal der Atem sauber ist?“ (*muliebris patientiae scortum, cuius ne spiritus purus est?*; Petr. Sat. 9.6). Encolp wirft Ascyrtos vor, die passive Rolle während des Sexualaktes einzunehmen, *scortum* verweist zudem auf die angebliche Prostitution des Ascyrt. „Der Vorwurf des Encolpius zielt also darauf ab, daß Ascyrtos gegen Bezahlung Fellatio betreibe und daß demzufolge sein *spiritus* unrein sei.“⁸² Ascyrtos ist über diese Behauptung zunächst erschrocken, findet aber schnell zu seiner Schlagfertigkeit zurück – die sich auch in 57.1 zeigt –, und wehrt sich mit dem Vorwurf, dass Encolp, selbst als Ascyrt noch sein *frater*⁸³ war, nie die aktive Rolle beim Geschlechtsverkehr übernehmen wollte. Stattdessen musste/sollte Ascyrt über ihn dominieren. Weiter wirft ihm Ascyrt vor, dass in der Beziehung zwischen Encolp und Giton nun der Knabe die dominante Rolle übernehmen würde, was den Konventionen völlig zuwider läuft, zumal Giton jünger als Encolpius ist und damit die passive Position einnehmen müsste (Petr. Sat. 9.9-10):

non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti, cuius eadem ratione in viridario frater fui, qua nunc in deversorio puer est?

Nicht einmal damals, als du noch ein strammer Kämpfer warst, hast du mit einer anständigen Frau gefochten; ich war doch im Park ebenso dein Brüderchen wie jetzt in der Herberge der Junge.

Encolpius, aufgrund dieses Einwandes peinlich berührt, reagiert nicht schlagfertig, denn er wirft Ascyrtos lediglich vor, dass sich dieser nicht die Deklamationen des Agamemnon angehört (Petr. Sat. 9.10) und sich damit respektlos gegenüber ihrem Rhetoriklehrer verhalten habe. Schon bald versöhnen sich die beiden wieder.

In den Kapiteln 79-80 verrät, wie oben dargelegt, Giton Encolpius überraschend an Ascyrtos und schließt sich dem ehemaligen *frater* Encolps an. Gitons Reaktion ist unverständlich, da Ascyrtos ihn, wie eben ausgeführt, zum Sex zwingen wollte. Der in Kapitel 9 begonnene Streit zwischen Ascyrt und Encolp um Giton wird nun fortgesetzt: Encolp will die Besitzansprüche des Ascyrtos auf Giton nicht auf sich beruhen lassen und tritt gegen seinen Rivalen in einem ‚epischen‘ Zweikampf an (Petr. Sat. 79.12-80.3). Als Giton dem Kampf schließlich ein Ende bereitet, schlägt Ascyrtos vor, den Knaben selbst entscheiden zu lassen, mit wem er eine Beziehung eingehen wolle. Denkbar ist auch, dass Ascyrt und Giton den Verrat an Encolp gemeinsam geplant haben. Umso gerissener und hinterhältiger erscheinen beide aus dieser Sicht. Giton entscheidet sich zum Leidwesen des Encolpius für Ascyrtos. Encolp teilt dem Leser sein Leid, seine Wut und Trauer über das von Giton und Ascyrtos missbrauchte Vertrauen mit. Aus seiner Darstellung ist deutlich ablesbar, dass er sich des vorherigen Schauspiels Gitons durchaus bewusst war und die Entscheidung des Knaben für ihn deshalb umso kränkender ist (Petr. Sat. 80.6-8):

⁸² Obermayer (1998), S. 227.

⁸³ Die Beschäftigung mit dem Terminus *frater* findet sich bei Martial 10.65 wie bereits oben gezeigt wurde. Der Sprecher nimmt darin angewidert Abstand von den Avancen des *frater* Charmention. Er macht deutlich, dass er keinesfalls zu dessen neuem Liebhaber werden möchte und verspottet das weibliche Wesen des Charmention, natürlich nicht, ohne gleichzeitig auf das eigene, bewusst männliche Verhalten aufmerksam zu machen.

qui ne deliberavit quidem, ut videretur cunctatus, verum statim ab extrema parte verbi consurrexit, fratrem Ascyilton elegit. fulminatus hac pronuntiatione, sic ut eram, sine gladio in lectulum decidi, et attulissem mihi damnatus manus, si non inimici victoriae invidissem. egreditur superbus cum praemio Ascyltos et paulo ante carissimum sibi commilitonem fortunaequae etiam similitudine parem in loco peregrino destituit abiectum.

Der aber besann sich nicht einmal, um so wenigstens den Schein der Unschlüssigkeit zu wahren, sondern sprang, kaum daß die letzte Silbe gesprochen war, auf und wählte Ascyltos als Bruder. Durch seinen Schiedsspruch wie vom Blitz getroffen, sank ich so, wie ich war, ohne Schwert auf das Bett und hätte an mich, als Verurteilter selbst Hand angelegt, hätte ich nicht meinem Feind den Triumph missgönnt. Ascyltos zog stolz mit seiner Beute ab und ließ den eben noch vielgeliebten Freund, der Glück und Unglück ganz mit ihm geteilt hatte, verstoßen in der Fremde allein.

Ascyltos' Verschlagenheit, seine Illoyalität und sein Egoismus gegenüber seinem früheren Liebhaber, auf dessen Gefühle er keinerlei Rücksicht nimmt, werden hier deutlich. Er setzt ohne zu Zögern seine lange Bekanntschaft mit Encolpius auf's Spiel, um zu bekommen, was er will. Wie Hans Peter Obermayer bemerkt, zieht Encolp jedoch nicht die aus diesen Anschuldigungen nötigen Konsequenzen, denn er kommt wieder mit Giton zusammen. Dieser aber wird streng genommen durch den sexuellen Kontakt (?)⁸⁴ mit dem *impurus* Ascyltos befleckt. Ein weiterer Kontakt zwischen Giton und Encolp würde sich daher eigentlich verbieten. Da Encolp erbost über das Verhalten des Ascyltos ist, darf angenommen werden, dass seine Beschimpfungen keinen wahren Kern aufweisen.⁸⁵ Zudem spielt bei der Beurteilung des Verhaltens seines ehemaligen Freundes und Liebhabers Eifersucht eine nicht unwesentliche Rolle. Dass Ascylt durchaus als sehr attraktiver und viriler Mann von anderen gesehen wird, zeigt die Reaktion des Eumolpos, der Ascyltos schließlich als Gefährten von Encolp ablöst. Eumolp begegnet dem unbekleideten Ascyltos im Bad (Petr. Sat. 92.9-10):

habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes. o iuvenem laboriosum: puto illum pridie incipere, postero die finire.

Er hatte nämlich ein so gewaltiges Gemächt, daß es schien, er selbst sei nur die Lafette zu seinem Rohr. O arbeitsamer Jüngling! Ich glaube, der fängt gestern an und wird morgen fertig.

Zu Beginn der *Satyrica* wird von Ascylt selbst deutlich gemacht, dass er vor allem bei Männern sehr beliebt ist, zugleich spielt er auf seine herausragende Physis an, als er Encolp von den Avancen eines Mannes berichtet (Petr. Sat. 8.3-4):

per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locum me perduxit prolatoque peculio coepit rogare stuprum. iam pro cella meretrix assem exegerat, iam ille mihi iniecerat manum, et nisi valentior fuissem, dedissem poenas.

Er führte mich dann auf stockdunklen Kreuz- und Querwegen hierher, zog seine Geldbörse und machte mir unzüchtige Anträge. Schon hatte eine Dirne für ihre Zelle ein As kassiert, schon hatte er Hand an mich gelegt, und wäre ich nicht stärker gewesen, hätte ich dran glauben müssen.

⁸⁴ Aufgrund des fragmentarisch erhaltenen Textes, ist nicht ganz klar, ob es wirklich zu sexuellem Kontakt zwischen Giton und Ascyltos gekommen ist.

⁸⁵ Vgl. Obermayer (1998), S. 227.

Die vorangegangene Analyse hat ergeben, dass Ascyrtos als Encolpus Antagonist konzipiert wurde, sowohl in charakterlicher als auch in sexueller Hinsicht. Ganz im Gegensatz zu Encolp wird Ascyrtos nicht von Impotenz geplagt, sondern sogar in vielen Sequenzen für seine außerordentliche Potenz gelobt, was Encolpius' Eifersucht sicherlich noch angestachelt haben wird. Ascyrtos nimmt auf diese Weise die Rolle des potenten *vir* ein. Schließlich verschwindet Ascyrtos aus der Handlung und wird von der schillernden Figur des Eumolpos als Gefährte von Encolp abgelöst.

Eumolpos

Der nun folgende Abschnitt beschäftigt sich mit dem Dichter Eumolpos, wobei die von dem Poeten eingenommenen Geschlechterrollen im Vordergrund der Betrachtung stehen sollen. Vernachlässigt werden an dieser Stelle Eumolpos Theorie über die Dichtkunst sowie seine großen Gedichte – die *Troiae Halosis* (Petr. Sat. 89-90) und das *Bellum Civile* (Petr. Sat. 119-124.1).⁸⁶

Das Selbstverständnis des Eumolpos als Dichter

In Kapitel 83 tritt Eumolpos zum ersten Mal auf nachdem Encolpius sich erfolglos in der Rolle des Achill auf die Suche nach Ascyrtos und Giton begeben hat und von einem ‚echten‘ Soldaten entwaffnet worden ist. Encolp sucht zur Ablenkung von seinem Liebesschmerz eine Pinakothek auf, in der er jedoch durch die Motivik der dort ausgestellten Gemälde wieder an seinen Kummer erinnert wird. Genau in diesem Schlüsselmoment betritt Eumolpos die Galerie und lenkt Encolpius von seinen negativen Gedanken ab. Er tritt damit bereits in der Figur des Helfers auf, was durch sein Verhalten auf dem Schiff des Lichas unterstrichen wird.

Eumolpos wird zunächst aus der Sicht von Encolpius selbst beschrieben und als *senex canus* mit „von Arbeit gezeichnetem Gesicht, das etwas Großes zu verheißen schien“ ([...] *exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere*; Petr. Sat. 83.7) skizziert. Encolp erkennt schnell, dass es sich um einen Literaten handelt, der seinen erhaben-moralischen Standpunkt vehement vertritt und sich auf diese Weise vor allem bei wohlhabenden Personen unbeliebt macht. Diese Vermutung wird von Eumolpos, welcher sich nun selbst vorstellt, bestätigt. Der sprachverliebte Vollblutdichter grenzt dabei sich von

⁸⁶ Vgl. Beck (1979), S. 239-253; Connors, Catherine: Petronius' *Bellum Civile* and the poetics of discord, zugl. Univ. Diss. University of Michigan: Ann Arbor/Mich. 1989; Dies.: Petronius the Poet. Verse and literary tradition in the *Satyricon*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, bes. S. 84-146; Cucchiarelli, Andrea: Eumolpo poeta civile. Tempesta ed epos nel *Satyricon*, in: AuA 44 (1998), S. 127-138; Fröhle (1977), S. 96-110; Sullivan, J.P.: Petronius' *Bellum Civile* and Lucan's *Pharsalia*. A political reconsideration, in: J.-M. Croisille und P.-M. Fauchère (Hrsg.): *Neronia 1977. Actes du Deuxième Colloque de la Société Internationale des Études Néroniennes*, Clermont-Ferrand 27-28 mai 1977, publiés par Clermont-Ferrand 1982, S. 151-155; Walsh, Patrick G.: Eumolpos, the *Halosis Troiae*, and the *De Bello Civili*, in: CIPhil 63 (1968), S. 208-212; Zeitlin, Froma I.: Romanus Petronius. A study of the *Troiae Halosis* and the *Bellum Civile*, in: *Latomus* 30 (1971), S. 56-82.

reichen Bürgern ab und nimmt es gleichmütig hin, als Literat ein ärmliches Leben führen zu müssen (Petr. Sat. 83.8-9):

‘Ego’ inquit ‘poeta sum et, ut spero, non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad imperitos deferre gratia solet. ‘quare ergo’ inquis ‘tam male vestitus es?’ propter hoc ipsum. amor ingenii neminem unquam divitem fecit.’

‘Ich bin Dichter’, begann er, ‘und, wie ich hoffe, nicht vom geringsten Talent, falls man den Kränzen trauen darf, die allerdings Parteilichkeit auch an Stümper verleiht. Du fragst: ‘Weshalb bist du dann so dürrig gekleidet?’ Eben deshalb. Noch keinen hat die Liebe zum Geistigen reich gemacht.’

Um seinen Überzeugungen größeren Ausdruck zu verleihen, fasst Eumolp diese sogleich in einige Verse, in denen er verschiedene Berufsstände, ihr Ansehen sowie ihre Bezahlung miteinander vergleicht. Einzig die Armut der *litterati*, so die implizite Behauptung Eumolps, resultiert dabei aus ihrer moralischen Reinheit und Erhabenheit gegenüber anderen, die sie bei anderen unbeliebt macht. Vor allem die Reichen achten nur diejenigen, die ihrerseits reich sind, nicht aber jene, die „als Feind aller Laster den Weg des rechten Lebens“ gehen (*si quis vitiorum omnium inimicus rectum iter vitae coepit insistere* [...]; Petr. Sat. 84.1). Ganz selbstverständlich setzt Eumolp hier Armut mit einem tugendhaften Charakter sowie Reichtum mit Verdorbenheit bzw. Lasterhaftigkeit parallel. Wenn Eumolps späterer Vortrag der *Troiae Halosis* mit Steinwürfen der Besucher der Galerie quittiert wird (Petr. Sat. 90.1) – eine für den Dichter bereits vertraute Erfahrung –, muss ihm dies wie eine Bestätigung seiner These vorkommen. Auch aus einem Bad wird der Dichter fast verjagt, weil er anfängt, ein Gedicht vorzutragen (Petr. Sat. 92.6). Dabei richtet sich die Ablehnung der Zuhörer weniger gegen Eumolps Talent als Dichter, sondern gegen sein Unvermögen, den richtigen Zeitpunkt für den Vortrag oder die Abfassung eines Gedichtes zu erspüren: Eumolpos muss zwanghaft in den unmöglichsten Situationen dichten. So sind Encolp und Giton fassungslos, als sie Eumolpos, nachdem sie nur knapp den Schiffbruch des Schiffes des Lichas überlebt haben, unter der Kajüte des Steuermannes finden, wo er „so nah dem Tode zum Dichten Zeit fand“ (*quod illi vacaret in vicinia mortis poema facere*; Petr. Sat. 115.3). Eumolpos merkt nicht, dass das von ihm zur Schau gestellte tragische Pathos und die künstliche Pose in vielen Situationen völlig überflüssig und unpassend erscheinen – dies erinnert an Encolpius, der in ebenso ungünstigen Momenten in epische Rollen schlüpft. Eumolpos’ Name kann mit „der süß Singende“ oder „der Wohltönende“ übersetzt werden und „erinnert an den mythischen Sänger aus Thrakien, der die eleusinischen Mysterien stiftete.“⁸⁷ Angesichts der eben dargelegten Reaktionen seiner Mitmenschen, wirkt die Bedeutung seines Namens umso lächerlicher.⁸⁸ Eumolpos erscheint auf diese Weise als Karrikatur des erfolgreichen Dichters.

⁸⁷ Schönberger (2013), S. 33.

⁸⁸ Niklas Holzberg (2006) hat darauf hingewiesen, dass zwar die von Eumolpos vorgetragene Gedichte nur Ablehnung beim Zuhörer hervorrufen, jedoch die von ihm erzählten Geschichten das Publikum durchaus emotional ergreifen (vgl. die Reaktionen von Lichas und Tryphaena nach dem Vortrag der „Witwe von Ephesus“, Petr. Sat. 113.1ff.). „Tragisches Pathos hat nur eine Wirkung: Es stößt auf empörte Ablehnung, und der Dichter,

Eumolpos als lüsterner Greis

Nun soll geprüft werden, ob Eumolpos seinem angeblich hohen moralischen Anspruch in Bezug auf seine Sexualität und die von ihm eingenommenen Geschlechterrollen gerecht wird und er wirklich ein Leben frei von allen Lastern führt.

Bei ihrer ersten Begegnung berichtet Eumolp Encolpius die Geschichte über den ‚Epheben von Pergamon‘⁸⁹ (Petr. Sat. 85-87), welche offen legt, dass es der Leser mit einem ‚skilled pederastic seducer who almost boasts of his own virtuosity in both hypocrisy and seduction‘⁹⁰ zu tun hat. Prätext für die nachfolgende Geschichte ist freilich Akibiades’ Rede über seine Annäherungsversuche bei Sokrates am Ende des platon’schen Symposiums (Plat. Symp. 215a4-219d2). Eumolpos erzählt freimütig, wie er im Gefolge eines Quästors in Kleinasien weilte und in Pergamon wohnte. Der Hausbesitzer, bei dem er Quartier nahm, hatte einen ‚wunderhübschen Bengel‘ (*formosissimus filius*; Petr. Sat. 85.1), der dem alten Dichter sofort attraktiv erschien. Eumolp war jedoch bemüht, sich seine verbotene Vorliebe für freie Knaben⁹¹ nicht anmerken zu lassen, und schlüpfte, um sich in der Nähe des Objekts seiner Begierde aufhalten zu können ‚ohne sich als *amator* verdächtig zu machen‘⁹², in die Rolle des *philosophus*.

Bald schon bot sich eine Gelegenheit, mit dem Jungen nachts allein zu sein. Eumolp versprach dem Knaben als Geschenk ein Taubenpärchen, sollte dieser ihm gestatten, ihn zu küssen. Der Knabe gab der Bitte nach und erhielt am folgenden Tag sein Geschenk. In der nächsten Nacht wurde Eumolpos forscher und bat darum, den Knaben berühren (*tractare improba manu*; Petr. Sat. 86.1) zu dürfen. Als Gegenleistung versprach er dem Jungen zwei Kampfhähne, welche dieser am folgenden Tag auch erhielt. In der nächsten Nacht bat Eumolp den Knaben schließlich um Sex und versprach ihm einen mazedonischen Zelter.⁹³ Der Junge gewährte ihm auch diesen Wunsch – die Taktik des Poeten schien aufzugehen:⁹⁴ ‚[...] – ein offenes Werben mit Geschenken als ‚Vorleistung‘, wie es oftmals auf griechischen Vasenbildern dargestellt ist, verhindert die spezifische Werbestrategie Eumolps, die auf

der es verströmt, wirkt als Zielscheibe für Wurfgeschosse ebenso komisch wie der pseudohistorische Enkolpius, dem der Soldat das Schwert abnimmt. Romanhafte Prosa dagegen – denn das bietet die Novelle von der Matrone – wird teils als amüsante oder erotisch anregende Unterhaltung, teils als moralisches Exempel ‚gelesen‘ (S. 94-95). Holzberg leitet daraus die Intention des Petron ab, die Lächerlichkeit derjenigen Menschen vor Augen zu führen, die sich in tragischen und epischen Posen ergehen und gleichzeitig zu zeigen, wie unterhaltsam und lehrreich Prosaerzählungen sein können. Dies mag ein wichtiger Aspekt der Intention Petrons sein. In Kapitel D wird auf diesen Punkt Bezug genommen. Vgl. weiter den grundlegenden Aufsatz von Eckard Lefèvre: Der Ephebe von Pergamon (Petron c. 85-87), in: Michelangelo Picone/Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag 1997, S. 129-135. Wird von nun als Lefèvre (1997b) zitiert.

⁸⁹ Auf die Geschichte wurde in Kapitel B, welches u. A. die Abhängigkeit Petrons von der *fabula Milesia* thematisiert, detaillierter eingegangen. Hier interessieren nur diejenigen Details, die sich aus der Erzählung über Eumolpos Geschlechterrollen und in Bezug auf seinen Charakter herausfiltern lassen. Vgl. Lefèvre (1997a), S. 5-43. Sowie: Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), bezüglich Petron besonders S. 89-107.

⁹⁰ Anderson (1999), S. 57.

⁹¹ Es sei daran erinnert, dass freie Knaben für einen römischen *vir* nicht in Frage für eine sexuelle Beziehung kamen. Siehe dazu Kapitel B, Abschnitt 1.

⁹² Obermayer (1998), S. 155.

⁹³ Ein für spezielle Gangarten ausgebildetes Pferd.

⁹⁴ Vgl. Lefèvre (1997a), S. 11-12.

Heimlichkeit und Betrug ausgelegt ist,⁹⁵ kommentiert Hans Peter Obermayer das Vorgehen des Dichters. Jedoch entwickelt sich die Situation bald anders als geplant. Eumolpos konnte dem Jungen das versprochene Geschenk nicht darbieten, woraufhin sich ihm der Knabe beleidigt verweigerte. Damit schließt der erste Teil der Geschichte.

Zeigte sich der Junge dem Wunsch des Eumolp, mit ihm Sex zu haben, nur aufgrund der Bestechung durch Geschenke, also nur gemäß der Regeln des pädagogischen Eros, gegenüber aufgeschlossen und verweigerte er sich, als der Dichter ihm den versprochenen Gegenstand nicht aushändigen konnte, erscheint der Jüngling im zweiten Teil der Erzählung völlig verwandelt: Eumolp drängt zunächst auf eine Versöhnung, die ihm der Knabe nach kurzem Ringen auch gewährt. Der Junge aber fordert innerhalb kurzer Zeit eine Wiederholung des Geschlechtsverkehrs vom von Lust erschöpften Eumolpos (*gaudio lassus*, Petr. Sat. 87.9). Der Knabe gibt sich somit keineswegs mehr prüde und dem päderastischen Ideal entsprechend zurückhaltend, sondern avanciert zum aktiven, fordernden Verführer, der Eumolp schon bald auf die Nerven fällt, so sehr, dass der Poet schließlich droht, das Verhältnis bei dessen Vater anzuzeigen – eine Drohung, die im ersten Teil der Jüngling gegenüber Eumolp ausgesprochen hatte (Petr. Sat. 87.2).

Das Ideal der päderastischen Liebe wird auf diese Weise pervertiert: Die Passivität des *Eromenos* ist nicht mehr gegeben, sie wandelt sich in das Verlangen nach Sex und materiellen Gütern um. Schließlich nimmt gar der Jüngling die Position eines *Erastes* ein. Gleichzeitig evoziert Petron mit dieser Geschichte die homoerotische Beziehung zwischen Alkibiades und Sokrates, die jedoch weitaus unschuldiger ausfällt als das Verhältnis zwischen Eumolp und dem Jüngling. Petron parodiert mit bissigem Humor die platonische Beziehung: In ihrem Verhältnis sind Eumolp und der Jüngling weit entfernt von einem Zugewinn an Weisheit und Selbstbeherrschung sowie tiefen Gefühlen. Eumolp tritt nur so lange als „debased and inverted Socrates“⁹⁶ auf, bis der Jüngling sich als sexuell aggressiver und überlegener erweist.⁹⁷

Resümierend kann festgehalten werden, dass Eumolp die mit Weisheit, Mäßigung und Bildung assoziierte Rolle des *philosophus* einnimmt. Er ist sich der Ideale, die auf diese Rolle übertragen werden, voll und bewusst und nutzt diese geschickt, um an sein als anrühlich empfundenen Ziel zu gelangen, nämlich den für römische Verhältnisse tabuisierten Geschlechtsverkehr mit einem freien Knaben. Eumolp kann also bereits zu diesem Zeitpunkt nicht mehr behaupten, ein Leben frei von allen Lastern zu führen. Der weitere Verlauf der Geschichte offenbart, dass Eumolp sich nicht nur aufs Dichten, sondern auch brillant aufs

⁹⁵ Obermayer (1998), S. 156.

⁹⁶ Vgl. zur Parodie der platonischen Liebe bei Petron auch McGlathery, in: Larmour (1998), S. 210. McGlathery kann zudem Foucaults These widerlegen, die davon ausgeht, dass keine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Päderastie in der lateinischen Literatur stattgefunden habe.

⁹⁷ Vgl. ebd. Zudem weist die Geschichte bei Petron viel mehr sexuelle Anspielungen auf, als sie in der Erzählung von Alkibiades auftauchen: „In keeping with the illicit tone of their relationship, all of Eumolpos' maneuvers are much more furtive than those of Alcibiades,“ so McGlathery auf S. 211.

Geschichtenerzählen⁹⁸ und auf das Theaterspielen bzw. Täuschen versteht. Gleichzeitig verdeutlicht die Erzählung Eumolpos' Vorliebe für zarte (freie) Knaben sowie sein unersättlich-lüsternes Wesen.⁹⁹ Eumolp nutzt clever seine schauspielerischen Künste wie auch sein Wissen um Wertvorstellungen, die mit gewissen Rollen verbunden sind, um sexuelle Befriedigung zu erlangen. Ein weiteres Beispiel ist Eumolpos Begegnung mit der gerissenen Matrone von Croton (Petr. Sat. 140.1-11), die dem Dichter ihre hübsche Tochter und ihren ansehnlichen Sohn zur ‚Erziehung‘ überantwortet. Eumolp wird damit in Parallele zum Rhetoriklehrer Agamemnon gesetzt, welcher jedoch, im Gegensatz zu dem Dichter, durch Empörung über die verlogene Moral der Gesellschaft (Petr. Sat. 3.3ff.) seine eigene Unmoral zu übertünchen versucht, denn auch er agiert im Rahmen der *Cena* als Schmeichler. Eumolpos hingegen zeigt, wie im Folgenden deutlich werden soll, ganz offen sein Vergnügen über seine eigene Liederlichkeit.

Nun zur Erzählung selbst: Die „vornehme Dame“ (*matrona inter primas honesta*; Petr. Sat. 140.1) Philomela – zum Zeitpunkt der Begebenheit nur noch eine alte, unattraktive, aber nicht minder gewitzte und verantwortungslose Frau –, hatte sich in jungen Jahren bereits durch ihre sexuellen Talente einige Erbschaften erschlichen. Nun benutzt sie ihre Kinder, die loyal ihr hinterlistiges Spiel mitspielen und bereits ihre sexuellen Lektionen gelernt haben,¹⁰⁰ um an Geld zu kommen. Eumolp erscheint als geeignetes Opfer, da er sich auf Croton allenthalben als reicher, kränkelder, lendenlahmer Herr mit angeblich riesigen Besitztümern in Afrika ausgibt. Er versucht damit seinerseits an das Geld und die Zuwendung von Erbschleichern zu gelangen. Encolpius berichtet ironisch von der Bitte der Philomela, die bei Eumolp natürlich ihre Wirkung nicht verfehlt (Petr. Sat. 140.2-3):

ea ergo ad Eumolpum venit et commendare liberos suos eius prudentiae bonitatieque <...> credere se et vota sua. illum esse solum in toto orbe terrarum, qui praeceptis etiam salubribus instruere iuvenes quotidie posset.

Die Dame kam nun zu Eumolpos und empfahl ihre Kinder seiner Weisheit und Güte <...> sie vertraue ihm sich selbst und ihre Kinder an. Er sei der einzige auf der ganzen Welt, der junge Leute täglich auch mit heilsamer Lehre fördern könne.

Die Ironie der Geschichte besteht darin, dass sowohl Eumolp als auch Philomela vorgeben, erhabene und tugendhafte Ziele zu verfolgen: Philomela gibt sich als verantwortungsbewusste Mutter aus, die ihren Kindern eine gute Erziehung zukommen lassen will und Eumolp verkörpert den reichen und weisen Lehrer. Der eigentliche, unehrenhafte Charakter ihrer Verhaltensweisen wird verschleiert: Philomela möchte an Eumolps angebliches Vermögen herankommen und Eumolp sich sexuelle Zuneigung erschleichen. Eumolp nimmt die Bitte der Philomela allzu wörtlich und erteilt der Tochter der

⁹⁸ Vgl. Beck (1979).

⁹⁹ Vgl. auch die bereits oben angesprochene Begegnung mit Ascylos im Bad.

¹⁰⁰ Die Tochter der Philomela wird „Kunstfertigkeit“ (*artificium*) zuerkannt und auch der Sohn ist „höchst gelehrt“ (*doctissimus*; Petr. Sat. 140.8-11).

Matrone bei passender Gelegenheit eine „heilsame Lehre“, die darin besteht, dass der Dichter nicht zögert, das Mädchen als seine Bettgespielin zu wählen. Ähnlich wie die siebenjährige Pannychis hat auch diese keine Einwände und lässt sich auf die Avancen, die Eumolp ihr macht, ein. Abermals gibt es keine Altergrenze bis zu der sexuelle Erfahrungen tabu wären. Die Geschichte nimmt aberwitzige Züge an, als Eumolp – angeblich gebrechlich und lendenlahm –, seinen Diener Corax bittet, doch unter dem Bett für die nötigen Schwingungen beim Geschlechtsverkehr mit dem Mädchen zu sorgen. Die von Eumolpos inszenierte *tragedia* (Petr. Sat. 140.7) darf auf keinen Fall aufliegen. Mittels dieser obszön-witzigen „Sandwich-Technik,“¹⁰¹ die, so Lore Benz, gut ein Bestandteil eines Mimus hätte sein können, gelangt Eumolp an sein Ziel und bricht unterdessen in schallendes Gelächter aus. Der Sohn der Philomela beobachtet die Szene durch ein Schüsseloch (eine beliebte Technik der Komödie) und wird dabei von Encolp sexuell in Beschlag genommen. Das Liebesspiel muss aber bald, bedingt durch die anhaltende Impotenz des Petron'schen Erzählers, die dieser nun explizit auf den Zorn des Priapus zurückführt (Petr. Sat. 140.11), abgebrochen werden. Sowohl Kinder als auch Erwachsene sind in dieser Geschichte als alles andere als unschuldig zu bezeichnen.

Wie mittels dieser Episoden gezeigt werden konnte, kann sich Eumolpos keinesfalls rühmen, ein tugendhafter Mensch ohne Laster zu sein. Franz Fröhlke fiel jedoch auf, dass Eumolp in seinen Erzählungen „alles Vulgäre und Obszöne im Wortschatz, wie man es zum Teil bei Catull und Martial liest“ vermeidet. „Unser Dichter bleibt trotz seines zweifelhaften Lebenswandels in seiner Sprache, sei es Prosa oder Vers, züchtig.“¹⁰² Ist seine Sprache auch erhaben, kann es sich Eumolpos dennoch eigentlich nicht leisten, andere, in seinem Falle besonders wohlhabende Personen, zu verurteilen.¹⁰³ Er ist, ebenso wie Encolpius und Giton, im Grunde ein literarisch gebildeter Gauner. Sein moralisches Urteil erscheint dadurch fragwürdig.¹⁰⁴

Genauso wie Encolps früherer Gefährte Ascylos erscheint Eumolp der hübsche Giton äußerst attraktiv. In Kapitel 92 lobt Eumolpos Gitons Erscheinung und vergleicht diesen mit Ganymedes („Schönster aller Schönen“), welcher von Zeus geliebt wurde (Petr. Sat. 92.3). Encolps böse Vorahnung¹⁰⁵ passt sehr gut zur weiteren Aufgabe des alten Dichters innerhalb des Beziehungsgeflechtes zwischen Encolp, Giton und Eumolpos selbst: „Petron benötigt,

¹⁰¹ Siehe zu der ganzen Geschichte, in welcher sich Elemente der *fabula Milesia* und des Mimus vermischen, Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), besonders S. 101-107. Hier wurde von S. 105 zitiert.

¹⁰² Fröhlke (1977), S. 107.

¹⁰³ Auf Eumolps weitere Bemerkungen über Kunst und Literatur sowie auf seine Dichtungstheorie soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Stattdessen wird auf Gesine Manuwalds Aufsatz: Der Dichter in der Gemäldegalerie. Zur Diskussion über Kunst und Literatur in Petrons *Satyrica*, in: Luigi Castagna/Eckhard Lefèvre (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: Studien zu Petron und seiner Rezeption (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 241), Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 253-266 verwiesen.

¹⁰⁴ Man vergleiche Eumolps ironisch-empörte Äußerungen über das Verhalten der „Witwe von Ephesus“ (Petr. Sat. 111-112). Siehe dazu auch Kapitel B, Abschnitt 4.

¹⁰⁵ „Dieser zudringliche Auftakt gefiel mir gar nicht, und ich bekam Angst, ich hätte einen zweiten Ascylos als Wohngefährten bei mir aufgenommen“ (*non delectavit me tam curiosum principum timuique, ne in contubernium recepissem Ascyli parem*; Petr. Sat. 92.4).

nachdem Ascyllt ausgeschieden ist, eine neue Person, um das Dreiecks-Rivalitätsverhältnis in einem spannungs- und handlungsreichen Erzählstrang fortzuführen. Diese Funktion des Rivalen übernimmt Eumolp.¹⁰⁶

Im Vergleich zum grobschlächtigen, rücksichtslosen und brutalen Ascylltos ist Eumolpos zwar ebenso wollüstig, jedoch viel einfühlsamer und versucht, sich mit Schmeicheleien bei Giton beliebt zu machen (Petr. Sat. 92.5 und 94.1-3). Natürlich entfacht dies Encolpius' Eifersucht. Um Schlimmeres zu verhindern, bittet Encolp den Dichter, seiner Wege zu gehen, lieber höre er sich seine Dichtung als seine sexuellen Wünsche an (Petr. Sat. 94.5-6). Encolp weiß um sein eigenes jähzorniges und eifersüchtiges Temperament und um Eumolpos' unstillbare Vorliebe für hübsche Knaben. Im Anschluss an diese Bitte folgt die oben beschriebene Szene, in der Giton einen Selbstmord bzw. Theatertod (*mimicus mors*; Petr. Sat. 94.15) vortäuscht und es erst so scheint, als ob Eumolp den Knaben für sich gewinnen konnte. Durch diese Inszenierung wird zumindest dem Leser klar, dass Eumolpos offensichtlich verstanden hat, dass Encolpius in den Knaben verliebt ist. Indem er besagte Szene inszeniert, macht er Encolpius deutlich, dass dieser nichts zu befürchten hat. Diesem wird sein Fehlverhalten bald bewusst, in Kapitel 99 hört der Eifersuchtsstreit um Giton auf. Bald darauf treffen die Freunde auf Lichas und Tryphaena. Bevor sie das Schiff besteigen, entschuldigt sich Encolp bei Eumolpos, welcher hier als *bonarum artium magister* bezeichnet wird, für seine Eifersuchtsattacken und appelliert dabei an dessen gutes Herz (Petr. Sat. 99.4). Eumolp ist nicht nachtragend und verzeiht dem aufgelösten jungen Mann sein Verhalten. Das Rivalitätsverhältnis wandelt sich in Freundschaft, was Eumolpos auch im Rahmen der Konfrontation mit Lichas und Tryphaena unter Beweis stellt. Eumolp erweist sich als wahrer Freund und kämpft mit allerlei kreativen Ideen für Giton und Encolp (vgl. Petr. Sat. 107).

Neben Encolpius tritt Eumolpos als ähnlich komplexe Figur auf. Er teilt mit Petrons Hauptfigur nicht nur die Vorliebe für hübsche Knaben, sondern auch dessen Faible für das Ausleben diverser (Geschlechter-)rollen. Eumolpos ist sich, im Gegensatz zu Encolp, eher über Wertvorstellungen und Ideale, die mit einer gewissen Rolle verknüpft sind, bewusst und kann diese besser adaptieren. Das heißt, dass Eumolpos sich trotz mancher Rückschläge eher als Encolpius in einer Rolle behaupten bzw. dass er sich leichter an eine sich verändernde Situation anpassen kann. Ein Beispiel hierfür wäre das Zusammentreffen mit Lichas und Tryphaena: Eumolpos gibt sich zunächst als Reisender mit zwei Sklaven aus. Als die Maskerade jedoch auffliegt, trägt Eumolpos wesentlich zur Lösung des Konfliktes bei und beweist seine Loyalität gegenüber Encolpius und Giton. Zwar übernimmt Eumolpos nach Ascylltos' Ausscheiden aus der Handlung zunächst die Rolle des Rivalen für Encolpius. Allerdings nimmt sich der Dichter, nachdem er die tiefen Gefühle bemerkt hat, die Encolp für

¹⁰⁶ Fröhlke (1977), S. 101.

Giton hegt, zurück und gefährdet ganz anders als Ascylos Encolpius' Beziehung zu dem Knaben nicht und auch seine eigene Freundschaft zu Petrons Erzähler wird letztlich nicht in Mitleidenschaft gezogen. Eumolpos sind die Gefühle seiner Mitmenschen, wenn er eine persönliche Bindung zu ihnen hat, durchaus wichtig. Gerade seine Menschlichkeit und Loyalität gegenüber Freunden sowie Eumolpos' Kreativität, nicht nur was die Einnahme von Rollen, sondern auch seine dichterischen Fähigkeiten betrifft, lassen ihn als eine viel sympathischere und interessantere Figur als Ascylos erscheinen.

2.4 Trimalchio

Der exzentrische, neureiche Parvenü Trimalchio ist neben Encolpius und Eumolpos einer der individuellsten Charaktere und die populärste Figur der *Satyrica*.¹⁰⁷ Im Hinblick auf die übrigen Figuren erschließen sich aufgrund des fragmentarischen Zustandes des Werkes nur spärliche Informationen über Zusammenhänge und Details in ihren Lebensläufen. Da jedoch die *Cena Trimalchionis* nahezu vollständig erhalten ist (Petr. Sat. 26.7-79.7), weiß der Leser vergleichsweise viel über einzelne Lebensstationen Trimalchios. Daher können im Folgenden auch ausführlichere Angaben über Trimalchios Geschlechterrollen gemacht werden.

Encolpius begleitet den Rhetoriklehrer Agamemnon gemeinsam mit Ascylos und Giton zum Gastmahl des Trimalchio und lernt auf diese Weise den begüterten Freigelassenen kennen (Petr. Sat. 26.7-78.8). Er liefert dem Leser ein detailliertes Portrait des Gastgeber. Dabei verändert sich die Haltung Encolps gegenüber Trimalchio von Bewunderung (*admiratio iam satiri*; Petr. Sat. 28.6) für seinen zur Schau gestellten, aber offensichtlichen Reichtum, für die von ihm aufgetischten kreativen Speisen und seinen Umgang mit den Sklaven bis hin zu echtem Ekel und Abscheu (*ibat res ad summam nauseam*; Petr. Sat. 78.5)¹⁰⁸ gegenüber dem weinschweren und sich selbst vergessenden Hausherr der,

¹⁰⁷ Dies beweisen allein die unzähligen Forschungsarbeiten, die sich mit dem Charakter Trimalchios und der Konzeption der *Cena* auseinandersetzen. Hier soll, dem Thema dieser Untersuchung geschuldet, jedoch nur eine Auswahl der Schriften zitiert werden. Vgl. z.B.: Bagnani, Gilbert: Trimalchio, in: Phoenix Vol. VIII (1954), S. 77-91; Bodel, John: The *Cena Trimalchionis*, in: Hofmann (Ed.) (1999), S. 38-51; Ders.: Trimalchio's Underworld, in: Tatum (Ed.) (1994), S. 237-259; Courtney (2001), S. 72-126; Hurka, Florian: Die literarisch gebildeten literarischen Barbareien des Trimalchio, in: Castagna/Lefèvre (2007), S. 213-225; John, in: Kuch (Hrsg.) (1989), S. 172-175; Holzberg (2006), S. 86-95; Mommsen, Theodor: Trimalchios Heimath und Grabschrift, in: Hermes 13 (1878), 106-121; Olshausen, Eckart: Soziokulturelle Betrachtungen zur *Cena Trimalchionis*, in: Castagna/Lefèvre (2007), S. 15-31; Petrovic, A.: Under Full Sail: Trimalchio's Way into Eternity, in: ActaAntHung 45 (2005), 85-90; Riex, Rudolf: Die Autobiografie des Trimalchio, in: Dorothea Walz (Hrsg.): Scripturus vitam. Lateinische Biografie von der Antike bis in die Gegenwart (Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag), Heidelberg: Mattes 2002, S. 637-650; Rosen, Klaus: Römische Freigelassene als Aufsteiger und Petrons *Cena Trimalchionis*, in: Gymnasium 102 (1995), S. 79-92; Rowe, G., Trimalchio's World, in: Scyllisr 20 (2001), 225-245; Shero, L.R.: The *Cena* in Roman Satire, in: CIPhil 18 (1923), S. 126-143; Sullivan (1968), S. 125-157; Ypsilanti, Maria: Trimalchio und Fortunata as Zeus and Hera. Quarrels in the *Cena* and Iliad 1, in: CIPhil 105 (2010), S. 221-237. Als weiterer Kommentar ist die TUSCULUM Studienausgabe der *Cena* zu empfehlen: Petronius: Das Gastmahl des Trimalchio/*Cena Trimalchionis*, lat./dt., hrsg. u. übers. von Wilhelm Ehlers u. Konrad Müller, mit einem Nachwort und Literaturhinweisen von Niklas Holzberg, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002.

¹⁰⁸ Siehe 78.5: „Das Treiben wurde zum Kotzen widerlich, als Trimalchio, stinkbesoffen und weinschwer, als neuen Ohrenschaus Hornbläser ins Triklinium rufen ließ, sich auf Berge von Kissen legte, sich in voller Länge auf seiner Speiseleige ausstreckte und rief: ‚Tut so, als sei ich tot! Spielt was Hübsches!‘“ (*Ibat res ad summam*

geschmacklos wie er ist, sein eigenes Begräbnis probt. Trimalchios Gastmahl steht dabei freilich in der Tradition des platonischen *Symposiums* und zeigt in Bezug auf die Charakter- und Rollenzeichnung des Gastgebers unter anderem Züge des von Horaz glänzend gezeichneten ebenso unausstehlichen, weil protzigen und ungebildeten Freigelassenen Nasidienus (Hor. Sat. 2.8) und erinnert ferner an den von Seneca beschriebenen freigelassenen, zum Millionär avancierten Calvisius Sabinus (Sen. Ep. 27.5-8). Dieser kaufte Sklaven ein, die die alten Klassiker seinen Besuchern rezitieren konnten,¹⁰⁹ um seine lückenhafte Bildung zu verschleiern, aber dennoch vor seinen Gästen angeben zu können.

Trimalchios' Namensgebung

Um sich zunächst über Trimalchios Status und sein Selbstverständnis klar zu werden, sollen vorab einige Bemerkungen zu Trimalchios Namen angeführt werden. Trimalchios voller Name lautet Gaius Pompeius Trimalchio Maecenatianus (Petr. Sat. 71.12). Der Name ‚Trimalchio‘ ist setzt sich dabei aus dem griechischen Präfix τρίς oder auch dem lateinischen *tri* für ‚drei‘ und dem semitischen *melek* bzw. Malchio oder Malchus zusammen. Die semitische Wurzel kann mit ‚König‘ übersetzt werden.¹¹⁰ Der Name ‚Trimalchio‘ ist damit als ‚Drei-König‘ oder ‚Größter König‘ zu übertragen, was sehr gut zur Einführung des neureichen Freigelassenen in die Handlung der *Satyrica* passt: Mit teurem Öl eingerieben und in weichste Wolle gehüllt, lässt sich Trimalchio in einer Sänfte umhertragen, gefolgt von seinen *delicatus* Croesus (Petr. Sat. 28.1-5). Im weiteren Verlauf der *Cena* tischt Trimalchio seinen Gästen ein wahrlich königliches Mahl auf und stellt auf verschwenderische Weise seinen Reichtum zur Schau. Schönberger führt zudem die Ableitungen ‚weichlich‘ vom griechischen *malakos* sowie das Adjektiv ‚taktlos‘, von Malchio abgeleitet, an.¹¹¹ Das *cognomen* ‚Malchio‘ oder ‚Malchus‘ war darüber hinaus ein viel verwandter Name im 1. Jh. v. Chr. und im 1. Jh. n. Chr.¹¹², besonders für Sklaven.¹¹³

Vom Sexualpartner und Sklaven zum Freigelassenen

Trimalchio sagt von sich selbst, dass er sehr jung (*capillatus*; Petr. Sat. 75.10) aus Asien ins Imperium kam und dann in den Sklavendienst bei einem *pater familias* trat. Trimalchio stammt vermutlich, ähnlich wie Ganymedes (Petr. Sat. 44.4), aus der römischen Provinz

nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima gravis novum acroama, cornicines, in triclinium iussat adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se supra torum extremum et 'fingite me' inquit 'mortuum esse. dicite aliquid belli).

¹⁰⁹ Vgl. nochmals Shero (1923) sowie Sullivan (1968), bes. S. 125-139.

¹¹⁰ Bagnani (1954), S. 79 sowie Courtney (2001), S. 77. Courtney führt auch folgende Referenzen an: Porphyry: *Life of Plotinus* 17 und Eunapius: *Vit. Soph.* 456 sowie Johannes Laurentius der Lyder: *De Mensibus* 4.118.

¹¹¹ Schönberger (2013), S. 34.

¹¹² Nachweise bei Bagnani (1954), S. 79-80.

¹¹³ Solin, Heikki: *Die stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch I-III. Forschungen zur antiken Sklaverei, Beiheft 2*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996, S. 603.

Asia Minor. In 29. 3 beschreibt Encolp eines der Wandgemälde im Haus Trimalchios¹¹⁴ und erwähnt eine Abbildung, die eine Sklavenschar zeigt. Unter den dargestellten Personen befindet sich der Gastgeber selbst, welcher durch ein Preisschild als Sklave gekennzeichnet wird. Auf sein junges Alter deutet sein langes Haar hin. Burkhardt Wesenberg fasst treffend den Charakter der folgenden biografischen Gemälde zusammen:

Der sich nun anschließende Bilderbogen ist ebenso wie das *gladiatorium munus* des Laenas ein auf realer Wandmalerei aufbauendes literarisches Konstrukt, das mit Bildinhalt und -form das kleinbürgerliche Libertinen-Milieu des Trimalchio aufspießt.¹¹⁵

Die genauen Umstände, die darüber Aufschluss geben, wie und warum Trimalchio zum Sklaven wurde, werden nicht erwähnt. Es gibt mehrere denkbare Szenarien:¹¹⁶ Es ist durchaus möglich, dass Trimalchio freie Eltern hatte, aber diese ihren Sohn aufgrund von Armut an einen Sklavenhändler verkaufen mussten. Nur so konnten sie das eigene Überleben (eine Zeit lang) sichern, und ihr Kind hatte die Chance, einmal ein besseres Leben als sie zu führen:

The demand for bright and attractive Levantine children to be trained as scribes, accountants, and secretaries was certainly very great. The future for a Levantine slave in Rome, with manumission and consequently Roman citizenship almost a certainty, was far more attractive than the grinding poverty of provincial life.¹¹⁷

Möglich ist ferner, dass Trimalchios Eltern ihren Sohn aus Armut oder weil Trimalchios Vater vermutete, dass sein Kind ein Bastard war, aussetzten.¹¹⁸ Sklavenhändler könnten das Kind dann gefunden, nach Rom gebracht¹¹⁹ und dort verkauft haben. Trimalchio wurde an den wohlhabenden Gaius Pompeius weiterverkauft, dessen Namen er vermutlich nach seiner Freilassung annahm.¹²⁰ Viele Forscher glauben zudem, dass das *agnomen* ‚Maecenatianus‘ von Trimalchio selbst gewählt wurde „to dignify and complete his own name and stress the importance he gives to study and literature. [...] It is also possible that in the passage Petronius, who has no *cognomen* at all, is poking fun at the incipient fashion for collecting *cognomina* [...]“¹²¹ Theodor Mommsen fügt hinzu: „[...] den *snob* hat er für ein römisches Ohr mit dieser Doppelnamigkeit unvergleichlich charakterisiert [sic].“¹²² Zweifelsohne lässt also bereits Trimalchios Name auf einige seiner Charakterzüge schließen und verdeutlicht die bewusste Abkehr dieser Figur von der Geschlechterrolle des Sklaven.

¹¹⁴ Vgl. auch Wesenberg, Burkhardt: Zur Wanddekoration im Hause des Trimalchio, in: Castagna/Lefèvre (2007), S. 267-283.

¹¹⁵ Ebd., S. 279.

¹¹⁶ Vgl. den Aufsatz von Elisabeth Herrmann-Otto: Sklavenkinder in Recht, Ökonomie und Gesellschaft des Römischen Reiches, der unter der URL <http://www2.ulg.ac.be/vinator/rida/2004/Herrmann-Otto.pdf>, letzter Zugriff: 03.10.2012, zu finden ist.

¹¹⁷ Bagnani (1954), S. 85.

¹¹⁸ Siehe Herrmann-Otto, S. 171-173.

¹¹⁹ Dass Trimalchio nach Rom kam, dokumentiert die Textstelle Petr. Sat. 29.4.

¹²⁰ Die Bedeutung, die die Annahme dieses Namens für Trimalchio hat, stellt Judith Perkins heraus: Trimalchio: Naming Power, in: Peter G. Toohey (Ed.): Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994, S. 139-162.

¹²¹ Ebd.

¹²² Mommsen (1878), S. 118.

Trimalchio lernte nicht nur Rechnen, Lesen und Schreiben auf dem Gut seines Herrn und wurde sein Schatzmeister (*dispensator*; Petr. Sat. 29.4), sondern nahm nach dem überraschenden Tod des *delicatus*, des Lieblings seines Besitzers (Petr. Sat. 63.3), dessen Position ein. Er blieb des Herrn *delicatus* für 14 Jahre¹²³ (Petr. Sat. 75.11), also vermutlich von seinem siebten oder achten Lebensjahr bis er Anfang zwanzig war und schließlich diese Position nicht mehr einnehmen durfte (Petr. Sat. 75.11).¹²⁴ Was aber waren so genannte *deliciae*? Arthur J. Pomeroy hat sich in seinem Aufsatz *Trimalchio as Deliciae*¹²⁵ ausführlich mit dieser Geschlechterrolle befasst.¹²⁶ Ganz allgemein waren mit dem Terminus *deliciae* Sklavenkinder im Alter zwischen zwei und acht Jahren gemeint,¹²⁷ die sich begüterte Hausherrn für Unterhaltungszwecke anschafften. Bereits für den Haushalt des Augustus konnte diese Praxis nachgewiesen werden.¹²⁸ Im Grunde wurden diese Kinder wie Tiere ‚gehalten‘, ihre Besitzer statteten sie oft mit kostbarem Schmuck aus, um den eigenen Reichtum zu demonstrieren. Es kam nicht selten vor, dass die Kinder die eigenen verstorbenen Nachkommen auf bizarre Weise ersetzten. Wurden die *deliciae* älter, versuchte man dennoch ihre kindliche Natur zu bewahren. Es war gängige Praxis, dass die Kinder viel länger als bis zu ihrem achten Lebensjahr *deliciae* blieben.¹²⁹ Trimalchio führt dies selbst anhand seines *delicatus* Croesus vor: Der junge Mann wird in einem Handwagen transportiert (Petr. Sat. 28.4). Er wird also vielmehr wie ein Kleinkind behandelt, als wie ein Jugendlicher. Zwar wurden die Kinder ab ungefähr ihrem zehnten Lebensjahr für den jeweiligen *pater familias* auch sexuell attraktiv, jedoch wurden sie keineswegs automatisch zu einem der vielen Sexualpartner ihres Herrn. Dieser entschied völlig frei, mit welchen Sklaven oder Sklavinnen er sexuell verkehrte. „A *deliciae* who was also an *eromenos* would be only one of many potential sexual partners for the master,“¹³⁰ so Pomeroy.

Nach den Angaben zu urteilen, die Trimalchio macht, ist es jedoch sehr wahrscheinlich, dass er auch für ca. 14 Jahre mit seinem Herrn Sex hatte. Trimalchio fügt nämlich hinzu, dass er gleichzeitig der Geliebte seiner Herrin war und schließt mit der Andeutung „Ihr versteht mich schon; doch ein Kavalier genießt und schweigt“ (*scitis, quid dicam: taceo, quia non sum de gloriosus*; Petr. Sat. 75.11). Diese zunächst wie Diskretion erscheinende Haltung steht in krassem Gegensatz zu der Offenheit, die Trimalchios sonstiges Verhalten

¹²³ Diese Textstelle ist sehr umstritten, jedoch macht nur die Interpretation „14 Jahre lang“ angesichts der oben dargelegten Faktenlage Sinn. Auch Bagnani (1954) nimmt dies auf S. 87 an. Ebenso T. Wade Richardson: Further on the young Trimalchio, in: Phoenix Vol. XL; 1 (March 1986), S. 201. Richardson nimmt mit seinen knappen Bemerkungen auf die Miscelle von M.D. Reeve: A Change in Trimalchio's Life, in: Phoenix Vol. XXXIX; 1 (March 1985), S. 378-379 Bezug. Reeve postulierte, dass Trimalchio erst mit 14 Jahren zum Liebling seines Herrn wurde und versucht dies anhand einer Stelle bei Macrobius zu belegen. Edward Courtney jedoch schließt sich ebenfalls Richardson an und deutet damit nach Ansicht der Verfasserin die Petron-Stelle korrekt. Im Folgenden soll also angenommen werden, dass Trimalchio 14 Jahre lang der Liebling seines Herrn war.

¹²⁴ Siehe auch Kapitel B, Abschnitt 1. *Deliciae* konnten auch gleichzeitig *eromenoi* sein.

¹²⁵ Pomeroy (1992).

¹²⁶ Im Folgenden wird Bezug genommen auf S. 46-48.

¹²⁷ CIL VI 7104 und CIL VI 17149.

¹²⁸ Plut. Ant. 59; Dio. 48.44.3.

¹²⁹ Vgl. Pomeroy (1992), S. 49-50.

¹³⁰ Ebd., S. 48.

während der *Cena* bestimmt. Er macht nicht nur Anstalten, den als unzüchtig empfundenen, weil eigentlich nur von Hetären ausgeführten, *Kordax* zu tanzen (Petr. Sat. 52.9-11), er tauscht ungeniert Zärtlichkeiten mit seinen Sklaven aus (Petr. Sat. 74.8) und liefert sich anschließend einen handfesten Streit mit seiner Ehefrau Fortunata (Petr. Sat. 74.9-77.7), auf den noch zurückzukommen sein wird. Somit erscheint seine Zurückhaltung als Farce und erweist sich schließlich als Angeberei, die ein weiterer Beweis seiner Virilität sein soll. Bereits in 69.3 erwähnt Trimalchio seine geheime Liaison mit seiner Herrin, von der Gaius Pompeius bald etwas ahnte, daher schickte er seinen Sklaven auf eines seiner Landgüter:

sic me salvum habeatis, ut ego sic solebam ipsam meam debattuere, ut etiam dominus suspicaretur; et ideo me in vilicationem relegavit.

So wahr ich gesund bleiben will, ich pflegte es meiner Gnädigsten zu besorgen, dass sogar dem Chef etwas schwante. Und deshalb schob er mich in die Landwirtschaft ab.

Auch anhand dieser Textstelle wird deutlich, dass Trimalchio nicht gerade bescheiden argumentiert, wenn es um seine sexuellen Leistungen geht. Seine Affäre mit der Hausherrin war so offensichtlich, dass sich sein *pater* veranlasst sah, schnell zu handeln. Trimalchio stellt sich also als potenter *vir* seinen Gästen vor.

Seine Freilassung¹³¹ sowie die Beerbung des Gaius Pompeius, die dieser in seinem Testament beschloss und die Trimalchio ein riesiges Vermögen bescherte, führt der Parvenü eindeutig auf die Tatsache zurück, dass er seinem „Boß den Kopf verdreht“ (*et ecce cepi ipsimi cerebellum*; Petr. Sat. 76.1) habe. Im Grunde wusste Trimalchio also sehr genau, wie er seine Sexualität einsetzen musste, um zu bekommen, was er wollte. Es ist jedoch nicht ganz eindeutig, ob ihm seine Position im Hause seines Herrn wirklich peinlich war, wenn Trimalchio erwähnt, wie er sich Lampenöl auf die Oberlippe rieb, um seinen Bart schneller wachsen zu lassen. Ob dies wirklich dazu diente, schneller als erwachsener Mann angesehen und damit offiziell nicht mehr als *delicatus* bzw. *Eromenos* eingesetzt werden zu dürfen, bleibt Spekulation, zumal Trimalchio postuliert, dass, was auch immer der Herr befiehlt, keine Schande sei (Petr. Sat. 75.11).¹³² Das auf diese Weise geerbte Senatorenvermögen ist Trimalchio nicht genug. Vom Ehrgeiz getrieben, baut sich der findige und neureiche Freigelassene nach und nach ein Handelsimperium auf (Petr. Sat. 76-77).¹³³ Dabei muss Trimalchio einige Rückschläge und große Verluste hinnehmen, von denen er sich jedoch nicht einschüchtern lässt (Petr. Sat. 76.5-6):

putatis me defecisse? non me hercules mi haec iactura gusti fuit, tanquam nihil facti. alteras feci maiores et meliores et feliciores, ut nemo non me virum fortem diceret.

Meint ihr, ich hätte aufgegeben? Nein, beim Herkules, der Verlust ließ mich kalt, als wäre nichts passiert. Ich baute neue, größere, bessere Schiffe mit mehr Glück, so daß alle sagten, ich sei ein Teufelskerl.

¹³¹ Vgl. dazu ebenfalls Herrmann-Otto, S. 178-183.

¹³² Vgl. Kapitel B, Abschnitt 1 und besonders den Ausspruch Senecas d. Älteren in Contr. 4, pr. 10.

¹³³ Vgl. nochmals Olshausen (2007).

Trimalchio nutzt geschickt seine Lebensbeschreibung, um sich vor seinem geladenen Publikum zu profilieren, um sich als zäher und kluger Geschäftsmann darzustellen, der beharrlich sein Ziel verfolgt. Auch in 75.10 meint er, „diesen Wohlstand verdanke ich meiner Klugheit“ (*ad hanc me fortunam frugalitas mea perduxit*): Er stellt klar heraus, dass er zwar seine Freilassung seinen sexuellen Talenten und seiner Loyalität gegenüber seinem Herrn verdankt, jedoch sein unermesslicher Reichtum allein auf seine klugen Entscheidungen, seinen Ehrgeiz und seine Risikobereitschaft zurückzuführen ist. Er vergisst jedoch auch nicht zu erwähnen, dass ihm seine Frau Fortunata, auf die später genauer eingegangen wird, mit ihrem eigenen Vermögen aushalf. Trimalchio bezeichnet sie sogar als wirkliche Freundin (Petr. Sat. 76.7) und gibt zu, dass durch Fortunatas Hilfe sein Durchbruch als Händler gelang (Petr. Sat. 76.8-9).¹³⁴

Disput zwischen Eheleuten: Trimalchios Selbstdarstellung und seine Charakterisierung Fortunatas

Dieses Lob deutet darauf hin, dass sich Trimalchio beinahe wieder mit Fortunata versöhnt hat, liefert er sich doch wenige Augenblicke zuvor den bereits erwähnten heftigen Streit mit seiner Ehefrau. Der Streit zwischen den beiden soll hier kurz zur Sprache kommen, um auf einige Stellen hinzuweisen, die der Erläuterung der von Trimalchio eingenommenen Geschlechterrollen sowie seiner Charakterisierung dienen.

Trimalchio und seine Frau geraten in Streit, als Trimalchio einen neuen, hübschen Sklaven, der weitere Delikatessen auftischen soll, ungeniert abküst. Obwohl Fortunata eigentlich keine Einwände erheben darf, da der Hausherr das Recht hat, mit Sklaven Zärtlichkeiten austauschen, beschimpft sie Trimalchio, was auch auf ihren Alkoholkonsum zurückzuführen ist, heftig. Sie bezeichnet ihn als einen „Dreck- und Schandkerl, der seine Geilheit nicht zügeln“ könne (*male dicere Trimalchionem coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam*; Petr. Sat. 74.9). Schließlich fällt sogar seitens Fortunatas das Wort „Hund“ (*canis*; Petr. Sat. 74.10), auf das Trimalchio heftig reagiert, indem er ihr wütend seinen Becher ins Gesicht schleudert. Während sich noch ihre Freundin Scintilla sowie ein weiterer Sklave um die aufgelöste Fortunata kümmern, beschimpft Trimalchio seinerseits selbstvergessen seine Frau. Er versucht sich dabei als Altruist darzustellen, der aus reiner Gutmütigkeit, Mitleid und Naivität die „Hure“ Fortunata „vom Verkaufserüst runtergeholt und erst einen Menschen aus ihr gemacht habe“ (*ambubaia non meminit, sed de machina illam sustuli, hominem inter homines feci*; Petr. Sat. 74.13). Trimalchio hätte auch jede andere, bessere Frau haben können; „aber ich“, so erklärt er unschuldig, „weil ich ein gutmütiges Schaf bin und nicht als Leichtfuß dastehen will, habe mir die Axt selbst ins Bein gehauen“ (*at ego dum bonatus ago et nolo videri levis, ipse mihi*

¹³⁴ Dies wird durch die Wandgemälde in der Vorhalle seines Hauses bestätigt. Vgl. Petr. Sat. 29.5-8.

asciam in crus impegi; Petr. Sat. 74.16). Fortunata wird von Trimalchio als manipulative, verschlagene und undankbare Ehefrau gezeichnet, die nur damit beschäftigt ist, ihren persönlichen Vorteil aus ihrer Verbindung mit ihm zu ziehen.

Trimalchios angebliche Liebenswürdigkeit schlägt jedoch schnell in lächerlich anmutende Rache um: Er gibt sich nachtragend und weist Habinnas an, dass Fortunatas Statue nicht auf seinem pompösen Grabmal¹³⁵ aufgestellt werden soll, „damit ich wenigstens als Leiche keinen Streit bekomme“ (*ne mortuus quidem lites habeam*; Petr. Sat. 74.17). Zudem dürfe sie ihn nach seinem Tod nicht küssen. Er ist nun bemüht, Fortunata seine Überhand zu demonstrieren und seine Frau abzustrafen. Als Habinnas und seine Frau Scintilla den zürnenden Trimalchio zu besänftigen suchen, bricht dieser in Tränen aus und versucht auf diese Weise Mitleid zu erregen und Verständnis für seine Situation zu evozieren. Trimalchio verliert während des Streits gänzlich das Gefühl für die Trennung von Öffentlichkeit und Privatsphäre. Er rechtfertigt sein Verhalten damit, dass er den Jungen nicht geküsst habe, weil dieser hübsch, sondern weil er so tüchtig sei (Petr. Sat. 75.4-6):

puerum basiavi frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est: decem partes dicit, librum ab oculo legit, thraecium sibi de diariis fecit, arcisellium de suo paravit et duas trullas. non est dignus quem in oculis feram?

Ich habe den guten Jungen geküsst, nicht weil er hübsch, sondern weil er so tüchtig ist: Er dividiert durch zehn, liest im Buch vom Blatt; von seinem Taschengeld hat er sich ein Thrakerkostüm gekauft, einen Lehnstuhl und zwei Töpfe vom eigenen Geld. Verdient er nicht, daß ich ihn mit Freude sehe?

Diese Begründung erscheint lächerlich. Es ist offensichtlich, dass sie nicht ausschlaggebend für Trimalchios Kuss mit dem Sklaven war, sondern er einmal mehr seine Virilität und seine Allmacht im Hause demonstrieren wollte. Abschließend droht Trimalchio seiner Frau, ihn nicht weiter zu reizen und deutet andernfalls seine Bereitschaft zu einem gewaltsamen Vorgehen gegen Fortunata an. Dann geht Trimalchio, nicht ohne einzelne, eingestreute Seitenhiebe auf seine angeblich so verschlagene Ehefrau einzustreuen, auf den Verlauf seiner Karriere ein. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass sich der Parvenü den Respekt seiner Gäste wieder verdienen und von seinem öffentlich ausgetragenen, aber privaten Streitgespräch mit Fortunata ablenken möchte.

Trimalchio als erfolgreicher Geschäftsmann und weitere Aspekte seines Selbstportraits

Das von Fortunata bereitgestellte Geld schuf die Basis für Trimalchios Karriere als Geschäftsmann (Petr. Sat. 76.8). Er stieg ins Bankgeschäft ein (Petr. Sat. 76.9), erbaute sein riesiges Haus (Petr. Sat. 77.4-6) und erwarb ebenso große Ländereien (Petr. Sat. 37.8).

¹³⁵ Vgl. dazu nochmals Mommsen (1878) sowie Petrovic (2005).

„Erst der riesige Landbesitz gab Trimalchio eine Form ökonomischer und sozialer Unabhängigkeit, über die nur die reichsten Senatoren und Ritter verfügten,“¹³⁶ resümiert Klaus Rosen.

Im Zuge der Erläuterungen zu seiner Autobiografie,¹³⁷ leugnet Trimalchio seine Vergangenheit als Sklave keineswegs, sondern nutzt diese gezielt, um mit seinem Aufstieg vom Sklaven zum Freigelassenen bis hin zum steinreichen Geschäftsmann zu prahlen. An anderer Stelle erwähnt er, dass ihm in seiner Abwesenheit ein Sitz im Sechserrat zuerkannt wurde und er angeblich in Rom Zutritt zu allen Dekurien hätten haben können, dies aber, bescheiden wie er ist, ablehnte. Er bezeichnet sich selbst als „pflichtbewußt, bieder und treu, fing klein an, arbeitete sich hoch, hinterließ dreißig Millionen Sesterzen [...]“ (*pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit, sestertium reliquit trecenties* [...]; Petr. Sat. 71.12).¹³⁸ Rudolf Rieks merkt zu dieser Aufzählung kritisch an, dass „solche Tugendkataloge geringen Aussagewert besitzen, weil sie nur stereotypen Mustern folgen, wie sie uns in sehr vielen der *tituli sepulcrales* römischer Freigelassener begegnen.“¹³⁹ Es liegt auf der Hand, dass Trimalchio möglichst positiv vor seinen Gästen erscheinen will. Dies übertreibt er jedoch derart, dass seine Selbstdarstellung aufgesetzt, falsch und protzig wirkt – auch in Bezug auf die von ihm eingenommenen Geschlechterrollen: Er kennt bezüglich der Einnahme der Rollen des Sklaven wie auch des aufstrebenden Freigelassenen und Geschäftsmannes kein rechtes Maß.¹⁴⁰

¹³⁶ Rosen (1995), S. 89.

¹³⁷ Vgl. Rieks (2002).

¹³⁸ Trimalchio kennt nach eigener Aussage nicht die tatsächliche Anzahl all seiner Güter (Petr. Sat. 53.6). Petron übertreibt maßlos, wenn gesagt wird, dass Trimalchio so viel Land besitze, dass nur die Vögel es überfliegen könnten (Petr. Sat. 37.8). Die oben zitierte Stelle findet sich in einer Szene, in der über Trimalchios pompöses Grabmal diskutiert wird. Vgl. auch: Hope, Valerie M.: At Home with the Dead. Roman Funeral Traditions and Trimalchio's Tomb, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. 140-160 sowie Petrovic (2005).

¹³⁹ Rieks (2002), S. 640.

¹⁴⁰ Trimalchio muss sich in jedweder Form während der gesamten *Cena* vor seinen Gästen produzieren: Er ist krampfhaft bemüht, zu demonstrieren, dass er nun zur High Society des Imperiums gehört und genauso gebildet ist, wie wohlhabende freie Bürger. Er lässt es sich nicht nehmen, sein prekäres Halbwissen mit zahlreichen Bemerkungen zu den Bereichen Astrologie, Medizin, Kunst, Literatur und Rhetorik zu untermauern. Vgl. nochmals Hurka, in: Castagna/Lefèvre (2007). Für den Bereich Astrologie siehe Petr. Sat. 35 sowie 39. Hier wird offensichtlich, dass Trimalchio die Wirkung der Sternzeichen auf die Menschen eher assoziiert, als dass er wirklich über ihre Auswirkung Bescheid weiß. Trimalchios an Aberglaube erinnernde Bemerkungen über Medizin finden sich in 47.1-6. Für Kommentare des Neureichen bezüglich Literatur, siehe beispielsweise 59.4-6, diese werden vom entsetzten Geschrei der Homeristen begleitet. In 55.6. wird offensichtlich, dass Trimalchio, falls er hier wirklich ein Gedicht des Mimographen Publilius vorträgt, die Intention des Dichters mitnichten verstanden hat. Dass ausgerechnet der moralisch entartete Trimalchio Verse rezitiert, die sich gegen „sinnentleerten Überfluß“ (Hurka, in: Castagna/Lefèvre 2007, S. 222) richten und noch dazu von einem Mann stammen sollen, der als „Sittenrichter“ bekannt war, erscheint ebenso absurd wie tragisch. Vgl. auch Hurka, in: Castagna/Lefèvre (2007), S. 218-221. Für Trimalchios ‚fundiertes Wissen‘ aus dem Bereich der Rhetorik siehe Petr. Sat. 48.4-8. Immer wieder trägt er zum Leidwesen der Gäste sogar selbst gedichtete Verse vor, so z.B. in 55.1-3. Dass seine Ausführungen wegen diverser Missdeutungen und der Falschdarstellung vieler Zusammenhänge, sowie der Verwechslung von Fakten eher peinlich als erhebend sind und gerade auf seine nicht vorhandene (Schul-)Bildung aufmerksam machen, scheint Trimalchio entweder nicht zu bemerken oder als unwichtig zu empfinden.

Ein wesentlicher Bestandteil der *Cena* sind zudem die ausgesuchten, zum Teil raffiniert zubereiteten Speisen, die Trimalchio seinen Gästen, unter denen sich zahlreiche Freigelassene befinden, servieren lässt. Vgl. auch den Beitrag von Jean Andreau: Freedman in the *Satyrical*, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. 114-124. Trimalchio versucht auch auf diese Weise die Sympathien und die Anerkennung seines Publikums zu gewinnen. Dabei werden immer aufwendigere Gerichte dargeboten – auch hier findet Trimalchio ebenso wenig das richtige Maß

Als er Sklave war, gab er sich sowohl seinem Herrn *als auch* seiner Herrin hin, als Emporkömmling spekuliert er mit viel zu viel Geld und hat das immerwährende Bedürfnis, seinen Reichtum, der, wie er betont, vor allem Folge seinen (angeblich) klugen Entscheidungen war, vor anderen zur Schau zu stellen. Betrachtet man Trimalchios Selbstdarstellung genauer, wird deutlich, dass seine Protzigkeit und sein Geltungsbedürfnis aus einer großen Unsicherheit resultieren, die die von ihm eingenommenen Geschlechterrollen und Charakterbilder prägt. Dies fällt im Laufe der *Cena* auch Encolpius auf, der Trimalchios ambivalentes und unangemessenes Verhalten, das Konflikte mit seinen Rollen als *pater familias* und Freigelassener offenbart, gegenüber seinen Sklaven mit gemischten Gefühlen kommentiert.

Encolpius' Bild von Trimalchio und Anmerkungen weiterer Gäste

Trimalchios Gebaren gegenüber seinen Sklaven schwankt zwischen freundschaftlicher Vertrautheit und außerordentlicher Strenge und Brutalität,¹⁴¹ dies behaupten zumindest Encolpius und die anderen anwesenden Gäste. Das Verhalten des Trimalchio wird von Encolp und den übrigen Gästen als ambivalent beschrieben und erscheint daher relativ objektiv beobachtet. Insofern besteht m.E. nach kein Grund, diese Darstellungen des Gebarens des Trimalchio anzuzweifeln.

Wegen seiner eigenen Vergangenheit behandelt Trimalchio seine eigenen Sklaven zum Teil ausnehmend gut. Zu Beginn der *Cena* spielt er sogar mit ihnen Ball, gibt sich als einer von ihnen aus. Er lässt während des Gastmahls zwei von ihnen frei (Petr. Sat. 41.7 und 54.5), unterstreicht die geleistete Arbeit seines Koches mit einem Ehrentrunk und einigen Geschenken (Petr. Sat. 50.1), lässt Wein an die Sklaven ausschenken und lädt diese ein, als Gäste am Gastmahl teilzuhaben. Seinen Liebling Croesus lässt er auf dem eigenen Rücken reiten (Petr. Sat. 64.11-13) – ein Verhalten, das seine Autorität als Hausherr völlig untergräbt und ein Hinweis auf seine sexuelle Unterwürfigkeit und damit ein absoluter Tabubruch ist. Schließlich verkündet Trimalchio schwer angetrunken, alle Sklaven in seinem Testament freilassen zu wollen, denn „auch Sklaven sind Menschen und haben genauso die gleiche Milch getrunken wie wir“ (*servi homines sunt et aequae unum lactem biberunt*; Petr. Sat. 71.1).

Andererseits ist es Trimalchio ein Bedürfnis, durch sein Verhalten seine Macht und Autorität sowohl im eigenen Hause als auch in der Öffentlichkeit zu betonen und zu demonstrieren. Er ist schließlich schon lange kein Sklave mehr. So trocknet er seine Hände in Kapitel 27 in den Locken eines Pagen. Auch sein Ton gegenüber seinen Bediensteten ist oftmals rau und hat einen Anstrich von Tyrannei (vgl. Petr. Sat. 47.13). An anderer Stelle

wie in Bezug auf seine Bemerkungen zur Literatur oder zum eigenen Lebenslauf. Encolpius ist zu Beginn noch begeistert von den erlesenen Gerichten, seine Schwelgerei wandelt sich jedoch bald in Ekel (Petr. Sat. 33.7).

¹⁴¹ Vgl. auch die Anmerkungen Stöckers (1969), S. 115-119, dazu.

lässt er einen Sklaven wegen eines kleinen Vergehens sofort ohrfeigen (Petr. Sat. 34.2). An der Pforte der Eingangtür hängt zudem ein Schild, das den Sklaven hundert Hiebe ankündigt, sollte einer von ihnen ohne Erlaubnis nach draußen gehen (Petr. Sat. 28.7). In 53.3 erwähnt Trimalchios Buchhalter, dass der Sklave Mithridates ans Kreuz geschlagen wurde, weil er über den Genius des Trimalchio gelästert habe. In 54.4 wird berichtet, dass man einen Sklaven verprügelte, weil dieser den verletzten Arm seines Herrn mit weißer anstatt mit Purpurwolle verbunden hatte. In 78.2 wird einem Sklaven im Falle der schlechten Verwahrung der Totengewänder angedroht, ihn lebendig zu verbrennen. Angesichts der hier angeführten Vergehen erscheinen die Strafen äußerst übertrieben – auch hier fehlt Trimalchio also das richtige Maß, den Spagat zwischen der Rolle des *pater familias* und des Freigelassenen, der die Bedürfnisse der Sklaven aufgrund der eigenen Vergangenheit kennt, zu meistern. Sein ambivalentes Verhalten und launisches Temperament lassen ihn mehr als unsicher erscheinen.

Auch gegenüber seiner Frau Fortunata verhält er sich auf der einen Seite wie ein Macho und auf der anderen Seite wie ein liebender, respektvoller Ehemann, was auch Encolps Tischnachbar bezeugt, welcher Fortunata als „Trimalchios ein und alles“ (*Trimalchionis topanta est*; Petr. Sat. 37.4) bezeichnet. Encolpius resümiert: „Doch gab es nichts Unbeständigeres: denn bald zeigte er vor Fortunata Respekt, bald kam der alte Adam hervor“ (*nihil autem tam inaequale erat; nam modo Fortunatam <verebatur>, modo ad naturam suam revertebatur*; Petr. Sat. 52.11). So hört Trimalchio auf seine Frau, als diese ihn davon abzubringen versucht, den *Kordax* zu tanzen und sich auf diese Weise vor seinen Gästen lächerlich zu machen. Jedoch dokumentiert der oben angesprochene Streit zwischen den beiden, dass Trimalchio versucht, seine Dominanz gegenüber Fortunata zum Ausdruck zu bringen. Offensichtlich ist sich Trimalchio auch in seiner Rolle als Ehemann nicht sicher, wie genau er sich verhalten soll.

Zum Schluss sei noch angemerkt, dass selbst sein *delicatus* Croesus ebenfalls aus seiner Rolle als hübscher Lieblingsklave heraus fällt. Croesus ist weder ein kleines, ansehnliches Sklavenkind, noch entspricht er dem oben angeführten Idealbild eines *puer*: Croesus hat Triefaugen, wird als noch hässlicher als Trimalchio (Petr. Sat. 28.5) beschrieben, auch auf seine schmutzigen Zähne (Petr. Sat. 64.6) wird der Leser durch den angewiderten Encolpius hingewiesen. Croesus fungiert damit als Gegenbild zum idealen *puer* Giton.

Petrons Trimalchio sieht sich selbstbewusst als ehemaliger überaus viriler Sklave, dem es mittels seiner sexuellen Talente gelang, seinen Herrn derart zu becircen, dass er schließlich freigelassen wurde. Dank seiner außerordentlichen Intelligenz, seines ausgeprägten Geschäftsinnes und seiner Risikobereitschaft gelang es ihm, aus einem bereits beachtlichen Vermögen ein kleines Imperium aufzubauen und sich als Geschäftsmann einen Namen zu machen. Das von Encolp und den übrigen Gästen gezeichnete Portrait Trimalchios offenbart

jedoch dessen Konflikte, sich in die von ihm selbst etablierten Rollen des *pater familias*, des Ehemannes und des Freigelassenen zu fügen, was anhand seines überzogenen und oftmals unpassenden Verhaltens deutlich wird. Petron untergräbt auf diese Weise die so sehr von Trimalchio angestrebte (sexuelle) Autorität und zieht sie ins Lächerliche, was überaus gut zur sonstigen Charakterzeichnung passt, die Trimalchio als Karikatur eines neureichen Freigelassenen erscheinen lässt.

3. Frauenrollen in Petrons *Satyrica*

Nachdem im vorherigen Abschnitt die Geschlechterrollen der wichtigsten männlichen Figuren analysiert wurden, sollen nun die hervorstechendsten weiblichen Protagonistinnen der *Satyrica* bezüglich ihres Sexualverhaltens und ihrer Geschlechterrollen näher betrachtet werden.

Im Gegensatz zu den weiblichen Hauptfiguren der griechischen Romane, die entweder fest liiert oder bereits verheiratet sind, fällt auf, dass bei Petron nur Fortunata und Scintilla Ehefrauen sind. Sie entsprechen jedoch angesichts ihres Verhaltens dem oben dargelegten Idealbild der Ehefrau nicht, wie im Folgenden ausgeführt werden soll. Die übrigen, bei Petron auftretenden Frauen streben keineswegs feste Beziehungen oder gar eine Ehe an und entsprechen auf diese Weise mitnichten den römischen Idealvorstellungen.

Im Unterschied zu den griechischen Frauenfiguren gehen drei der Protagonistinnen Petrons (Quartilla, Circe und Chrysis) offen mit ihrer Sexualität um und zeigen ein aktives Sexualverhalten. Indem sie offen und selbstbewusst agieren, ihre sexuellen Wünsche und Vorstellungen artikulieren und zudem aktiv die Führungsrolle bei sexuellen Handlungen übernehmen, verstoßen sie ganz bewusst gegen das griechisch-römische Ideal der passiven und keuschen Frau. Quartilla, ihre Magd Psyche sowie Circe verstehen sich darüber hinaus exzellent darauf, Männer sexuell zu erniedrigen, zu bestrafen und auf diese Weise ihre Partner zu dominieren – ein Verhalten, das bei den griechischen Protagonistinnen undenkbar wäre und sie als Kontrastfiguren zu diesen ausweist.

In den hier ausgewählten griechischen Romanen treten außerdem keine älteren Frauen auf. In den *Satyrica* hingegen begegnet Encolpius gleich zwei alten Hexen: Proselenos und Oenothea. Diese sind zwar aufgrund ihres Alters und des damit einhergehenden körperlichen Verfalls keineswegs mehr attraktiv für Encolpius, jedoch bezieht sich ihr Verhalten bzw. ihr Auftritt trotzdem auf Encolpius' Sexualität. Proselenos und Oenothea malträtieren Encolpius mit allerlei kuriosen Methoden, um seine Potenz wiederherzustellen. Im Gegensatz zu Quartilla versuchen die Hexen, Petrons Hauptfigur zu helfen. Eine Erniedrigung steht hier nicht im Vordergrund, dennoch ist die Behandlung durch die Hexen für Encolp unangenehm und schmerzhaft.

Die Reihenfolge der zu untersuchenden Frauenfiguren hat thematische und inhaltliche Gründe: In den Episoden mit Quartilla und Circe wird Encolpius (und zum Teil auch seine Freunde) auf gewaltsame Weise sexuell gedemütigt und als Mann degradiert, weil sich beide Frauen eine männliche Macht- und Herrschaftsposition aneignen. Die Umkehrung der traditionellen Rollen von Männern und Frauen steht in den Szenen mit Quartilla und Circe somit im Vordergrund. Darauffolgend werden die Geschlechterrollen der Hexen Proselenos und Oenothea und ihr Verhältnis zu Encolp betrachtet. Auch die beiden älteren Frauen fügen Encolp Schmerzen zu, jedoch ist, wie eben erwähnt, ihre Motivation eine andere als bei Quartilla und Circe. Im weitesten Sinne treten somit auch die Hexen in einem sexuellen Kontext Encolpius gegenüber. Zuletzt wird Fortunata analysiert, welche als tragische Karrikatur einer *mater familias* gelesen wird, da sie krampfhaft versucht, diesem Ideal und dem einer *matrona* zu entsprechen, daran jedoch aus unterschiedlichen Gründen scheitert. Fortunata ist eine der wenigen Frauen im erhaltenen Text der *Satyrica*, die in keiner sexuellen Beziehung zu Encolpius steht und nicht mit ihm in Interaktion tritt. Als Frau des Parvenüs Trimalchio nimmt sie jedoch im Rahmen der *Cena* eine wesentliche Rolle ein und wird aus unterschiedlichen Perspektiven charakterisiert (Trimalchio, die übrigen Gäste und Encolpius).

Diese einführenden Worte zu Petrons Frauenfiguren sollen an dieser Stelle genügen. Die nachfolgende Analyse schlüsselt weitere Zusammenhänge auf. Zuletzt sei noch auf den Umstand verwiesen, dass den Frauenfiguren Petrons bislang nur wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit gewidmet wurde¹⁴² und sie lediglich in kürzeren Abschnitten in Monografien Beachtung fanden. Die Figur der Quartilla wird z.B. bei Jensson,¹⁴³ Sullivan und Courtney¹⁴⁴ besprochen. Das nachfolgende Unterkapitel leistet somit einen Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke.

3.1 Die Priap-Priesterin Quartilla

Quartilla, deren Alter und gesellschaftlicher Status aufgrund des lückenhaften Textes nicht mehr rekonstruierbar sind, wird den drei Freunden Encolpius, Giton und Ascylos als Priesterin des Priapus-Kultes durch ihre Magd vorgestellt (Petr. Sat. 16.4). Durch diese Position wird Quartilla sogleich mit dem Thema Sexualität in Verbindung gebracht.¹⁴⁵

¹⁴² Siehe dazu die jeweils folgenden Abschnitte.

¹⁴³ Jensson, Gottskálk: *The Recollections of Encolpius. The Satyricon of Petronius as Milesian Fiction (= ANCIENT NARRATIVE, Supplementum 2)*, Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library 2004, S.127-135.

¹⁴⁴ Vgl. Sullivan (1968), S. 45-53 und Courtney (2001), S. 65-71.

¹⁴⁵ Die nachfolgenden Ausführungen lehnen sich an die Betrachtungen von Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 81-96 an und führen sie weiter.

Quartillas Einführung als unschuldige Frau und betrogene Priap-Priesterin

Bei der Ausführung eines streng geheimen und für Außenstehende verbotenen Rituals zu Ehren des skurrilen Fruchtbarkeitsgottes hatten die drei jungen Männer die Priesterin heimlich beobachtet (Petr. Sat. 16.4). Um Encolp und seine Freunde zur Rede zu stellen, werden diese nun von Quartilla aufgesucht, die sich jedoch zunächst durch ihre Magd ankündigen lässt (Petr. Sat. 16.4). Da Quartilla selbst nicht in Erscheinung tritt, wirkt ihr Auftritt inszeniert, dramatisch¹⁴⁶ und kommt „der Epiphanie einer Göttin“¹⁴⁷ gleich. Die Priap-Priesterin, so versichert ihre Magd Psyche den verutzten und erschrockenen Freunden, die eine Bestrafung ahnen, habe angeblich keineswegs die Absicht, die Männer zu bestrafen oder ihnen Irrtum vorzuwerfen, sie wolle sich nur erkundigen, „welcher Gott so hübsche junge Leute in ihr Revier gesandt hat“ (*quis deus iuvenes tam urbanos in suam regionem detulerit*; Petr. Sat. 16.4). Die Freunde sind sich, obwohl ihnen angeblich nichts Schlimmes droht, nicht sicher, wie sie auf die Worte der Magd reagieren sollen und bleiben sprachlos (Petr. Sat. 17.1).

Quartilla ist sich der Wirkung ihrer Vorankündigung und ihres eigenen Auftritts vollauf bewusst. Ihr Verhalten, das von einer herausragenden Kenntnis der ihr zugeschriebenen weiblichen Rollen zeugt, zeigt ihre Fähigkeit zur Manipulation anderer und zum taktisch klugen Denken. So betritt sie verhüllten Hauptes kurz nach dem Ende der Rede der Magd die Herberge in Begleitung einer kleinen Zofe. Sie nimmt auf dem Lager des Encolp Platz und äußert sich zunächst nicht zu den Worten ihrer Magd, sondern weint lediglich lange. Mittels dieser dramatischen Unterbrechung des bisherigen Geschehens evoziert sie Mitleid und Verwirrung bei den immer noch stummen Freunden und mimt das Opfer eines bösen Streichs. Sie gibt sich als unschuldige und verletzte Frau aus. Sie spielt, wie gleich zu zeigen sein wird, ihre Rolle mit Bravour und bekommt auf diese Weise ihre Rache.

In ihrer nachfolgenden Ansprache an die Männer beteuert sie nochmals, dass sie sie keineswegs aufgesucht habe, um Rache zu nehmen, zumal sie angeblich annimmt, dass Encolp und seine Freunde unwissentlich den Frevel begingen (Petr. Sat. 17.6). Sie selbst leide seither an „gefährlichem Frost“ (*periculoso inhorruī frigore*; Petr. Sat. 17.7), von dem sie fürchtet, dass dieser in Wechselfieber umschlagen könne. Die Tat der drei jungen Männer verlange nun nach einer „reinigenden Sühnehandlung“¹⁴⁸, einem Heilmittel für das Fieber (Petr. Sat. 17.7-8). Gleichzeitig fleht Quartilla die jungen Männer an, das in der Grotte des Priapus Gesehene für sich zu behalten. Um das Gesagte eindrucksvoll zu unterstreichen, wirft sie sich nochmals auf Encolps Lager und vergießt die scheinbar so bitteren Tränen. Quartilla spielt ihre Rolle so überzeugend, dass sie bei Encolp Mitleid, Furcht und Schuldgefühle weckt. Er sieht sich daher genötigt, ihren Bitten zuzustimmen. Daraufhin hellt

¹⁴⁶ Vgl. zu den theatralen Aspekten der Quartilla-Episode und zu Quartillas Rollenspiel: Panayotakis (June 1994).

¹⁴⁷ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), hier S. 88. Siehe ebenso die Doktorarbeit von Malits (2007).

¹⁴⁸ Obermayer (1998), S. 201.

sich die Stimmung der Priap-Priesterin sofort auf, sie beginnt zu lachen und küsst Encolp überschwänglich. Encolp bemerkt mit wachsender Unruhe, Angst und Verunsicherung „die nun von machtvoller Dominanz zeugenden Worte und Gesten Quartillas.“¹⁴⁹ Diese klatscht mit Genugtuung wegen der Verwirrung der Männer in die Hände und bricht in schallendes Gelächter (*mimicus risus*; Petr. Sat. 18.7) aus, in das ihre Magd und ihre Zofe einstimmen. Immer noch können sich die drei Freunde das Verhalten der Frauen nicht recht erklären. Quartilla verkündet jedoch zum Entsetzen von Encolp und Ascylos, dass sie angeordnet hat, niemanden in die Herberge zu lassen, um das angebliche Heilmittel ohne Unterbrechung empfangen zu können. Ihre Rolle als dominante Regisseurin der nachfolgenden Szenen wird damit zum ersten Mal offen gelegt. Sie übernimmt die Kontrolle über das Geschehen.¹⁵⁰

Quartilla als domina und Regisseurin der Sexorgie: Das Gegenbild zur wehrlosen Frau

Erst in diesem Augenblick wird Petrons Erzähler langsam klar, dass Quartilla nicht nur Gutes im Schilde führt und ihr Auftreten nur Fassade war. Trotz böser Vorahnungen, die sich bei Encolp in Form eines eisigen Fröstelns bemerkbar machen, hält er am Vorurteil von der physischen Überlegenheit des Mannes gegenüber der scheinbar schwachen Frau fest und wiegt sich in Sicherheit, gemeinsam mit Giton und Ascylos die beiden Frauen und das Mädchen mühelos überwältigen zu können (Petr. Sat. 19.3-5):

ut haec dixit Quartilla, Ascylos quidem paulisper obstupuit, ego autem frigidior hieme Gallica factus nullum potui verbum emittere. sed ne quid tristius expectarem, comitatus faciebat. tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae, scilicet contra nos, <quibus> si nihil aliud, virilis sexus esset. et praecincti certe altius eramus. immo ego sic iam paria composueram, ut, si depugnandum foret, ipse cum Quartilla consisterem, Ascylos cum ancilla, Giton cum virgine.

Als Quartilla dies sagte, stutzte Ascylos doch ein wenig; mich aber befiel ein Frost, so kalt wie gallischer Winter, und ich brachte kein Wort hervor. Doch machte die Begleitung, daß ich nichts allzu Schlimmes fürchtete. Es waren ja nur drei Frauen, zu schwach für einen Angriff gegen uns, die wir, wenn auch sonst nichts, wenigstens Männer waren. Und sicher waren wir schon kampfbereit. Jedenfalls hatte ich für meine Person die Paare bereits so verteilt, daß ich selbst, wenn es um Leben und Tod ging, Quartilla auf mich nahm, Ascylos die Magd und Giton die kleine Zofe.

Die Szene liefert einen weiteren Beleg für Encolps Unvermögen, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden und dokumentiert seine Unfähigkeit, die von anderen eingenommenen Geschlechterrollen und die damit verbundenen Wertvorstellungen zu identifizieren. Encolps Einschätzung macht deutlich, dass es für ihn im Bereich des Undenkbaren liegt, dass sich Frauen entgegen den althergebrachten Normen der römischen Geschlechterordnung verhalten:

¹⁴⁹ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 88.

¹⁵⁰ Vgl. auch die Ausführungen von Williams, in: Formisano/Fuhrer (Hrsg.) (2010), bes. S. 35 sowie von Costas Panayotakis: *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrical of Petronius*, Leiden: Brill 1995, S. 35 und 43.

In naiver Selbstverständlichkeit hat er bereits Rolle und implizite Verhaltenserwartung ‚des Mannes‘ übernommen, naiv deshalb, weil er und seine Gefährten in der Folge eines Besseren belehrt werden.¹⁵¹

Quartilla erweist sich entgegen Encolps Erwartungen keineswegs als schwache oder leicht zu überwältigende Frau, vielmehr agiert sie bald in der Rolle der *domina* (Petr. Sat. 20.1 und 24.1), die die Kontrolle über die Handlungen und die Körper der Männer völlig übernimmt und damit die angeblich selbstverständliche Stärke des Mannes untergräbt.

Encolpius und seine Freunde werden in den nachfolgenden Kapiteln der von Quartilla geforderten „reinigenden Sühnehandlung“¹⁵² unterzogen, die in einer mehrere Tage andauernden Sexorgie besteht, in deren Verlauf besonders Encolp und Ascylltos mit diversen, zum Teil schmerzhaften Sexpraktiken gequält und von mehr als unpassenden Sexualpartnern malträtiert werden. Wie in den Szenen zwischen Encolp und Proselenos sowie Oenothea sind sexuelle *stimulatio*, Gewalt, erniedrigte Männlichkeit und sogar Angst vor Frauen (Petr. Sat. 19.6 und 20.1) die vorherrschenden Themen. Dabei bleibt den jungen Männern zunächst wegen der Fesselung ihrer Hände und Füße¹⁵³ nichts anderes übrig, als die von Quartilla angeordneten und zum Teil von ihrer Magd Psyche ausgeführte sexuelle Stimulation und die schmerzhafteste Traktierung mit Haarnadeln passiv hinzunehmen, die trotz der Verabreichung von aphrodisierenden Getränken (Petr. Sat. 20.6-7) aufgrund der Angst von Encolp und Ascyllt keine Wirkung zeigen (Petr. Sat. 20.2-4 sowie 21.1). Der Machtverlust über den eigenen Körper und besonders über den eigenen Penis wird in diesem Rahmen von Encolp mit den Metaphern „Eis“, „Frost“ und „Kälte“ sowie „Tod“ beschrieben (Petr. Sat. 19.3; 19.6 und 20.2). Darauf folgt auf Anordnung der *domina* Quartilla die sexuelle Tortur durch einen *cinaedus*. Einerseits bedeckt dieser seine ‚Opfer‘ mit „abscheulich stinkenden Küssen“ (*modo basiis olidissimis inquinavit*; Petr. Sat. 21. 2)¹⁵⁴ und betreibt andererseits auf erniedrigende Weise *Pedicatio* (*cecidit*). Hans Peter Obermayer erläutert diese Form der sexuellen Demütigung:

Caedere ist in derartigen Kontexten zwar häufig Synonym zu *pedicare*, doch in dieser speziellen Situation wird den Penetrierenden mit dem Abstrafen zugesetzt! Der *pathicus*, der den Phallus des Encolpius in seinen eigenen Hintern einführen wird, ist in diesem Fall der Aktive, passiv sind die, die der *cinaedus* zur Penetration zwingt.¹⁵⁵

Die Freigeborenen oder auch Freigelassenen, die normalerweise die sexuell aktive Position einnehmen müssten, werden hier durch die Fixierung der Extremitäten in die passive

¹⁵¹ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 89.

¹⁵² Obermayer (1998), S. 201.

¹⁵³ Malits spekuliert, dass die Fesselung der Extremitäten auf einen Initiationsritus hindeuten könnte, vgl. Malits (2007), S. 21. Es stellt sich die Frage, in welchen Kult Encolp und Ascyllt aufgenommen werden sollen. Es wird ausdrücklich von Quartilla darauf hingewiesen, dass die beiden jungen Männer sie trotz strengen Verbots bei der Ausführung eines Rituals für Priap beobachtet haben und sie sie nun dafür bestrafen möchte. Von der Aufnahme in den Priap-Kult kann also keine Rede sein.

¹⁵⁴ Dies erinnert an den Streit zwischen Encolp und Ascylltos, in welchem Encolp Ascylltos beschuldigte, ein *impurus* zu sein.

¹⁵⁵ Obermayer (1998), S. 202. Encolpius muss hier, fixiert an Armen und Beiden, den *cinaedus* penetrieren. Durch die Fixierung seiner Extremitäten kann er sich dagegen nicht zur Wehr setzen und wird somit letztlich doch in die passive Position gedrängt.

Position gedrängt und der sexuellen Aktivität und Aggressivität eines im Normalfall sexuell-passiv agierenden *cinaedus* ausgeliefert. Natürlich ist diese Behandlung als böse Beleidigung und soziale Erniedrigung zu werten.

Auch eine weitere für Encolp traumatische Begegnung mit einem *cinaedus* wird von Quartilla angeordnet und gelenkt. Ebenso wie zuvor wird Encolp, der sich nach Kräften gegen die erniedrigende Behandlung wehrt, dabei in die passive Position gedrängt, sexuell – aber ohne Erfolg – stimuliert und mit einem „widerlichen Kuss“ (*immodissimo me basio conspuit*; Petr. Sat. 23.4) bedacht. Aus Ekel und Scham bricht Encolp schließlich in Tränen aus und fleht Quartilla an, die Tortur zu beenden. Quartilla ist es letztlich gelungen, Encolp in seiner Männlichkeit völlig zu degradieren. Schließlich macht sie sich über seine Naivität lustig, als er um das von ihr angeordnete Betthupfer bittet und fragt mit boshafem Spott: „Wußtest du nicht, daß man einen Kinäden ‚Betthupfer‘ nennt?“ (*tu non intellexeras cinaedum embasicoetan vocari?*; Petr. Sat. 24.2-3). Gleich darauf gibt sie dem Kinäden Anweisung, sich nun Ascylos zuzuwenden.

Quartilla erscheint während der gesamten entwürdigenden Behandlung der Freunde in der Rolle der „Gladiatorenmeisterin“,¹⁵⁶ die mit einer „Rute aus Fischbein in der Hand“ (*donec Quartilla balaenaceam tenens virgam*; Petr. Sat. 21.2) die Szene überwacht, sowie als *domina* und Regisseurin. Sie allein entscheidet, wann die *cinaedi* sich zurückziehen sollen (Petr. Sat. 21.2). Sie gebietet über die Behandlung von Ascylos und Encolp und über ihr Wohlergehen. Quartilla lenkt als Anweiserin also eine Vergewaltigung der beiden jungen Männer. Mit dieser ultimativen Form der Machtausübung stärkt sie ihre selbstgewählte Position, die der Tradition widerspricht. Der Deckmantel der sexuellen und moralischen Lehre dient letztlich nur dazu, Quartillas Machtanspruch oberflächlich zu verschleiern.

Quartilla als Voyeurin und mögliche Sexualpartnerin für Encolp und seine Freunde

Dass Quartilla die Behandlung der jungen Männer nicht nur Spaß, sondern auch Lust bereitet, dokumentiert ihr Ausspruch in 24.7, als sie sich Giton zuwendet, ihn ungefragt betastet und beschließt: „Der soll morgen zur Vorspeise meiner Lust mit Auszeichnung fechten; heut nämlich nehme ich auf den delikaten Fisch keinen ordinären Hering mehr“ (*‘haec’ inquit ‘belle cras in promulside libidinis nostrae militabit; hodie enim post asellum diaria non sumo’*).

Martha Habash hat sich in ihrem Aufsatz *Petronius’ Satyrica 24.7: Quartilla’s asellus*¹⁵⁷ ausführlich mit dieser Andeutung der Priap-Priesterin auseinandergesetzt und kommt zu dem Schluss, dass Quartilla das Wort *asellus* (eigentlich eine Bezeichnung für einen feinen Seefisch) als Metapher für ein Opfer des Priapus¹⁵⁸ versteht. Die Wendung *post asellum*

¹⁵⁶ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 90.

¹⁵⁷ Vgl. Habash (2007).

¹⁵⁸ Ein *asellus* wird als Opfertier für Priapus erwähnt z.B. Ovid. Fast. 1.391; 6.345 ff.

kann nach Habash als „after the sacrifice of Encolpius to Priapus“¹⁵⁹ gelesen werden. Im Grunde muss Encolpius eine ganze Reihe von sexuell qualvollen Torturen über sich ergehen lassen, um Priapus, den er durch die heimliche Beobachtung des von Quartilla in der Grotte vollzogenen Rituals erzürnt hat, wieder milde zu stimmen. Der Vergleich mit Giton, der auf ‚gewöhnlichen‘ Sex anspielt, könne diesem von Encolp unfreiwillig erbrachten Opfer an Priapus nicht standhalten. Diese Interpretation von Habash würde freilich gut zu der Tatsache passen, dass Quartilla eher als Regisseurin der Orgie¹⁶⁰ auftritt und man aufgrund des fragmentarisch erhaltenen Textes nicht feststellen kann, ob sie selbst während dieser auch Sex hat. Daher muss erwogen werden, dass sie nur als Zuschauerin fungiert.

Nach Habash ist der Geschlechtsverkehr mit Quartilla weder Encolp noch Ascyrtos möglich, da beide nicht auf die sexuelle Stimulation reagiert haben. M.E. nach muss jedoch bedacht werden, dass Encolp und Ascyrt in den Situationen, in denen sie mit Impotenz reagieren (Petr. Sat. 20.2; 21.1-2; 23.2-5), gewaltsam sexuell stimuliert und von den *cinaedi* in eine passive Position gedrängt werden. Von Encolp wird zudem vor der Quartilla-Episode erwähnt, dass er mit Giton Geschlechtsverkehr hat (Petr. Sat. 11.1-2). Seine Impotenz während der Orgie ist wohl vielmehr auf Furcht vor schmerzhaften und erniedrigenden sexuellen Handlungen und deren tatsächlichem Erleben als auf den bereits vorhandenen Zorn des Priap zurückzuführen. Ebenso ist dies bei Ascyrtos der Fall, denn seine außergewöhnliche Männlichkeit wird auch nach der Orgie immer wieder erwähnt.¹⁶¹ Es ist demnach nicht ausgeschlossen, dass es verlorene Sequenzen gibt, die die jungen Männer in sexuellen Handlungen mit Quartilla, die ihnen durchaus attraktiv erschien (vgl. Petr. Sat. 20.7 und 26.4-5) und die sie in diesen Momenten nicht gewaltsam zum Sex zwang, abbilden. Ihre Funktion als Regisseurin der Orgie wird dies nicht verhindert haben. Zudem ist es denkbar, dass Quartilla, falls sie wirklich Sex mit Encolpius und seinen Freunden hatte, die aktive Position eingenommen hat. Des Weiteren ist es möglich, dass die Priap-Priesterin – wenn sie doch keinen Sex mit den jungen Männern hatte – ihre Position als Voyeurin erregend fand und mit ihrem Ausspruch in 24.7 darauf anspielt. Dies stünde im Einklang mit der letzten Szene der Orgie, in der Quartilla mit Encolp die ‚Hochzeit‘ von Giton und Pannychis beobachtet und dazu übergeht, Encolp zu küssen (Petr. Sat. 26.4-5).

Auf den Vorschlag Quartillas, die siebenjährige Pannychis von Giton entjungfern zu lassen, reagiert Encolp mit Entrüstung, sowohl wegen des jungen Alters des Mädchens als

¹⁵⁹ Habash (2007), S. 28.

¹⁶⁰ Vgl. dazu auch die Textstellen bei Petron: 19.2: Quartilla ordnet an, niemanden in die Herberge zu lassen. In 20.1 fleht Encolp sie um die Beendigung der sexuellen Strapazen an. In 21.2 und 23.2 steuert sie die sexuellen Kontakte mit den *cinaedi*. Am 2. Tag verlegt Quartilla die Orgie in ihr eigenes Haus und erinnert die Freunde daran, dass sie nicht schlafen dürfen (21.7). In 23.1 nötigt sie die Gefährten zum weiteren Trinken. Encolp bittet sie in 24.1 um den versprochenen Betthupfer; sie ordnet zudem an, dass auch Ascyrtos von dem *cinaedus* sexuell bedrängt werden soll. Giton hat in 24.6-7 Angst, ihren Kuss abzulehnen. Sie ist diejenige, die entscheidet, dass Giton mit Pannychis schlafen soll (25.1). Sie führt Giton in das Hochzeitszimmer (26.2) und nötigt Encolp, die „Hochzeit“ mit ihr durch einen Türspalt hindurch zu beobachten (26.4-5).

¹⁶¹ Siehe den obigen Abschnitt zur Figur des Ascyrtos.

auch wegen des angeblich so unschuldigen Charakters Gitons (Petr. Sat. 25.3). Quartilla antwortet jedoch bestimmt und ungerührt auf diese Reaktion Encolps. Sie verkündet stolz wie auch ernüchert, dass sie sich nicht erinnern könne, jemals Jungfrau gewesen zu sein und nicht viel jünger war, „als ich zum ersten Mal einen Mann ertrug“ (*cum primum virum passa sum*¹⁶²?; Petr. Sat. 25.4). Es hat jedoch nicht den Anschein, dass Quartilla Sex jemals als etwas Unangenehmes oder Schmerzhaftes erlebt hat: „Denn als Kind hab’ ich mich mit Kindern naßgemacht, und als die Jahre dann weitergingen, trieb ich es mit größeren Jungen, bis ich in mein jetziges Alter kam“ (*nam et infans cum paribus inquinata sum, et subinde prodeuntibus annis maioribus me pueris applicui, donec ad hanc aetatem perveni*; Petr. Sat. 25.5). Mit dieser Einstellung entspricht Quartilla mitnichten dem Ideal der keuschen römischen Frau, sondern erinnert in Bezug auf ihre sexuelle Unersättlichkeit vielmehr an Ascyrtos und Eumolpos. Für Amy Richlin erweist sich Quartilla mit dieser Haltung als „a monstrous extreme of the lascivious woman.“¹⁶³ Damit wird deutlich, dass sich Quartilla keineswegs um die Idealvorstellungen der römischen Geschlechterordnung bezüglich Frauen kümmert, sondern ihre Sexualität offen und ungezügelt auslebt.

Quartilla ist es auch, die Giton und Pannychis für die ‚Hochzeit‘ vorbereitet „durch die Geilheit der Ausgelassenen [Gäste, H.E.] erhitzt, aufsprang, Giton packte und in die Brautkammer zog“ (*cum Quartilla quoque iocantium libidine accensa et ipsa surrexit correptumque Gitona in cubiculum traxit*; Petr. Sat. 26.2). Die Priap-Priesterin schließt sodann die Kinder in dem Raum ein und beobachtet mit „lüsterner Aufmerksamkeit das Liebesspiel“ (*lusumque puerilem libidiosa speculabatur diligentia*; Petr. Sat. 26.5) gemeinsam mit Encolp durch einen Türspalt.

Schließlich kann festgehalten werden, dass die Priap-Priesterin Quartilla als Regisseurin und Anweiserin ihrer Orgie, die zu Ehren des Priapus abgehalten wird, fungiert. Das oberste Ziel der Ausschweifungen ist die sexuelle und persönliche Erniedrigung des Encolp und seiner Gefährten, die zum Spaß und zur Erregung der Quartilla und ihren Helfern in vielen Szenen schutzlos ausgeliefert sind. Quartilla begibt sich in eine im antiken Rom von Männern eingenommene Macht- und Herrschaftshaltung und agiert auf diese Weise der römischen Geschlechterordnung völlig zuwider. Damit einher geht die soziale Entmannung des Encolp und Ascyrtos, die Quartilla durch sexuelle Quälereien der jungen Männer und ihre Zusammenführung mit den sonst passiv agierenden *cinaedi* erreicht, die über Encolpius und Ascyrtos sexuell dominieren. Ihren Status als Priesterin nutzt sie hierfür als Legitimation, indem sie die Vergewaltigungen als religiöse Opfer tarnt. So verbleibt sie zumindest

¹⁶² Die Übersetzung der Schönbergers des *passa sum* mit dem wertenden Verb „ertrug“ bzw. „ertragen“ mag eine gewisse Schicksalsergebenheit bzw. Abscheu der Quartilla gegen die Entjungferung zu suggerieren. Vom Verb *pando* (eine der Übersetzungen heißt „öffnen, auf tun“ oder auch einen Weg „gangbar“ machen, ihn „öffnen“) abgeleitet, meint Quartilla wohl eher neutral, dass sie einen Mann zum ersten Mal ‚in sich aufgenommen‘ habe.

¹⁶³ Richlin, Amy: *Sexual Terms and Themes in Roman Satire and Related Genres*, zugl. Univ. Diss. Ann Arbor 1978, Ann Arbor u.a.: University Microfilms International 1980, S. 235.

vordergründig in ihrer Rolle, auch wenn sie diese missbraucht, um klassische Frauenrollen zu durchbrechen.

3.2 Die mulier virosa Circe

Die Circe-Episode (Petr. Sat. 126-132.15)¹⁶⁴ ist ein weiteres Beispiel für Encolpius' Fehleinschätzung des weiblichen Charakters und für sein krampfhaftes wie verfehltes Festhalten an traditionellen weiblichen Rollen. Gleichzeitig dokumentieren die Szenen einmal mehr Petrons komisch-scurrile Abrechnung mit den Idealen der römischen Geschlechterordnung.

Die Einführung von Circe und Chrysis – verkehrte Rollen

Encolpius lernt Circe¹⁶⁵ im 126. Kapitel der *Satyrica* über die Vermittlung ihrer Sklavin Chrysis (= die Goldene)¹⁶⁶ kennen. Der Leser wird zunächst Zeuge eines Gespräches zwischen Chrysis und Encolpius (Petr. Sat. 126.1-11). Dabei wird deutlich, dass Chrysis für ihre Herrin als Kupplerin fungiert, indem sie ihr Sklaven aussucht, mit denen diese Geschlechtsverkehr haben kann. Ähnlich wie in der Quartilla-Episode wird die *domina* von ihrer Sklavin angekündigt, was die Spannung vor Circes Auftritt erhöht und eine gewisse Erwartungshaltung sowohl beim Leser als auch bei Encolpius selbst weckt.

Chrysis kritisiert im Rahmen ihres Gespräches mit Encolp dessen Auftreten und seinen Tabubruch in Bezug auf die Geschlechterordnung. Denn er gibt sich, obwohl er ein Freigeborener oder Freigelassener ist, als „Sklave und niedrig Geborener“ (*servum te et humilem fateris*; Petr. Sat. 126.5) aus und erniedrigt sich auf diese Weise selbst. Die Erklärung für Encolps Aufmachung ist seine Vereinbarung mit Eumolpos, welcher Encolp und Giton in Croton dazu verpflichtet hat, als seine Sklaven aufzutreten, während er selbst den todkranken aber schwerreichen Greis mimt, um auf diese Weise in Croton zu Geld zu kommen (vgl. Petr. Sat. 117). Im Hinblick auf Encolpius' späteres Verhalten gegenüber Circe kann dies als Vorgriff auf die nachfolgende Handlung gewertet werden. Freilich kann Chrysis nicht wissen, dass ihr Gegenüber aus diesem Grund in die Rolle des Sklaven schlüpft. Stattdessen nimmt sie wegen seines aufreizenden Aussehens an, dass Encolp dieses nutzen möchte, um sich prostituieren zu können (Petr. Sat. 126.1-2 und 126.4-5):

Quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas. quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et ocolorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram

¹⁶⁴ Die Episode wird in Kapitel B genauer in Bezug auf szenische Vorbilder aus der Liebeslegie besprochen.

¹⁶⁵ Mit der Figur der Circe hat sich bereits ausführlich Adamietz (1995) beschäftigt. Vgl. weiter zu Circe: Sullivan (1968), S. 67-76; Stöcker (1969), S. 36-43 und S. 141-146; Fröhlke (1977), S. 17-37; Obermayer (1998), S. 325-327; Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), bes. S. 91-93; Richlin, in: Prag/Repath (Ed.) (2009). Allgemein zum Thema Sex in den *Satyrica*: Gill, Christopher: The Sexual Episodes in the *Satyricon*, in: *CIPhil* Vol. 68, No. 3 (Jul. 1973), S. 172-185.

¹⁶⁶ Vgl. Ranke-Graves, Robert: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, 13. Aufl., aut. dt. Übers. von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Bors v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen amerikanischen Penguin-Ausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 565 (153.3).

aberrantia, nisi quod formam prostituis, ut vendas? [...] sive ergo nobis vendis quod peto, mercator paratus est, sive, quod humanius est, commodas, effice ut beneficium debeamus.

Weil du deine Reize kennst, spielst du den Spröden und verkaufst deine Umarmungen, statt sie zu verschenken. Wozu sonst die mit dem Kamm gekräuselten Haare, wozu dein mit Schminke bemaltes Gesicht, der kokett herausfordernde Blick, wozu sonst dein gezielter Gang und die modisch abgezielten Schritte, als um deine Schönheit zur Schau zu stellen und zu verkaufen? [...] Willst du uns also verkaufen, was ich suche, so ist hier ein Käufer; willst du es verschenken, was freundlicher ist, so verpflichte uns durch deine Wohltat!

Encolps Attraktivität und seine große sexuelle Leistungsfähigkeit eilen seinem Ruf voraus. Chrysis ihrerseits wird als eine Frau gezeichnet, die trotz ihres Sklavenstatus ihre Meinung auch gegenüber sozial höher gestellten Personen selbstbewusst kundtut. Die Sklavin und ihre Herrin Circe brechen in ihrem Umgang mit Männern vorsätzlich sexuelle Tabus, um sich Lust zu verschaffen: So wird Circe als eine wohlhabende Frau gezeichnet, die sich bewusst Männer als Sexualpartner aussucht, die einen ihr untergeordneten sozialen Status haben. Sie liebt es, die dominante Position gegenüber männlichen Sexualpartnern einzunehmen, sowohl auf psychischer als auch auf sexueller Ebene. Diese Eigenschaft rückt Circe in Parallele zu Quartilla. Chrysis fasst die Vorlieben ihrer Herrin zusammen und stellt dabei heraus, dass Encolpius in seiner Rolle als Sklave genau zu Circes sexuellen Vorlieben passen würde (Petr. Sat. 126.5-7):

nam quod servum te et humilem fateris, accendis desiderium aestuantis. quaedam enim feminae sordibus calent, nec libidinem concitant, nisi aut servos viderint aut statores altius cinctos. harena aliquas accendit aut perfusus pulvere mulio aut histrio scaenae ostentatione tractus. ex hac nota domina est mea: usque ab orchestra quattuordecim transilit et in extrema plebe quaerit quod diligit.

Denn daß du dich als Sklaven und niedrig Geborenen ausgibst, erhöht das Feuer der Verliebten. Manche Damen erhitzen sich ja nur für Männer aus der Gosse und geben ihrer Lust nur nach, wenn sie Sklaven sehen oder Laufburschen in hochgeschürztem Gewand. Manche schwärmen für Gladiatoren, einen staubedeckten Eseltreiber oder einen Possenreißer, der sich auf der Bühne produziert. Von dieser Sorte ist meine Herrin: Sie springt vom Orchesterplatz über die vierzehn Ritterreihen und sucht sich ihren Geliebten ganz oben unter dem Pöbel.

Chrysis hingegen gesteht freimütig, dass sie sich ausschließlich auf Ritter einlasse und dabei die aktive Position einnehme: „[...] bin ich auch nur eine Dienerin, so sitze ich doch nur auf dem Ritterstand“ (*ego etiam si ancilla sum, nunquam tamen nisi in equestribus sedeo*; Petr. Sat. 126.10-11). Die sexuellen Konventionen und Ideale für römische Frauen werden durch ein derartiges Verhalten ad absurdum geführt und ins Gegenteil verkehrt: Die wohlhabende, freie Circe verhält sich wie eine Sklavin; die Sklavin Chrysis wie eine Freigeborene. Encolp, der nach wie vor an den Idealen der Geschlechterordnung festhält, kann sich nur wundern (Petr. Sat. 126.11):

mirari equidem tam discordem libidinem coepi atque inter monstra numerare, quod ancilla haberet matronae superbiam et matrona ancillae humilitatem.

Ich staunte über solche Widersprüche des Geschmacks und rechnete es zu den Verirrungen der Natur, daß die Magd den Stolz einer Dame, die Herrin aber den niederen Hang einer Zofe besaß.

Das Verhalten der Frauen erscheint Encolp als unnatürlich. Beide Frauen sind nicht an einer dauerhaften Bindung interessiert, sondern nur auf persönliche Befriedigung aus und nehmen sich entsprechend ihrer Neigung, aus der sie selbstbewusst keinen Hehl machen, wen bzw. was sie wollen.

Circe als perfekte Frau und Göttin?

Die erste Begegnung zwischen Encolp und Circe wird schließlich in einem Platanenhain, also dem klassischen *locus amoenus*, inszeniert. In 126.13 tritt die lang angekündigte Circe selbst auf, von deren Schönheit Encolp sofort so hingerissen ist, dass es ihm zunächst die Sprache verschlägt (Petr. Sat. 126.14) und er sogar seine „alte Liebe“ (*vetus amator contempsit*; Petr. Sat. 126.18) Doris vergisst. Von Derbheit oder Abweichungen von der sexuellen Norm ist zunächst nicht mehr die Rede: Circes makelloser und äußerst attraktiver Körper wird detailliert in Prosa und elegischen Distichen (Petr. Sat. 126.18, V. 1-6) von Encolp beschrieben, wobei auf die pathetische Sprache der Liebeslegie, des Epos und auf den Duktus der Figurenbeschreibung der griechischen Romane angespielt wird. Er bezeichnet Circe als *candida* und *puella divina*,¹⁶⁷ vergleicht sie mit Europa, Leda, Diana und Danaë. Später stilisiert Encolp sie gar zu einer Königin (*regina*; Petr. Sat. 128.2) und Göttin (*dea*; Petr. Sat. 127.6).¹⁶⁸ Er gesteht ihr ohne zu Zögern die aktive Position zu, unterwirft sich ihr freiwillig und agiert auf diese Weise als Circes Liebessklave (Petr. Sat. 127.3) Er schlägt sogar wie in Trance vor, ihr Giton ebenfalls als Liebhaber zu überlassen (Petr. Sat. 127.4).

Circe wird aufgrund dieser mythischen Überhöhung zu mehr als nur zu einem attraktiven Mädchen für Encolp und den Leser stilisiert. Gleichzeitig wächst der Erwartungsdruck für Encolpius als Liebhaber. Schließlich sind seine Attraktivität und sexuelle Leistung weithin bekannt, „deshalb trägt er in dieser Episode auch das Epitheton *Polyaenus*, ‚der <wegen seiner erotischen Kompetenz> Vielbesungene, Ruhmreiche“¹⁶⁹ – ein Beinamen des Odysseus.¹⁷⁰ Circe selbst gibt Encolpius diesen Namen und verweist auf das mythisch-epische Liebesverhältnis zwischen Kirke und Odysseus (Petr. Sat. 127.7). Encolp versucht sich demnach als Held zu beweisen, während Circe zwar so wunderschön und bestrickend ist wie die Kirke Homers (Hom. Od. 10.135 ff.), jedoch in 127.6 ihre göttliche Herkunft zurückweist und sich bewusst auf ein niedrigeres Niveau begibt.¹⁷¹

¹⁶⁷ Vgl. zum Topos der *puella divina* bei Catull: Lieberg, Godo: *Puella divina*. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung, Amsterdam: Schippers 1962.

¹⁶⁸ Vgl. zu Circe als Göttin die Bemerkungen Fröhliches (1977), S. 18-19.

¹⁶⁹ Obermayer (1998), S. 326.

¹⁷⁰ Hom. Od. 12.184.

¹⁷¹ Nach der mythischen Überlieferung war Kirkes Mutter Perse und Kirke selbst eine mächtige Zauberin (Hom. Od. 10.203-243).

Circe als mulier virosa

Die junge Frau entgegnet Encolps Übertreibungen und Fehleinschätzungen, indem sie ihm mit ihren Umarmungen und Küssen eindringlich deutlich macht, dass sie Sex mit ihm haben will: „Hier verliert sie die übernatürlichen und archetypischen Merkmale, die ihr bei Homer ihre Mehrdimensionalität verliehen, und ihre Gestalt wird auf die elementar sexuelle Leidenschaft einer Zauberin reduziert.“¹⁷² Circe nimmt, alles andere als zurückhaltend, tugendhaft und rein, ihr Liebesleben energisch selbst in die Hand. Die pathetisch-elegische sowie epische Stimmung der Szene wird vollends durch Encolps Impotenz zerstört; ein für beide Parteien peinlicher Ausgang der ersten Begegnung.

Encolpius wird aufgrund seiner Impotenz nach J.R. Morgan zu einer „ineffectual version“¹⁷³ des homerischen Helden degradiert, der nur noch erröten und vermuten kann, dass er behext worden ist (Petr. Sat. 128.1-2). Circe selbst reagiert trotz vorheriger mythischer Überhöhung sehr menschlich, indem sie überrascht ist, die Gründe für Encolps sexuelles Versagen zunächst bei sich sucht und ihre Sklavin Chrysis um Rat bittet. Schließlich flieht sie aus Scham in den Venustempel.

Encolp fühlt sich wie ein *damnatus* (Petr. Sat. 128.5) und zerbricht sich seinerseits den Kopf über die Gründe seiner Impotenz, die ein für ihn bis dato unbekanntes Leiden ist. Er vergleicht seine Libido mit der des Achill (Petr. Sat. 129.1), fragt Giton um Rat, der ihn mit liebevollem Spott tröstet (Petr. Sat. 128.7). Bald erhält er einen boshaft formulierten Brief von Circe, den die junge Frau benutzt, um sich über Encolp lustig zu machen und seine Schmach zu vergrößern (Petr. Sat. 129.5-6). Sie fasst Encolps Impotenz als Krankheit auf, „ebenfalls [wie in der Quartilla-Episode] mit dem Vokabular des Todes und des Absterbens, den potenten Mann hingegen bezeichnet sie als gesund und ‚ganz‘.“¹⁷⁴ Nach Auffassung Circes ist Encolp durch seine Impotenz bereits dem Tod nahe, wobei sie dies nicht nur in physischer Hinsicht, sondern auch im Hinblick auf Encolps soziale Rolle als Mann vermutet. Sie schlägt vor, dass sich Encolp eine Auszeit vom Sex mit Giton gönnen solle – ein indirektes Eingeständnis ihrer Eifersucht. Sie selbst, so Circe selbstbewusst, sei sicher, dass sie auch bei anderen Männern auf ihre Kosten komme. Schließlich lüge weder ihr Spiegel noch ihr Ruf als *mulier virosa*, die den Sex mit niedrig Geborenen vorzieht. Circe schiebt damit allein Encolp die Schuld für sein Versagen zu und distanziert sich von ihren hohen Erwartungen, die sie einst in Bezug auf ihn hatte. Zugleich gibt sie Encolpius das Gefühl, austauschbar zu sein – auch diese Haltung der jungen Frau passt keineswegs in das Rollenbild, das sich Encolp von ihr gemacht hat, indem er sie als einzigartig-perfekte Geliebte beschrieb. Circe entpuppt sich als strafende und gekränkte *mulier virosa*, die es nicht nötig hat, sich mit impotenten Männern abzugeben.

¹⁷² Fröhlke (1977), S. 21.

¹⁷³ Morgan, in: Prag/Repath (Ed.) (2009), S. 35.

¹⁷⁴ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 92.

Encolp verfasst nun seinerseits ein Entschuldigungsschreiben an Circe, gibt sich darin als devoter Sünder und Verbrecher und adaptiert damit selbstverständlich die ihm von Circe aufoktroierten Rollen. Schließlich bittet er die hübsche junge Frau um ein zweites Treffen, um Gelegenheit zu bekommen, seine Schuld wieder gut zu machen (Petr. Sat. 129.10-130.6). Nachdem sich Encolp intensiv auf seine zweite Chance bei Circe durch einen schonenden und gesundheitsbewussten Umgang mit dem eigenen Körper vorbereitet und sich einer skurrilen Behandlung sowie eines erfolgreich absolvierten Erektionstestes bei der Hexe Proselenos unterzogen hat, begegnet er der eigensinnigen und selbstbewussten Circe ein zweites Mal. Diese empfängt Encolp mit den spöttisch-herablassenden Worten: „Nun, Herr Lendenlahm, wie steht es? Bist du heute ganz da?“ (*quid est? inquit, paralytice? ecquid hodie totus venisti?*; Petr. Sat. 131.10). Ähnliche Worte findet Chrysis bereits in 131.3. Diese Formeln verweisen dieses Mal nicht nur auf den Verfall des Körpers sondern auch auf eine psychische Krankheit:

Für Encolp [...] bleiben Tod oder Wahnsinn, wenn er als Mann zur aktiven Liebesvereinigung nicht mehr fähig ist. Wenn also seine Potenz nicht zurückkehrt, ist er für die Gemeinschaft von Mann und Frau irrelevant geworden.¹⁷⁵

Sollte eigentlich die Schönheit Circes für Encolp ein großer sexueller Anreiz sein, so schüchtert sie ihn offenbar vielmehr ein und abermals ist phallisches Versagen die Folge. Wieder schlägt die seicht-elegische Stimmung um und hat schmachvolle und schmerzhaft Augenblicke zur Folge. Circe, erschrocken und entrüstet über eine derartige Beleidigung, nimmt Rache (*ultor*; Petr. Sat. 132.2) und gibt ihren Dienern den Befehl, Encolpius zu verprügeln. Sie fühlt sich als Frau erniedrigt und gibt dies aus Wut an Encolp weiter, indem sie ihn misshandeln lässt und ihn dadurch abermals als Mann herabsetzt. Encolpius lässt die Prügel und sogar das Anspucken durch das Gesinde demütig über sich ergehen; er hat keine Kraft mehr, seine verlorene Ehre als ‚starker Mann‘ wieder herzustellen.

Circe gewinnt auf diese Weise die Überhand über den degradierten ‚Helden‘ Encolpius und lässt ihre Wut zudem ungezügelt an Chrysis, der Hexe Proselenos und weiteren Dienern aus. Entgegen der Konvention nimmt sie sich keinesfalls zurück und besteht auf der aktiven und lustvollen Ausübung ihrer Sexualität. Kann ein Mann ihre hohen Erwartungen nicht erfüllen, schlägt ihre unbefriedigte Lüsternheit in brutale Rache um, die ihren Liebhaber seinerseits völlig erniedrigt. Somit kann Circe wahrlich als *mulier virosa* bezeichnet werden, die eine männliche Autoritäts- und Machtstellung ungeachtet der Ideale der Geschlechterordnung einnimmt.

¹⁷⁵ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 93.

3.3 Die Hexen Proselenos und Oenothea

Proselenos – Die frustrierte und machtlose Hexe

Die *anus* Proselenos und die *sacerdos* Oenothea versuchen Encolpius durch unorthodoxe Methoden von seiner Impotenz zu kurieren (Petr. Sat. 131.4-131.7; 133.4-134.6 sowie 134.7-138.2). Proselenos tritt nach Encolps erstem Treffen mit Circe auf. Die Hexe führt, bevor Encolp ein zweites Mal zu Circe vorgelassen wird, einen Erektionstest durch, indem sie Beschwörungsformeln ausspricht, Encolp mit Talismanen ausstattet und seinen Penis mit den Händen bearbeitet. Zum freudigen Erstaunen aller reagiert Encolps Penis auf die merkwürdige Behandlung mit einer Erektion. Einem zweiten Treffen mit Circe steht somit nichts mehr im Weg.

In diesem Fall ist die Behandlung von Proselenos wirklich hilfreich und fällt zudem keineswegs brutal und schmerzhaft, sondern nur skurril aus. Ein zweites Mal tritt Proselenos in Erscheinung, nachdem die zweite Begegnung mit Circe für Encolp unglücklich verlaufen ist und der junge Mann sogar bei Giton sexuell versagt. Encolpius bittet im Heiligtum des Priap den Gott verzweifelt um die Wiederherstellung seiner Potenz. Proselenos zerrt Encolp gewaltsam aus dem Tempel heraus, wobei sie als „ganz entstellt durch ihr zerrauftes Haar und ihr schwarzes Gewand“ (*anus laceratis crinibus nigraque veste deformis*; Petr. Sat. 133.4) – ein Hinweis auf schwarze Magie –, beschrieben wird. Proselenos macht Encolps Impotenz öffentlich, indem sie ihn vor dem Heiligtum als *mollis*, *debilis* und *lassus* (Petr. Sat. 134.2) beschimpft und ihm vorhält, dass er selbst Giton nicht mehr sexuell befriedigen kann:

Ein kompletter Versager ist derjenige, der nicht nur bei Frauen, sondern auch bei *pueri* versagt. Kehrseite der These ‚Sex mit *pueri* geht immer‘ ist aber auch, zumindest aus weiblicher Sicht, die abschätzige Einstellung ‚Sex mit *pueri* ist nichts Besonderes, ist weniger wert als Sex mit Frauen‘. Bei ihnen sind die Anforderungen höher, größer auch die Gefahr des Scheiterns. Encolpius steht also in 134, 2 auf der untersten Rangstufe eines sexuellen Wesens: Er versagt bei Frauen und *pueri* gleichermaßen – zumindest in Proselenos‘ Auffassung.¹⁷⁶

Als Grund für sein sexuelles Versagen vermutet die *anus* Magie. Proselenos führt ihn daraufhin in die Kammer der Priesterin Oenothea, wo sie Encolpius brutal anfällt und mit einem Rohrstock verprügelt, der jedoch bereits beim ersten Schlag zur Erleichterung des Mitleid erregenden jungen Mannes zerbricht. Vermutlich geht die Hexe derart gewalttätig vor, weil Encolps Impotenz der Grund dafür war, dass auch sie von Circes Dienerschaft verprügelt wurde. Encolpius seinerseits wehrt sich keineswegs, sondern jammert und weint, als die Hexe beginnt, eine *mascarpio* (Petr. Sat. 134.5) an ihm durchzuführen. Dass Encolp, der der alten Frau zweifelsohne physisch überlegen ist, eine solche Behandlung seiner Person gestattet und sich nicht wehrt, erinnert erstens an die Begegnungen mit Quartilla und Circe. Zweitens weist sein Verhalten darauf hin, dass sein männliches Selbstbewusstsein seinen Tiefpunkt erreicht hat: Kein römischer *vir* hätte sich freiwillig einer solch entwürdigenden Prozedur, die noch dazu von einer alten Frau ausgeführt wird, unterzogen.

¹⁷⁶ Obermayer, in: Fuhrer/Zinsli (Hrsg.) (2003), S. 79.

Proselenos kann aufgrund der mangelnden Gegenwehr des Encolp eine dominante Stellung ihm gegenüber einnehmen, die jedoch nicht lange Bestand hat. Nicht nur Encolp bricht in Tränen aus, sondern auch sie selbst: Sie klagt, wie alt und müde sie geworden sei, wobei nicht ganz klar ist, ob sie nur darüber Tränen vergießt, dass ihre ‚Heilungsversuche‘ diesmal erfolglos bei Encolp blieben, „oder“, so fragt sich Hans Peter Obermayer, „kommt ihr in den Sinn, daß sie selbst im Falle einer glücklich evozierten Erektion Encolps nicht seine Sexualpartnerin sein wird, aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters?“¹⁷⁷ Abwegig erscheint diese Überlegung nicht, denn Encolp erwähnt am Ende der Szene, in der Oenothea ihre Magie und Heilkünste an ihm erprobt, dass ihn die alten Frauen von „Wein und Geilheit berauscht“ (*solutae mero ac libidine*, Petr. Sat. 138.3) verfolgen – die Prozedur, die Encolp über sich ergehen lassen muss, wirkt offensichtlich auf die Hexen stimulierend.

Oenothea – Die angeblich einzig kompetente Heilerin von Impotenz und mächtige Hexe

Mit der Kapitulation Proselenos’ wird der Auftritt Oenotheas eingeleitet, die sich als einzig kompetente Heilerin der Impotenz des Encolp vorstellt (Petr. Sat. 134.10). Sie legitimiert diese Position durch ihre angebliche Beherrschung der Natur (Petr. Sat. 134.12).¹⁷⁸ Sogar die Götter, so die Hexe, unterwerfen sich ihrem Willen: Oenothea präsentiert sich selbstbewusst als allmächtige Zauberin, deren Botschaft lautet: Wenn sie in der Lage ist, die Natur zu beherrschen und sogar ihren Willen den Göttern aufzwingen kann, so ist ihre Macht allemal ausreichend, um Encolpius’ Impotenz zu kurieren.

Auch Oenothea fällt zum Auftakt ihrer ‚Heilung‘ Encolps über den jungen Mann her, jedoch nicht, um ihn zu verprügeln, sondern um ihn zu unterwerfen und abzuküssen (Petr. Sat. 135.2). Offensichtlich scheint sie zu glauben, dass eine derartige Behandlung Encolp stimulieren könnte. Zudem erscheint ihr Encolp sexuell attraktiv. Die ‚Heilung‘ wird eingeleitet durch das Kochen einer magischen Suppe, bei der ihr Encolp behilflich sein muss (Petr. Sat. 135.3-6). Dabei stürzt die alte Vettel von ihrem morschen Stuhl. Encolp richtet die hilflose Frau unter Gelächter wieder auf (Petr. Sat. 136.1-3). Oenotheas Selbstbeschreibung zu Beginn ihres Auftritts wird durch diesen Sturz veralbert. Die Szene zeigt, dass Encolp und der Leser es mit nichts anderem, als mit einer alten, übereifrigen Hexe zu tun haben. Wie Malitz und Fuhrer bemerkten, wird die Begegnung mit den alten Hexen trotz anfänglicher physischer Übergriffe und entehrender Beschimpfungen völlig anders geschildert als die Episoden mit Quartilla und Circe: Encolp zeigt keineswegs Anzeichen von Todesangst.¹⁷⁹ In Bezug auf sein Erlebnis mit Proselenos begibt sich Encolp jedoch in eine ähnlich devote und ‚unmännliche‘ Position wie in den Episoden mit Quartilla und Circe. Diese Haltung Encolps

¹⁷⁷ Obermayer (1998), S. 328-329.

¹⁷⁸ Natürlich sind in diesem Fall Parallelen zu Reden von Hexen in Elegien offensichtlich, worauf Kapitel B bereits eingeht.

¹⁷⁹ Vgl. Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 94-95.

hält aber nicht sehr lange an, vielmehr nimmt Encolp gegenüber den Hexen die Rolle des Patienten und nicht die des Opfers sadistischer Handlungen ein.

Nach einer kurzen Unterbrechung, in der Oenothea neues Feuer holt und Encolp von bissigen Gänsen, angeblich den Gänsen des Priap,¹⁸⁰ attackiert wird und eine Gans tötet, womit er in naiver Unkenntnis der priapeischen Heiligtümer seine Heilung einmal mehr gefährdet (Petr. Sat. 136.4-137.9), geht es mit der reinigenden Sühnehandlung des Encolp weiter (Petr. Sat. 137.10). In Bezug auf die versehentliche Tötung der Gans reagiert Encolp gleichzeitig genervt und pragmatisch und offeriert der tobenden und verzweifelten Oenothea zunächst einen Vogel Strauß als Ersatz. Als Proselenos in das übertriebene Gejammer Oenotheas einstimmt, verliert Encolp die Geduld und bietet den Hexen bares Geld als Entschädigung an. Die Reaktion Oenotheas macht deutlich, dass es ihr weder um die durch den Tod der Gans beschädigte Ehre des Priapus, noch um die angebliche Gefährdung ihres Amtes als Priesterin ging (Petr. Sat. 137.1-2), sondern dass sie vielmehr auf eine materielle Wiedergutmachung aus war. Nun kann die Heilung des Patienten Encolp weiter gehen, indem eine Vorzeichenschau veranstaltet wird: Oenothea liest Encolps Zukunft aus Nüssen im Wein sowie aus den Gedärmen der toten Gans. Encolps Beschreibung dieser ‚heiligen Handlungen‘ fällt skeptisch und sarkastisch aus, komisch erscheint es auch, dass die Alte ihm ein köstliches Mahl aus der zuvor so heftig betrauten Gans zubereitet (Petr. Sat. 137.10-12).

Die eigentliche unangenehme wie schmerzhaft Kur, die vielmehr einer sexuellen Tortur für Encolp gleichkommt, folgt im Anschluss: Oenothea, von Encolp in diesem Zusammenhang als „grausame Alte“ (*crudelissima anus*; Petr. Sat. 138.2) bezeichnet, malträtiert den jungen Mann mit einem mit Öl, Pfeffer und geriebenen Brennesselsamen eingeriebenem Phallus, den sie Encolp in den Anus einführt. Der Saft wird ihm auf die Schenkel gegeben, anschließend mischt Oenothea ein weiteres Aphrodisiakum aus Kressesaft und Stabwurz, das sie Encolp ebenfalls über die Scham gießt. Anschließend wird sein Unterleib mit einem Bündel frischer Brennesseln ausgepeitscht. Aufgrund der Textlücken ist nicht genau klar, ob sich Encolp gegen die Behandlung wehrt oder wie er reagiert – jedoch muss die Prozedur derart schmerzhaft und entwürdigend sein, dass er flieht, verfolgt von den schreienden alten, trunkenen und sexuell erhitzten Weibern (Petr. Sat. 138.3-4).

Die beiden alten Hexen, Proselenos und Oenothea, setzen Encolpius auf ähnlich schmerzhaft Weise wie Quartilla und Circe zu. Jedoch werden sie in die Handlung als Helferinnen eingeführt und nicht als strafende, rachsüchtige Frauen. Dennoch erscheinen die Hexen auch als wollüstig und bedienen somit den Stereotyp der lüsternen Alten – der *vetula*. Als Sexualpartnerinnen scheiden die beiden hässlichen alten Vetteln freilich für Encolp aus,

¹⁸⁰ Vgl. Richardson (1980) und Hamer (2007).

ihr fortgeschrittenes Alter macht sie zu „entsexualisierten“¹⁸¹ Wesen, die nicht mehr attraktiv, sondern sowohl für Encolp als auch für den Leser eher komisch erscheinen und keineswegs über die Macht verfügen, Encolp in derartige Todesangst zu versetzen wie Quartilla und Circe. „Sie stellen keine Gefahr für die männliche Herrschaftsstellung, die Encolp als ‚Mann‘ und Polyænus vertritt, dar.“¹⁸² Dass ihre magischen Heilungsversuche fehlschlagen, hat offensichtlich mit ihrer mangelnden Kompetenz und mit ihrem Alter zu tun, was Proselenos zum resignierten Aufgeben zwingt, Oenothea jedoch keineswegs einschüchtert. Somit erscheinen Proselenos und Oenothea auch als Karrikaturen der mächtigen Hexen aus der römischen Liebeslegie. Auf diese Weise entsprechen sie einerseits jede für sich der Rolle der *vetula*, können aber dem Geschlechterbild der bösen Hexe nicht genügen.

3.4 Die matrona Fortunata

Fortunata, die Ehefrau des Trimalchio, wird im Rahmen der *Cena* sowohl von Trimalchio selbst, von seinen Gästen sowie von Encolpius beschrieben und charakterisiert. Basierend auf diesen Darstellungen erfolgt die Analyse von Fortunatas Geschlechterrollen.¹⁸³ Die folgenden Überlegungen fußen auf der These, dass Fortunata¹⁸⁴ als Karrikatur einer *mater familias* bzw. *matrona* gezeichnet wird und somit in Parallele zu Trimalchio steht, welcher oben als Karrikatur eines *pater familias* gelesen wurde. Einen ersten Zugang zu Fortunata erhält der Leser über ihre Charakterisierung durch Hermeros (Petr. Sat. 37.2-8):

‚uxor‘ inquit ‚Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. et modo modo quid fuit? ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. est sicca, sobria, bonorum consiliorum – tantum auri vides –, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. quem amat, amat; quem non amat, non amat.

‚Das ist‘, belehrte er mich, ‚Trimalchios Frau; sie heißt Fortunata und mißt das Geld mit dem Scheffel. Und eben noch, was war sie? Dein Schutzgeist soll mir verzeihen, aber du hättest kein Stück Brot von ihr genommen. Jetzt ist sie, Gott weiß wie und warum, in den Himmel aufgestiegen und Trimalchios ein und alles. Kurz, wenn sie ihm am hellen Mittag sagt, es sei finster, so glaubt er’s. Er selber weiß gar nicht, wieviel er hat, so wohlbetucht ist er; aber dieses Luder hat die Augen überall, auch wo du es nicht für möglich hältst. Die ist nüchtern, sparsam und geschäftstüchtig – du siehst ja das viele Gold –, hat aber ein Schandmaul, ist eine richtige Klatschtante. Wen sie mag, den mag sie; wen sie nicht mag, den mag sie nicht.

Die Meinung der Leser bzw. Zuhörer über Fortunata wird aufgrund dieser Beschreibung negativ beeinflusst. Dabei kommt Trimalchios Frau selbst nicht zu Wort. Hermeros spricht zudem die Entwicklung der Fortunata an, indem er implizit auf ihre Vergangenheit als

¹⁸¹ Malits/Fuhrer, in: Feichtinger/ Wöhrle (Hrsg.) (2002), S. 95.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Vgl. dazu die neueste Untersuchung von Gloyn (2012). Die nachfolgenden Überlegungen führen Gloyns Erläuterungen weiter.

¹⁸⁴ Ihr Name leitet sich vermutlich vom lateinischen *fortunare* = beglücken, segnen ab. Ein überaus ironisch gewählter Name, wie die Analyse zeigen wird.

Prostituierte verweist und ihren früheren Status mit ihrem gegenwärtigen vergleicht.¹⁸⁵ Gleichzeitig bringt er seine Verachtung gegenüber Fortunatas vergangener Lage deutlich zum Ausdruck und wundert sich über ihren gesellschaftlichen Aufstieg, der ihr durch die Heirat mit Trimalchio gelang. Dabei schwingt eine implizite Kritik an Trimalchios Vorliebe für Frauen der Unterschicht mit, die nicht zu seinem gesellschaftlichen Status als reicher Freigelassener passt. Des Weiteren weist Hermeros auf Fortunatas Eigenschaften als Hausverwalterin hin: Er lobt sie zunächst für die Ausfüllung ihrer Rolle als *mater familias* bzw. für ihren verantwortungsbewussten Umgang mit dem Besitz ihres Mannes und attestiert ihr Nüchternheit, Sparsamkeit und Geschäftstüchtigkeit. Gleichzeitig hebt er die *affectio maritalis* der Eheleute hervor, indem er Fortunata als Trimalchios' „ein und alles“ (*Trimalchionis topanta est*; Petr. Sat. 37.4) charakterisiert. Dennoch zieht Hermeros ein negatives Fazit über sie: Ihr Verantwortungsbewusstsein und ihr Geschäftssinn werden negativ bewertet, indem ihr unterstellt wird, dass sie nur danach trachtet, Trimalchios Reichtum zu mehren und persönliche Vorteile aus ihrer Heirat zu ziehen (Petr. Sat. 37.2 und 37.6-7). Vor allem der Vergleich mit einer diebischen Elster (*pica pulvinaris*; Petr. Sat. 37.7) bringt diese Haltung Hermeros' deutlich zum Ausdruck. Dass Fortunata jedoch nur bemüht sein könnte, den Überblick über den ehelichen Besitz zu behalten und nicht betrogen werden will, kommt ihm nicht in den Sinn. Hermeros bezeichnet Fortunata ferner als „Luder“ (*Iupatria*; Petr. Sat. 37.6) sowie „Schandmaul“ (*mala lingua*; Petr. Sat. 37.7) und unterstellt ihr ein launisches Wesen. Es gilt nun zu untersuchen, inwiefern das von Hermeros gezeichnete Bild der Fortunata ihr Wesen treffend abbildet. In diesem Rahmen sollen zusätzliche Überlegungen bezüglich ihrer Rolle als Ehefrau und *mater familias* angestellt werden.

Fortunata: Eine degradierte mater familias

Fortunata, so berichtet Trimalchio in seinem Streitgespräch mit seiner Ehefrau, hat in der Vergangenheit tatsächlich als Prostituierte gearbeitet (Petr. Sat. 74.13). Darauf deutet auch ihre Kenntnis des als anrühlich geltenden, aus Mimus und Komödie bekannten Tanzes, *Cordax*¹⁸⁶ hin, zu dessen Darbietung Trimalchio sie in 52.8 auffordert.

Zwar trug eine Ehefrau während des Gastmahls auch zur Unterhaltung der Gäste bei, indem sie Tänze vorführte, Instrumente spielte und Konversation betrieb, jedoch ist die Kenntnis derartig frivoler Tänze für eine (angeblich) sittsame *matrona* mehr als ungewöhnlich. Dies dokumentieren beispielsweise die peinlich berührten Worte des Sallust, welcher über Sempronia, die Frau des Konsuls D. Iunius Brutus, bemerkt: „[...] [sie, H.E.] tanzte besser, als es für eine anständige Frau nötig ist“ (*psallere [et] saltare elegantius quam*

¹⁸⁵ In seinen nachfolgenden Worten über Trimalchio ist diese Technik der Charakterisierung ebenfalls zu beobachten. Vgl. Petr. Sat. 37.8-38.16.

¹⁸⁶ Jory, E. J.: The drama of the dance: prolegomena to an iconography of Imperial pantomime, in: William. J. Slater (Ed.): Roman Theater and Society, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996, S. 1-27, hier S. 24-27.

necesse est probae; Sall. Cat. 25).¹⁸⁷ Im Falle der Fortunata ist Trimalchio die Vergangenheit seiner Ehefrau immer noch sehr präsent:

Trimalchio's praise of Fortunata relates more to a low past over which she had little control than to her new role of *matrona*. Rather than portraying her in terms of the status of *materfamilias*, with which she self-identifies in chapter 67, he instead inverts those values to describe her as he believes she should be.¹⁸⁸

Fortunatas Status als *mater familias* wird auf diese Weise nicht nur durch die anwesenden Gäste, sondern vor allem durch ihren Ehemann konsequent herabgewürdigt. Dies geschieht nicht zuletzt durch den öffentlich mit Trimalchio ausgetragenen Streit, in dem dieser, wie oben bereits erwähnt, immer wieder auf die Vergangenheit seiner Ehefrau insistiert, sie beschimpft und sich selbst als ihr Retter profiliert.

Im Rahmen des Streites, so konnte Maria Ypsilanti¹⁸⁹ nachweisen, ist das Verhalten von Trimalchio und Fortunata an jenes von Zeus und Hera angelehnt, welches diese während ihres Disputes in der *Ilias* (Hom. Il. 1.540-583) zeigen. Das bereits oben analysierte Wortgefecht zwischen Trimalchio und seiner Frau soll hier kein zweites Mal nacherzählt werden. Dennoch ist es wichtig, auf den Umstand zu verweisen, dass Fortunata zu Beginn versucht – ebenso wie Hera (Hom. Il. 1.552) –, die Kontrolle über das Verhalten ihres Mannes zu übernehmen, indem sie ihm sein Gebaren vorhält und ihn ihrerseits beschimpft. Fortunata, die, ebenso wie Scintilla, sehr wenig Redeanteil in der *Cena* hat und nur in wenigen Situationen in Interaktion mit ihrem Mann steht, wird in dieser Szene zum zweiten Mal in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt. In Kapitel 67 fällt Fortunata zunächst durch ihre Abwesenheit bei den Gästen und später durch ihr Verhalten im trunkenen Zustand gegenüber Scintilla auf. Im Anschluss daran muss sie sich das beleidigende Verhalten von Habinnas gefallen lassen, der sich einen Spaß daraus macht, sie von ihrer Liege zu werfen; eine entwürdigende Aktion, über die Fortunata peinlich berührt errötet (Petr. Sat. 67.13). Habinnas wird jedoch nicht von Trimalchio gerügt.

In Kapitel 74 hat Fortunata die ihr entgegengebrachte Respektlosigkeit satt, sie wehrt sich zum ersten Mal vehement gegen das Verhalten ihres Mannes. Dennoch scheitert sie bei dem Versuch, diesen zurechtzuweisen. Trimalchio wirft aus Wut kurzerhand sein Trinkgefäß nach ihr. Die Reaktion Fortunatas fällt, so suggeriert der Kommentar des Encolp, übertrieben heftig aus, sie „kreischte, als hätte sie ein Auge verloren, und drückte die zitternden Hände vors Gesicht“ (*illa, tanquam oculum perdidisset, exclamavit manusque trementes ad faciem suam admovit*; Petr. Sat. 74.11-12). Fortunata bleibt für den Rest der Rede Trimalchios still und ähnelt darin Hera, die sich am Schluss des Disputes mit Zeus schweigend seiner Übermacht fügt:

¹⁸⁷ Zitiert nach folgender Textausgabe: Sallustius Crispus, Gaius: De coniuratione Catilinae. Die Verschwörung des Catilina, lat./dt., übers. u. hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004.

¹⁸⁸ Gloyn (2012), S. 271.

¹⁸⁹ Vgl. den bereits zitierten Artikel Ypsilantis aus dem Jahr 2010.

Both wives aspire to exercise control over their husbands and households, whether earthly or celestial. Both husbands bear with their wives' manners and attitude only up to a certain point, after which they react more or less violently, declare the limits of their 'tolerance', and authoritatively impose these limits on the wives, who unwillingly but obediently accept them and silently acknowledge their ultimate inability to prevail over their partner.¹⁹⁰

Liz Gloyn weist auf eine weitere Tatsache hin, die Fortunatas Status als *mater familias* in Frage stellt: Aus der Ehe mit Trimalchio sind keine Kinder hervorgegangen, Fortunata kann somit im eigentlichen Sinne nicht als „Familienmutter“ bezeichnet werden – sie hat den Zweck der Ehe nicht erfüllt. Trimalchio hält ihr dies während seiner Schimpftirade vor (Petr. Sat. 74.15-17):

Agatho, unguentarius herae proximae, seduxit me et ‚suadeo‘ inquit ‚non patiaris genus tuum interire.‘ at ego dum bonatus ago et nolo videri levis, ipse mihi asciam in crus impegi.

Agatho, Parfümhändler der Chefin von nebenan, nahm mich beiseite und sagte: ‚Ich rate dir, laß deinen Stamm nicht aussterben.‘ Aber ich, weil ich ein gutmütiges Schaf bin und nicht als Leichtfuß dastehen will, habe mir die Axt selbst ins Bein gehauen.

Trimalchio beschließt in seinem Zorn, Fortunata keinen Platz auf seinem Grabmahl zukommen zu lassen, was als große Beleidigung und Herabsetzung seiner Ehefrau zu werten ist. Er gibt ihr die Schuld an der Kinderlosigkeit ihrer Ehe und charakterisiert sie als undankbare, verschlage *matrona*. Sie hat für ihn in ihrer Rolle als Ehefrau versagt. Selbst Habinnas und seiner Frau ist dies der Rache zu viel und sie versuchen, Trimalchio zu beruhigen. Habinnas' Worte können als Reminiszenz an den Streit zwischen Zeus und Hera gelesen werden: „Niemand von uns ist ohne Fehl. Schwache Menschen sind wir, keine Götter“ (*‚nemo‘ inquit ‚nostrum non peccat. homines summus, non dei‘*; Petr. Sat. 75.1). Zeus und Hera verhalten sich ebenfalls sehr menschlich, indem sie ihre privaten Probleme öffentlich und sehr emotional diskutieren.

Trimalchios Verhalten gegenüber Fortunata

Wie oben beschrieben ist Trimalchios Verhalten gegenüber seiner Frau sehr ambivalent. Zwar bezeichnet sie Hermeros als Trimalchios' „ein und alles“ (*Trimalchionis topanta est*; Petr. Sat. 37.4) und hebt gleichzeitig hervor, wie sehr Trimalchio ihr vertraut (Petr. Sat. 37.5). Auch hört der neureiche Parvenü auf seine Frau, als sie ihn davon abzubringen versucht, den *Cordax* zu tanzen (Petr. Sat. 52.10). Dennoch fällt sogar Encolp die Unbeständigkeit in der Beziehung der Eheleute auf (Petr. Sat. 52.11). Immerhin gibt Trimalchio im Rahmen des Vortrages seiner Autobiografie zu, dass Fortunata ihm während eines finanziellen Engpasses mit eigenem Vermögen aushalf (Petr. Sat. 76.7-8).¹⁹¹ Aufgrund ihrer finanziellen Unabhängigkeit kann sie also gar nicht so schutzbedürftig gewesen sein, wie Trimalchio es

¹⁹⁰ Ypsilanti (2010), S. 234.

¹⁹¹ Dies ist ungewöhnlich, denn es war untersagt, dass sich Eheleute gegenseitig beschenkten. Vgl. Grubbs, Evan: *Women and the Law in the Roman Empire. A Sourcebook on Marriage, Divorce and Widowhood*, London: Routledge 2002, S. 98-100.

den Gästen weismachen will. Jedoch überwiegen Situationen, in denen sich Trimalchio respektlos gegenüber seiner Frau verhält und sie eher wie eine Sklavin in hoher Position,¹⁹² als wie seine Gefährtin behandelt. Ein Grund für sein Verhalten könnte sein, dass Trimalchio seine Machtposition durch Fortunatas finanzielle Unabhängigkeit bedroht sieht und von dieser abzulenken versucht, indem er auf ihre Vergangenheit insistiert. Auf diese Weise steht Fortunata schlecht vor ihren Gästen da, während sich Trimalchio profilieren kann. Von der Zurschaustellung der *societas* und *affectio maritalis* kann also nur selten die Rede sein.

Fortunatas Verhalten beim Gastmahl: Eine pflichtbewusste und vorbildliche Ehefrau?

Fortunatas Anwesenheit bei dem Gastmahl an sich war für römische Verhältnisse völlig normal und gehörte zu den Pflichten einer Ehefrau:

Ehefrauen begleiteten ihre Männer zum *convivium*, sie nahmen aber auch allein Einladungen an. Zu ihren Pflichten gehörte auch die Teilnahme an Zeremonien wie Verlobungen, Hochzeiten und Beerdigungen sowie Familienkultfesten, die von Festmahlen begleitet waren, zu denen auch die Frauen erwartet wurden. Die Annahme von Einladungen zum *convivium* galt noch für die Frauen im 2. Jh. n. Chr. als gesellschaftliche Pflicht.¹⁹³

Im Rahmen des *convivium* wurde die (vorbildliche) *societas* der Ehepartner inszeniert und vor den geladenen Gästen, also vor einer breiten Öffentlichkeit, zur Schau gestellt. Darüber hinaus war das Gastmahl eine Gelegenheit für die Ehefrau, ihren Rollen als loyale Partnerin des Ehemannes, als zuverlässige Hausverwalterin und als Ausstatterin sowie Dekorateurin der *domus* gerecht zu werden.¹⁹⁴ Des Weiteren war die *mater familias* während des Gastmahls für die Bewirtung der Gäste mit verantwortlich.

Wenn auch keine große Einigkeit von den Eheleuten demonstriert wird, ist Fortunata dennoch sehr bemüht, ihre Aufgaben und Pflichten mit großer Hingabe und Verantwortungsbewusstsein zu erledigen. Sie übertreibt dies jedoch und vernachlässigt ihre Anwesenheitspflicht bei ihrem Mann. In Kapitel 67 fragt Habinnas Trimalchio daher, warum seine Ehefrau nicht bei ihnen zu Tisch liege. Trimalchio erwidert darauf, dass Fortunata sich nicht entspannen könne, „ehe sie nicht das Silber aufgeräumt und die Reste an die Sklaven verteilt hat“ (*„illam’ Trimalchio ,nisi argentum composuerit, nisi reliquias pueris dividerit“*; Petr. Sat. 67.1-2). Habinnas besteht darauf, dass Fortunata ihnen Gesellschaft leistet. Erst als er kurz davor ist aufzustehen, ruft die Dienerschaft nach Fortunata, die daraufhin erscheint und sich bei ihrer Freundin Scintilla, der Frau des Habinnas, auf der Liege niederlässt. Selbst Scintilla fragt wegen der vorherigen längeren Abwesenheit der Fortunata diese spöttisch: „Sieht man dich auch wieder mal?“ (*„est te’ inquit ,videre?“*; Petr. Sat. 67.5). Eigentlich hätte

¹⁹² Dafür spricht nach Liz Gloyn auch die Kleidung der Fortunata, die die Farben der Kleidungsstücke der höher gestellten Sklaven widerspiegelt. Vgl. Petr. Sat. 28.8 und 60.8 sowie 67.4.

¹⁹³ Kunst, Christiane: Frauenzimmer in der römischen *domus*, in: Henriette Harich-Schwarzbauer/Thomas Späth (Hrsg.) unter Mitwirkung von Judith Hindermann: Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 3), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2005, S. 111-131, hier S. 114. Vgl. weiter Cic. Quint. 3.1.19 (Pomponia); Cic. Cael. 20; Plin. epist. 1.9.1-5.

¹⁹⁴ Kunst, in: Harich-Schwarzbauer/Späth (2005), S. 115.

Fortunata bereits anwesend sein müssen, denn „das *convivium* mit respektablen weiblichen Gästen bedurfte der Hausfrau. Sie fungierte vor allem als Gastgeberin der Frauen, hatte diese zum Essen zu bitten.“¹⁹⁵ So witzig wie unpassend erscheint es da, dass Fortunata erst auftritt, als die Dienerschaft nach ihr brüllt, sie sich selbst viel auf ihre Talente als Hausfrau einbildet und sich, bereits angetrunken, selbst lobt (Petr. Sat. 67.11). Ähnlich wie Trimalchio, kennt Fortunata ebenso wenig das rechte Maß in Hinsicht auf die Ausführung ihrer Rolle. Angesichts ihres Verhaltens wirkt Fortunata als *mater familias* überzeichnet und erscheint damit als eine Karrikatur der pflichtbewussten Hausfrau.

Sie übertreibt jedoch auch in anderer Hinsicht: Fortunata präsentiert Scintilla prahlend ihren Schmuck und nimmt sogar das Haarnetz ab, von dem sie versichert, dass es aus purem Gold gefertigt sei (Petr. Sat. 67.7). Natürlich wird Trimalchio auf die, eigentlich nur für Scintilla gedachte, Angeberei aufmerksam und nutzt diese seinerseits, um vor seinen Gästen einmal mehr auf seinen außerordentlichen Reichtum hinzuweisen (Petr. Sat. 67.7). Im gleichen Atemzug hebt er Fortunatas angebliche Gier nach teuren und ausgefallenen Schmuckstücken hervor, die ihn arm zu machen droht. Trimalchio hat somit wieder eine Gelegenheit gefunden, seine Frau vor seinen Gästen negativ darzustellen. Scintilla und Habinnas spiegeln im Anschluss daran dasselbe Verhalten (Petr. Sat. 67.9-10). Die beiden Frauen werden ihrem Status im Laufe des Gastmahls immer weniger gerecht, denn sie beginnen, sich in ihrem Rausch zu küssen, während Fortunata ihr Geschick als Hausfrau rühmt und Scintilla Habinnas' Großzügigkeit lobt (Petr. Sat. 67.11). In Abschnitt 1 des Kapitels B wurde bereits darauf hingewiesen, dass es als widernatürlich gesehen wurde, wenn freie bzw. freigelassene Frauen einander begehrten. Indem Scintilla und Fortunata gegenseitiges Begehren andeuten, brechen sie ein Tabu und geben sich als *matronae* der Lächerlichkeit preis. Auch sie verlieren schließlich, ebenso wie Trimalchio, das Gefühl für die Trennung von Öffentlichkeit und Privatsphäre und tragen selbst dazu bei, dass die Gäste ein abschätziges Urteil über sie fällen.

Insgesamt gesehen versucht Fortunata während des Symposiums sich selbst als *mater familias* zu präsentieren. Sie übertreibt dies jedoch derart, dass sie in ihrer Rolle nicht ernst genommen werden kann. Ihre Behandlung durch Trimalchio pervertiert ihre Rolle als sittsame *matrona*, da ihr Mann immer wieder auf ihre frivol-anrühige Vergangenheit insistiert und sie somit vor den Gästen konsequent herabwürdigt. Fortunata wird daher nicht als weibliches Familienoberhaupt wahrgenommen, sondern eher wie eine höher gestellte Sklavin behandelt. Sie ist, ebenso wie seine Reichtümer, für Trimalchio nur ein weiterer Besitz, der dazu dienen soll, sich vor den anwesenden Besuchern zu profilieren. Dieser Abschnitt soll mit Liz Gloyns Worten über Fortunata abgeschlossen werden. Gloyn stellt

¹⁹⁵ Ebd., S. 116. Vgl. weiter Iuv. Sat. 6.424f. und Cic. Att. 5.1.3.

dabei die Parallelen zwischen Fortunata und einer Elster heraus: Jenes Vogels, mit dem Trimalchios Frau zu Beginn durch Hermeros gleichgesetzt wurde:

Just like a magpie suspended over the threshold, she is only a bird in a gilded cage. [...]. Fortunata duplicates the discourse of wealth that Trimalchio enacts around her, reinforcing his status by reiterating his financial value wherever, whenever and however possible; her own wealth is irrelevant. She sits among her cushions, chattering with her *mala lingua* – but when she tries to speak her own words, Trimalchio takes them away.¹⁹⁶

4. Zusammenfassung der Kapitelergebnisse

Kapitel C hatte die ausführliche Analyse der Aufarbeitung von Geschlechterrollen und Sexualität in den *Satyrica* Petrons zum Gegenstand. Zu Beginn des Kapitels wurde kurz begründet, weshalb die oben ausgewählten Figuren der *Satyrica* hinsichtlich der von ihnen eingenommenen Genderrollen betrachtet wurden. Danach folgte in den Abschnitten 2 und 3 die Untersuchung der Männer- und Frauenrollen der *Satyrica*.

Allgemeine Erkenntnisse

Im Unterkapitel 2 wurden nacheinander die wichtigsten männlichen Figuren – Encolpius, Giton, Ascyltos, Eumolpos und Trimalchio – hinsichtlich ihrer Einnahme von Geschlechterrollen und ihrer Ausübung von Sexualität betrachtet, wobei der Schwerpunkt auf den Charakter des Encolpius gelegt wurde.

Bereits in Abschnitt 1 wurde darauf hingewiesen, dass Petrons männliche Hauptfiguren, außer Trimalchio, im Gegensatz zu den Protagonisten des griechischen Liebesromans nicht liierte bzw. unverheiratete Männer sind, die eine Vorliebe für gleichgeschlechtliche und bisexuelle Bindungen haben. Trimalchio ist zwar mit Fortunata verheiratet, jedoch lebt auch er seine homosexuellen Bedürfnisse aus, indem er Zärtlichkeiten mit Sklaven austauscht, was seine Frau sehr erbost. Die *Satyrica*, die in dieser Arbeit als ‚antiker Roman‘ gelesen und verstanden werden, brechen in diesem Punkt mit der Gattungskonvention der antiken Romanliteratur, zumal fast alle griechischen Autoren ihre Werke auf gegengeschlechtliche Beziehungen ausrichten: In keinem griechischen Liebesroman¹⁹⁷ spielt ein homosexuelles Pärchen die Hauptrolle. Homoerotische Episoden beschränken sich auf Nebenhandlungen und werden mitnichten in den Vordergrund gerückt.

Bernd Effe wies erstmals 1987 in seinem Aufsatz *Der griechische Liebesroman und die Homoerotik*¹⁹⁸ auf diese ungewöhnliche Gattungskonvention der griechischen Liebesprosa hin, die merkwürdig erschien, weil die Homoerotik im Allgemeinen und die Praxis der

¹⁹⁶ Gloyn (2012), S. 279.

¹⁹⁷ Die Fragmente des Iolaos- und Protagoras-Romans werden in dieser Studie nicht unter dem Begriff ‚griechische Liebesprosa‘ subsumiert. Sie müssen zudem von der oben stehenden Feststellung ausgeschlossen werden, da sie vermutlich auch männliche Homosexualität in den Vordergrund ihrer Handlung rückten.

¹⁹⁸ Vgl. Effe (1987).

Päderastie im Besonderen im antiken griechischen Alltag eine so bedeutende Rolle einnahmen:

Zwar scheint die Päderastie in der archaischen Zeit zunächst vorzugsweise in Adelskreisen praktiziert worden zu sein, aber diese soziale Schranke wurde bald überschritten. Die männliche Homoerotik wurde zu einem alle Bevölkerungsschichten erfassenden Element der Lebenswelt, und das gilt – soweit wir sehen – für alle Epochen der griechischen Kulturgeschichte gleichermaßen. [...] Angesichts dieser Zeugnisse [Effe führt Plutarchs *Erotikos* und die Platon'sche Theorie des Eros an, H.E.], welche die auch in der Kaiserzeit andauernde lebensweltliche Bedeutsamkeit der Päderastie eindringlich genug demonstrieren, erscheint die strikte heteroerotische Orientierung des griechischen Liebesromans ein durchaus erklärungsbedürftiges Moment.¹⁹⁹

Effe begründete die heterosexuelle Ausrichtung des Genres mit der Feststellung, dass zwischen der Gattung des Epos und der des ‚antiken Romans‘ genetische Zusammenhänge bestünden. Die Romanautoren betrachteten sich offenbar als Nachfolger der Epiker und verfassten ihre Geschichten in der Tradition des Epos, die mit Homer begründet wurde,

[...] und dieses generische Selbstverständnis führte dazu, daß sich die junge Prosagattung hinsichtlich ihrer konstitutiven Elemente nicht autonom entwickelte, sondern sich in starkem Maße an traditionelle epische Konventionen gebunden fühlte.²⁰⁰

Für das Epos hatte offenbar das homosexuelle Element eine weniger große Bedeutung: Die Erotik an sich trat zwar in den Vordergrund, aber eben in Form von heterosexuellen Verhaltensweisen, die zum Teil glorifiziert wurden. Ein gutes Beispiel dafür ist die Einhaltung der ehelichen Treue. Diese Ausrichtung auf gegengeschlechtliche Sexualität übernahmen die Romanautoren: Auch bei ihnen wird die eheliche Treue stark betont, auch bei ihnen finden die Liebenden nach zahlreichen leidvollen Abenteuern wieder glücklich zueinander.

Demnach muss für die *Satyrিকা* festgestellt werden, dass sich ihr Autor Petron zumindest in Bezug auf die Darstellung von Sexualität, nicht auf die Gattungskonventionen des ‚antiken Romans‘ sowie im weitesten Sinne auf Konstitutiva des Epos bezog, sondern sich stark von diesen distanzierte. Petron sparte im Gegensatz zu den griechischen Romanciers der Liebesprosa homosexuelle Inhalte keineswegs für die Handlung der *Satyrিকা* aus, sondern machte gerade die Homoerotik zum treibenden Element seiner Erzählung. Er trug damit den zeitgenössisch-realen Verhältnissen Rechnung und machte sich gleichzeitig mit seinem homosexuellen, untreuen Paar, Encolpius und Giton, das auf der ewigen Suche nach weiteren sexuellen Abenteuern, Geld und Essen durch den italischen (?) Mittelmeerraum vagabundiert, über die treuen und moralisch erhabenen heterosexuellen Pärchen des griechischen Liebesromans lustig. Petron war somit der erste bekannte römische Romanautor, der die Figurenzeichnung der griechischen Romanciers ins Komische zog und vor allem in Bezug auf den Themenkomplex Sexualität für die römische Romanliteratur neue Gattungskonventionen, die auf der römischen Geschlechterordnung aufbauten, etablierte. Die Inspiration für einen für das Genre derart unkonventionellen Umgang mit Gender und

¹⁹⁹ Ebd., S. 96.

²⁰⁰ Ebd., S. 107.

Sexualität hat Petron womöglich aus den ‚komisch-realistischen‘ griechischen Romanen über Iolaos- und Protagoras erhalten.²⁰¹ Kapitel B hat zudem gezeigt, dass sich er sich darüber hinaus an diversen anderen griechisch-römischen Gattungen orientierte, die zu seiner Zeit populär waren. Nichtsdestotrotz muss hervorgehoben werden, dies belegt vor allem Kapitel B, dass Petrons Eigenanteil an den außergewöhnlichen Konzepten von Sexualität und Geschlecht, die in den *Satyrice* zu finden sind, nicht unterschätzt werden darf. Sein Umgang mit diesen Themen ist sowohl für das Genre des ‚antiken Romans‘ als auch für die römische Literatur im Allgemeinen als innovativ zu bezeichnen – dies beweisen die ungewöhnlich konstruierten Frauenfiguren, Petrons Erzähler Encolpius und Petrons Umgang mit Tabuthemen, wie der Impotenz seines Protagonisten.

Ergebnisse zu Petrons Männerfiguren

Petrons Männerfiguren, damit sind vor allem Giton und Encolpius gemeint, sind, obwohl sie äußerlich den griechischen Protagonisten ähneln, im Grunde literarisch gebildete Gauner, die keineswegs bestrebt sind, sesshaft zu werden, sich sittsam zu verhalten und eine Familie zu gründen. Im Gegensatz zu den griechischen Romanciers hat Petron keine Helden, sondern Anti-Helden geschaffen, die mitnichten als moralische Vorbilder und tugendhafte-reine Charakter gewertet werden können. Die griechischen Helden sollen den Leser „ergreifen, rühren, vielleicht erheben.“²⁰² Petrons Figuren hingegen stolpern von einem kleinen Verbrechen, von einem sexuellen Abenteuer und von einer peinlichen Episode in die nächste. Da sie jedoch keineswegs dem Ideal der *kalokagathia* entsprechen, verdienen sie ihr Pech und Leid auch.

Petrons Encolpius sticht besonders hervor, indem er als Parodie des immer potenten römischen *vir* angelegt ist und den Idealvorstellungen, auf denen das Konzept des römischen Machos aufbaut, völlig zuwider läuft. Er ist zwar, wie von einem *vir* nicht anders zu erwarten, auf viele verschiedene sexuelle Abenteuer, sowohl mit Männern als auch mit Frauen, aus, jedoch hat er in den meisten der erhaltenen Situationen mit Impotenz zu kämpfen. Mögen die Gründe dafür im Zorn des Priapus sowie im Charakter des Encolp selbst liegen, so lässt sich letztlich festhalten, dass Petron sich mittels der Konzeption seiner Hauptfigur ‚augenzwinkernd‘ über die Normen der römischen Geschlechterordnung hinwegsetzt. Encolpius wird dadurch als sehr human gezeichnet und als ein junger Mann dargestellt, der am gesellschaftlichen sowie am selbst geschaffenen Druck zugrunde zu gehen droht. Petron macht auf diese Weise dem Leser klar, dass gewisse Geschlechterrollen und die ihnen verbundenen Ideale und Wertvorstellungen überkommen und nicht mehr zeitgemäß sind. Encolp fungiert zugleich als Sprachrohr der Parodie für

²⁰¹ Diese Feststellung ist bewusst vorsichtig formuliert, da nicht ganz klar ist (s. die Abschnitte 1 und 4 des Kapitels A) ob im Iolaos- und Protagoras-Roman wirklich ein homosexuelles Pärchen die Hauptrolle spielte.

²⁰² Heinze, in: Gärtner (Hrsg.) (1984), S. 24.

Petron und wird benutzt, um die eigene Kritik seines Schöpfers an den zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnissen zum Ausdruck zu bringen – nicht nur in Bezug auf Geschlechterrollen, sondern auch in Hinsicht auf gewisse Stereotypen, wie den neureichen, protzigen Freigelassenen. Encolpius erscheint auf diese Weise als facettenreicher, schillernder Charakter, dem zum Einen verschiedene, der Norm und den Gattungskonventionen zuwiderlaufende (Geschlechter-)Rollen zugewiesen und dessen Handlungen und Aussagen zum Anderen für die Intention seines Autors nutzbar gemacht werden.

Dass sich Petrons Figuren nicht nur auf *eine* konventionelle Geschlechterrolle festlegen lassen, wurde auch anhand der Figur des Giton, die einerseits als idealer *puer* angelegt ist, deutlich. Giton selbst weist aber andererseits ebenso Charakteristika auf, die üblicherweise eher Frauen zugeschrieben werden, so wird er als überaus hübsch beschrieben, zudem erscheint er fast immer als passiver Sexualpartner. Die von ihm eingenommenen Geschlechterrollen changieren damit zwischen den Attributen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘.

Die beiden Rivalen des Encolp könnten nicht unterschiedlicher konzipiert sein. Ascyrtos erscheint als überaus viriler, brutaler und egoistischer Antagonist zu Encolpius und verbleibt, zumindest, was den erhaltenen Text angeht, in seiner Rolle als sein Nebenbuhler. Seine Rolle ändert sich nur insofern, als er einst mit Encolpius liiert war, jedoch nun nicht mehr mit diesem zusammen ist und das Verhältnis zwischen seinem früheren Liebhaber und Giton enorm stört. Ganz anders wird Eumolpos dargestellt. Eumolpos tritt als tiefsinnig und intelligent angelegte Figur auf, die später ihre frivole Seite Encolpius und dem Leser offenbart. Zunächst gibt sich Eumolpos noch als tugendhaft-erhabener, über den weltlichen Dingen stehender Dichter aus. Schnell wird aber klar, dass Eumolpos ebenso wie Encolpius eine starke Vorliebe für hübsche Knaben hegt, die er im Gegensatz zu Encolp auf viel lusternere, ja beinahe freche Weise auslebt – es sei hier auf die Episode mit der Matrone von Croton verwiesen. Später entpuppt sich Eumolpos jedoch – ganz im Gegensatz zu Ascyrtos – als Helfer und Freund für Encolpius und Giton. Er bleibt damit nicht nur auf die Rollen als zwanghafter Dichter und lusterner Greis fixiert, sondern zeigt eine völlig neue Seite an sich.

Auch die Figur des reichen, protzigen Parvenüs Trimalchio ist keineswegs auf nur eine Rolle reduzierbar. Er selbst stellt sich als viriler einstiger Sklave dar, der später zum erfolgsverwöhnten Geschäftsmann avanciert und seiner altruistischen Ader durch die Heirat der einstigen Prostituierten Fortunata nachgibt. Die Kommentare des Encolpius und die Hinweise anderer Gäste evozieren jedoch das Bild eines überaus unsicheren *pater familias* und Ehemannes, der offenbar mit seiner Vergangenheit als Sklave mehr Probleme hat, als er zugeben will. Die von Trimalchio krampfhaft angestrebte (sexuelle) Autorität in seinem Haus und in der Öffentlichkeit, also vor seinen Gästen, wird auf diese Weise völlig

untergraben. Seine Figur erweist sich damit als Karikatur des neureichen Freigelassenen und *pater familias*, der nur freigelassen wurde, weil er seinem Herrn jahrelang sexuelle Dienste leistete.

Ergebnisse zu Petrons Frauenfiguren

Die eben angesprochenen als innovativ und unkonventionell bezeichneten Elemente, die den Umgang Petrons mit den Themen Sexualität und Gender prägen, werden in Bezug auf die Frauenfiguren der *Satyrice* um weitere ungewöhnliche Punkte ergänzt. Petron etabliert vor allem mit seinen weiblichen Protagonisten Quartilla, Circe und Chrysis ein für den antiken Roman völlig neues Frauenbild. Petrons weibliche Charaktere entsprechen weder den Idealbildern, die die römische und ebenso die griechische Geschlechterordnung für Frauen vorgeben, noch haben die untersuchten Protagonistinnen viel mit den griechischen Heldinnen gemein. Außer Fortunata und Scintilla ist keine der Frauen verheiratet oder strebt eine feste Beziehung an. Besonders Quartilla und Circe geht es nicht um das Finden und Erleben der ‚großen Liebe‘: Im Gegensatz zu den griechischen Protagonistinnen definieren sie sich keineswegs über pathetische oder emotionale Wertvorstellungen. Vielmehr ist für beide wichtig, ihre Rachegeleüste und ihr Verlangen auszuleben.

Quartilla, Circe und Chrysis gehen offen mit ihrer Sexualität, ihren erotischen Wünschen sowie Vorlieben um und übernehmen bei sexuellen Handlungen die Führungsrolle. Sie lassen Encolpius und seine Freunde sogar vergewaltigen und verprügeln und zeigen damit ein Verhalten, das kein griechischer Romancier seinen weiblichen Protagonistinnen zugeschrieben hätte und das wohl ebenso in der römischen Realität sehr selten war. Petron skizziert besonders Circe und ihre Sklavin als eigenständige und selbstbewusste Frauen, die in sexuellen Beziehungen ganz eigene Verhaltensregeln etablieren. Sie haben nichts mehr mit dem Ideal der sexuell passiven, devoten und frommen römischen Frau und schon gar nichts mehr mit der Konzeption der griechischen Heldinnen zu tun. Petron gesteht seinen Protagonistinnen zu, dass sie sich ganz bewusst und gewissermaßen ‚weil es ihnen so passt‘, über die Regeln für normatives weibliches Sexualverhalten und über Gattungskonventionen für weibliche Charaktere²⁰³ hinwegsetzen können. Mit Quartilla und Circe hat Petron Frauenfiguren geschaffen, die durch ihr Verhalten immer wieder die männliche sexuelle Autoritäts- und Machtstellung untergraben und ins Lächerliche ziehen, wie anhand ihres Umganges mit Encolpius demonstriert werden konnte. Die beiden Figuren nehmen ihrerseits männliche Positionen mit einer Selbstverständlichkeit ein, die vor allem Encolpius schockiert, der nach wie vor an dem etablierten, jedoch anachronistischen römischen Ideal der devoten, schutzbedürftigen Frau sowie am Inbegriff der Geliebten festhält.

²⁰³ So setzen sie sich sogar über die bekannten Prämissen der *fabula Milesia* hinweg (s. Kapitel B).

Auf die Analyse der Quartilla und der Circe folgte die Untersuchung der Hexen Proselenos und Oenothea, welche nicht nur ein Interesse daran zeigen, Encolpius zu helfen seine Impotenz zu überwinden, sondern ihn gleichzeitig attraktiv finden (Petr. Sat. 138.3). Proselenos realisiert jedoch offenbar im Zuge ihrer brutalen Behandlung des jungen Mannes, dass sie weder die Kompetenz besitzt, ihn von seiner Impotenz zu kurieren, noch für ihn aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters und damit einhergehenden körperlichen Verfalls als Sexualpartnerin in Frage kommt. Einer ähnlich brutalen, wie ominösen Kur muss sich Encolp bei der Hexe Oenothea unterziehen, die sich zunächst selbstbewusst als allmächtige Zauberin ausgibt. Ihre Heilungsversuche sind jedoch ähnlich erfolglos wie die der Proselenos. Nur für eine kurze Zeit gelingt es den beiden alten Frauen gegenüber Encolpius eine derartige Machtstellung wie beispielsweise Quartilla einzunehmen. Encolp ist keineswegs so besorgt um sein Leben, wie während der Orgie in Quartillas Haus. Ganz im Gegenteil: Er findet die skurrilen Bemühungen und eigentlich gut gemeinten Absichten der Hexen eher amüsant als einschüchternd, wenngleich sie in mancher Hinsicht äußerst schmerzhaft für ihn sind. Im Falle von Proselenos und Oenothea zeichnet Petron die einzigen Frauen, die in den *Satyrica* einem klassischen weiblichen Stereotyp, nämlich dem der *vetula*, entsprechen. Gleichzeitig aber fallen die beiden alten Frauen aus ihren Rollen als kompetente Hexen heraus.

Die Darstellungen Fortunatas und Scintillas unterscheiden sich schließlich gravierend von den Zeichnungen Quartillas', Circes' und Chrysis'. Fortunata versucht sich krampfhaft während des Symposiums, das ihr Ehemann Trimalchio ausrichten lässt, in der Rolle der *mater familias* zu behaupten und die verlässliche Ehefrau zu mimen. Sie übertreibt ihre Bemühungen aber derart, dass sie als pflichtbewusste Ehe- und Hausfrau nicht ernst genommen werden kann und somit eher die Karrikatur einer *mater familias* als ihr Ideal darstellt. Angesichts ihrer Vergangenheit als Prostituierte, auf die vor allem Trimalchio selbst immer wieder insistiert, sowie ihrer kinderlosen Ehe mit dem protzigen, neureichen Freigelassenen, wird ihre Autorität als Ehefrau immer wieder untergraben. Fortunata wird nicht als respektable *matrona* wahrgenommen, sondern wirkt fremdbestimmt und wird wie eine höher gestellte Sklavin behandelt. Auch im Falle Fortunatas wird also ein weiteres weibliches Idealbild der römischen Geschlechterordnung, nämlich das der pflichtbewussten, treuen *matrona* aus gutem Hause, karriert. Ähnlich wird Scintilla, die Freundin Fortunatas, gezeichnet. Ihre Darstellung wird konsequent der ihres Mannes untergeordnet und ihre Verhaltensweisen spiegeln sich mit denjenigen des Habinnas. Während Quartilla, Circe und Chrysis somit nicht verheiratete bzw. liierte Frauen sind, die sich die Freiheit nehmen, ihre individuellen sexuellen Wünsche und Vorlieben offen auszuleben und zu formulieren, werden Fortunata und Scintilla durch ihre Ehemänner permanent als eigenständige Individuen herabgewürdigt. Ihnen bleibt letztlich nichts anderes übrig, als sich den Vorstellungen ihrer

Ehemänner bzw. denen der männlichen Öffentlichkeit unterzuordnen. Innerhalb ihrer Ehe haben sie nicht das Recht, eine eigene Meinung zu äußern – schon gar nicht in Bezug auf ihre Sexualität.

Im anschließenden Kapitel D wird nun versucht, auf die Intention Petrons zu schließen, die er mit seinem ungewöhnlichen Umgang mit Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern der bislang untersuchten Gattungen sowie mit den Idealen und Normen der antiken Geschlechterordnungen verfolgte. Gleichzeitig soll der Frage nachgegangen werden, an welche Adressaten Petron ein derart unkonventionelles Werk richtete.

D. Der innovative Charakter der *Satyrica* und die Eigenleistung des Petron¹

Bevor abschließend untersucht wird, welche Intention der neronische Autor mit seinem ungewöhnlichen Werk verfolgte und für welche Adressaten er dieses verfasste, soll zunächst auf die literaturhistorischen Entstehungsbedingungen der *Satyrica* verwiesen sowie betrachtet werden, unter welchen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen der Roman entstanden ist. Diese Erläuterungen sollen den parodistischen und innovativen Zug des Werkes verständlicher machen. Es erscheint zudem vor diesem Hintergrund leichter, Petrons Absicht als Autor und die Rezipienten der *Satyrica* zu erschließen. Am Schluss des Kapitels soll im Speziellen der kreative und ungewöhnliche Umgang Petrons mit dem Thema Sexualität thematisiert und eine mögliche Erklärung dafür angeboten werden.

1. Die literaturhistorischen Entstehungsbedingungen der *Satyrica*

Petrons Werk ist, wie zu Beginn des Kapitels A ausgeführt wurde, aller Wahrscheinlichkeit nach in neronischer Zeit (54-68 n. Chr.) entstanden. Die *Satyrica* sind damit ein Text der nachklassischen Phase² der römischen Literaturgeschichte. Die Nachklassik zeichnete sich gegenüber der Klassik³ durch die Distanzierung von den griechischen Vorbildern aus. Man arbeitete sich an der eigenen, in der römischen Klassik entstandenen, Literatur ab und setzte sich vor allem mit Texten von Vergil, Horaz, Catull und Ovid auseinander. Es erschienen nun Werke, die vor allem römisches Kulturgut aufgriffen und verarbeiteten. Die Klassik hingegen war durch die Anlehnung der Literaten an ihre griechischen Vorgänger geprägt, deren Texte als Vorlage für eigene Werke dienten:

Es wurde zur Regel, daß man die Formen von den Inhalten löste. Man übersetzte und bearbeitete nicht mehr, sondern transportierte die griechischen Gattungen souverän in die einheimische römische Welt.⁴

Der Stil der klassischen Werke unterschied sich stark von dem der nachklassischen Literatur, er war monumental und gleichzeitig von Schlichtheit und Eleganz bestimmt. Er war geprägt durch ein

[...] Nebeneinander von Größe und Einfachheit gepaart mit geordneten Proportionen und Symmetrie atmet die wuchtige Erhabenheit archaischer Dichter, verbunden mit der diffizilen Technik des Hellenismus.⁵

¹ Vgl. zu den nachfolgenden Ausführungen das Kapitel 4. „Die Form der *Satyrica*“ in meiner unveröffentlichten Masterarbeit von 2010, S. 20-27.

² Vgl. zur Definition der Nachklassik die Ausführungen Fuhrmanns (2008), S. 62 sowie S. 71-75. Als Nachklassik wird hier die Phase von Tiberius' Regierungszeit (14-37 n. Chr.) bis zum Zusammenbruch des Prinzipats in der Mitte des 3. Jh. n. Chr. bezeichnet.

³ Als Klassik wird die Zeit von den 90er Jahren des 1. Jh. v. Chr. bis zum Tode des Augustus (14 n. Chr.) bezeichnet.

⁴ Fuhrmann (2008), S. 67-68.

⁵ Fröhlke (1977), S. 113.

Im Gegensatz zu den Dichtern der Nachklassik, strebten die Literaten der Klassik nach einem harmonischen Verhältnis zwischen Inhalt, Sprache und Form. Die Komposition der Werke war gut durchdacht, die Struktur durchkonstruiert und die Literatursprache ausgefeilt. Von Provokation und einer kritischen Auseinandersetzung mit der Realität konnte jedoch nicht die Rede sein: „Ihr Streben nach Dezenz hemmte die Wiedergabe greller, abstoßender Wirklichkeit und ihr Streben nach Wahrscheinlichkeit schloß das provozierende Wirklichkeitsfremde aus.“⁶ Dies war unter anderem der Tatsache geschuldet, dass die Literatur dieser Epoche politisch gefärbt und von staatstragendem Pathos und Ethos geprägt war.

Die Zeit Ciceros und seiner Zeitgenossen war von Revolution und Bürgerkrieg geprägt und der Sturz Caesars sowie seine Ermordung ein schockierendes Ereignis für das Volk gewesen. Die Ermordung Caesar hatte zur Folge, dass die Menschen nicht mehr an Politik glaubten, sich von ihr abwandten, sich ins Privatleben zurückzogen und sich die Intellektuellen mit dem Verfall der Politik und der Sitten auseinandersetzen. Die Klassik aber war von den erfolgreichen Bemühungen des Augustus geprägt, die von ihm begründete Staatsordnung populär zu machen und das Gefühl des Patriotismus wieder aufkeimen zu lassen. Die Literatur dieser Zeit hatte somit einen starken Bezug zum Staatsleben. Die Dichter, besonders Vergil und Horaz, nahmen eine bedeutende Mittlerposition zwischen den Bürgern und dem *princeps* ein. In ihren Werken ist deutlich die neue Einstellung zur Politik ablesbar. Die klassische Dichtung hat damit ein ganz eigenes Anliegen:

Sie will zum Bürger erziehen. Das deutsche Missverständnis des Engagements der augusteischen Dichtung wie das Mißverstehen der großen Gestalt Ciceros hängt damit zusammen, daß für uns die Einheit von Staat und Kultur nicht wie für die Römer eine Selbstverständlichkeit ist, sondern ein Problem. Die Aeneis des Vergil, die Römeroden des Horaz stellen Vorbilder politischen und sozialen Verhaltens vor Augen. Sie suchen das Zustandekommen von Staat und Kultur zu fördern und dienen so einer von den Römern im Grunde nie bezweifelte Verpflichtung.⁷

Mit dem Tod des Augustus im Jahr 14 n. Chr., welcher den Beginn der Nachklassik markiert, wurde der literarische Bezug zum Staatsleben schwächer und man wandte sich wieder von der Politik ab. Zwar förderten die Kaiser jegliche Art von schriftstellerischer Betätigung, jedoch nur insofern, als dass sich diese in gewissen Grenzen bewegte. Die offene Äußerung von Kritik am Kaiser oder die Überbietung der poetischen oder rhetorischen Leistung des *princeps* waren gefährlich. Michael von Albrecht weist auf Caligula hin, der eine starke Eifersucht auf Senecas rhetorische Fähigkeiten entwickelte und ihn vermutlich dazu brachte, von der Rhetorik abzulassen und sich der Philosophie zuzuwenden.⁸ Auch Nero, der sich als

⁶ Fuhrmann (2008), S. 69.

⁷ Pöschl, Viktor: Grundzüge der augusteischen Klassik, in: Friedrich Hörmann (Hrsg.): Neue Einsichten. Beiträge zum altsprachlichen Unterricht, München: Bayrischer Schulbuchverlag 1970, S. 6-18, hier S. 17.

⁸ Vgl. von Albrecht, Michael: Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boëthius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit, 3. Aufl., Bd. 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 710. Vgl. auch Suet. Cal.

Sänger und Kitharöde hervor tat und sich selbst als begabter Literat sah, wurde Neid auf den Dichter Marcus Annaeus Lucanus nachgesagt. Der Kaiser sollte den Dichtern gewogen bleiben und so wurden vermehrt panegyrische Texte, wie beispielsweise das Loblied, das der jüngere Plinius auf Kaiser Trajan verfasste, publiziert. Insofern kann nicht von Meinungsfreiheit gesprochen werden, die Literatur der Nachklassik war strikten Reglements unterworfen. Die Literaten wurden insgesamt gesehen zunehmend aus der Politik herausgehalten, ihr Einfluss wurde begrenzt und ihren Werken fehlte der patriotische Zug der Klassik:

Dieser Bezug zum Staatsleben, zur Gemeinschaft lockert sich in den folgenden Generationen, eine große Antriebskraft versiegt damit. Weil der Schriftsteller abseits der politischen Entwicklung steht, als Individuum nicht mehr in seinen Anschauungen von der Gemeinschaft getragen wird, ist selbige für sein Werk kein Fundament mehr, positiv nicht, weil er sich mit dieser Staatsform nicht identifizieren mag, negativ könnte dieser politische Zustand einen Kontrapunkt [...] abgeben, wenn nicht das politische Terrorsystem eine oppositionelle Meinungsfreiheit unterbände. Die Folge ist, daß die Literatur ihre Bindung zum Staat verliert.⁹

Diese Entwicklung schlug sich auch in der Sichtweise der Wirklichkeit nieder. Man hob Negatives hervor, setzte sich mit den Lasten und Leiden der Menschen auseinander, beschrieb die „Verkehrtheit der Zeitverhältnisse“ und die „Brüchigkeit der überkommenen Normen und Wertvorstellungen.“¹⁰ Wie genau geschah dies? In Gattungen wie dem Epos oder der Tragödie wurde das menschliche Dasein als etwas Grauenhaftes geschildert, die menschlichen Verfehlungen und Laster wurden explizit hervorgehoben. Andere Dichter, wie Martial oder Iuvenal, setzten sich in ihren Epigrammen und Satiren kritisch mit der Wirklichkeit auseinander, indem sie mittels einer entlarvenden und genauen Beobachtungsgabe die gesellschaftlichen Verhältnisse verspotteten und bestimmte Stereotypen verhöhnerten. Inwiefern sich die eben angesprochenen Entwicklungen auf das Leben und Schaffen Petrons auswirkten, soll im nächsten Abschnitt, der genauer auf die Adressaten der *Satyrice* und Petrons Intention eingeht, thematisiert werden.

2. Zu Petrons Adressaten und seiner Intention

Zu Beginn des Kapitels A wurde sich der These angeschlossen, dass Petron als Autor der *Satyrice* identisch mit dem Mann war, welcher von Tacitus, Plinius und Plutarch charakterisiert wird. Somit wird davon ausgegangen, dass sich Petron in den aristokratischen Kreisen am Hofe Neros bewegte. Er wird sicherlich mit Seneca bekannt gewesen sein, der ebenfalls an Neros Hof tätig gewesen ist. Tacitus vergleicht Petron implizit mit diesem (Tac. Ann. 15.60.2f.), indem er dessen Selbstmord als Gegenentwurf zum Sterben Senecas beschreibt. Möglicherweise wird Petron Marcus Annaeus Lucanus, der ein Neffe Senecas des Jüngeren und gleichzeitig Enkel Senecas des Älteren gewesen ist, gekannt haben.

⁹ Fröhlke (1977), S. 114.

¹⁰ Fuhrmann (2008), S. 74.

Petrone Bürgerkriegsepos (Petr. Sat. 119-124.1), welches von Eumolpos vorgetragen wird, werten Otto und Eva Schönberger als „schöpferische Kritik an Lucan durch gezielte Um- und Neugestaltung in vergilischer Tradition.“¹¹ Vielleicht hat Petron noch Martial persönlich kennen gelernt, mit dem er die Detailverliebtheit für die Beschreibung des Alltagslebens, den zuweilen derben Humor und die Vorliebe für die schonungslose Verspottung bestimmter Typen, wie den neureichen Freigelassenen und den *cinaedi*, teilt. Tacitus erwähnt ferner Petrons politische Karriere (Tac. Ann. 18), die dieser mit viel Geschick anging, somit wird der neronische Autor auch einige Kontakte in der Politik gehabt haben, wie beispielsweise den Suffektkonsul Gaius Anicius Cerialis und den Rhetor Anneaus Mela, der ein Bruder Senecas war.

Petron war äußerst belesen – wie die zahlreichen Anlehnungen an andere Literaten zeigen – und wird daher für eine ebenso gebildete und kultivierte Leserschaft geschrieben haben, die seine vielfältigen literarischen Anspielungen und gesellschaftskritischen Pointen zu würdigen wusste. Humor war sicherlich ein weiteres Charakteristikum, das Petrons Leser auszeichnete, sind doch die *Satyrica* geradezu als Ensemble lustiger Einfälle, schonungsloser Parodien und ironisch dargestellter Verhaltensweisen konzipiert. Petrons „Werk ungewohnter Offenheit“ (Petr. Sat. 132.15) wurde wohl kaum für Rezipienten verfasst, die dieses als sittlich anstößig, sondern vielmehr als erfrischend frivol empfunden haben. Die *Satyrica* sind ein individuelles, einzigartiges Werk und damit ein Text, der sich an kreative Individualisten (und Autoren) richtet. Gleichzeitig war der Roman für Leser gedacht, die, ähnlich wie der Autor der *Satyrica*, unter den zeitgenössischen kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen litten und eine Möglichkeit suchten, sich kritisch, nämlich durch Reflexion und Lektüre, mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Diese kritische Reflektion der Wirklichkeit geschieht in den *Satyrica* durch die Parodie der zeitgenössischen gesellschaftlichen Zustände sowie durch den zuweilen karrierenden Umgang mit den Literaturgattungen der römischen Klassik (und dem griechischen Liebesroman):

Trotz der Integrierung in den neuen Zusammenhang läßt die Parodie eine andere Welt in der des Romans aufleuchten. Hier wird deutlich, wie sehr sich das Satyricon von Literatur nährt und zwar von einem traditionalistisch umgebogenen und aufgehobenen Bildungserbe. Durch diese Technik wird das Auseinanderklaffen von Realität und Wort schmerzvoll und zugleich belustigend spürbar. Die in der Blüte der Klassik emporgezüchtete Sprache, die für alle Bildungsinhalte geschmeidig gemacht wurde, hat gerade durch die Züchtung die Unschuld des Ersterlebnisses verloren und ist zu einem allem dienstbaren Klischee abgesunken.¹²

Bei den Rezipienten des Petron'schen Romans wird auf diese Weise ein Bewusstsein für den mangelnden Bezug der klassischen Literatur zur eigenen Wirklichkeit geschaffen. Petron will zeigen, dass die Aussagekraft dieser Literatur und die Werte, für die sie steht, verloren gegangen sind, gerade auch deshalb, weil die neronische Gesellschaft eine andere ist als die augusteische. Für ihn funktioniert die Auseinandersetzung mit den Werken der

¹¹ Schönberger (2013), S. 11.

¹² Fröhlke (1977), S. 140.

römischen Klassik nur noch über ein parodistisches Spiel mit ihnen – was auch die in ihnen etablierten Geschlechterrollen einschließt. Er setzt sie als „dienende Träger seiner Subjektivität ein.“¹³ Nur allzu bewusst ist er sich über die zunehmende Unwichtigkeit traditioneller, d.h. augusteischer Werte und Normen. Daher entwirft Petron in seinen *Satyrice* eine Gegenwelt zur zeitgenössischen Realität, in der Patriotismus und staatstragendes Ethos keinen Platz mehr haben. Durch komische Verzerrung der Wirklichkeit, mittels Parodie und beißendem Spott beschreibt er die „Unzulänglichkeit seiner Gesellschaftsform.“¹⁴ Petron ist einer der Intellektuellen, die mit dem unglaublich gewordenen Staatsgebilde abrechnen, das keine epischen Helden mehr zulässt. Er will Schranken einreißen, konventionelle Klischees entlarven und tragisches Pathos der Lächerlichkeit preisgeben, was besonders deutlich anhand der Rezitation des Eumolpos wird, auf die mit Steinwürfen reagiert wird (Petr. Sat. 90.1). Petron kreiert Protagonisten mit Ecken und Kanten, mit profanen Problemen, Anti-Helden, die an Impotenz leiden. Er scheut nicht davor zurück, Tabuthemen anzusprechen oder überkommene Ideale, wie jenes des allzeit potenten römischen *vir*, gnadenlos zu parodieren. Damit schafft Petron „eine Offenheit für Wirklichkeitsbereiche, denen vorher keine poetische Dignität zuerkannt wurde.“¹⁵ Er hebt sich auf diese Weise innovativ und kreativ von seinen literarischen Vorbildern wie dem griechischen Liebesroman, den Werken der römischen Klassik und dem homerischen Epos ab. Petron nutzt das Lachen als Waffe:

Für einen Mann wie Petron, der sich nicht an das Tugendpathos und den Vorsehungsglauben der Stoiker klammern wollte, bot sich das Komische sozusagen als säkularisierte Form des Erhabenen an, das zum literarischen Vorwurf gewählt gleichzeitig einen inneren Schutz gegen die Verzweiflung bot, die das Leiden an der eigenen Zeit hervorrufen konnte. In der Beklemmung, welche aus der gewaltsamen Steuerung des staatlichen und individuellen Lebens resultiert, überwindet die Intelligenz ihre eventuellen Vorbehalte gegen das Komödienthafte, ja flüchtet sich dorthin, um im Lachen den Ernst zu sprengen.¹⁶

Fröhliches Feststellung kann man parallel zu den Erkenntnissen des russischen Literaturwissenschaftlers und Kunsttheoretikers Michail Bachtin lesen, der sich in seiner hier bereits zitierten Abhandlung *Literatur und Karneval* mit der Lachkultur und der karnevalesken Literatur des Mittelalters auseinandersetzt. Er beschreibt die Macht des mittelalterlichen Lachens mit den folgenden Worten:

Indem das mittelalterliche Lachen die Angst vor dem Geheimnis, vor der Welt und der Macht besiegt, deckte es furchtlos die Wahrheit über Welt und Macht auf. Es stellte sich der Lüge und der Beweihräucherung, ihrer Schmeichelei und Heuchelei entgegen. Die Wahrheit des Lachens ‚senkte‘ die Macht [...].¹⁷

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 114.

¹⁵ Ebd., S. 144.

¹⁶ Ebd., S. 115.

¹⁷ Bachtin (1969), S. 37.

M.E. nach ist diese Feststellung letztlich gut auf Petrons *Satyrice*, obwohl sie ein Werk der Antike sind, übertragbar: Petron nutzt das Lachen als Ausdruck seiner Kritik am System, an überkommenen Wertvorstellungen, an seinen literarischen Vorgängern und um die gesellschaftlichen Missstände widerzuspiegeln sowie um zu zeigen, wie lasterhaft und moralisch verdorben die Menschen wirklich sind, was besonders anhand der Figuren des Trimalchio und des Encolpius deutlich wird. Als Nachfolger der griechischen Romanciers erschafft Petron damit ein Werk mit völlig anderer Zugrichtung, das nicht nur unterhalten will, sondern vielmehr ein literarisches Chamäleon darstellt, etwas, das vorher noch nicht da gewesen war:

So mußte seine künstlerische Einheit notwendig eine andere werden, und auch deshalb bot sich der Roman als ein von der Tradition nicht festgelegtes Experimentierfeld an. Form und Inhalt stimmen also auch im Satyricon, wie in jedem echten Kunstwerk, überein.¹⁸

Zum Schluss soll noch im Speziellen auf den eigensinnigen Umgang Petrons mit dem Themenkomplex Sexualität eingegangen werden.

3. Der innovative Umgang der *Satyrice* mit den Themen Sexualität und Gender

Quid me constricta spectatis fronte Catones
damnatisque novae simplicitatis opus?
sermonis puri non tristis gratia ridet,
quodque facit populus, candida lingua refert.
nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?
quis vetat in tepido membra calere toro?
ipse pater veri doctus Epicurus amare
iussit et hoc vitam dixit habere τέλος.

Was blickt ihr mich mit gerunzelter Stirn an, Catonen,
und verdammt ein Werk ungewohnter Offenheit?
Wahrt doch meine Rede den Anstand und lacht in heiterer Anmut;
unbefangen erzählt mein Mund, was alle Welt treibt.
Denn wer kennt nicht des Lagers und der Venus Wonnen?
Wer verbietet den Gliedern, sich im warmen Bett eifrig zu rühren?
Hat doch der Wahrheit Vater selbst, der weise Epikur, zu lieben
befohlen und gelehrt, dies sei des Lebens Sinn.¹⁹

Ob diese Verse von Encolpius vorgetragen werden oder Petron hier selbst dem Leser das Wesen seines Textes erklärt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.²⁰ Wenn jedoch die *Satyrice* als „Werk ungewohnter Offenheit“ bezeichnet werden, so muss der Rezipient diesem Urteil zweifelsohne zustimmen. Diese „ungewohnte Offenheit“ bezieht sich auf mehrere Ebenen der *Satyrice*: Nicht nur die gewählte Form des Werkes ist offen und elastisch,²¹ weswegen Petron mühelos die inhaltlichen und formalen Charakteristika diverser literarischer Gattungen in einem Text miteinander vereinen kann, der dadurch so viel facettenreicher und

¹⁸ Fröhlke (1977), S. 145.

¹⁹ Petr. Sat. 132.15.

²⁰ Vgl. Schönberger (2013), S. 10.

²¹ Vgl. die Definitionen eines Romans durch E.M. Forster und Gareth Schmeling, welche in der Einleitung unter Punkt 3 angeführt wurden.

spannender erscheint als die griechischen Liebesromane, deren Romanschema im Großen und Ganzen auch in den jüngeren Romanen fortgeführt wird. Petron wählt, im Gegensatz zu den griechischen Romanciers, einen lockeren, unbefangenen Ton der immer wieder die Alltagssprache der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten Roms aufgreift und zuweilen detailliert sexuelle Praktiken schildert. Explizit wird sich distanziert von der literarischen Strenge eines Cato oder eines Cicero und dem Bemühen, die Sitten zu wahren und die gesellschaftlichen und kulturellen Tabus nicht zu brechen.

Vor allem in seiner Auseinandersetzung mit dem Thema Sexualität überschreitet der kultivierte und kreative Literat Petron immer wieder die Grenzen der römischen Geschlechterordnung und ist „ungewohnt offen“ gegenüber alternativen Geschlechterkonzeptionen eingestellt: Er gesteht seinen Frauenfiguren eine aktive sexuelle Position zu und ermöglicht es, dass sie an den männlichen Charakteren ihre sadistische Neigungen ausleben oder auf gewaltsame Weise Rache an ihnen üben. Er greift milesische Geschichten auf, die zeigen, wie aus trauernden, keuschen Witwen begehrenswerte und durch hinterhältige Schläue charakterisierte Frauen werden oder schildern, wie ein freier Jüngling plötzlich durch sein aggressives Sexualverhalten das Konzept einer päderastischen Beziehung dekonstruiert. Petron erzählt über weite Teile seines Romans „mit ungewohnter Offenheit“ von der Impotenz seines Protagonisten, thematisiert die Unsicherheit eines neureichen Freigelassenen und Ehemannes und spricht die Lüsterheit eines alten Dichters und seine erfolgreichen sexuellen Strategien an. Auf diese Weise zeigt er den Lesern, dass traditionelle Geschlechterbilder, wie sie etwa von den augusteischen Gesetzen etabliert wurden, nicht mehr zeitgemäß sind. Vor allem mit Encolpius hat er einen Charakter geschaffen, der zwar versucht, den Normen und Werten der Geschlechterordnung gerecht zu werden, jedoch permanent am gesellschaftlichen und kulturellen, aber auch am Druck, den er selbst und den andere auf ihn ausüben, scheitert und dadurch in Rollenkonflikte gerät.

Auch über die Schranken der Geschlechterkonzeption der griechischen Romane setzt sich Petron spöttisch hinweg: Seine Protagonisten sind in die Welt geworfene Gauner, Schmarotzer bei den Reichen, bisexuelle und homosexuelle Männer, die ohne ein erkennbares Lebensziel durch den italischen Mittelmeerraum auf der Suche nach Essen, Geld und Sex stolpern, die nicht daran denken, sesshaft zu werden und eine Familie zu gründen. Sie sind keineswegs erhabene, tugendhafte Charaktere, die leiden, ohne es verdient zu haben. Sie sind einerseits als die Personifikationen der römischen Laster und andererseits als Anti-Helden zu den Figuren der griechischen Liebesprosa und des homerischen Epos konzipiert.

Die vorliegende Studie hat nicht nur gezeigt, dass sich Petron über die römische Geschlechterordnung hinwegsetzt und auf denen durch die Gattung des antiken Romans

gesetzten Standards für Geschlecht und Sexualität aufbaut, insofern, als dass er diese parodiert und dekonstruiert (s. Kapitel A und C). Anhand des Kapitels B wurde auch deutlich, dass Petrons Geschlechterrollen und sein Umgang mit dem Thema Sexualität von diversen griechisch-römischen Literaturgattungen beeinflusst wurden.

Darüber hinaus beinhalten die *Satyrica* aber immer noch Genderkonstrukte und Elemente, wie die gewalttätigen Frauen Quartilla und Circe, das bi- bzw. homosexuelle Dreiergespann Encolpius, Giton und Ascyltos, die facettenreiche, auf Sexualität anspielende Zeichnung des Trimalchio, die Lüsterheit des gewitzten Eumolpos sowie die erfolglosen Heilungsversuche der Impotenz des Encolp durch die inkompetenten Hexen Proselenos und Oenothea, welche in keiner der untersuchten Gattungen in derartiger Form auftauchen. Zwar ließ sich Petron vor allem in Bezug auf seinen Umgang mit den Themen Sexualität und Gender von einem großen Corpus an Literaturgattungen inspirieren und lehnte sich auch an zeitgenössische Gegebenheiten an. Jedoch schuf er zum ersten Mal ein Werk, in welchem er all diese kreativen Einflüsse zu etwas völlig Neuem, etwas, das in dieser Form noch nicht da gewesen war, miteinander vereinte. Diese Tatsache ist es, die als innovative, eigenständige Leistung des originellen Petron bezeichnet werden kann.

E. Schluss

The comic mode is traditionally the mode most open to free invention of plot, to fantasy, to absurdities, to reversals of roles and to other confusions. It is therefore an effective literary means for obtaining from the audience an acceptance of novelty in plot, and perhaps, to a lesser degree, in form.¹

Froma I. Zeitlin (1999)

Die Gattung des ‚antiken Romans‘ zeichnet sich durch ein großes Interesse an den Themen Sexualität und Liebe aus. Petrons *Satyrice*, seine „Erzählungen von satyrhafter Lust“², treiben mit ihrem bisexuellen Protagonistenpaar, dessen frivol-erotische Abenteuer in humoristischer Manier den kultivierten Lesern dargelegt werden, diese Vorliebe für die Auseinandersetzung mit Sex, Erotik, Liebe und Treue auf die Spitze und distanzieren sich gleichzeitig von den pathetischen Liebesgeschichten der griechischen Romantradition. Allein diese Tatsache ist Grund genug, die in den *Satyrice* etablierten Geschlechterbilder und Petrons eigenwilligen Umgang mit sexuellen Themen in der vorliegenden Arbeit näher zu betrachten.

Vor dem Hintergrund des aktuellen Standes der antiken Genderforschung, welche besonders von den Erkenntnissen von Michel Foucault und Joan Scott beeinflusst wurde und noch geprägt wird, beschäftigte sich daher die vorliegende Studie einerseits mit Petrons Vorbildern in literarischer Hinsicht und andererseits mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen, die Petrons Sicht auf Sexualität und Erotik bedingten. Der Fokus der Arbeit lag damit auf der bislang vernachlässigten literaturhistorischen Analyse des Themas Sexualität in den *Satyrice*. Ebenso wurde die Frage nach Petrons Intention im Hinblick auf seine starke Akzentuierung von erotischen Themen aufgeworfen.

Für die vorliegende Arbeit wurde zunächst angenommen, dass sich erstens der frivole Ton des Werkes aus Petrons Absicht erklärt, seine Leser unterhalten zu wollen. Zweitens wurde vermutet, dass sich der neronische Autor durch die detaillierte, um es mit moderner Terminologie auszudrücken, pornographische Schilderung von erotischen Beziehungen vom prüden und zurückhaltenden Stil der griechischen Romanciers bewusst abgrenzen und den römischen Roman als eine eigenständige Subgattung des ‚antiken Romans‘ etablieren wollte. Drittens wurde die konsequente Dekonstruktion der Ideale und Normen der römischen Geschlechterordnung als narratologisches Verfahren gewertet, das auf eine implizite Kritik Petrons an den zeitgenössischen Wertvorstellungen über Sexualität hinweist.

Um zu klären, inwiefern Petrons Konzept von Sexualität überhaupt von der griechischen Romantradition beeinflusst wurde, befasste sich der erste Teil der Arbeit mit Sexualität und

¹ Zeitlin, in: Harrison (Ed.) (1999), S. 11.

² Dies ist eine der Übersetzungen, die Otto und Eva Schönberger (2013), S. 14, für die *Satyrice* wählen.

Gender in ausgesuchten Romanen und -fragmenten der griechischen Liebesprosa des 1. Jh. v. Chr. und des 1. Jh. n. Chr. sowie mit weiteren griechisch-römischen Literaturgattungen (Kapitel A und B) und stellte sie den *Satyrice* gegenüber. Folgende Ergebnisse konnten gesichert werden:

Die ausgewählten Texte der griechischen Liebesromane werten die sozialen und kulturellen Bedingungen für Beziehungen und Ehen des 5. und 4. Jh. v. Chr., auf die sie in ihren Handlungen Bezug nehmen, auf. Die griechischen Autoren erheben Liebe und Treue zwischen zweien, als ideale Liebende und charakterlich erhabene dargestellte, jungen Aristokraten zu Leitmotiven ihrer Erzählungen. Geschlechtsverkehr innerhalb einer Beziehung wird, wenn überhaupt, nur angedeutet und keineswegs als Bestandteil des Alltagslebens betrachtet. Sex wird immer als Abschluss einer tiefen, ein Leben lang währenden Liebe idealisiert und somit als etwas Außergewöhnliches gesehen. Ferner wurden in den hier betrachteten Texten zwar eine Vielzahl verschiedener Geschlechterrollen vorgestellt, jedoch konnten beinahe alle im Kern auf das Ideal des tugendhaften, mutigen Kriegshelden und treu ergebenden Liebhabers sowie auf das Bild der keuschen, ihrem Liebsten loyal gegenüberstehenden Jungfrau reduziert werden. Wandelbare Charaktere, die verschiedene Geschlechterrollen einnehmen konnten, sind nur Charitons Protagonisten aus seinem Roman *Kallirhoe* sowie zum Teil die Figuren des M&P-Romans.

Petron dagegen legt den Schwerpunkt der Handlung seines Romans nicht auf die Beschreibung der Entwicklung einer jungen Liebe, sondern auf die Darstellung von Sexualität in all ihren Formen. Generell sind die *Satyrice* viel enger an die lebensweltliche Realität ihres Autors angelehnt, als es bei den griechischen Schriftstellern der Fall ist. Petron betrachtet Sex und Erotik gemäß der liberalen Haltung seiner Zeit als unspektakuläre, weil selbstverständliche, Bestandteile des alltäglichen Lebens. Geschlechtsverkehr kann in den *Satyrice* zwar auf Basis einer vertrauensvollen und von Liebe geprägten Beziehung ausgeübt werden – zwingend erforderlich ist dies aber nicht. Petron beschreibt nicht nur sexuelle Beziehungen zwischen Aristokraten wie die griechischen Autoren, sondern zeigt, dass erotische Anziehung zwischen Personen mit unterschiedlichem gesellschaftlichem Status entstehen und ausgelebt werden kann. So werden nicht nur Beziehungen zwischen Aristokraten betrachtet, sondern ebenso Bindungen zwischen Sklaven und Freigelassenen (Giton und Encolpius), Sklaven/Freigelassenen und Freigeborenen (Encolp und Circe) sowie zwischen zwei Freigelassenen (Trimalchio und Fortunata) erläutert. Nicht Liebe wird zum Schicksal der Protagonisten erklärt, sondern Sex und Lust. So lässt Petron seinen Erzähler Encolpius zur frivolen Unterhaltung und zum Amüsement des Lesers von den verschiedensten sexuellen Begebenheiten erzählen: Von einer drei Tage andauernden Orgie, die von der gehässigen Priap-Priesterin Quartilla angeleitet wird, von einer romantischen Begegnung mit einer jungen Aristokratin, die schließlich in ein sexuelles

Desaster wegen des phallischen Versagens des Encolpius mündet oder auch von den skurrilen Heilungsversuchen der Impotenz des Protagonisten durch die alten, hässlichen Hexen Proselons und Oenothea, die den jungen Mann züchtigen und versuchen, ihn zu erregen, ist die Rede.

Da Petron sich offenbar nur in parodistischer Manier mit den Rollenbildern des griechischen Liebesromans auseinandersetzt, richtete die Studie ihren Fokus in Kapitel B auf weitere griechisch-römischen Gattungen, um zu ermitteln, inwiefern Petrons Behandlung von Sexualität und Gender von selbigen beeinflusst worden war. Für die Analyse kamen freilich nur Texte in Betracht, die auf eine ebenso unkonventionelle Weise mit erotischen Inhalten umgingen wie Petron es in seinem Werk vorführte. Mit der Epigrammatik, dem griechisch-römischen Mimus, der römischen Komödie, der *satura Menippea*, der *fabula Milesia*, der römischen Liebeslegie und der römischen Satire wurden Genoi in den Blick genommen, die sich, ähnlich wie die *Satyrica*, durch eine zuweilen sehr detaillierte Beschreibung und eine ungeschönte Darstellung von sexuellen Beziehungen sowie durch Tabubrüche in Bezug auf die Konzeption von Geschlechterrollen auszeichneten. Besonders hervorzuheben sind die Einflüsse der folgenden Gattungen auf Petron:

Die Offenheit und genaue Nachzeichnung von sexuellen Begebenheiten, mit welcher in den *Satyrica* Erotisches berichtet wird, charakterisieren ebenso die *fabula Milesia* und den griechisch-römischen Mimus, dessen Darsteller den Geschlechtsverkehr auf der Bühne sogar direkt in die Realität umsetzen mussten. Wie in Petrons Roman finden sich in beiden Gattungen starke, sinnliche aber auch moralisch fragwürdige Frauenfiguren, jedoch sind diese nicht mit den zuweilen sadistisch bzw. gewaltsam agierenden Protagonistinnen aus den *Satyrica* vergleichbar. Darüber hinaus bearbeitet Petron milesische Geschichten mit mimischen Techniken und überzeichnet auf diese Weise die in beiden Gattungen vorhandenen Geschlechterrollen ins Groteske. Ein ähnlich kreativer und innovativer Umgang Petrons mit der literarischen Vorlage konnte für die römische Liebeslegie nachgewiesen werden, welche dem neronischen Autor Modelle für Beziehungsstrukturen³ sowie für die Darstellung der Impotenz des Encolp lieferte. Petron erweiterte sein Vorbild für Encolps phallisches Versagen – vornehmlich die Elegie 3.7 der *Amores* des Ovid – dabei eigenständig und so raffiniert, dass die Rolle der *puella* facettenreicher erscheint und gleichzeitig die leidvolle, aber für den Leser amüsante Situation des Encolpius in die Länge gezogen wird. Die römische Komödie und Satire lieferten Petron darüber hinaus nicht nur Ideen in Hinsicht auf die Verwendung einer spottenden, sexuell bildhaften Sprache, sondern inspirierten ihn auch zur Charakterisierung seiner Figuren Eumolpos, Trimalchio, Proselenos und Oenothea sowie zur Rolle des Parasiten, die Encolpius zeitweise einnimmt. Petron übernimmt jedoch nicht einfach die durch die Gattungen vorgegebenen Geschlechterbilder, sondern erweitert diese

³ Vor allem die Bindungen zwischen Circe und Encolp sowie zwischen Giton und Encolp wurden – neben dem griechischen Liebesroman – stark von der Liebeslegie beeinflusst.

um wesentliche Details, die die ursprünglichen Genderkonzepte ins Gegenteil verkehren,⁴ erweitern⁵ oder überzeichnen.⁶

Kapitel C hatte schließlich die Analyse der *Satyrice* selbst in Hinsicht auf Petrons Verfahren mit Sexualität und Geschlechterkonventionen zum Gegenstand. Petron befasst sich zum einen in vielerlei Hinsicht in parodistischer Weise mit der Motivik des griechischen Liebesromans und sprengt die Geschlechterkonventionen des Genus. Zum anderen integriert er zahllose Tabubrüche in sein Werk, die die zeitgenössischen Werte und Normen für Sexualverhalten betreffen: Petrons Protagonisten Encolp, Giton, Ascyltos und Eumolpos sind alles andere als tugendhafte Charaktere, mit denen der Leser mitfühlt. Sie sind bisexuelle, intellektuelle Kleingauner und Freigelassene, die sich vom Glück treiben lassen, bei den Reichen schmarotzen, an Impotenz leiden und auf diese Weise als Anti-Helden zu den Hauptfiguren des griechischen Liebesromans auftreten. Skurril ist es auch, dass Petrons Erzähler nicht dem Zorn von Aphrodite bzw. Venus, sondern dem des Priapus ausgesetzt ist, welcher ihn mit Impotenz straft, die dem jungen Mann große Selbstzweifel beschert. Die tragischen Schicksalsschläge, die die griechischen Liebespaare als Folgen des Grolls einer hochgestellten Gottheit ertragen müssen und diese in vielen Fällen an den Rand des Suizids treiben, werden in den *Satyrice* in so etwas Profanes wie sexuellen Frust transferiert, der bei Encolp beinahe zur Selbstverstümmelung führt. Auch in Bezug auf die von David Konstan als „sexual symmetry“⁷ bezeichnete beiderseitige und gleichwertig starke Liebe zwischen den freigeborenen Partnern des Liebespaares des griechischen Liebesromans, sind bei Petron Unterschiede zu konstatieren. In vielen Szenen des erhaltenen Textes der *Satyrice* werden zwar Giton und Encolpius als verliebtes Pärchen dargestellt, jedoch ist ihre Beziehung im Grunde als emotionale Achterbahnfahrt zu bezeichnen und alles andere als

⁴ Beispielsweise wurde die Figur des Eumolpos durch den *senex* bei Plautus inspiriert: Beide Figuren sind wollüstige, ältere Männer, die versuchen, mit allen Mitteln ihre sexuellen Ziele, nämlich den Geschlechtsverkehr mit jungen, attraktiven Liebhaberinnen und Liebhabern, zu erreichen. Während der *senex* bei Plautus lächerlich, zuweilen sogar albern und dumm agiert (s. Kapitel B), wird Eumolpos von Petron als gewitzter und einfallreicher Stratege gezeichnet, der fast jedes Mal sein Ziel erreicht (Kapitel B und C).

⁵ So ist Petrons Trimalchio von Horaz' Nasidienus beeinflusst. Von Horaz erfährt der Leser jedoch nichts über Nasidienus' Vergangenheit oder über seine sexuellen Vorlieben. Eine Ehefrau wird ebenfalls nicht erwähnt. Petron hingegen widmet dem Gastmahl des Trimalchio sein gesamtes 15. Buch (?). Ausführlich wird im Rahmen des Symposiums Trimalchios früheres Leben als viriler Sklave und sein Aufstieg zum erfolgreichen Geschäftsmann, der schon bald keinen Überblick mehr über seine Schätze hat, referiert. Auch die Interaktion mit Fortunata eröffnet dem Leser weitere Perspektiven auf Trimalchios facettenreichen Charakter. Die Diskussionen mit den Gästen fallen ebenfalls länger als bei Horaz aus; ebenso übertrumpft Trimalchio den Nasidienus in der Darreichung der erlesenen Speisen und in der protzigen Darbietung seiner mangelhaften Bildung.

⁶ Horaz lieferte mit seiner spottenden Darstellung der Hexen Canidia und Sagana Petron sicherlich Anregungen für die Charakterisierung seiner beiden alten Vetteln Proselenos und Oenothea: Canidia und Sagana tauchen bei Horaz im Kontext eines Gedichts an bzw. von Priapus auf. Bei Petron treten Proselenos und Oenothea ebenfalls in einem priapeischen Zusammenhang auf: Sie wollen die von Priapus' Zorn herrührende Impotenz des Encolp kurieren. Im Gegensatz zu Canidia und Sagana erscheinen Proselenos und Oenothea zunächst nicht als kompetente Hexen, sondern erweisen sich durch alterbedingte Kraftlosigkeit und Trunksucht schnell als überfordert mit der Situation, was sowohl bei Encolpius als auch bei dem Leser für Schmunzeln sorgt.

⁷ Konstan (1994), S. 7: „It is peculiar to the Greek novel, among ancient forms of love literature, that the protagonists are invariably a young boy and a young girl, both of free status and eligible for marriage, and each equally enamored of the other. This pattern of symmetrical or reciprocal love, in which the attraction is both mutual and between social equals, has a profound effect on the entire structure of the novel and gives it its reason d' être or informing principle.“

beständig. Dies ist Gitons wankelmütigem Wesen und mangelnder Entscheidungsfähigkeit zuzuschreiben und nicht lebensbedrohlichen Situationen, in die das Paar aufgrund der unbändigen Wut eines Gottes gerät.

Auch Petrons Frauenfiguren sind sehr spezielle Charaktere, nehmen sie doch zum Teil männliche Autoritäts- und Machtstellungen ein (Quartilla und Circe) oder streben diese zumindest an (Proselenos, Oenothea und Fortunata). Sie agieren damit als krasse Gegenteile der weiblichen Protagonistinnen des griechischen Liebesromans. Quartilla und Circe richten ihr Leben keineswegs danach aus, eine lebenslange Beziehung einzugehen und vor Unheil zu schützen, sondern sind auf die Erfüllung ihrer sexuellen Wünsche und Fantasien fixiert. Gleichzeitig brechen die femininen Charaktere Petrons bewusst sexuelle Tabus der griechischen und römischen Geschlechterordnung. Sie sind Sadistinnen, denen das Quälen junger Männer Spaß und Lust bereitet, wollüstige freigeborene Liebhaberinnen, die selbstbewusst ihre sexuellen Vorlieben artikulieren sowie begierige, aber inkompetente, alte und betrunkene Hexen, die letztlich realisieren müssen, dass sie als Sexualpartnerinnen für Encolpius nicht mehr in Frage kommen. Die Personage komplettieren schließlich zwei *matronae*, von denen jedoch die eine – Fortunata – gar keine im eigentlichen Sinne ist, da ihre Ehe mit Trimalchio kinderlos geblieben ist und sie immer wieder auf ihre schmachvolle Vergangenheit als Prostituierte hingewiesen wird. In die Rolle einer höher stehenden Sklavin gedrängt kann sie nicht die geschätzte Hausherrin und Ehefrau verkörpern. Das groteske Ensemble der *Satyrica* wird vervollständigt durch Eumolp und Trimalchio: Ein älterer, übereifriger Dichter mit einer verbotenen, aber ausgeprägten Vorliebe für jugendliche, freigeborene Geliebte sowie ein vormals angeblich überaus viriler Sklave, der nun ein erfolgreicher Geschäftsmann ist, jedoch an einem Minderwertigkeitskomplex leidet. In den *Satyrica* ist also kaum ein Charakter das, was er auf den ersten Blick zu sein scheint, fast alle konventionellen Geschlechterbilder werden ad absurdum geführt. Daneben werden Altersgrenzen, die das Genre des ‚antiken Romans‘ als auch die antiken Geschlechterordnungen für sexuelle Beziehungen vorgeben, eingerissen. Beispielsweise wird vom Verkehr zwischen Giton und der erst siebenjährigen Pannychis berichtet oder von den scharfsinnigen und aberwitzigen Strategien des Eumolpos erzählt, die dieser anwendet, um ausgefallenen Sex mit freigeborenen Jungen und Mädchen haben zu können.

Petron nahm sich letztlich der Gattung des griechischen Liebesromans auf individuelle und kreative Art und Weise an und setzte sich mit diversen weiteren griechisch-römischen Gattungen spielerisch und unkonventionell auseinander. Damit erweisen sich die *Satyrica*, wie Kapitel D erläutert, nicht nur nach chronologischen Gesichtspunkten als ein Werk der Nachklassik. Petrons Text spiegelt das Bestreben seines Autors wieder, sich nicht nur kritisch mit bereits etablierten Gattungen auseinanderzusetzen, sondern gleichzeitig

differenziert und auf einem sehr anspruchsvollen Niveau mit zeitgenössischen Entwicklungen und der eigenen Wirklichkeit umzugehen.

Petron äußert seine Kritik durch beißenden Spott, durch groteske Überzeichnungen, durch Parodie der gesellschaftlichen Konventionen, und dies vor allem im Bereich des Sexuellen und der Erotik. Er regt dadurch zum Diskurs an, trägt dazu bei, über die zeitgenössische Realität zu reflektieren, zeigt alternative Lebens-, Daseins- und Beziehungsformen auf, die sich von den herrschenden kulturellen und sozialen Ordnungen lösen. Er rutscht dabei nicht ins Polemische ab, äußert seine Kritik nicht mit erhobenem Zeigefinger, sondern formuliert sie unbefangen, lachend und für den kultivierten Leser ungemein kurzweilig. Die *Satyrice* sind auf diese Weise als ein einzigartiges Kunstwerk konzipiert, das sowohl literarische als auch soziale und kulturelle Grenzen permanent hinterfragt und konsequent überschreitet. Gerade dies macht die Lektüre dieses Textes so spannend und unterhaltsam. Und gerade dieses Charakteristikum der *Satyrice* wird es gewesen sein, das andere (antike) Autoren so beeindruckt haben wird.

Über die eben zusammengefassten Erkenntnisse hinaus, die die vorliegende Studie erbracht hat, wäre die Abfassung einer vergleichenden Studie, die die beiden römischen Romane, die *Satyrice* und die *Metamorphosen*, hinsichtlich ihres Umganges mit Sexualität und Gender untersucht, ein großer Gewinn für die zukünftige Petron- und Apuleius-Forschung. Bisherige Forschungsarbeiten zu Apuleius' Roman fokussierten sich eher auf die Struktur,⁸ die griechische Vorlage,⁹ die Funktion und Position des Erzählers,¹⁰ auf den Umgang mit religiösen oder philosophischen Fragen¹¹ oder auch auf den Einfluss anderer griechisch-römischer Gattungen.¹²

⁸ Vgl. Walsh (1970)

⁹ Vgl. Holzberg (2006), S. 95-101, sowie Wlosok, Antonie: On the Unity of Apuleius' *Metamorphoses*, in: Harrison (Ed.) (1999), S. 142-156.

¹⁰ Vgl. zum Beispiel: Smith, Warren S. Jr.: The Narrative Voice in Apuleius' *Metamorphoses*, in: Harrison (Ed.) (1999), S. 195-216. Oder auch Teuber, Bernhard: Zur Schreibkunst des Zirkusreiters: Karnevalisches Erzählen im "Goldenen Esel" des Apuleius und die Sorge um sich in der antiken Ethik, in: Siegmund Döpp (Hrsg.): Karnevalische Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 13), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1993, S. 179-238; Schmale, Michaela: Lector asinus est. Zum Verhältnis von Erzähler und Leser in Apuleius' *Metamorphosen*, in: WJA 28a (2004), S. 125-139. Van der Paardt, R.T.: The unmasked „I“: Apuleius Met. XI 27, in: Harrison (Ed.) (1999), S. 237-246.

¹¹ Vgl. Shumate, Nancy: Crisis and Conversion in Apuleius' *Metamorphoses*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996 oder auch Egelhaaf-Gaiser, Ulrike: Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort der Religion im kaiserzeitlichen Rom (= Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000.

¹² Z.B. Sandy, Gerald N.: Apuleius' *Metamorphoses* and the Ancient Novel, in: ANRW 2.34.2 (1994), S. 1511-1574. Sowie Lefèvre (1997) und Benz, in: Dies. (Hrsg.) (2001), v. a. S. 107-133. Siehe beispielsweise nur die Anthologie von Harrison (Ed.) (1999), in welcher sich Antonie Wlosok (S. 142-156), James Tatum (S. 157-195), Warren S. Smith Jr. (195-216), H.J. Mason (217-237), R.T. van der Paardt (S. 237-246), Fergus Millar (247-269), Joseph DeFilippo (S. 269-290) sowie Ellen Finkelpearl (S. 290-307) zu den genannten Themen äußern. Vgl. auch die Bibliografie Holzbergs (2006) zu den *Metamorphosen*, S. 153-156.

Nur wenige Studien beschäftigten sich bisher erstens mit einer Gegenüberstellung der *Satyrica* und *Metamorphosen*¹³ und zweitens mit sexuellen Themen in Apuleius' Roman.¹⁴ Der Autorin der vorliegenden Dissertation ist keine Arbeit bekannt, die sich ausschließlich und detailliert auf eine vergleichende Analyse der *Satyrica* mit den *Metamorphosen* in Bezug auf die Behandlung von Erotik, Sexualität und Gender konzentriert. Eine Untersuchung dieses Themas würde sicherlich interessante Erkenntnisse liefern und die Chance bieten, die antike Sexualitäts- und Literaturforschung auf ein neues Niveau zu heben.

¹³ Die bekannteste Arbeit ist wohl Walshs Studie von 1970 sowie Lefèvres Monografie zur Aufarbeitung der milesischen Novellen in Petrons *Satyrica* und Apuleius' *Metamorphosen* von 1997.

¹⁴ Siehe z.B.: Schlam, Carl C.: Sex and Sanctity: The Relationship of Male and Female in the *Metamorphoses*, in: AAGA 1 (1978), S. 95-105; Schmeling, Gareth/Montiglio, Silvia: Riding the Waves of Passion: an Exploration of an Image of Appetites in Apuleius' *Metamorphoses*, in: Wytse Keulen/Ruurd Robijn Nauta/ Stelios Panayotakis (Ed.): *Lectiones Scrupulosae: essays on the text and interpretation of Apuleius' Metamorphoses* in honour of Maaike Zimmerman (= Supplementum 6), Groningen: Barkhuis 2006, S. 28-41 sowie Eisner, Martin G./Schachter Marc D.: Libido Sciendi: Apuleius, Boccaccio, and the History of Sexuality, in: PMLA Vol. 124, No. 3 (May 2009), S. 817-837.

Figurenregister

CHIONE-ROMAN:

- ◆ CHIONE: Prinzessin; soll gegen ihren Willen mit Megamedes verheiratet werden
- ◆ MEGAMEDES: Soll mit Chione verheiratet werden; Prinz (?)¹⁵

IOLAOS-ROMAN:

- ◆ IOLAOS: Protagonist des Romans, der sich in die Mysterien der *galli* einweihen lässt, um Zugang zu einem Mädchen zu gewinnen

KALLIGONE-ROMAN:

- ◆ ERASEINOS: Geliebter der Kalligone (?)
- ◆ EUBIOTOS: Freund und Beschützer der Kalligone
- ◆ KALLIGONE: Junge Frau von hoher Geburt (Prinzessin?); befand sich vermutlich länger in der Gefangenschaft/Obhut von Amazonen; ihr Beschützer ist Eubiotos

CHARITON: *Kallirhoe*

- ◆ ARTAXATES: Eunuch am Hofe des persischen Großkönigs Artaxerxes
- ◆ ARTAXERXES: Persischer Großkönig; Ehemann der Stateira; verliebt in Kallirhoe
- ◆ CHAIREAS (oder CHAEREAS): Sohn des Ariston von Syrakus; Kallirhoes erster Ehemann
- ◆ DIONYSIOS: Verwitweter, angesehener und reicher Mann aus Milet; zweiter Ehemann der Kallirhoe
- ◆ KALLIRHOE: Tochter des Hermokrates von Syrakus; schönste Frau Griechenlands; erster Ehemann: Chaireas; zweiter Ehemann: Dionysios
- ◆ LEONAS: Verwalter des Dionysios
- ◆ MITHRIDATES: Satrap von Karien; verliebt in Kallirhoe; führt einen Prozess gegen deren zweiten Ehemann Dionysios
- ◆ PHARNAKES: Satrap über Lydien und Ionien; verliebt in Kallirhoe
- ◆ PLANGON: Sklavin des Dionysios; enge Vertraute der Kallirhoe
- ◆ POLYCHARMOS: Bester Freund des Chaireas
- ◆ RHODOGUNE: Schönste Frau Persiens; Tochter des Zopyros und die Frau des Megabyzos; Schwester des Pharnakes; später Freundin der Kallirhoe
- ◆ STATEIRA: Persische Königin; Ehefrau des Artaxerxes; später Freundin der Kallirhoe

¹⁵ Die hier mit Fragezeichen versehenen Erläuterungen kennzeichnen Zusammenhänge, die aufgrund der zum teil nur fragmentarisch erhaltenen Texte nur vermutbar sind.

METIOCHOS-PARTHENOPE-ROMAN:

- ◆ METIOCHOS (VĀMIQ im persischen Roman): Sohn Miltiades von Khersonesos; verliebt in Parthenope und ihr späterer Ehemann (?)
- ◆ PARTHENOPE (ĀDHRĀ im persischen Roman): Tochter des Polykrates von Samos; verliebt in Metiochos und dessen spätere Ehefrau (?)
- ◆ THEOPHANES (oder THOUPHANES, TŪFĀN im persischen Roman): Bester Freund des Metiochos

NINOS-ROMAN:

- ◆ DERKEIA: Tante des Prinzen Ninos; Mutter der Semiramis; Schwester der Thambe
- ◆ NINOS (oder NINUS): Junger Prinz und Ehemann der Semiramis; Sohn der Thambe
- ◆ SEMIRAMIS: Junge Prinzessin; Ehefrau des Ninos; Derkeia ist ihre Mutter
- ◆ THAMBE: Tante der Semiramis; Mutter des Ninos; Schwester der Derkeia

PROTAGORAS-ROMAN:

- ◆ PROTAGORAS: Bisexueller (?) Protagonist des Romans
- ◆ KALLIAS: Liebhaber des Protagoras (?)

PETRON: *Satyrica*:

- ◆ ASCYLTOS (oder ASCYLTUS, ASCYLT): Rivale des Encolpius und früher mit diesem liiert; Freigeborener oder Freigelassener
- ◆ CHRYSIS: Sklavin bzw. Magd der Circe und später mit Encolp liiert
- ◆ CIRCE: Freigeborene Geliebte des Encolp und Herrin der Chrysis
- ◆ ENCOLPIUS (oder ENCOLP): Petrons Protagonist und Erzähler; Liebhaber von Giton, Circe und später von Chrysis; Freigeborener oder Freigelassener
- ◆ EUMOLPOS (oder EUMOLPUS, EUMOLP): Lüsterner Dichter, der mit Encolp und Giton befreundet ist
- ◆ FORTUNATA: Ehefrau des Trimalchio; Freundin der Scintilla; ehemalige Prostituierte
- ◆ GITON: Liebling des Encolpius und kurzzeitig des Ascyltus; Freigeborener oder Freigelassener
- ◆ HABINNAS: Ehemann der Scintilla; Bildhauer für Grabmale
- ◆ OENOTHEA: Hexe, die versucht, Encolpius von seiner Impotenz zu kurieren
- ◆ PROSELENOS: weitere Hexe, die versucht, Encolpius von seiner Impotenz zu heilen
- ◆ QUARTILLA: Priesterin des Priapus-Kultes; sadistische Veranstalterin einer Sex-Orgie
- ◆ SCINTILLA: Ehefrau des Habinnas; Freundin der Fortunata
- ◆ TRIMALCHIO: Neureicher Freigelassener, welcher ein Symposium veranstaltet

SESONCHOSIS-ROMAN:

- ◆ MEAMERIS: Verliebt in Sesonchosis (?)
- ◆ PAMOUNIS: Vertrauter des Sesonchosis
- ◆ SESONCHOSIS (von den Historikern SESOSTRIS oder SESOOSIS genannt): Protagonist des Romans, Prinz und erfolgreicher Feldherr
- ◆ THAĪMUS: Berichterstatter
- ◆ WEBELIS: Feldherr der Araber, wird von den Ägyptern besiegt

ABU'L-QÂSIM 'UNSURÎ: *Vāmiq u Adhrā*:

- ◆ ADHRĀ (PARTHENOPE im griechischen Roman): Tochter des Fuluqrāt von Samos; verliebt in Vāmiq und dessen spätere Ehefrau (?)
- ◆ TŪFĀN (THEOPHANES oder THOUPHANES im griechischen Roman): Bester Freund des Vāmiq
- ◆ VĀMIQ (METIOCHOS im griechischen Roman): Sohn des Miltiades von Khersonesos (?); verliebt in Adhrā; ihr späterer Ehemann (?)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

CATULLUS, C. Valerius: Liebesgedichte und sonstige Dichtungen, lat./dt., neu übers. und mit einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“, Anhang und Bibliographie hrsg. von Otto Weinreich, Hamburg: Rowohlt 1960.

Ders.: Sämtliche Gedichte, lat./dt., übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008.

CHARITON: Kallirhoe, gr./dt., hrsg., übers. u. komm. von Christina Meckelnborg und Karl-Heinz Schäfer (= Edition Antike, hrsg. von Thomas Baier, Kai Brodersen und Martin Hose), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

DIODORUS: Griechische Weltgeschichte, Buch I-X, 1. Teil, übers. von Gerhard Wirth (Buch I-III) und Otto Veh (Buch IV-X), engl. und komm. von Thomas Nothers (= Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 34), Stuttgart: Anton Hiersemann 1992.

HORATIUS FLACCUS, Quintus: Werke in einem Band. Oden, Säkulargesang, Epoden, Satiren, Briefe, Buch über die Dichtkunst, aus dem Lateinischen übers. von Manfred Simon, das Buch über die Dichtkunst wurde übers. von Wolfgang Ritschel, 2. Aufl., Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1983.

Ders.: Satiren · Briefe/Sermones · Epistulae, lat./dt., übers. v. Gerd Herrmann, hrsg. v. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2000.

IUVENALIS, Decimus Iunius: Satiren, lat./dt., hrsg., übers. und mit Anm. vers. von Joachim Adamietz (Sammlung Tusculum), München/Zürich: Artemis & Winkler 1993.

LUCILIUS: Satiren, lat./dt. von Werner Krenkel, 1. Teil (= Schriften und Quellen der Alten Welt, Bd. 23, 1), Berlin: Akademie-Verlag 1970.

MACROBIUS, Ambrosius Theodosius: Commentarii in somnium Scipionis, hrsg. von Jakob Willis, 2. Aufl., Leipzig: Teubner Verlag 1970.

MARTIALIS, Marcus Valerius: Epigramme, lat./dt., hrsg. u. übers. von Paul Barié und Winfried Schindler, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999.

Ders.: Epigramme, ausgew., übers. u. erl. von Harry C. Schnur, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007.

N.N.: Carmina Priapea: Gedichte an den Gartengott, ausgew. u. erl. von Bernhard Kytzler, übers. von Carl Fischer (= Bibliothek der Alten Welt), Zürich/München: Artemis Verlag 1978.

OVIDIUS NASO, Publius: Liebesgedichte / Amores, lat./dt. hrsg. und übers. von Niklas Holzberg (= Tusculum Studienausgaben), Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002.

PARKER, William H.: Priapea: Poems for a Phallic God. Introduced, Translated and Edited with Notes and Commentary, London/Sydney: Croom Helm 1988.

PETRONIUS: Petronii Satvrae, rec. ec. Franciscus Buecheler. Adiectae sunt Varronis et Senecae Saturae similisque reliquiae, 8. ed., Berlin: Weidmann 1963.

Ders.: Satyrica, lat./dt., hrsg. und übers. von Konrad Müller und Wilhelm Ehlers, München: Artemis 1983.

Ders.: Das Gastmahl des Trimalchio/Cena Trimalchionis, lat./dt., hrsg. u. übers. von Wilhelm Ehlers u. Konrad Müller, mit einem Nachwort und Literaturhinweisen von Niklas Holzberg, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002.

Ders.: Satyrgechichten, hrsg., übers. u. erl. von Otto und Eva Schönberger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

PLAUTUS, Titus Maccius: Komödien, Bd. 3: Curculio - Epidicus - Menaechmi - Mercator, lat./dt., hrsg., übers. und komm. von Peter Rau, 6 Bd., [= Edition Antike 12], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.

PLUTARCHUS: Plutarch's Moralia in sixteen Volumes (= The Loeb Classical Library, Vol. 197), gr./engl., with an English translation by Frank Cole Babbitt, London: Heinemann [u.A.] 1969.

PROPERZ: Gedichte, lat./dt. von Rudolf Helm (= Schriften und Quellen der Alten Welt, Bd. 18), Berlin: Akademie-Verlag 1965.

SALLUSTIUS CRISPUS, Gaius: De coniuratione Catilinae. Die Verschwörung des Catilina, lat./dt., übers. u. hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004.

SECUNDUS D. ÄLTERE, Plinius: Historia Naturalis. Eine Auswahl aus der 'Naturgeschichte' von Michael Bischoff, nach der komment. Übers. von G. C. Wittstein, Nördlingen: Greno 1987.

SENECA THE ELDER: Declamations, in two volumes, transl. by M. Winterbottom, Vol. 1, Controversiae, Books 1-6, London: William Heinemann Ltd. 1974.

SENECA, Lucius Annaeus.: Apocolocyntosis Divi Claudii (= Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), hrsg., übers. u. komm. von Allan A. Lund, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1994.

STEPHENS, Susan A./WINKLER, John J. (Ed.): Ancient Greek Novels. The Fragments. Introduction, Text, Translation and Commentary, Princeton: Princeton University Press 1995.

TACITUS, Cornelius: Annalen, Bd. III, lat./dt. eingeleitet, übers. u. komm. von Alfons Städele, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

TIBULL: Gedichte, lat./dt. von Rudolf Helm, 6. unv. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.

VARRO, Marcus Terrentius: Saturae Menippeae, hrsg., übers. u. komm. von Werner A. Krenkel, (= Subsidia Classica, Bd. 6), Bd. 1-3, St. Katharinen: Scripta Mercaturae Verlag 2002.

Sekundärliteratur

A

ABBOTT, F.F.: The Origin of the Realistic Romance among the Romans, in: CIPhil 6 (1911), S. 257-270.

ADAMIETZ, Joachim: Zum literarischen Charakter von Petrons Satyrice, in: RhM Heft 130 (1987), S. 329-346.

Ders.: Circe in den *Satyrica* Petrons und das Wesen dieses Werkes, in: *Hermes* 123 (1995), S. 320-334.

ADAMS, J.N.: *The Latin Sexual Vocabulary*, second impression, London: Duckworth 1987.

ALPEROWITZ, Michael: *Das Wirken und Walten der Götter im griechischen Roman*, zugl. Univ. Diss. Heidelberg, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992.

ALPERS, Klaus: Zwischen Athen, Abdera und Samos. Fragmente eines unbekanntes Romans aus der Zweiten Sophistik, in: Margarethe Billerbeck/Jaques Schamp (Hrsg.): *KAINOTOMIA. Die Erneuerung der griechischen Tradition*, Colloquium Pavlos Tzermias (4. XI. 1995), Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag 1996, S. 19-55.

ALVARES, Jean: Chariton's Erotic History, in: *AJP* 118, No. 4 (1997), S. 613-629.

ALY, Wolfgang: Die Milesische Novelle, in: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 1 (1925), S. 196-212.

ANDERSON, Graham: The novella in Petronius, in: Heinz Hofmann (Ed.): *Latin Fiction. The Latin novel in context*, London/New York: Routledge 1999, S. 52-63.

ANDREAU, Jean: Freedman in the *Satyrica*, in: Jonathan Prag/Ian Repath (Ed.): *Petronius. A Handbook*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 114-124.

ARIÈS, Philippe/BEJIN, Andre (Ed.): *Western sexuality: practice and precept in past and present times* [Result of a seminar at the Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris 1979 - 1980], Paris/Oxford: Blackwell Publishers 1985.

ARNOTT, Geoffrey W.: The Opening of Plautus' *Curculio*: Comic Business and Mime, in: Lore Benz/Ekkehard Stärk/Gregor Vogt-Spira (Hrsg.): *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckhard Lefèvre zum 60. Geburtstag* (= *ScriptOralia* 75. Reihe A: *Altertumswissenschaftliche Reihe*, Bd. 19), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995, S. 185-192.

ASTBURY, Raymond: Petronius, P.Oxy. 3010 and Menippean Satire, in: *CIPhil* Vol. 72, No. 1 (Jan. 1977), S. 22-31.

AXELSON, B.: Die Synonyme *adulescens* und *iuvenis*, in: *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à J. Marouzeau par ses collègues et élèves étrangers*, Paris: Les Belles Lettres 1948, S. 7-17.

B

BACHTIN, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übers. und mit einem Nachwort von Alexander Kämpfe, München: Carl Hanser Verlag 1969.

BAGNANI, Gilbert: *Trimalchio*, in: *Phoenix* Vol. VIII (1954), S. 77-91.

Ders.: *Encolpius Gladiator Obscenus*, in: *CIPhil* Vol 51, No. 1 (Jan. 1956), S. 24-27.

BAIER, Thomas: *Encolps Phantasiae*, in: Luigi Castagna/Eckard Lefèvre (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: *Studien zu Petron und seiner Rezeption (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 241)*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 141-153.

BALDWIN, Barry: *Ira Priapi*, in: *CP* 68 (Jan.-Oct. 1973), S. 294-296.

Ders.: *Notes on the Tacitean Petronius (Annals 16.18-20)*, in: *PSN* 31 (2001), S. 15-18.

BALOT, Ryan K.: *Foucault, Chariton, and the Masculine Self*, in: *Helios* Vol. 25, No. 2 (1998), S. 139-162.

BARCHIESI, Alesandro: *Traces of Greek Narrative and the Roman Novel: A Survey* (translation of Barchiesi 1986: *Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna* by B. Graziosi, with an afterword by the author), in: Stephen Harrison (Ed.): *Oxford Readings in the Roman Novel*, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 124-141.

Ders./SCHEIDEL, Walter (Ed.): *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford: Oxford University Press 2010.

BECK, Roger: *Some Observations on the Narrative Technique of Petronius*, in: *Phoenix* Vol. 27 (1973), S. 42-61.

Ders.: Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator. A Study of Characterization in the *Satyricon*, in: Phoenix 33 (3) (1979), S. 239-253.

Ders.: The Satyricon: Satire, Narrator, and Antecedents, in: MusHelv Jg. 39 (1982), S. 206-214.

BENZ, Lore: Die Metaphorik der Palliata und die Tradition der improvisierten Posse, Mikrofiche-Ausg., zugl. Univ. Diss., Freiburg i. Breisgau 1991.

Dies.: Die römisch-italische Stegreifspieltradition zur Zeit der Palliata, in: Dies./Ekkehard Stärk/Gregor Vogt-Spira (Hrsg.): Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckhard Lefèvre zum 60. Geburtstag (= ScriptOralia 75. Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 19), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995, S. 139-154.

Dies./STÄRK, Ekkehard/VOGT-SPIRA, Gregor (Hrsg.): Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckhard Lefèvre zum 60. Geburtstag (= ScriptOralia 75. Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 19), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995.

Dies.: Art. Mimos, II. Römisch, in: DNP 8 (2000), Sp. 205-207.

Dies.: Die Fabula Milesia und die griechisch-römische Literatur, in: Dies. (Hrsg.): ScriptOralia Romana. Die römische Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (= ScriptOralia 118, Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 29), Tübingen: Gunter Narr Verlag op. 2001, S. 43-140.

Dies. (Hrsg.): ScriptOralia Romana. Die römische Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (= ScriptOralia 118, Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 29), Tübingen: Gunter Narr Verlag op. 2001.

Dies.: Medienwandel als Wandel von Interaktionsformen in frühen europäischen Medienkulturen, in: Tilmann Sutter/Alexander Mehler (Hrsg.): Medienwandel als Wandel von Interaktionsformen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien 2010, S. 17-26.

BERNARD, Wolfgang/REITZ, Christiane (Hrsg.): Werner Krenkel: Naturalia non turpia. Sex and Gender in Ancient Greece and Rome. Schriften zur antiken Kultur- und Sexualwissenschaft, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2006.

BIGWOOD, J.M.: Diodorus and Ctesias, in: Phoenix 34 (1980), S. 195-207.

BILLERBECK, Margarethe/SCHAMP, Jaques (Hrsg.): KAINOTOMIA. Die Erneuerung der griechischen Tradition, Colloquium Pavlos Tzermias (4. XI. 1995), Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag 1996.

BODE, Christoph: Der Roman. Eine Einführung, Tübingen und Basel: A Francke Verlag 2005.

BODEL, John: Trimalchio's Underworld, in: James Tatum (Ed.): The Search for the Ancient Novel, Baltimore/Los Angeles/London: John Hopkins University Press 1994, S. 237-259.

Ders.: The *Cena Trimalchionis*, in: Heinz Hofmann (Ed.): Latin Fiction. The Latin novel in context, London/New York: Routledge 1999, S. 38-51.

BONARIA, Bonaria (Ed.): Romani mimi (= Poetarum latinorum reliquiae, Vol. 6.2), Roma: Ed. dell' Atheneo 1965.

BOOTH, Wayne: Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press 1961.

BOWIE, Ewan: The Chronology of the Earlier Greek Novels since B.E. Perry: Revisions and Precisions, in: AN 2 (2002), S. 47-63.

BRAUD, Susanna: Art.: Satire, in: DNP 11 (2001), Sp. 101-104.

BURCK, Erich: Vom Menschenbild in der römischen Literatur, Ausgewählte Schriften, mit einem Nachwort von Hans Diller, hrsg. von Eckard Lefèvre, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1966, S. 379-422.

BÜRGER, Karl: Der antike Roman vor Petronius, neu abgedruckt in: Hans Gärtner (Hrsg.): Beiträge zum griechischen Liebesroman (= Olms Studien, Bd. 20), Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1984, S. 1-14.

BUTLER, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter (Original: Gender Trouble), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1991.

C

CALAME, Claude: *The poetics of eros in ancient Greece*, Princeton: Princeton University Press 1999.

CASTAGNA, Luigi/LEFÈVRE, Eckhard (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: *Studien zu Petron und seiner Rezeption* (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 241), Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007.

CASTELLANI, Victor: *Plautus versus Komoidia: popular farce at Rome*, in: James Redmond (Ed.): *Farce* (= Themes in Drama, Vol. 10), Cambridge and New York: Cambridge University Press 1988, S. 53-82.

CASTILLO GARCÍA, Carmen: *El tipo del parásito en la Comedia Romana*, in: Alberto Bernabé Pajares (Ed.): *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisco Rodríguez Adrados*, Bd. 2, Madrid: Ed. Gredos 1987, S. 173-182.

CHRISTES, Johannes: *Jugend im antiken Rom*, in: Ders.: *Jugend und Bildung im antiken Rom: Zu Grundlagen römischen Lebens* (= Auxilia 43), Bamberg: Buchner 1997, S. 5-36.

Ders.: *Jugend und Bildung im antiken Rom: Zu den Grundlagen römischen Lebens* (= Auxilia 43), Bamberg: Buchner 1997.

COMPTON, Sabine: *Die Darstellung der Semiramis bei Diodorus Siculus*, in: Robert Rollinger/Christoph Ulf (Hrsg.): *Geschlechterrollen und Frauenbild in der Perspektive antiker Autoren*, Innsbruck: STUDIENVerlag 2000, S. 223-244.

CONNORS, Catherine: *Petronius' Bellum Civile and the poetics of discord*, zugl. Univ. Diss., University of Michigan: Ann Arbor/Mich. 1989.

Dies.: *Petronius the Poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

CONTE, Gian Biagio: *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon* (= Sather Classical Lectures, Volume Sixty), Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1996.

CORBEILL, Anthony: Gender Studies, in: Alessandro Barchiesi/Walter Scheidel (Ed.): The Oxford Handbook of Roman Studies, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 220-233.

CORBETT, Philipp B.: Petronius, New York: Twayne Publishers 1970.

COURTNEY, Edward: A Companion to Petronius, Oxford: Oxford University Press 2001.

CROISILLE, J.-M./FAUCHÈRE, P.-M. (Hrsg.): Neronia 1977. Actes du Deuxième Colloque de la Société Internationale des Études Néroniennes, Clermont-Ferrand 27-28 mai 1977, publiés par Clermont-Ferrand 1982.

CUCCHIARELLI, Andrea: Eumolpo poeta civile. Tempesta ed epos nel *Satyricon*, in: AuA 44 (1998), S. 127-138.

CYRON, Alexander: *Quid hoc novi est? Das Priapeum 83 B. und Petrons Satyricon*, in: Philologus 150, 1 (2006), S. 102-114.

D

DAHRENDORF, Ralf: Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, 16. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006.

DAMON, Cynthia: The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage, zugl. Univ. Diss. Stanford University 1990, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.

DE BEAUVOIR, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek: Rowohlt 1992.

DE TEMMERMAN, Koen: Blushing Beauty. Characterizing Blushes in Chariton's *Callirhoe*, in: Mnemosyne 60 (2007), S. 235-252.

Ders.: Chaereas Revisited. Rhetorical Control in Chariton's 'Ideal' Novel *Callirhoe*, in: CQ 59.1 (2009), S. 247-262.

DeVRIES, Keith: The ‚Frigid Eromenoi‘ and Their Wooers Revisited: A Closer Look at Greek Homosexuality in Vase Painting, in: Martin Duberman: *Queer Representations. Reading Lives, Reading Cultures. A Center for Lesbian and Gay Studies Book*, New York/London: New York University Press 1997, S. 15-24.

DICKISON, Sheila K.: A Note in Fame and the ‚Widow of Ephesus‘, in: Lateiner, Donald/Gold, Barbara K./Perkins, Judith (Ed.): *Roman Literature, Gender and Reception. Domina Illustris*, New York and London: Routledge 2013, S. 85-89.

DIHLE, Albrecht: Zur Datierung des Metiochos-Romans, in: *WürzBjB neue Folge 4* (1978), S. 47-55.

DÖPP, Siegmund (Hrsg.): *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen* (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 13), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1993.

DOVER, Kenneth J.: Classical Greek Attitudes towards sexual behaviour, in: *Arethusa. Women in Antiquity* Vol. 6, No. 1 (Spring 1973), S. 59-83.

Ders.: *Greek Homosexuality*, London: Duckworth 1978.

Ders.: *Homosexualität in der griechischen Antike* (im Original: *Greek Homosexuality* von 1978), München: Beck 1983.

DREWS, Robert: Diodorus and His Sources, in: *AJP* 83 (1962), S. 383-392.

DUBERMAN, Martin: *Queer Representations. Reading Lives, Reading Cultures. A Center for Lesbian and Gay Studies Book*, New York/London: New York University Press 1997.

DUCKWORTH, George E.: *Das Wesen der römischen Komödie* (Original: *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952), abgedruckt in: Eckard Lefèvre (Hrsg.): *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 27-55.

DYNES, Wayne R./DONALDSON, Stephen (Ed.): *Homosexuality in the Ancient World*, New York/London: Garland Publishing Inc. 1992.

E

EDWARDS, Catherine: Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome, in: Judith P. Hallett (Ed.): Roman sexualities, Princeton, NJ: Princeton University Press 1998, S. 66-90.

EFFE, Bernd: Der griechische Liebesroman und die Homoerotik. Ursprung und Entwicklung einer epischen Gattungskonvention, in: Philologus 131:1 (1987), S. 95-108.

EGELHAAF-GAISER, Ulrike: Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort der Religion im kaiserzeitlichen Rom (= Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000.

EGGER, Brigitte: Zu den Frauenrollen im griechischen Roman. Die Frau als Heldin und Leserin, in: Groningen Colloquia on the Novel Vol. 1 (1988), S. 33-66.

Dies.: Women in the Greek novel: Constructing the feminine, zugl. Univ. Diss., University of California: Irvine 1990.

Dies.: Women and Marriage in the Greek Novels: The Boundaries of Romance, in: James Tatum (Ed.): The Search for the Ancient Novel, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1994, S. 260-280.

Dies.: Looking at Chariton's Callirhoe, in: John R. Morgan (Ed.): Greek Fiction. The Greek Novel in Context, London: Routledge 1994, S. 31-43.

Dies.: Art. Gender Studies, in: DNP 14 (2000), Sp. 111-121.

EISNER, Martin G./SCHACHTER, Marc D.: *Libido Sciendi*: Apuleius, Boccaccio, and the History of Sexuality, in: PMLA Vol. 124, No. 3 (May 2009), S. 817-837.

ENGELMANN, Helmut/KNIBBE, Dieter (Hrsg.): Das Zollgesetz der Provinz Asia. Eine neue Inschrift aus Ephesos (= Epigraphica Anatolica, Bd. 14), Bonn: Habelt 1989.

ELSOM, Helen E.: Callirhoe: Displaying the Phallic Woman, in: Amy Richlin (Ed.): Pornography and Representation in Greece and Rome, New York/Oxford: Oxford University Press 1992, S. 212-231.

F

FAKAS, Christos: Charitons Kallirhoe und Sybaris, in: RhM 148 (2005), S. 413-417.

FANTHAM, R. Elaine: Mime: The Missing Link in Roman Literary Tradition, in: CW 82.3 (1989), S. 153-163.

FEICHTINGER, Barbara/WÖHRLE, Georg (Hrsg.): Gender studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd.1), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002.

FERTL, Evelyn: Zur Komik von Frauenrollen im römischen Mimus, in: Maske und Kothurn, J. 51, N. 4 (2006), S. 94-108.

FETKENHEUER, Klaus: Die Rezeption der Persius-Satiren in der lateinischen Literatur. Untersuchungen zu ihrer Wirkungsgeschichte von Lucan bis Boccaccio (= Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters, Bd. 31), zugl. Univ. Diss. Göttingen 1998, Bern u.a: Peter Lang 2001.

FLUDERNIK, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit, in: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München: Ed. Text + Kritik 2005, S. 39-60.

Dies.: Erzähltheorie. Eine Einführung, 3. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

FORMISANO, Marco/FUHRER, Therese (Hrsg.): Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 5), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2010.

FORSTER, E.M.: Aspects of the Novel, London: Arnold 1974.

FOUCAULT, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft (im Original: *Folie et Déraison. Histoire de la foie à l'âge classique*, 1961), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1969.

Ders.: Archäologie des Wissens (im Original: *L'archéologie du savoir*, 1969), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1973.

Ders.: Die Geburt der Klinik: Eine Archäologie des ärztlichen Blickes (im Original: *Naissance de la Clinique: une archéologie du regard médical*, 1963), München: Hanser 1973.

Ders.: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (im Original: *Les mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, 1966), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974.

Ders.: Die Ordnung des Diskurses (im Original: *L'ordre du discours*, 1972), München: Hanser 1974.

Ders.: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (im Original: *Histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir* von 1976), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1977.

Ders.: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (im Original: *Histoire de la sexualité. Vol. 2. L'usage des plaisirs* von 1984), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1986.

Ders.: Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (im Original: *Histoire de la sexualité. Vol. 3. Le souci de soi* von 1984), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989.

Ders.: Überwachen und Strafen (im Original: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, 1975), Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1992.

Ders.: Die Macht der Psychiatrie (im Original: *Le pouvoir psychiatrique*, (gehalten wurde die Vorlesung 1974/75), 2003), hrsg. von Jacques Lagrange, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005.

FOXHALL, Lin: Pandora Unbound: A Feminist Critique of Foucault's History of Sexuality, in: Mark Golden/Peter Toohey (Ed.): *Sex and difference in ancient Greece and Rome*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2003, S. 167-182.

FRANK, Manfred: Was ist ein 'Diskurs'? Zur 'Archäologie' Michel Foucaults, in: Ders.: Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980, 1989, S. 408-426.

Ders.: Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980, 1989.

FREUDENBURG, Kirk (Ed.): The Cambridge Companion to Roman Satire, Cambridge: Cambridge University Press 2005.

FRÖHLKE, Franz M.: Petron, Struktur und Wirklichkeit. Bausteine zu einer Poetik des antiken Romans, [= Europäische Hochschulschriften, Reihe XV, Klassische Philologie und Literatur, Bd./Vol. 10], zugl. Univ. Diss. Heidelberg 1975, Frankfurt a. M./Bern: Peter Lang Verlag/Herbert Lang Verlag 1977.

FUCHS-HEINITZ, Werner/LAUFMANN, Rüdiger/RAMMSTEDT, Otthein/WIENOLD, Hanns (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, 4. grundl. überarb. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

FUHRER, Therese/ZINSLI, Samuel (Hrsg.): Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Rollenkonstrukte in antiken Texten (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 2.), Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003.

FUHRMANN, Manfred/VON SEE, Klaus (Hrsg.): Römische Literatur. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. Main: Akademische Verlags Gesellschaft Athenaion 1974.

FUHRMANN, Manfred: Persona. Ein römischer Rollenbegriff, in: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hrsg.): Identität, München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S. 83-106.

Ders.: Geschichte der römischen Literatur, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008.

FUSILLO, Massimo : Art. Milesische Geschichten, in: DNP 8 (2000), Sp. 168-169.

G

GALLI, Lucia: Meeting Again. Some Observations about Petronius' *Satyricon* 100 and the Greek novels, in: Groningen Colloquia on the Novel Vol. VII (1996), S. 33-45.

GARIN, F.: I papiri d'Egitto e i romanzo greci, in: *StItFilCl* n.s. 1 (1920), S. 174-177.

GÄRTNER, Hans (Hrsg.): Beiträge zum griechischen Liebesroman (= Olms Studien, Bd. 20), Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1984.

GASELEE, Stephen: The Love Romances of Parthenius and Other Fragments, in: *Daphnis & Chloe* by Longus, with the Engl. Transl. of G. Thornley, rev. and augm. by J.M. Edmonds, (repr. 1962), London/New York: Heinemann 1916, S. 249ff.

GEFFCKEN, Johannes: Studien zum griechischen Epigramm, in: Gerhard Pfohl (Hrsg.): *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 21-46.

GENETTE, Gérard: *Die Erzählung*, 3., durchges. und korr. Aufl., übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2010.

GILL, Christopher: The Sexual Episodes in the *Satyricon*, in: *ClPhil* Vol. 68, No. 3 (Jul. 1973), S. 172-185.

GLOYN, Liz: She's only a bird in a gilded cage: Freedwomen at Trimalchio's dinner party, in: *CQ* 62, Issue 01 (May 2012), S. 260-280.

GOFFMAN, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, ungekürzte Taschenbuchausg., 4. Aufl., München/Zürich: Piper 2006.

GOLDEN, Mark/TOOHEY, Peter (Ed.): *Sex and difference in ancient Greece and Rome*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2003.

GÖSSL, Sybille: Ovid, *Amores* 17, in: *GrazBeitr* Vol. 10 (1981), S. 165-181.

GRONEWALD, Michael: Ein neues Fragment zu einem Roman, in: *ZPE* 35 (1979), S. 15-20.
Ders.: Zum *Ninos-Roman*, in: *ZPE* 97 (1993), S. 1-6.

GROSSARDT, Peter: Heimkehr, Traum und Widererkennung – Zur Rezeption der ‚Odyssee‘ in Petrons ‚*Satyrica*‘, in: *Hermes* 135 (2007), S. 80-97.

GRUBBS, Evan: *Women and the Law in the Roman Empire. A Sourcebook on Marriage, Divorce and Widowhood*, London: Routledge 2002.

H

HAASE, Wolfgang (Hrsg.): *ANRW. Teil II: Principat (Einzelne Autoren seit der Hadrianischen Zeit und Allgemeines zur Literatur des 2. und 3. Jh.s [Forts.])*, 34 (2. Teilband), Berlin/New York: Walter de Gruyter 1994.

HABASH, Martha: *Petronius' Satyrice 24.7: Quartilla's asellus*, in: *AN 5* (2007), S. 24-30.

HABERMEHL, Peter: *Petronius: Satyrice 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar*, Bd. 1: *Sat. 79-110 (= Texte und Kommentare. Eine alttumswissenschaftliche Reihe Bd. 27/1)*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006.

HÄGG, Tomas: *The Parthenope Romance Decapitated?*, in: *SymbOslo H. LIX* (1984), S. 61-92.

Ders.: *Metiochus at Polycrates' Court*, in: *Eranos H. 83* (1985), S. 92-102.

Ders.: *Eros und Tyche. Der Roman in der antiken Welt [= Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 36]*, übers. von Kai Brodersen, Mainz a. Rhein: Verlag Philipp von Zabern 1987.

Ders.: *Callirhoe and Parthenope: The Beginnings of the Historical Novel*, in: *CA H. 6/Nr. 2* (1987), S. 184-204.

Ders.: *Hermes and the Invention of the Lyre. An unorthodox version*, in: *SymbOslo Vol 64, No. 1* (1989), S. 36-73.

Ders./UTAS, Bo: *The Virgin and her Lover. Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem*, Leiden/Boston: Brill 2003.

HABINECK, Thomas: *The invention of sexuality in the world-city of Rome*, in: Ders./Alessandro Schiesaro (Ed.): *The Roman Cultural Revolution*, first paperback edition, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 23-43.

Ders./SCHIESARO, Alessandro (Ed.): *The Roman Cultural Revolution*, first paperback edition, Cambridge: Cambridge University Press 2004.

HALLETT, Judith P. (Ed.): *Roman sexualities*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1998.

Dies.: Resistant (and enabling) reading: Petronius' *Satyricon* and latein love elegy, in: Stelios Panayokatis/Maaike Zimmerman/Wytse Keulen (Ed.): *The Ancient Novel and Beyond*, Bosten/Leiden: Brill 2003, S. 329-343.

HALPERIN, David: *One hundred years of homosexuality. And other essays on Greek love*, New York: Routledge 1990.

Ders./WINKLER, John J./ZEITLIN, Froma I.: *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton: Princeton University Press 1990.

HAMER, Erik: Those damned geese again (Petronius 136.4), in: *CQ* Vol. 57, No.1 (2007), S. 321-323.

HARICH-SCHWARZBAUER, Henriette/SPÄTH, Thomas (Hrsg.) unter Mitwirkung von Judith Hindermann: *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 3)*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2005.

HARRISON, Stephen J.: *The Milesian Tales and the Roman Novel*, in: *Groningen Colloquia on the Novel* Vol. IX (1998), S. 61-73.

Ders. (Ed.): *Oxford Readings in the Roman Novel*, New York: Oxford University Press 1999.

HARSH, P.W.: *The Intriguing Slave in Greek Comedy*, in: *TAPA* 86 (1955), S. 135-142.

HARTMANN, Elke: *Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen (= Campus Historische Studien, Bd. 30)*, zugl. Univ. Diss. FU Berlin 2000, Frankfurt a. Main: Campus Verlag 2002.

Dies.: Geschlechterdefinitionen im attischen Recht. Bemerkungen zur sogenannten *kyreia*, in: Dies./Udo Hartmann/Katrin Pietzner (Hrsg.): Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007, S. 37-53.

Dies./HARTMANN, Udo/PIETZNER, Katrin (Hrsg.): Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007.

HAB, Karin: Lucilius und die Frauen, in: Gesine Manuwald (Hrsg.): Der Satiriker Lucilius und seine Zeit (= ZETEMATA. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, Heft 110), München: Verlag C.H. Beck 2001, S. 111-120.

HAYES, Katherine: Fashioning the feminine in the Greek novel, London/New York: Routledge 2003.

HEINZE, Richard: Petron und der griechische Roman (Hermes 34, 1899, S. 494-519), neu abgedruckt in: Hans Gärtner (Hrsg.): Beiträge zum griechischen Liebesroman (= Olms Studien, Bd. 20), Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1984, S. 15-40.

HEISERMAN, Arthur: Aphrodisian Chastity, in: C I Vol.2, No.2 (1974), S. 281-296.

HELMS, Johannes: Character Portrayal in the Romance of Chariton (= Studies in Classical Literature, Vol. 2), The Hague/Paris: Mouton & Co. 1966.

HERMAN, József/ROSÉN, Hannah (Hrsg.) unter Mitwirkung von Helga und Hans Armin Gärtner: Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 112), Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003.

HERRMANN-OTTO, Elisabeth: Frauen im römischen Recht. Mit einem Ausblick auf die Gender Studies der Alten Geschichte und der Antiken Rechtsgeschichte, in: Barbara Feichtinger/Georg Wöhrle (Hrsg.): Gender studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd.1), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 25-40.

HERNÁNDEZ LARA, Carlos: Estudios sobre el aticismo de Caritón de Afrodiasias, Amsterdam: A.M. Hakkert 1994.

HILL, Timothy.: *Ambitiosa Mors: Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, New York/London: Routledge 2004.

HIRSCHBERGER, Martina: *Epos und Tragödie in Charitons Kallirhoe. Ein Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans*, in: *WürzBjB neue Folge* 25 (2001), S. 157-186.

HOFMANN, Heinz (Ed.): *Latin Fiction. The Latin novel in context*, London/New York: Routledge 1999.

HOLZBERG, Niklas unter Mitarbeit von Andreas Beschorner und Stefan Merkle (Hrsg.): *Der Äsop-Roman. Motivgeschichte und Erzählstruktur* (= *CLASSICA MONOCENSIA*, Bd. 6), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1992.

Ders.: *Die römische Liebeslegie. Ein Einführung*, 2., völlig neu bearb. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

Ders.: *Martial und das antike Epigramm*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.

Ders.: *Der antike Roman. Eine Einführung*, 3., überarb. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

HOOLEY, Daniel M.: *Roman Satire*, Malden u.a.: Blackwell Publishing 2007.

HOPE, Valerie M.: *At Home with the Dead. Roman Funeral Traditions and Trimalchio's Tomb*, in: Jonathan Prag/Ian Repath (Ed.): *Petronius. A Handbook*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 140-160.

HÖRMANN, Friedrich (Hrsg.): *Neue Einsichten. Beiträge zum altsprachlichen Unterricht*, München: Bayrischer Schulbuchverlag 1970.

HOSIUS, Carl/SCHANZ, Martin: *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, Bd. 1, 4. Aufl., München: Beck 1979.

HUNTER, Richard: Plautus und Herodas, in: Lore Benz/Ekkehard Stärk/Gregor Vogt-Spira (Hrsg.): Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckhard Lefèvre zum 60. Geburtstag (= ScriptOra 75. Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 19), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995, S. 155-169.

HURKA, Florian: Die literarisch gebildeten literarischen Barbareien des Trimalchio, in: Luigi Castagna/Eckard Lefèvre (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: Studien zu Petron und seiner Rezeption (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 241), Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 213-225.

J

JENÖ, Fritz: Art. Sarmatae, in: DKP 4 (1972), Sp. 1557.

JENSSON, Gottskálk: The Recollections of Encolpius. The *Satyricon* of Petronius as Milesian Fiction (= ANCIENT NARRATIVE, Supplementum 2), Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library 2004.

JOHNE, Renate: Zur Figurencharakteristik im antiken Roman, in: Heinrich Kuch (Hrsg.): Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte [= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, hrsg. von Joachim Herrmann, Bd. 19], Berlin: Akademie-Verlag 1989 (1989), S. 150-177.

Dies.: Women in the Ancient Novel, in: Gareth Schmeling (Ed.): The Novel in the Ancient World, Rev. Edition, Boston/Leiden: Brill Academic Publishers, Inc 2003, S. 151-207.

JOHNSON, Marguerite/RYAN, Terry (Ed.): Sexuality in Greek and Roman society and literature. A sourcebook, repr., London: Routledge 2006.

JONES, F.: The Narrator and the Narrative of the *Satyricon*, in: *Latomus* H. 46 (1987), S. 810-819.

JORY, E. J.: The drama of the dance: prolegomena to an iconography of Imperial pantomime, in: William. J. Slater (Ed.): Roman Theater and Society, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996, S. 1-27.

JOSHEL, S. R: The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia, in: Laura McClure (Ed.): *Sexuality and Gender in the classical world. Readings and Sources*, Oxford/Malden (Mass.): Blackwell Publishers 2002, S. 163-190.

K

KAIMO, Maarit: How to Manage in the Male World: The Strategies of the Heroine in Chariton's Novel, in: *ActaAnthung* 36 (1995), S. 119-132.

KARDAUN, Maria S.: *Petrone's Satyricon. Eine psychoanalytische Untersuchung*, zugl. Univ. Diss. Groningen 1993.

KELPERI, Evangelia: Knaben lieben und Tyrannen stürzen. Sexualität in der griechischen Antike, in: *Neue Zürcher Zeitung. Ressort Literatur und Kunst*, Nr. 118 (25. Mai 2002), S. 81.

KERÉNY, Karl: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch*, Tübingen: Mohr 1927.

KEULEN, Wytse/NAUTA, Ruurd Robijn/PANAYOKATIS, Stelios (Ed.): *Lectiones Scrupulosae: essays on the text and interpretation of Apuleius' Metamorphoses in honour of Maaïke Zimmerman (= Supplementum 6)*, Groningen: Barkhuis 2006.

KEYDELL, Rudolf: Art: Epigramm, in: *RAC* 5 (1962), Sp. 539-577.

KLEBS, Elimar: Zur Composition von Petronius *Satirae*, in: *Philologus* 47 (1889), S. 623-635.

KLOOS, Gerrit: Überlegungen zur Verfasserschaft und Datierung der *Carmina Priapea*, in: *Hermes* Bd. 131, N. 4 (2003), S. 464-487.

KOCK, Theodor: *Comicorum Atticorum Fragmenta*, 3 Bd., Leipzig: B.G. Teubneri 1880-88.

KOKOLAKIS, M.: Pantomimus and the Treatise ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ, in: *Platon* 11 (1959), S. 47-51.

KONSTAN, David: *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press 1994.

KÖRTE, Alfred: Literarische Texte mit Ausschluß der christlichen Tradition, in: ArchPF 8 (1927), S. 271.

KRENKEL, Werner: Tribaden, neu abgedruckt in: Wayne R. Dynes/Stephen Donaldson (Ed.): Homosexuality in the Ancient World, New York/London: Garland Publishing Inc. 1992, S. 291-302.

Ders.: Der Sexualtrieb: Seine Bewertung in Griechenland und Rom, neu abgedruckt in: Wolfgang Bernard/Christiane Reitz (Hrsg.): Werner Krenkel: Naturalia non turpia. Sex and Gender in Ancient Greece and Rome. Schriften zur antiken Kultur- und Sexualwissenschaft, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2006, S. 137-171.

KROLL, Wilhelm: Art. Kinaidos, in: RE XI, 1 (1921), S. 459-462.

Ders.: Römische Erotik, in: Andreas Karsten Siems (Hrsg.): Sexualität und Erotik in der Antike (= Wege der Forschung, Bd. 65), 2., unv. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 70-117.

KUCH, Heinrich: Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung. Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse, in: Ders. (Hrsg.): Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte [= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, hrsg. von Joachim Herrmann, Bd. 19], Berlin: Akademie-Verlag 1989, S. 11-51.

Ders. (Hrsg.): Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte [= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, hrsg. von Joachim Herrmann, Bd. 19], Berlin: Akademie-Verlag 1989.

KUNST, Christiane: Frauenzimmer in der römischen *domus*, in: Henriette Harich-Schwarzbauer/Thomas Späth (Hrsg.) unter Mitwirkung von Judith Hindermann: Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 3), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2005, S. 111-131.

Dies.: Wenn Frauen Bärte haben. Geschlechtertransgressionen in Rom, in: Elke Hartmann/Udo Hartmann/Karin Pietzner (Hrsg.): Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike, Stuttgart: Franz Steiner Verlag (2007), S. 247-261.

KUSSL, Rolf: Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen (= *Classica Monocensia*, Bd. 2), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991.

Ders.: Achikar, Tinouphis und Äsop, in: Niklas Holzberg, unter Mitarbeit von Andreas Beschorner und Stefan Merkle (Hrsg.): Der Äsop-Roman. Motivgeschichte und Erzählstruktur (= *CLASSICA MONOCENSIA*, Bd. 6), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1992, S. 23-30.

KYTZLER, Bernhard: Die nachklassische Prosa Roms. Parodistisches Perlando: Petron, in: Manfred Fuhrmann und Klaus von See (Hrsg.): Römische Literatur. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. Main: Akademische Verlags Gesellschaft Athenaion 1974, S. 299-306.

L

LANGLANDS, Rebecca. *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.

LARMOUR, David H.J (Ed.): *Rethinking Sexuality. Foucault and classical antiquity*, Princeton: Princeton University Press 1998.

LATEINER, Donald/GOLD, Barbara K./PERKINS, Judith (Ed.): *Roman Literature, Gender and Reception. Domina Illustris*, New York and London: Routledge 2013.

LAUFMANN, Rüdiger und BUCHHOFER, Bernd: Art. soziale Rolle, in: Werner Fuchs-Heinitz/Rüdiger Laufmann/Otthein Rammstedt/Hanns Wienold (Hrsg.): *Lexikon zur Soziologie*, 4. grundl. überarb. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 561-562.

LAVAGNINI, Bruno.: *Eroticorum Graecorum fragmenta papyracea primus collegit, recensuit, Latina interpretatione ditavit, verborum indices addidit*, Lipsiae: Teubner 1922.

Ders.: Le origini del romanzo greco, in: *AnnPisa* 28 (1922), S. 89-97.

LEÃO, Delfim F.: Petronius and the Making of Characters: Giton and Eumolpos, in: Ders./Cláudia Teixeira/Paulo Sérgio Ferreira (Ed.): The Satyricon of Petronius. Genre, Wandering and Style, transl. from the Portuguese by Martin Earl, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra 2008, S. 95-134.

Ders./TEIXEIRA, Cláudia/FERREIRA, Paulo Sérgio (Ed.): The Satyricon of Petronius. Genre, Wandering and Style, transl. from the Portuguese by Martin Earl, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra 2008.

LEFÈVRE, Eckard (Hrsg.): Die römische Komödie: Plautus und Terenz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.

Ders./STÄRK, Ekkehard/VOGT-SPIRA, Gregor (Hrsg.): Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus (= ScriptOralia, Bd. 25), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991.

Ders.: Studien zur Struktur der ‚Milesischen‘ Novelle bei Petron und Apuleius (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1997, Nr. 5), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997.

Ders.: Der Ephebe von Pergamon (Petron c. 85-87), in: Michelangelo Picone/Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag 1997, S. 129-135.

LESKY, Albin: Geschichte der griechischen Literatur, 3., neu bearb. u. erw. Aufl., Berlin/München: Francke Verlag 1971.

LEVI, Doro: The Novel of Ninus and Semiramis, in: APS 87 (1944), S. 420-428.

LEVI, Lionello: Sui frammenti del ‚Romanzo di Nino‘ recentemente scoperti, in: Rivista di filologia e di istruzione classica 23 (1895), S. 1-22.

LIEBERG, Godo: Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung, Amsterdam: Schippers 1962.

LINTON, Ralph: The Study of Man. An Introduction, New York: Appleton-Century-Crofts 1936.

LIPTAY, Fabienne/WOLF, Yvonne (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München: Ed. Text + Kritik 2005.

LUCAS, Hans: Zu den Milesiaca des Aristides, in: *Philologus* 66 (1907), S. 16-35.

LUCKE, Christina: Bemerkungen zu zwei Romanfragmenten (P. Berol. 10535 = PACK² 2631 und P. Berol. 21234), in: *ZPE* 54 (1984), S. 41-47.

LUPPE, Wolfgang: Das neue Bruchstück aus dem Sesongosis-Roman, in: *ZPE* 41 (1981), S. 63-66.

LYNE, R.O.A.M.: *Servitium amoris*, in: *CQ* Vol. 29, No. 1 (1979), S. 117-130.

M

MACLEOD, C.W.: A Note on P.Oxy. 3010.29, in: *ZPE* 15 (1974), S. 159-161.

MAEHLER, Herwig: Der Metichos-Parthenope-Roman, in: *ZPE* 23 (1976), S. 1-20.

Ders.: Symptome der Liebe im Roman und in der griechischen Anthologie, in: *Groningen Colloquia on the Novel* Vol. III (1990), S. 1-12.

MALITS, Andrea/FUHRER, Therese: Stationen einer Impotenz. Zur Funktion der Frauenfiguren Quartilla, Circe, Oenothea und Proselenos in Petrons *Satyrice*, in: Barbara Feichtinger/Georg Wöhrle (Hrsg.): *Gender studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen* (= *IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung*, Bd.1), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 81-96.

MANUWALD, Gesine (Hrsg.): Der Satiriker Lucilius und seine Zeit (= *ZETEMATA. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft*, Heft 110), München: Verlag C.H. Beck 2001

Dies.: Der Dichter in der Gemäldegalerie. Zur Diskussion über Kunst und Literatur in Petrons *Satyrice*, in: Luigi Castagna/Eckhard Lefèvre (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: *Studien zu Petron und seiner Rezeption* (= *Beiträge zur Altertumskunde*, Bd. 241), Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 253-266.

MARBACH, Alfred: Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron, zugl. Univ. Diss. Gießen 1931.

MARINI, Nicoletta: Osservazioni sul ‚Romanzo di Chione‘, in: *Athenaeum* 80 (1993), S. 587-600.

MARQUARD, Odo/STIERLE, Karlheinz (Hrsg.): *Identität*, München: Wilhelm Fink Verlag 1979.

MARTÍNEZ, Matías/SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Aufl., München: Beck 2007.

MAURACH, Gregor: *Horaz. Werk und Leben*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2001.

McCLURE, Laura (Ed.): *Sexuality and Gender in the classical world. Readings and Sources*, Oxford/Malden (Mass.): Blackwell Publishers 2002.

McGLATHERY, Daniel B.: *Reversals of Platonic Love in Petronius' Satyricon*, in: David H.J Larmour (Ed.): *Rethinking Sexuality. Foucault and classical antiquity*, Princeton: Princeton University Press 1998, S. 204-227.

McMAHON, John M.: *Paralysin cave. Impotence, perception and text in the Satyrca of Petronius*, Leiden/New York/Köln: Brill 1998

MERKELBACH, Reinold: *Fragment eines satirischen Romans: Aufforderung zur Beichte*, in: *ZPE* 11 (1973), S. 81-100.

METTE-DITTMANN, Angelika: *Die Ehegesetze des Augustus. Eine Untersuchung im Rahmen der Gesellschaftspolitik des Princeps (= HISTORIA. Einzelschriften Heft 67)*, zugl. Univ. Diss. Berlin, Freie Universität 1989, Stuttgart: Steiner 1991.

MEYER-ZWIFFELHOFFER, Eckhard: *Im Zeichen des Phallus. Die Ordnung des Geschlechtslebens im antiken Rom (= Historische Studien, Bd. 15)*, zugl. Univ. Diss. Freiburg i. Br. 1995, Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 1995.

MOMMSEN, Theodor: *Trimalchios Heimath und Grabschrift*, in: *Hermes* 13 (1878), 106-121.

MONTIGLIO, Silvia: Review of S. Tilg, *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel* (Oxford University Press, 2010), in: AN 9 (2011), S. 153-162.

MORALES, Helen: The history of sexuality, in: Tim Whitmarsh (Ed.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 39-55.

MORGAN, John R. (Ed.): *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London: Routledge 1994.

Ders.: *Erothika mathemata. Greek romance as sentimental education*, in: Alan H. Sommerstein/Catherine Atherton (Ed.): *Education in Greek fiction* (= Nottingham Classical Lecture Series, Vol. 4.), Bari: Levante 1997, S. 161-189.

Ders.: *Petronius and Greek Literature*, in: Jonathan Prag/Ian Repath (Ed.): *Petronius. A Handbook*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 32-47.

MUCHOW, Michael David: *Passionate Love and respectable society in three Greek Novels*, zugl. Univ. Diss. John-Hopkins-University 1988, Baltimore 1989.

MÜLLER, B.A.: *Zum Ninosroman*, in: RhM Vol. n.s, Nr. 72 (1918), S. 198-216.

MÜLLER, Carl Werner: *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*, in: AuA Heft XXII (1976), S. 115-136.

Ders.: *Die Witwe von Ephesus – Petrons Novelle und die ‚Milesiaka‘ des Aristeides*, in: AuA 26:2 (1980), S. 103-121.

Ders.: *Der griechische Roman*, in: Ernst Vogt (Hrsg.): *Griechische Literatur* (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 2), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981, S. 377-412.

Ders.: *Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur in der Antike*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

MÜLLER, Karl (Ed.): *Geographi graeci minores. Volumen secundum / e codicibus recognovit, prolegomenis, annotatione, indicibus instruxit, tabulis aeri incisis illustravit*, Paris: A. Firmin Didot 1861.

MURRAY, Oswyn: *Hecataeus of Abdera and Pharaonic Kingship*, in: *JEA* (1970), S. 141-171.

N

NICKEL, Rainer: *Art: Saturia*, in: *Lexikon der antiken Literatur*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999, S. 791-792.

O

O'SULLIVAN, James/BECK, W.A: *P. Oxy. 3319: The Sesonchosis Romance*, in: *ZPE* 45 (1982), S. 71-83.

Ders.: *The Sesonchosis Romance*, in: *ZPE* 56 (1984), S. 39-44.

OBERMAYER, Hans Peter: *Martial und der Diskurs über männliche `Homosexualität` in der Literatur der frühen Kaiserzeit (= CLASSICA MONACENSIA. Münchener Studien zur Klassischen Philologie, Bd. 18)*, zugl. Univ. Diss. München 1996, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1998.

Ders.: *Impotenz des Helden – Potenz des Erzählers: Die Intertextualität sexuellen Versagens in Petrons Satyrice*, in: Therese Fuhrer/Samuel Zinsli (Hrsg.): *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Rollenkonstrukte in antiken Texten (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 2.)*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, S. 57-92.

OLSHAUSEN, Eckart: *Soziokulturelle Betrachtungen zur Cena Trimalchionis*, in: Luigi Castagna/Eckard Lefèvre (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: *Studien zu Petron und seiner Rezeption (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 241)*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 15-31.

P

PAJARES, Alberto Bernabé (Ed.): *Athlon. Saturae grammatica in honorem Francisco Rodríguez Adrados*, Bd. 2, Madrid: Ed. Gredos 1987.

PANAYOKATIS, Stelios/ZIMMERMAN, Maaike/KEULEN, Wytse (Ed.): *The Ancient Novel and Beyond*, Bosten/Leiden: Brill 2003.

PANAYOTAKIS, Costas: *Quartilla's Histrionics in Petronius Satyrice* 16.1-26.6, in: *Mnemosyne* ser. 4:47:3 (June 1994), S. 319-336.

Ders.: *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrice of Petronius*, Leiden: Brill 1995.

Ders.: *Petronius and the Roman Literary Tradition*, in: Jonathan Prag/Ian Repath (Ed.): *Petronius. A Handbook*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 48-64.

PAPANIKOLAOU, Antonios: *Chariton-Studien. Untersuchungen zur Sprache und Chronologie der griechischen Romane (= Hypomnemata, Bd. 37)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973.

PARSONS, Peter J.: *A Greek Satyricon?*, in: *BICS* 18 (1971), S. 53-68.

Ders.: 3010. *Narrative about Iolaos*, in: Ders. (Ed.): *The Oxyrhynchus Papyri Vol. XLII*, Oxford: Oxford University Press 1974, S. 34-41.

Ders. (Ed.): *The Oxyrhynchus Papyri Vol. XLII*, Oxford: Oxford University Press 1974.

PERKINS, Judith: *Trimalchio: Naming Power*, in: Peter G. Toohey (Ed.): *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994, S. 139-162.

PERRY, Ben Edwin: *Chariton and his Romance from a literary-historical point of view*, in: *AJP* Vol. 51, No.2 (1930), S. 93-134.

Ders.: *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins (= Sather Classical Lectures, Vol. 37)*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1967.

PETERSMANN, Hubert: Antike Unterhaltungsliteratur zwischen Roman und Satire: Petrons *Satyrica*, das *Iolaos*- und das *Tinouphisfragment*, in: *ActaAnthHung* 40 (2000), S. 371-379.

PETRONE, Gianna: Scene mimiche in Plauto, in: Lore Benz/Ekkhard Stärk/Gregor Vogt-Spira (Hrsg.): Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckhard Lefèvre zum 60. Geburtstag (= *ScriptOralia* 75. Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 19), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995, S. 171-183.

PETROVIC, A.: Under Full Sail: Trimalchio's Way into Eternity, in: *ActaAnthHung* 45 (2005), 85-90.

PFAFF, I.: Art. Stuprum, in: *RE* 4.A1 (1931), Sp. 423-424.

PFOHL, Gerhard (Hrsg.): Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.

PICONE, Michelangelo/ZIMMERMANN, Bernhard (Hrsg.): Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag 1997.

PLASS, Paul: The Game of Death in Ancient Rome. Arena Sport and Political Suicide, Madison: University of Wisconsin Press 1995.

POMEROY, Arthur J.: Trimalchio as Deliciae, in: *Phoenix* XLVI No. 1 (1992), S. 45-53.

PÖSCHL, Viktor: Grundzüge der augusteischen Klassik, in: Friedrich Hörmann (Hrsg.): Neue Einsichten. Beiträge zum altsprachlichen Unterricht, München: Bayrischer Schulbuchverlag 1970, S. 6-18.

PRAG, Jonathan/REPATH, Ian (Ed.): Petronius. A Handbook, Chichester: Wiley-Blackwell 2009.

PRESCENDI, Francesca: Weiblichkeitsideale der römischen Welt. Lucretia und die Anfänge der Republik, in: Thomas Späth und Beate Wagner-Hasel (Hrsg.): Frauenwelten in der Antike. Geschlechterforschung und weibliche Lebenspraxis, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 217-227.

PRIULI, Stefano: *Ascyllus*. Note di onomastica petroniana, Bruxelles: Latomus 1975.

R

RANKE-GRAVES, Robert: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, 13. Aufl., aut. dt. Übers. von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Bors v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen amerikanischen Penguin-Ausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

RANKIN, H. D.: Petronius, Priapus and Priapeum 68, in: C&M 27 (1969), S. 225-242.

Ders.: Petronius the Artist. Essays on the Satyricon and its Author, The Hague: Nijhoff 1971.

RAPP, Uri: Der Mensch als Rollenspieler, in: Ders. (Hrsg.): Rolle. Interaktion. Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 1993, S. 45-54.

Ders. (Hrsg.): Rolle. Interaktion. Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 1993.

RATTENBURY, R.M.: A New Interpretation of the *Chione-Fragments*, in: CQ 20 (1926), S. 181-184.

REA, J.: 2466, in: The Oxyrhynchus Papyri Vol. 27, London: Egypt Exploration Society 1962, S. 134-136.

REARDON, B.P.: Chariton, in: Gareth Schmeling (Ed.): The Novel in the Ancient World, Rev. Edition, Bosten/Leiden: Brill Academic Publishers, Inc 2003, S. 309-335.

RECKFORD, Kenneth J.: Only a wet dream? Hope and Scepticism in Horace, Satire 1.5, in: AJPh Vol. 120, No. 4 (Winter, 1999), S. 525-554.

REDMOND, James (Ed.): Farce (= Themes in Drama, Vol. 10), Cambridge and New York: Cambridge University Press 1988.

REEVE, M.D.: A Change in Trimalchio's Life, in: Phoenix Vol. XXXIX; 1 (March 1985), S. 378-379.

REICH, Hermann: Die ältesten berufsmäßigen Darsteller des griechisch-italischen Mimus, Königsberg i. Pr.: Hartungsche Buchdruckerei 1897.

Ders.: Der Mimus. Ein littera- und entwicklungsgeschichtlicher Versuch. 2 Teile in 1 Band, Bd.1, (Neudruck der Ausg. von 1903, Berlin), Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag 1974.

REINSBERG, Carola: Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland, München: Beck 1989.

REYNOLDS, R.W.: The Adultery Mime, in: CQ 40 (1946), S. 77-84.

RICHARDSON, T. Wade: The sacred geese of Priapus? (*Satyricon*, 135.4f.), in: MH 37(1980), S. 98-103.

Ders.: Homosexuality in the *Satyricon*, in: CIMediaev 35 (1984), S. 105-127.

Ders.: Further on the young Trimalchio, in: Phoenix Vol. XL; 1 (March 1986), S. 201.

RICHLIN, Amy: Sexual Terms and Themes in Roman Satire and Related Genres, zugl. Univ. Diss. Ann Arbor 1978, Ann Arbor u.a: University Microfilms International 1980.

Dies.: Zeus and Metis: Foucault, Feminism, Classics, in: Helios 18. 2 (1991), S. 160-180.

Dies.: The Garden of Priapus. Sexuality and aggression in Roman humor, rev. edition, New York: Oxford University Press 1992.

Dies. (Ed.): Pornography and Representation in Greece and Rome, New York/Oxford: Oxford University Press 1992.

Dies.: Sex in the Satyricon. Outlaws in Literatureland, in: Jonathan Prag/Ian Repath (Ed.): Petronius. A Handbook. Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 82-100.

RIEKS, Rudolf: Die Autobiografie des Trimalchio, in: Dorothea Walz (Hrsg.): Scripturus vitam. Lateinische Biografie von der Antike bis in die Gegenwart (Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag), Heidelberg: Mattes 2002, S. 637-650.

RIMELL, Victoria: The satiric maze: Petronius, satire, and the novel, in: Kirk Freudenburg (Ed.): The Cambridge Companion to Roman Satire, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 160-173.

ROHDE, Erwin: Zum griechischen Roman, neu abgedruckt in: Ders.: Kleine Schriften II. Beiträge zur Geschichte des Romans und der Novelle zur Sagen-, Märchen-, und Alterthumskunde, Tübingen und Leipzig: Verlag von J.C.B Mohr 1901, S. 9-42.

Ders.: Kleine Schriften II. Beiträge zur Geschichte des Romans und der Novelle zur Sagen-, Märchen-, und Alterthumskunde, Tübingen und Leipzig: Verlag von J.C.B Mohr 1901.

Ders.: Der griechische Roman und seine Vorläufer, 4. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960.

ROLLINGER, Robert/ULF, Christoph (Hrsg.): Geschlechterrollen und Frauenbild in der Perspektive antiker Autoren, Innsbruck: STUDIENVerlag 2000.

ROSE, K.F.C.: The Date and Author of the Satyricon, Leiden: Lugduni Batavorum E.J. Brill 1971.

ROSEN, Klaus: Römische Freigelassene als Aufsteiger und Petrons Cena Trimalchionis, in: Gymnasium 102 (1995), S. 79-92.

ROSENBLÜTH, Martin: Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren, zugl. Univ. Diss. Kiel 1909, Berlin: Max Eisenstaedt 1909.

ROWE, G., Trimalchio's World, in: *ScrCllsr* 20 (2001), 225-245.

RUIZ-MONTERO, Consuelo: P.Oxy. 2466: The Sesonchosis Romance, in: *ZPE* 79 (1989), S. 51-57.

Dies.: Aspects of the Vocabulary of Chariton of Aphrodisias, in: *CQ* 41 (1991), S. 484-489.

Dies.: Chariton von Aphrodisias: Ein Überblick, in: Wolfgang Haase (Hrsg.): *ANRW. Teil II: Principat (Einzelne Autoren seit der Hadrianischen Zeit und Allgemeines zur Literatur des 2. und 3. Jh.s [Forts.])*, 34 (2. Teilband), Berlin/New York: Walter de Gruyter 1994, S. 1006-1054.

RUOFF, Michael: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge, 2. durchges. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007.

RYDER, K.C: The 'Senex Amator' in Plautus, in: GaR 31.2. (Oct., 1984), S.181-189.

S

SANDY, Gerald N.: Scaenica Petroniana, in: TAPA Vol. 104 (1974), S. 329-346.

Ders.: Apuleius *Metamorphoses* and the Ancient Novel, in: ANRW 2.34.2 (1994), S. 1511-1574.

SCHLAM, Carl C.: Sex and Sanctity: The Relationship of Male and Female in the *Metamorphoses*, in: AAGA 1 (1978), S. 95-105.

SCHMALE, Michaela: Lector asinus est. Zum Verhältnis von Erzähler und Leser in Apuleius' *Metamorphosen*, in: WJA 28a (2004), S. 125-139.

SCHMELING, Gareth: Confessor gloriosus: A Role of Encolpius in the *Satyrica*, in: WürzbJb Neue Folge, Bd. 20 (1994/1995), S. 207-224.

Ders.: Genre and the *Satyrica*: Menippean Satire and the novel, in: Spudasmata 62 (1996), S. 105-177.

Ders.: The *Satyrica* of Petronius, in: Ders. (Ed.): *The Novel in the Ancient World*, Rev. Edition, Boston/Leiden: Brill Academic Publishers, Inc 2003, S. 457-490.

Ders. (Ed.): *The Novel in the Ancient World*, Rev. Edition, Boston/Leiden: Brill Academic Publishers, Inc 2003.

Ders./MONTIGLIO, Silvia: Riding the Waves of Passion: an Exploration of an Image of Appetites in Apuleius' *Metamorphoses*, in: Wytse Keulen/Ruurd Robijn Nauta/Stelios Panayotakis (Ed.): *Lectiones Scrupulosae: essays on the text and interpretation of Apuleius' Metamorphoses in honour of Maaïke Zimmerman (= Supplementum 6)*, Groningen: Barkhuis 2006, S. 28-41

Ders./SATAIOLI, Aldo: *A Commentary on the Satyrica of Petronius*, Oxford u.a.: Oxford University Press 2011.

SCHMID, Wilhelm: Der griechische Roman, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 7 (1904), S. 465-485.

SCHMITT-PANTEL, Pauline/SPÄTH, Thomas: Geschlecht und antike Gesellschaften im 21. Jh., in: Elke Hartmann/Udo Hartmann/Katrin Pietzner (Hrsg.): Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007, S. 23-36.

SCHNUR, Harry C.: Einführung, in: Martial. Epigramme, ausgew., übers. u. erl. von Harry C. Schnur, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S. 5-14.

SCHWARTZ, Eduard: Fünf Vorträge über den griechischen Roman, Berlin: Reimer 1896.

SCOTT, Joan Wallach: Gender. A Useful Category of Historical Analyses, in: Dies.: Gender and the Politics of History, New York: Columbia University Press 1988, S. 28-50.

Dies.: Gender and the Politics of History, New York: Columbia University Press 1988.

SEIER, Andrea: Kategorien der Entzifferung: Macht und Diskurs als Analyseraster, in: Dies./Hannelore Bubitz/Andrea D. Bührmann (Hrsg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1999, S. 75-86.

Dies./BUBITZ, Hannelore/BÜHRMANN, Andrea D. (Hrsg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1999.

SHERO, L.R.: The *Cena* in Roman Satire, in: CIPhil 18 (1923), S. 126-143.

SHUMATE, Nancy: Crisis and Conversion in Apuleius *Metamorphoses*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996.

SIEMS, Andreas Karsten (Hrsg.): Sexualität und Erotik in der Antike (= Wege der Forschung, Bd. 65), 2., unv. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.

SKINNER, Marilyn B.: Sexuality in Greek and Roman culture, Malden/Mass.: Blackwell Publishers 2005.

SKUTSCH, Franz: Art. Ennius (3), in: RE V, 2 (1905), Sp. 2589-2628.

SLATER, William. J. (Ed.): *Roman Theater and Society*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996.

SMITH, Warren S. Jr.: *The Narrative Voice in Apuleius' Metamorphoses*, in: Stephen Harrison (Ed.): *Oxford Readings in the Roman Novel*, New York: Oxford University Press 1999, S. 195-216.

SOLIN, Heikki: *Die stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch I-III. Forschungen zur antiken Sklaverei, Beiheft 2*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996.

Dies.: *Petron und die römische Namensgebung*, in: József Herman/Hannah Rosén (Hrsg.) unter Mitwirkung von Helga und Hans Armin Gärtner: *Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann* (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 112), Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003, S. 193-199.

SOMMERSTEIN, Alan H./ATHERTON, Catherine (Ed.): *Education in Greek fiction* (= Nottingham Classical Lecture Series, Vol. 4.), Bari: Levante 1997.

SPÄTH, Thomas: *Vorgehen der Forschung. Schlüsselbegriffe und Konzepte. Geschlecht und Geschlechterdiskurs*, in: Eckhard Wirbelauer (Hrsg.): *Antike* (= Oldenbourg Geschichte Lehrbuch), München: R. Oldenbourg Verlag 2004, S. 376-390.

Ders./WAGNER-HASEL, Beate (Hrsg.): *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterforschung und weibliche Lebenspraxis*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

STAHLMANN, Ines: *Art. Geschlechterrollen. Rom*, in: DNP 4 (1998), Sp. 1011-1012.

STANZEL, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 7. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

STEFENELLI, Arnulf: *Die Volkssprache im Werk des Petron im Hinblick auf die romanischen Sprachen* (= Wiener Romanistische Arbeiten, Bd. 1), zugl. Univ. Diss. Wien: 1961, Stuttgart/Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung Wilhelm Braumüller 1962.

STEMMLER, Theo/HORLACHER, Stefan (Hrsg.): *Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik an der Universität Mannheim*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000.

STÖCKER, Christoph: Humor bei Petron, zugl. Univ. Diss. Erlangen-Nürnberg 1969.

STREL'NIKOVA, Inna P.: Petrons satyrischer Roman, in: Heinrich Kuch (Hrsg.): Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte [= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, hrsg. von Joachim Herrmann, Bd. 19], Berlin: Akademie-Verlag 1989, S. 126-134.

STROH, Wilfried: Art.: C. Gallus, in: DNP 3 (1997), Sp. 192-193.

Ders.: Sexualität und Obszönität in römischer ‚Lyrik‘, in: Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hrsg.): Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik an der Universität Mannheim, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000, S. 11-49.

SUDHAUS, Siegfried: Der Mimus von Oxyrhynchos, in: Hermes 41 (1906), S. 247-277.

SULLIVAN, J.P.: The Satyricon of Petronius. A Literary Study, London: Faber and Faber 1968.

Ders.: Petronius' *Bellum Civile* and Lucan's *Pharsalia*. A political reconsideration, in: J.-M. Croisille/P.-M. Fauchère (Hrsg.): Neronia 1977. Actes du Deuxième Colloque de la Société Internationale des Études Néroniennes, Clermont-Ferrand 27-28 mai 1977, publiés par Clermont-Ferrand 1982, S. 151-155.

SUTTER, Tilmann/MEHLER, Alexander (Hrsg.): Medienwandel als Wandel von Interaktionsformen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien 2010.

I

TATUM, James (Ed.): The Search for the Ancient Novel, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1994.

TEUBER, Bernhard: Zur Schreibkunst des Zirkusreiters: Karnevaleskes Erzählen im "Goldenen Esel" des Apuleius und die Sorge um sich in der antiken Ethik, in: Siegmar Döpp (Hrsg.): Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen (=

Bochumer Alterumswissenschaftliches Colloquium 13), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1993, S. 179-238.

TILG, Stefan: *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Novel*, New York: Oxford University Press 2010.

TOOHEY, Peter G. (Ed.): *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994.

TRÄNKLE, Hermann: Entstehungszeit und Verfasserschaft des *Corpus Priapeorum*, in: ZPE 124 (1999), S. 145-156.

Ders.: Einheit und Zeit der *Carmina Priapea*, in: Hermes 135 (2007), S. 74-79.

TREGGIARI, Susan: *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford: Clarendon Press und New York: Oxford University Press 1991.

U

ULF, Christoph/SCHNEGG, Kordula: Einleitung. Geschlechterrollen – Frauenbilder. Diskurse – Realität(en). Einige Gedanken zur Unvermeidbarkeit grundsätzlich-methodologischer Reflexion am Beispiel terminologischer Fragen, in: Ders./Robert Rollinger (Hrsg.): *Frauen und Geschlechter. Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit*, unter Mitarbeit von Kordula Schnegg, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2006, S. 13-35.

Ders./ROLLINGER, Robert (Hrsg.): *Frauen und Geschlechter. Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit*, unter Mitarbeit von Kordula Schnegg, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2006.

UTAS, Bo: Did *Adhrā* remain a virgin?, in: OrSu 33-35 (1984-1986), S. 429-441.

V

VAN DER PAARDT, R.T.: The unmasked „I“: Apuleius *Met.* XI 27, in: Stephen Harrison (Ed.): *Oxford Readings in the Roman Novel*, New York: Oxford University Press 1999, S. 237-246.

VÉRILHAC, Anne-Marie/VIAL Claude: Le mariage Grec du vie siècle avant J.-C. à l'époque d'Auguste (= Bulletin de correspondance hellénique, Suppl. 32), Paris: De Boccard 1998.

VEYNE, Paul: Homosexuality in Ancient Rome, in: Philippe Ariès/Andre Bejin (Ed.): Western sexuality: practice and precept in past and present times [Result of a seminar at the Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris 1979 - 1980], Paris/Oxford: Blackwell Publishers 1985, S. 26-35.

VILLA, Paula-Irene: Judith Butler (= Campus Einführungen, hrsg. von Thorsten Bonacker und Hans-Martin Lohmann), Frankfurt/New York: Campus Verlag 2003.

VOGT, Ernst (Hrsg.): Griechische Literatur (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 2), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981.

VOGT, Sabine: Die ‚Widernatürlichkeit‘ des Kinäden. Zur Reflexion über sex und gender in der Antike, in: Therese Fuhrer/Samuel C. Zinsli (Hrsg.): Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Rollenkonstrukte in antiken Texten (= IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung Bd. 2), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003, S. 43-56.

VOGT-SPIRA, Gregor: *Stichus* oder Ein Parasit wird Hauptperson, in: Ders./Eckard Lefèvre/Ekkehard Stärk (Hrsg.): Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus (= ScriptOralia, Bd. 25), Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991, S. 163-174.

VON ALBRECHT, Michael: Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boëthius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit, 3. Aufl., Bd. 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.

VON ARNIM, Hans: Art. Bion 10, in: RE Bd. III,1, Stuttgart: Metzler 1897, Sp. 483-485.

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich: Aristoteles und Athen, 2. Bde, Bd. 2, Berlin: Weidmann'sche Buchhandlung 1893.

Ders.: Lesefrüchte, in: Hermes 44 (1909), S. 445-476.

W

WALSH, P.G.: Eumolpos, the *Halosis Troiae*, and the *De Bello Civili*, in: CIPhil 63 (1968), S. 208-212.

Ders.: The Roman Novel. The ‚Satyricon‘ of Petronius and the ‚Metamorphoses‘ of Apuleius, Cambridge: Cambridge University Press 1970.

WALZ, Dorothea (Hrsg.): Scripturus vitam. Lateinische Biografie von der Antike bis in die Gegenwart (Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag), Heidelberg: Mattes 2002.

WEEKS, Jeffrey: Homosexualität und Heterosexualität sind doch nur Fiktionen..., in: Zeitschrift für Sexualforschung Jg. 17, Heft 1 (März 2004), S. 60-69.

WESENBERG, Burkhardt: Zur Wanddekoration im Hause des Trimalchio, in: Luigi Castagna/Eckard Lefèvre (Hrsg.) unter Mitarbeit von Chiara Riboldi: Studien zu Petron und seiner Rezeption (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 241), Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 267-283.

WEST, Stephanie: 3319, in: The Oxyrhynchus Papyri Vol. 47, London: Egypt Exploration Society 1980, S. 11-19.

WHITMARSH, Tim (Ed.): The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel, Cambridge: Cambridge University Press 2008.

WILCKEN, Ulrich: Ein neuer griechischer Roman, in: Hermes 28 (1893), S. 161-193.

Ders.: Eine neue Roman-Handschrift, in: ArchPF 1 (1901), S. 227-264.

WILLIAMS, Craig Arthur: Roman homosexuality. Ideologies of masculinity in classical antiquity, teilw. zugl. Univ. Diss. Oxford University, New York: Oxford University Press 1999.

Ders.: *Cessamus mimum componere?* Performances of Gender in Petronius' *Satyricon*, in: Marco Formisano/Therese Fuhrer (Hrsg.): Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur (=IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, Bd. 5), Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2010, S. 25-43.

WINKLER, John J.: *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York/London: Routledge 1990.

Ders.: *Laying down the Law: The Oversight of Men's Sexual Behavior in Classical Athens*, in: Ders./David M. Halperin/Froma I. Zeitlin (Ed.): *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton: Princeton Univ. Press 1990, S. 171-209.

WIRBELAUER, Eckhard (Hrsg.): *Antike (= Oldenbourg Geschichte Lehrbuch)*, München: R. Oldenbourg Verlag 2004.

WLOSOK, Antonie: *On the Unity of Apuleius' Metamorphoses*, in: Stephen Harrison (Ed.): *Oxford Readings in the Roman Novel*, New York: Oxford University Press 1999, S. 142-156.

Y

YPSILANTI, Maria: *Trimalchio und Fortunata as Zeus and Hera. Quarrels in the Cena and Iliad 1*, in: *CIPhil* 105 (2010), S. 221-237.

Z

ZEITLIN, Froma I.: *Romanus Petronius. A study of the Troiae Halosis and the Bellum Civile*, in: *Latomus* 30 (1971), S. 56-82.

Dies.: *Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity*, in: Stephen Harrison (Ed.): *Oxford Readings in the Roman Novel*, New York: Oxford University Press 1999, S. 1-49.

ZIMMERMAN, Maaïke: *Latinising the Novel. Scholarship since Perry on Greek 'models' and Roman (re-)creations*, in: *AN* 2 (2002), S. 123-142.

ZIMMERMANN, Franz: *Der Chione-Roman erneut untersucht*, in: *Aegyptus* 11:1 (1931:genn.), S. 45-56.

Ders.: *Zwei zerstörte Kolumnen des Ninos-Romans*, in: *Hermes* 67 (1932), S. 91-116.

Ders.: *Lukians Toxaris und das Kairener Romanfragment*, in: *PW* 43 (26.Okt. 1935), Sp. 1211-1216.

Ders.: Ein Bruchstück aus einem historischen Roman. Untersuchungen zu Pap. Oxyrh. 1826, in: RhM neue Folge, 85 (1936), S. 165-176.

Ders.: Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte, Heidelberg 1936.

Ders.: Eine Vermutung zum Chione-Roman, in: Hermes 71 (1936), S. 236-240.

Ders.: Das neue Bruchstück des Ninos-Romans, in: WissZRostock 3 (1953), S. 175-181.

N.N.: Art.: Sexualität, Geschlechtlichkeit, in: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. völlig neu bearb. Aufl., Bd. 25 Sele-Spos, Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006, S. 112-115.

Unveröffentlichte Arbeiten:

ENGELS, Henrike: Eine Sonderform des antiken Romans: Die *Satyrica* und ihre literarischen Vorbilder, Bielefeld 2010 (Am 19.07.2010 eingereichte Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Masters of Arts der Literaturwissenschaften an der Universität Bielefeld).

Web-Dokumente:

AELIANUS, Claudius: His Various History, London: 1665, URL: <http://penelope.uchicago.edu/aelian/>, letzter Zugriff: 03.08.2012.

FLAUCHER, Stephan: Studien zum Parasiten in der römischen Komödie, zugl. Univ. Diss. Mannheim 2002, URL: <http://www.unimannheim.de/mateo/verlag/diss/flaucher/flaucher.pdf>, letzter Zugriff: 01.03.2013.

HERRMANN-OTTO, Elisabeth: Sklavenkinder in Recht, Ökonomie und Gesellschaft des Römischen Reiches, URL <http://www2.ulg.ac.be/vinator/rida/2004/Hermann-Otto.pdf>, letzter Zugriff: 03.10.2012.

KÖBLING, Rainer: Art. Epigramm, in der digitalisierten Ausgabe des LdA (2000/2004), Bildschirmseiten 1.592-1.594, LdA 159-160.

Ders.: Art: Satire, in der digitalisierten Ausg. des LdA (2000/2004), Bildschirmseiten 5.033-5.034, LdA 516.

MALITS, Andrea: *Nemo nostrum solide natus est*. Körpergeschichten in Petrons *Satyrica*,
zugl. Univ. Diss. Zürich 2007, URL <http://opac.nebis.ch/ediss/20070103.pdf>, letzter Zugriff:
16.01.2013.

N.N.: Art. ‚Homosexualität‘, in: Brockhaus-Enzyklopädie Online, URL: [http://www.brockhaus-
enzyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=0x=654a5df@be](http://www.brockhaus-
enzyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=0x=654a5df@be), letzter Zugriff:
01.04.2013.

N.N.: Art. ‚Sexualität‘, in: Brockhaus-Enzyklopädie Online, URL: [http://www.brockhaus-
enzyklopaedie.de/be21_article.php](http://www.brockhaus-
enzyklopaedie.de/be21_article.php), letzter Zugriff: 01.04.2013.

N.N.: Art. ‚Bisexualität‘, in: Brockhaus-Enzyklopädie Online, URL: [http://www.brockhaus-
enzyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=0x019fe9be6@be](http://www.brockhaus-
enzyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=0x019fe9be6@be), letzter Zugriff:
01.04.2013.

N.N.: Art. Sexuality, in: Oxford Dictionaries Online, URL:
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/sexuality?q=Sexuality>, letzter Zugriff:
06.06.2013.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Henrike Engels, geb. am 30.11.1984, dass mir die Promotionsordnung der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld vom 2. Februar 2009 bekannt ist. Die nach dieser Promotionsordnung von mir erstellte, vorliegende Dissertation habe ich selbständig angefertigt. Ich habe dazu keine Textabschnitte von Dritten oder eigene Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen in der Arbeit angegeben. Dritte Personen haben weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen von mir für Vermittlungstätigkeiten oder für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorliegenden Dissertation stehen.

Ich habe die vorliegende Dissertation noch nicht als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfungen eingereicht. Des Weiteren habe ich nicht die gleiche, eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Bielefeld, 25.03.2014

