

# Mehr als nur Platons Worte – Platonisches in Lukians *Charon* 5–6

Eva Wöckener-Gade

**Abstract** Im vorliegenden Beitrag werden die intertextuellen Beziehungen zwischen einem Passus aus Lukians *Charon* und Passagen aus den Platondialogen *Kritias*, *Timaios* und *Phaidon* untersucht. Dabei wird mithilfe der Paraphrasensuche und durch intensive Lektüre ein Netz an Bezügen aufgedeckt und nachvollzogen, wie diese das Textverständnis des Lesers verändern und bereichern. Hieraus gewinnt der *Charon* eine neue Bedeutungsebene, die von einer ernsthaften Auseinandersetzung mit und einem Anschluss an Konzepte der platonischen Philosophie durch Lukian ausgeht.

**Keywords** Lukian *Charon*, Anspielung, *Mimesis*, Platon *Kritias*, Platon *Timaios*, Platon *Phaidon*

## I. Vorüberlegungen

Der Verlauf der Platonrezeption wurde verschiedentlich mit dem eines Stromes verglichen, der stellenweise fast zu versiegen scheint, um dann wieder übersprudelnd hervorzutreten und breit dahinzufließen.<sup>1</sup> Einer der Autoren, die maßgeblich daran mitgewirkt haben, diesen Strom zu bereichern, ist Lukian von Samosata (2. Jh. n. Chr.): Er thematisiert und repräsentiert gleichsam das *Paideia*-Ideal seiner Zeit, so dass sein umfassendes Œuvre<sup>2</sup> eine kaum überschaubare, geradezu ausufernde Menge an intertextuellen Bezügen aufweist; da er zudem mehrfach und für seine Verhältnisse deutlich auf Platon als literarisches wie philosophisches Vorbild verweist, ist es kaum verwunderlich, dass man auf der Suche nach Anspielungen und anderen Rezeptionsformen bei ihm – um im Bild zu bleiben – aus dem Vollen schöpfen kann. Überspitzt gesagt wäre es bei intensiver Beschäftigung mit einem

1 Vgl. zum Bild Hunter (2012) 7 mit Anm. 28. Er bezieht das Bild ebenfalls auf Lukian und verweist auf dessen Gebrauch für die Platonrezeption schon bei Longin, der dabei auf eine platonische Formulierung rekurrierte.

2 Die nützliche Übersicht bei Baumbach/Möllendorff (2017) 235 ff. listet 83 Werke mit Inhaltsangabe, die eindeutig unechten bereits herausgenommen.

Lukian-Passus auffälliger, wenn sich darin keinerlei Bezug auf Platon finden ließe.<sup>3</sup> Dies zu konstatieren ist für die folgende Untersuchung methodisch relevant: Während es in vielen Fällen problematisch ist, antiken Autoren direkte Kenntnis des platonischen Wortlauts und die Intention, diesen in irgendeiner Form wiederzugeben, zu unterstellen, darf bzw. sollte man Lukian auf Grundlage von zahlreichen Forschungsergebnissen beides zutrauen.<sup>4</sup> Im Folgenden wird daher darauf verzichtet jeweils zu diskutieren, ob eine aufgefundene Relation als intendierter intertextueller Bezug zu deuten ist; die Vorschläge von Beziehungen zwischen den Texten sind – im Sinne eines rezeptionsorientierten Verständnisses von Intertextualität – als Deutungsangebote zu verstehen, die andere Rezipienten annehmen oder verwerfen können.<sup>5</sup>

Anliegen des Beitrags ist vielmehr, herauszuarbeiten, welche literarischen Techniken Lukian anwendet und wie das Herstellen eines intertextuellen Bezugs jeweils die Deutung des Lukiantextes durch den Leser beeinflusst, anders gesagt: welche weiteren Bedeutungsebenen sich ihm eröffnen, wenn er einem lukianischen (Post-)Text einen (Prä-)Text Platons als Kontext zuordnet.<sup>6</sup> In diesem Zusammenhang soll gezeigt werden, dass Lukian mit ebensolchen Mechanismen im Rahmen eines kommunikativen Spiels zwischen Autor und Leser gerechnet hat<sup>7</sup> und seine Texte unter Einsatz von Maskierungen, verschiedener Bedeutungsebenen und zahlreicher Allusionen als möglichst reizvolle Medien dieses Spiels konzipiert hat. Zu klären ist hierbei auch, ob ein ernstes Anliegen hinter diesem Spiel steht, im konkreten Fall vor allem, ob bei Lukian eine literarische und/oder philosophische Auseinandersetzung mit den platonischen Texten vorliegt,<sup>8</sup> oder ob er diese lediglich instrumentalisiert, um komische Effekte zu erzielen.<sup>9</sup>

3 Vgl. zur Platonrezeption durch Lukian allgemein Branham (1989) 67ff. mit Anm. 3, Mheallaigh (2005) und Hunter (2012) 10–24, der die Nachfolge auf verschiedenen Gebieten (z.B. Stilistik, 23f.) beleuchtet. Freilich folgt Lukian Platon meist nicht eindeutig und plakativ, sondern verweist auf ihn mithilfe von Brechungen und Verschleierungen und im Kontext der Auseinandersetzung mit größeren Traditionslinien.

4 Vgl. auch die Vorbemerkungen von Möllendorff (2000) 11–17 zur Intertextualitätsforschung und Problemen bei der Anwendung dieser auf Lukian.

5 Vgl. hierzu u. a. die Arbeit von Holthuis (1993). Ähnlich mit Bezug auf Lukian Möllendorff (2000) 516.

6 Vgl. zur Funktion des Prätextes als Kontext Tischer (2018), bes. 180–184 zur reziproken Kommunikation zwischen Autor und Leser vermittelt des Textes.

7 Der Vergleich mit einem Spiel wurde verschiedentlich gezogen, so z.B. bei Mheallaigh (2005) 96, Branham (1989) 212f. und Camerotto (1998) 300ff. Letztere betonen die essentielle Rolle des Rezipienten hierbei.

8 Für eine literarische wie philosophische Nachfolge vgl. z.B. die Untersuchungen von Mheallaigh (2005) 101 und Laird (2003) 126f.

9 Diese Einschätzung herrscht in der älteren Forschungsliteratur vor und wurde zuletzt vertreten u. a. von Anderson (1976) 120 und Branham (1989) 6 und 214.

## II. Lukian *Charon* 5 platonisch gelesen

### II.a Überblick oder Durchblick? – Lukian *Charon* 5,7 ff.<sup>10</sup> und Platon *Kritias* 107 a–d / *Timaios* 19 b–e

Ausgangspunkt meiner Argumentation ist ein Textsegment aus Lukians *Charon*,<sup>11</sup> das bei einer n-Gramm-basierten Paraphrasensuche einem Textsegment aus Platons *Kritias* zugeordnet wurde und wiederum auch bei einer von ebendieser Platonstelle ausgehenden Suche via Word Mover's Distance als Paraphrasenkandidat vorgeschlagen wurde.<sup>12</sup>

Interessant ist dieser Fund, da einerseits der unvollendete platonische *Kritias* nicht zum Kanon der innerhalb der Rezeption immer wieder aufgegriffenen Dialoge zählt und andererseits Lukians Rezeption dieses Dialogs, soweit ich sehen kann, noch nicht näher untersucht wurde. Zunächst möchte ich die relevanten Textsegmente einzeln vorstellen:

Lukians Dialog beginnt damit, dass der Fährmann der Unterwelt, Charon,<sup>13</sup> den Wunsch äußert, einmal das Leben der Menschen auf der Erde zu betrachten – er habe sich hierfür extra bei Hades einen freien Tag genommen – und den Götterboten Hermes bittet, dabei sein Fremdenführer zu sein. Aufgrund der begrenzten Zeit der beiden viel beschäftigten Götter sinnt Hermes gleich darauf, wie er Charon wenigstens die Hauptsachen vorführen kann: durch den Blick von einem möglichst hohen Punkt, von dem aus man alles sehen kann (2,13 ff.). Als *mechane* hierfür dienen mehrere aufeinander getürmte Berge, auf deren Spitze die beiden schließlich Platz nehmen. Der Vorgang wird ausführlich kommentiert: Charon zweifelt, ob Hermes' und seine Stärke genügt, die vielen Berge aufeinander zu türmen, woraufhin Hermes Zuflucht zur mimetischen Macht der Literatur und Homer zum Gewährsmann nimmt; nicht nur dem Leser, sondern sogar der Dialogfigur Charon

10 Die Zeilenangaben folgen der Oxford-Ausgabe von Macleod (1993<sup>2</sup>), wo diese nicht eindeutig ist, ist die Seitenzahl hinzugefügt.

11 Der Dialog trägt zusätzlich den alternativen Titel *Contemplantes* „Die Beobachtenden“, der interessanterweise die Rezipientenrolle der Dialogfiguren thematisiert (sie geben wieder, was sie beobachten) und somit noch vor dem eigentlichen Textbeginn den Blick des Lesers für Bedeutung dieses Settings schärft.

12 Zu den Verfahren der n-Gramm-basierten Paraphrasensuche und derjenigen via WMD vgl. in diesem Band die Beiträge von Scharloth et al. S. 61–88 und von Pöckelmann/Ritter/Molitor S. 45–60.

13 Im Folgenden stehen der Einfachheit halber die bloßen Namen für die fiktiven Dialogfiguren.

selbst erscheint das ganze Unternehmen dann als ein höchst unwahrscheinliches Kunstprodukt,<sup>14</sup> wird also durchaus kritisch beurteilt.<sup>15</sup>

Mit der Einnahme des Beobachtungspostens setzt der zu besprechende Passus ein (5,25 ff.):<sup>16</sup>

Ἑρμῆς: [...] σὺ δὲ μοι ἤδη ἐν κύκλῳ περιβλέπων ἐπισκόπει ἅπαντα.  
 Χάρων: [6] ὄρω γῆν πολλὴν καὶ λίμνην τινὰ μεγάλην περιρρέουσαν  
 καὶ ὄρη καὶ ποταμούς τοῦ Κωκυτοῦ καὶ Πυριφλεγέθοντος μείζονας καὶ  
 ἀνθρώπους πάνυ σμικροὺς καὶ τινὰς φωλεοὺς αὐτῶν.  
 Ἑρμῆς: πόλεις ἐκείναι εἰσιν οὓς φωλεοὺς εἶναι νομίζεις.

14 Vgl. *Charon* 3–5: Zunächst verweist Hermes auf die Geschichte der Aloiden, die den Ossa und den Pelion auf den Olymp getürmt haben, um den Himmel zu erklimmen (*Ilias* 5,385 ff.). Charon bleibt skeptisch (4,10 f.):

Χάρων: [...] τὸ πρᾶγμα δοκεῖ μοι ἀπίθανόν τινα τὴν μεγαλοργίαν ἔχειν.  
 Ἑρμῆς: εἰκότως· ἰδιώτης γὰρ εἶ, ὦ Χάρων, καὶ ἥκιστα ποιητικὸς· ὁ δὲ γεννάδας  
 Ὅμηρος ἀπὸ δυοῖν στίχων αὐτίκα ἡμῖν ἀμβατὸν ἐποίησε τὸν οὐρανόν, οὕτω ῥαδίως  
 συνθεῖς τὰ ὄρη.

Charon: [...] *die Sache scheint mir ein unwahrscheinlicher Großbau zu sein.*

Hermes: Natürlich; weil Du ein Dilettant bist, Charon, und nicht im Mindesten poetisch veranlagt. Aber der noble Homer hat mit zwei Versen uns gleich den Himmel zugänglich gemacht, so leicht hat er die Berge zusammengesetzt.

Und 5,14 f.: ὄρα μόνον μὴ λεπτότερον ἐξεργασώμεθα τὸ ἔργον – ‚Sieh, dass wir das Werk nicht zu zierlich aufbauen!‘ sowie 5,1 f. οὐ γὰρ ἐπὶ μικρὰν με ταύτην μηχανὴν ἀναβιβάζεις – ‚Du lässt mich da auf keinen kleinen Mechanismus steigen‘. Hier entlarvt Hermes‘ Kritik an Charon als poetischen Dilettanten und die aus der Dichtungstheorie (*λεπτότερον*) und dem Theater (*μηχανήν*) entlehnte Terminologie (vgl. Deriu [2015] 405, Baumbach/Möllendorff [2017] 214) die Künstlichkeit des Gebildes ebenso wie der Verweis darauf, dass auch die Musenquelle zu diesem Zwecke mit versetzt wurde (6). Dialogimmanent kann man Charons Vorbehalte als Kritik an Hermes‘ übergroßem Vertrauen in seine literarische *Paideia* lesen (vgl. zur Entlarvung von „Scheinbildung“ bei Lukian Baumbach/Möllendorff [2017] 71) und zusätzlich als ein Signal an den Leser, nicht zu vergessen, dass er gerade Literatur und damit etwas Künstliches rezipiert und dabei kritisch sein soll.

15 Vgl. hierzu Baumbach/Möllendorff (2017) 143. Sie konstatieren mit Blick auf „das Auftürmen der Berge“ einen negativen „Beigeschmack“ und sehen diesen in Analogie zur parallelen Gestaltung im *Icaromenippus* durch „Hybris“ bzw. „Arroganz“ des Unterfangens begründet, die sie im Fall des Charon auf seine „kynische Sichtweise“ des menschlichen Lebens zurückführen, eine Deutung, die auf die Anlage der Figur teils zutreffen mag, an dieser Stelle aber Charons kritische Distanz zum Verfahren vernachlässigt. Treffender scheint mir hingegen die ausführlichere Deutung von *Charon* 2–5 in 212–216, die stärker die poetologischen Aspekte berücksichtigt und im Auftürmen der Berge ein Schema ausmacht, das sich analog auch auf den Aufbau des Dialogs beziehen und sogar in einzelnen Partien nachvollziehen lässt.

16 Übersetzungen und Hervorhebungen (kursiv) stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

Χάρων: οἴσθα οὖν, ὦ Ἑρμῆ, ὡς οὐδὲν ἡμῖν πέπρακται, ἀλλὰ μάτην τὸν Παρνασσὸν αὐτῆς Κασταλίας καὶ τὴν Οἶτην καὶ τὰ ἄλλα ὄρη μετεκινήσαμεν; Ἑρμῆς: ὅτι τί;

Χάρων: οὐδὲν ἀκριβὲς ἐγὼ γοῦν ἀπὸ τοῦ ὑψηλοῦ ὄρω· ἐδεόμην δὲ οὐ πόλεις καὶ ὄρη αὐτὸ μόνον ὥσπερ ἐν γραφαῖς ὄραν, ἀλλὰ τοὺς ἀνθρώπους αὐτοὺς καὶ ἃ πράττουσι καὶ οἷα λέγουσιν.

Hermes: „[...] Du blicke mir nun im Kreis herum und betrachte alles!“

Charon: „Ich sehe viel Land und drum herum eine große Wasserfläche und Berge und Flüsse, größer als der Kokytos und der Pyriphlegethon, und Menschen, ganz kleine, und einige ihrer Höhlen.“

Hermes: „Das sind Städte, was du für Höhlen hältst.“

Charon: „Ist dir eigentlich klar, dass wir gar nichts zustande gebracht haben, Hermes, sondern umsonst den Parnassos samt der kastalischen Quelle, den Oeta und die anderen Berge versetzt haben?“

Hermes: „Warum das?“

Charon: „Ich jedenfalls kann aus der Höhe nichts genau erkennen. Ich wollte nicht Städte und Berge, und das nur wie auf Bildern, sehen, sondern die Menschen selbst und was sie tun und reden.“

Die Stelle lässt sich im Rahmen einer ersten, dialogimmanenten Deutung als Landschaftsbetrachtung durch Charon charakterisieren: Die zentrale Beschreibung geht dabei vom Allgemeineren (Land- und Wassermassen) zum Spezielleren über, wobei erst ganz am Ende die Menschen und ihre Behausungen aufgezählt werden. Diese Reihenfolge ist von daher bedeutsam, dass die Beobachtung der Menschen das eigentliche Ziel von Charons Reise ist,<sup>17</sup> was auch einen Schlüssel zur Deutung des Zusatzes πάνυ μικρούς (ganz kleine) sowie der fehlerhaften, von Hermes korrigierten Beschreibung der Städte als φωλεούς (Höhlen) liefert: Anscheinend ist Charon als der Fremde<sup>18</sup> gerade bei dieser Betrachtung mit Erkenntnisproblemen konfrontiert, die er gleich im Anschluss auch thematisieren wird. Als komisches Element ist im Zentrum der Beschreibung der Vergleich der Flüsse mit denjenigen

17 Vgl. 1,4–5, S. 1: Χάρων: ἐπεθύμησα, ὦ Ἑρμῆ, ἰδεῖν ὁποῖά ἐστι τὰ ἐν τῷ βίῳ καὶ ἃ πράττουσιν οἱ ἄνθρωποι ἐν αὐτῷ. „Charon: Mich hat das Verlangen gepackt, Hermes, zu sehen, was es mit dem Leben auf sich hat und was die Menschen in ihm so treiben.“

18 Die Einführung eines mit den Begebenheiten nicht vertrauten Beobachters, der eine ungewohnte Perspektive einnimmt und seine Beobachtungen kommentiert, ist eines der Lieblingsmotive Lukians, das sich z. B. auch in seinem *Anacharsis* findet, in welchem der Skythe von Solon durch Athen geführt wird; vgl. hierzu Branham (1989) 83 f., 90 f., 101 sowie zum Reisemotiv (oft verbunden mit einem „Erkenntniswunsch“ wie im *Charon*) allgemein Baumbach/Möllendorff (2017) 156–163 sowie 142–146 zu „exzentrischer Perspektivierung“ sowie speziell zum Blick von oben u. a. Camerotto (1998) 234 ff.

eingefügt, die Charon aus seiner eigenen Lebenswelt, der Unterwelt, kennt. Dass die oberirdischen Flüsse ihm größer erscheinen, steht im Kontrast zur Kleinheit der Menschen im Folgenden. Im Anschluss an die Überblicksbeschreibung fällt Charons Fazit überraschend negativ aus: Nichts haben er und Hermes zuwege gebracht, sich völlig umsonst mit dem Aufeinandertürmen der Berge abgemüht; Charon wollte das echte menschliche Leben im Detail kennenlernen, nicht nur unscharf Städte und Berge wie auf Bildern sehen. Dass dieser Wunsch nicht nur aufgrund des ungenügenden Sehvermögens unerfüllt bleibt, sondern durch rein visuelle Wahrnehmung gar nicht zu erfüllen ist, ist im letztem Objekt οἶα λέγουσιν (was sie sagen) angedeutet.

Im Folgenden beabsichtigt Charon dann auch, wieder weiter herunterzusteigen, um mehr zu sehen *und zu hören*. Zu Charons Glück kennt Hermes allerdings einen ‚homerischen Zauberspruch‘, greift also wieder zu einem literarischen Mittel, um Charon übernatürliches Sehvermögen zu verleihen (7,1 ff., S. 7), woraufhin sie einzelne Menschen wie den Athleten Milo oder den König Kyros beobachten können. Als Charon sich nun wünscht, das aus Herodot bekannte Gespräch zwischen Solon und Kroisos zu belauschen, wird aus der Entfernung regelrecht in dieses hineingezoomt, dieser beachtliche Vorgang aber gar nicht mehr problematisiert (9,15 ff.).

So viel zunächst zu Lukian. Die Stelle aus dem *Kritias*, für die beide Formen der Paraphrasensuche eine Verbindung zum Passus bei Lukian vorschlagen, findet sich ebenfalls am Anfang des (unvollständigen) Dialogs. Auch sie sei zunächst einmal für sich in ihrem Kontext betrachtet: Die Rahmenhandlung des Dialogs schließt direkt an die des *Timaios* an;<sup>19</sup> ebendiese Figur übergibt zu Beginn das Gespräch an Kritias, der wiederum auf die Eingangspartie des vorhergehenden Dialogs rekurriert: Wie sein Vorredner in der viel beachteten Stelle *Timaios* 29 a–d, wirbt auch er schon im Vorfeld um Verständnis für die zwangsläufige Mangelhaftigkeit seiner Darstellung; er bedürfe dessen in noch höherem Maße als Timaios. Die Argumentation des Kritias verläuft folgendermaßen (107 a7–d8):

περὶ θεῶν γάρ, ὦ Τίμαιε, λέγοντά τι πρὸς ἀνθρώπους δοκεῖν ἰκανῶς λέγειν ῥᾶον ἢ περὶ θνητῶν πρὸς ἡμᾶς. ἡ γὰρ ἀπειρία καὶ σφόδρα ἄγνοια τῶν ἀκούοντων περὶ ὧν ἂν οὕτως ἔχωσιν πολλὴν εὐπορίαν παρέχεσθον τῷ μέλλοντι λέγειν τι περὶ αὐτῶν· περὶ δὲ δὴ θεῶν ἴσμεν ὡς ἔχομεν. ἵνα δὲ σαφέστερον ὁ λέγω δηλώσω, τῆδὲ μοι συνεπίσπεσθε. μίμησιν μὲν γὰρ δὴ καὶ ἀπικασίαν τὰ παρὰ πάντων ἡμῶν ῥηθέντα χρεῶν που γενέσθαι· τὴν δὲ τῶν γραφῶν εἰδωλοποιίαν περὶ τὰ θεῖά τε καὶ τὰ ἀνθρώπινα

19 Auch an diesen klingt die Lukianstelle in einigen Punkten an, vgl. unten S. 265 ff.

σώματα γιγνομένην ἴδωμεν ῥαστώνης τε πέρι καὶ χαλεπότητος πρὸς τὸ τοῖς ὀρώσιν δοκεῖν ἀποχρώντως μεμηῆσθαι, καὶ κατοψόμεθα ὅτι γῆν μὲν καὶ ὄρη καὶ ποταμούς καὶ ὕλην οὐρανόν τε σύμπαντα καὶ τὰ περὶ αὐτὸν ὄντα καὶ ἰόντα πρῶτον μὲν ἀγαπῶμεν ἄν τις τι καὶ βραχὺ πρὸς ὁμοιότητα αὐτῶν ἀπομμεῖσθαι δυνατὸς ἦ, πρὸς δὲ τούτοις, ἅτε οὐδὲν εἰδότες ἀκριβῆς περὶ τῶν τοιούτων, οὔτε ἐξετάζομεν οὔτε ἐλέγχομεν τὰ γεγραμμένα, σκιαγραφίᾳ δὲ ἀσαφεῖ καὶ ἀπατηλῷ χρώμεθα περὶ αὐτά· τὰ δὲ ἡμέτερα ὅποταν τις ἐπιχειρῇ σώματα ἀπεικάζειν, ὀξέως αἰσθανόμενοι τὸ παραλειπόμενον διὰ τὴν αἰεὶ σύνοικον κατανόησιν χαλεποὶ κριταὶ γιγνόμεθα τῷ μὴ πάσας πάντως τὰς ὁμοιότητας ἀποδιδόντι. ταῦτόν δὴ καὶ κατὰ τοὺς λόγους ἰδεῖν δεῖ γιγνόμενον, ὅτι τὰ μὲν οὐράνια καὶ θεῖα ἀγαπῶμεν καὶ σμικρῶς εἰκότα λεγόμενα, τὰ δὲ θνητὰ καὶ ἀνθρώπινα ἀκριβῶς ἐξετάζομεν.

Denn es ist leichter, Timaios, wenn man etwas über die Götter vor Menschen vorträgt, den Eindruck zu erwecken, treffend zu reden, als wenn man über Sterbliche etwas vor uns vorträgt. Denn der Mangel an Erfahrung und die tiefe Unkenntnis der Zuhörer über Gegenstände, von denen sie so wenig wissen, bringen eine Fülle von Möglichkeiten für den, welcher darüber sprechen will; hinsichtlich der Götter aber, da wissen wir, wie es um uns steht. Damit ich aber noch deutlicher klarmache, was ich meine, so folgt mir auf folgendem Weg. Nachahmung und Nachbildung nämlich muss notwendig das sein, was ein jeder von uns sagt. Betrachten wir aber die Darstellungskunst der Maler auf dem Gebiet der göttlichen und menschlichen Körper unter dem Gesichtspunkt von Leichtigkeit und Schwierigkeit, den Betrachtern den Eindruck hinreichender Nachahmung zu erwecken, so werden wir sehen, dass bei Erde, Bergen, Flüssen, Wald, dem ganzen Himmel und allem, was an ihm sich findet und bewegt, wir erstens zufrieden sind, wenn jemand nur einigermaßen imstande ist, etwas so darzustellen, dass es ihnen ähnlich ist, und dass wir außerdem, da wir von dergleichen Dingen keinerlei genaue Kenntnis besitzen, das Gemalte weder prüfen noch bemängeln, sondern uns bei ihnen mit einem ungenauen und täuschenden Schattenbild begnügen; versucht es dagegen einer, unsere eigenen Körper abzubilden, dann werden wir, indem wir vermöge der uns ständig vertrauten Beobachtung das Mangelhafte scharfsichtig wahrnehmen, zu strengen Richtern für denjenigen, welcher nicht alle Ähnlichkeiten vollkommen wiedergibt. Wir müssen nun erkennen, dass dasselbe auch hinsichtlich mündlicher Darstellungen geschieht: bei himmlischen und göttlichen Dingen sind wir zufrieden, wenn sie nur mit ein bisschen

Ähnlichkeit dargestellt werden; die Darstellung der sterblichen und menschlichen Dinge unterwerfen wir dagegen einer strengen Prüfung. (Übers. H. Müller, bearb. v. K. Widdra)

Kritias beginnt mit dem Postulat, dass die Darstellung menschlicher Belange (wie er sie im Folgenden geben wird) aufgrund der größeren Vertrautheit der Zuhörer mit diesen kritischer beurteilt würde als diejenige der göttlichen, dem menschlichen Wissen entzogenen Sphäre (welche Timaios in seiner Kosmologie beschrieben hat). Zur Illustration und weiteren Erklärung der angesprochenen Rezeptionshaltung stellt Kritias nun eine Analogie zur Kunstbetrachtung her: Er betont zunächst den mimetischen Charakter der Rede, und nutzt dies, um die Argumentation auf einen anderen Bereich der mimetischen Kunst, die Malerei, zu verlagern.<sup>20</sup> Der Grad, in welchem es dem Künstler schwer bzw. leicht fällt, das Publikum mit seiner mimetischen Darstellung von göttlichen bzw. menschlichen Körpern zufriedenzustellen, dient dabei als *tertium comparationis*. Es erstaunt zunächst, dass innerhalb der eigentlichen Analogie im Anschluss dann aber nicht analog zum Vorherigen Götterbilder und Menschenbilder und ihre Aufnahme durch das Publikum in Kontrast gesetzt werden. Stattdessen wird als Beispiel für die Darstellung der θεῖα σώματα, der ‚göttlichen Körper‘, die Überblicksdarstellung einer Landschaft samt dem Himmel und seiner Bewohner<sup>21</sup> vor- und den detaillierten Portraits menschlicher Körper gegenübergestellt: Während man erstere, auch wenn sie inakkurat sei, bewundere, da man sich mit ihrem Gegenstand nicht auskenne, werde man aufgrund der Vertrautheit mit dem eigenen Körper zum scharfen Kritiker letzterer: Kriterium ist in beiden Fällen die Ähnlichkeit, nur sind die Rezipienten nur im zweiten Fall in der Lage, diese zu ermessen und Abweichungen festzustellen.<sup>22</sup> Zum Abschluss wird die Analogie wieder auf den *Logos* zurückgeführt, wobei nochmals die Bewunderung für die Darstellung des Himmlischen bzw. Göttlichen im Gegensatz zur kritischen Prüfung derjenigen der sterblichen, menschlichen Sphäre herausgestellt wird. Die Immunität gegen

20 Der Vergleich wurde vor Platon schon von Simonides gezogen und spätestens durch Horaz’ *ut pictura poesis* (*Ars poetica* 361) kanonisch. Vgl. zu diesem und ähnlich gelagerten Vergleichen bei Platon Gill (1979b) 151 f. (in Auseinandersetzung mit Owen) sowie die Aufstellung bei Nesselrath (2006) 86 f. mit Literaturangaben.

21 Vgl. zu dieser Auffälligkeit Nesselrath (2006) 89 ad loc., der sie mit Herter (1971) 18 f. durch einen weit gefassten Begriff des Göttlichen bei Platon erklärt.

22 Die Überblicksdarstellung ist als βραχὺ πρὸς ὁμοιότητα (mit nur geringer Ähnlichkeit) charakterisiert, an die Detaildarstellung wird der Anspruch gestellt πάσας πάντως τὰς ὁμοιότητας ἀποδιδόναι (alle Ähnlichkeiten vollkommen wiederzugeben). Im Problem, diese zu beurteilen, zeigt sich eine interessante Analogie zur theoretischen Annäherung an den Paraphrasenbegriff über das Phänomen der Ähnlichkeit, vgl. in diesem Band den Beitrag von Sier/Wöckener-Gade S. 23–43.

Kritik, zumal durch die Unwissenheit der Betrachter begründet, ist bei Platon natürlich nur vordergründig als Vorzug zu werten, stellt eigentlich aber einen gravierenden Mangel dar.

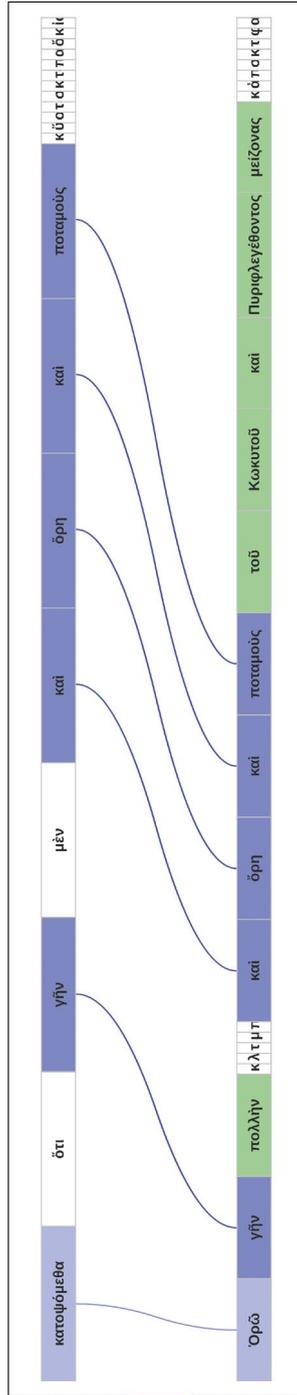
Die angesprochene leichte Inkongruenz innerhalb der Argumentation wird geglättet, wenn man die Perspektive miteinbezieht: Bei der Rezeption der ‚Überblicksdarstellung‘ wird der Akt des Sehens durch κατοψόμεθα (wir werden (herab) sehen) bezeichnet,<sup>23</sup> und der Überblick über die beschriebene Landschaft scheint entsprechend von oben und aus einer gewissen Entfernung zu erfolgen;<sup>24</sup> es wird also nicht nur die Darstellung göttlicher Körper thematisiert, sondern der Bildbetrachter wird hierfür zusätzlich in eine eigentlich den Göttern vorbehaltene Perspektive versetzt. Im Gegensatz dazu ist der Blick auf den eigenen Körper als etwas ganz Profanes gekennzeichnet: τὴν αἰὲ σὺνοικον κατανόησιν (vermöge der uns ständig vertrauten Beobachtung). Der Kontrast göttlich – menschlich bleibt also bestehen, nur ist er neben dem Objekt der Darstellung (Körper) auf die Perspektive ausgedehnt.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, mögliche Beziehungen zwischen beiden Texten aufzuzeigen: Die Ausschnitte beider Passagen, die von beiden Paraphrasensuchen einander als ähnlich zugeordnet wurden, sind die Landschaftsbeschreibungen, die in der Tat nicht nur einige zentrale Elemente (Erde, Berge, Flüsse; an die Stelle der Himmelskörper treten bei Lukian die kleinen Menschen auf der Erde) miteinander teilen, sondern diese auch in derselben Reihenfolge anführen, wie in der Visualisierung in [Abb. 1](#) zu erkennen.

Über diese augenfälligen Parallelen hinaus bieten die Texte aber noch weitere Ähnlichkeiten und Berührungspunkte, die es reizvoll machen, sie miteinander in Beziehung zu setzen. Gemeinsam ist den Texten zunächst das darzustellende Objekt: Kritias soll in seiner Rede die menschlichen Belange darstellen, Charon wünscht explizit, mehr über diese zu erfahren; nur nimmt der Unterweltfährmann damit die Rolle des Betrachters ein, während Kritias die Rezipientensicht aus der Position des Künstlers heraus beschreibt. Stellt man aufgrund der Textähnlichkeiten eine Verbindung zwischen den Texten her, ist man daher geneigt, Charon

23 Zwar bezieht sich das Prädikat grammatikalisch auf den gesamten anschließenden dassatz und muss daher übertragen im Sinne von (wir werden [ein-]sehen) gefasst werden, doch folgt direkt auf das Verb zunächst die Aufzählung der Elemente der Landschaft, weswegen die Grundbedeutung zumindest mitschwingt.

24 Letzteres macht auch der Vergleich zur ‚Schattenmalerei‘ wahrscheinlich: In *Tht.* 208 e und *Parm.* 165 c–d thematisiert Platon die zur Betrachtung dieser Kunstform notwendige Distanz des Rezipienten. Platon dient diese Technik oft als Negativexemplum im *Mimesis*-Diskurs, wobei er besonders kritisiert, dass sie Ähnlichkeit zum Abgebildeten nur vortäusche. Es ist umstritten, was unter ihr genau zu verstehen ist, vgl. zur Diskussion Nesselrath (2006) 91 ff. ad loc. und den Aufsatz von Demand (1975), doch ist ein wichtiges Element (wenn auch nicht das einzige, vgl. Demand [1975] 19–20) die Wahl der Perspektive.



**Abbildung 1.** Visualisierung von Wort-zu-Wort-Relationen sowie von Additionen (grün) mithilfe des Referenzannotierers.

als Exemplum des von Kritias postulierten Rezipienten zu sehen. Hierbei treten auf verschiedenen Ebenen neben Gemeinsamkeiten auch Unterschiede hervor, die als komische Brechungen dem Lukiantext einen Reiz verleihen, den er ohne den Platontext als Kontext nicht entfalten könnte: Eine Übereinstimmung besteht in der Wahl der Perspektive, nämlich dem Blick von oben herab, bei Platon durch κατοψόμεθα, bei Lukian durch (ἀπὸ τοῦ ὑψηλοῦ) ὄρω verdeutlicht. Im *Kritias* dient diese für den menschlichen Betrachter ungewohnte, ‚göttliche‘ Perspektive wie gesagt dazu, noch deutlicher die Unwissenheit der Rezipienten herauszustellen. Bei Lukian sind die Betrachter hingegen zwar wirklich Götter, doch müssen auch sie sich diese Perspektive erst verschaffen, denn Charon darf als Unterweltgottheit den Himmel nicht betreten (*Charon* 2); zudem ist er, der Gott, vielleicht noch unwissender als die menschlichen Rezipienten bei Platon, da er sich weder mit den himmlischen noch mit den menschlichen Dingen auskennt. Um die göttliche Perspektive einzunehmen, bedarf es bei Lukian dann auch eines Werks, das sogar ‚übergöttliche‘ Kräfte fordert: Nimmt man dies hinzu, tritt ein weiteres und wohl das zentrale gemeinsame Thema der Texte hervor, das bei Platon den Ausgangspunkt von Kritias’ Rede bildet, bei Lukian hingegen verklausuliert im Hintergrund der gesamten Konzeption steht und in unserem Passus nur durch das Schlagwort ‚wie auf Bildern‘ angedeutet ist: die Problematisierung von Plausibilität und Überzeugungskraft der mimetischen Kunst (Malerei bzw. Literatur) sowie ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit.

Auch Lukian zieht in diesem Kontext den Vergleich zur Malerei,<sup>25</sup> doch ist dieser wiederum etwas anders gelagert als bei Platon. Bei Platon werden zwei Formen, nämlich die σκιαγραφία (Schattenmalerei), die zur zwangsläufig unpräzisen Überblicksdarstellung der göttlichen Sphäre (mit Erde, Bergen Flüssen etc.) dient, und die detaillierte Darstellung menschlicher Körper unterschieden. Und trotz der deutlich negativen Charakterisierung ersterer als ἀσαφεῖ καὶ ἀπατηλῶ (undeutlich und trügerisch) und der geringen Ähnlichkeit zum Darzustellenden wird ihr doch die überzeugendere Wirkung auf die Rezipienten bescheinigt: Sie wird bewundert, die Detaildarstellung hingegen kritisch unter die Lupe genommen. Die Unterschiede treten also in vier Aspekten hervor, die sich gegenseitig bedingen: Im Objekt, in der Darstellungsweise, in der Qualität der Darstellung, d. h. der Ähnlichkeit zwischen Objekt und Abbild, und in der Aufnahme durch das Publikum. Schematisch lässt sich das folgendermaßen verdeutlichen:

25 Lukians Interesse an dieser mimetischen Kunstform und ihren Parallelen zur Literatur zeigt sich v. a. im Kontext seiner kritischen Auseinandersetzung mit der *Mimesis* und ihrer Rezeption in zahlreichen seiner Werke, u. a. in *Imagines* und *Pro Imaginibus*, vgl. hierzu Bretzigheimer (1992), Boeder (1996), Borg (2004) 48 f., Möllendorff (2004a) und Baumbach/Möllendorff (2017) 129–136.

**Tabelle 1.** Schematische Darstellung der Kernelemente des Passus bei Platon

Objekt	Technik / Perspektive	Qualität	Rezeptionshaltung
göttliche Körper (de facto: <i>Erde, Berge, Flüsse</i> , Wald und Himmel mit allem darin)	Überblicksdarstellung / Schattenmalerei, von oben gesehen	undeutlich, nur geringe Ähnlichkeit	unkritische Bewunderung
menschliche Körper	Portrait	detailliert, größtmögliche Ähnlichkeit	sehr kritische Haltung

Bei Lukian erscheinen zunächst die Objekte miteinander vermischt: Charons Beschreibung dessen, was er sieht, beginnt ganz analog mit Erde, Bergen und Flüssen, nur tritt an die Stelle des letzten Elements, der himmlischen Sphäre, das, was Charon eigentlich betrachten möchte: die ganz kleinen Menschen und ihre Behausungen. Charons Eindruck entspricht dann wieder dem für die Überblicksdarstellung zu Erwartenden: Er kann nichts genau erkennen.<sup>26</sup> Die folgende Reaktion des Rezipienten steht allerdings rein gar nicht im Einklang mit derjenigen, die Kritias für solche Überblicksdarstellungen postuliert, nämlich unkritischer Bewunderung. Stattdessen erklärt Charon die gesamte Unternehmung für einen Misserfolg: οὐδὲν ἡμῖν πέπρακται (wir haben nichts zustande gebracht), da das Erkenntnisziel nicht erreicht wurde, und erst hier wird der Vergleich mit der Malerei gezogen: Man wollte nicht Städte und Berge wie auf Bildern sehen, sondern das menschliche Leben. Das mimetische ‚Kunststück‘ der Götter, das Auftürmen der Berge, war also

26 οὐδὲν ἀκριβὲς [...] ὁρῶ (ich kann nichts genau erkennen) mag man einerseits mit der Bildqualität bei Platon (ἀσαφεῖ – undeutlich) in Verbindung bringen, die stärkeren wörtlichen Anklänge bestehen aber zu dem Passus, der die für die Täuschung ursächliche Unwissenheit der Menschen thematisiert: ἄτε οὐδὲν εἰδότες ἀκριβὲς (da wir keinerlei genaue Kenntnis besitzen). Charon bedauert, was dem menschlichen Betrachter im *Kritias* verborgen bleibt: dass die ungenaue Darstellung ihn an der Erkenntnis hindert. Vgl. zur Bedeutung der ἀκρίβεια für Darstellung und Rezeption auch unten Anm. 33 zu Lukians *Zeuxis* und Möllendorff (2004a) 5–7 mit Bezug auf die *Imagines*. In *Pro imaginibus* 12 (vgl. hierzu Bretzigher [1992] 173f.) wird mangelnde Genauigkeit sogar mit der Perspektive bei der Kunstbetrachtung zusammengebracht, doch wird dort erstaunlicherweise behauptet, aus allzu großer Nähe könne man οὐδὲν ἀκριβὲς (nichts genau) erkennen, sondern man müsse für einen adäquaten Überblick und klare Sicht auf alles etwas zurücktreten. Es könnte sich um eine Vermischung des Motivs mit einer Anspielung auf *Philebos* 41 e–42 a handeln, wo es heißt, dass Betrachtung aus zu großer Nähe und Ferne zu falscher Wahrnehmung führe.

für die Darstellung dieses gewünschten Objekts unzureichend, der Anblick wirkt dementsprechend künstlich.<sup>27</sup>

Die einzelnen Elemente lassen sich folgendermaßen darstellen:

**Tabelle 2.** Schematische Darstellung der Kernelemente des Passus bei Lukian

Objekt	Technik / Perspektive	Qualität	Rezeptionshaltung
<i>Erde, Meer, Berge, Flüsse, Menschen, Höhlen</i>	Überblicksdarstellung (wie auf Bildern), von oben gesehen	ungenau (wie auf Bildern)	sehr kritische Haltung

Was passiert nun mit dem Leser, wenn er den Lukiantext nicht rein für sich genommen rezipiert, sondern kontextualisiert, indem er den platonischen Prätext als Folie hinzuzieht? Zunächst muss ein Anlass für eine solche Kontextualisierung gegeben sein. Einen solchen liefern in diesem Fall die Ähnlichkeiten zwischen den Texten, wobei die wörtlichen Anklänge wahrscheinlich die augenfälligsten sind. Werden sie vom Leser bemerkt,<sup>28</sup> wird er sich den Platontext in Erinnerung rufen und beginnen, ihn in Form und Aussage mit dem Lukiantext zu vergleichen, wobei er wahrscheinlich auf einige der vorher herausgearbeiteten Parallelen wie auch Unterschiede stößt. Die Wirkung letzterer ist zweifach: Einerseits erzeugen die Abweichungen, die geradezu Verkehrungen des Platontextes sind, angesichts der sonstigen Ähnlichkeiten, wie gesagt, einen humoristischen Effekt, man kann sie am besten als ‚komische Brüche‘ fassen.<sup>29</sup> In der Forschung wurde Lukian oft unterstellt, das Erreichen solcher Effekte sei wenn nicht sein einziges, so doch sein Hauptanliegen. Bei unseren Texten scheint aber die zweite Wirkungsweise mindestens genauso relevant, wenn nicht relevanter:<sup>30</sup> Vor allem durch die thematischen Überschneidungen wird dem Leser eine platonische Lesart des Lukiantextes

27 Lukians ‚Bilder‘ entsprechen den (negativ beurteilten) Überblicksdarstellungen bei Platon, es wird nicht differenziert.

28 S. Branham (1989) 68, dafür, dass in der Zweiten Sophistik Vertrautheit mit Platontexten im Original auch von Lesern erwartet wurde.

29 Vgl. zu dieser komischen Technik Lukians u. a. Branham (1989) 80–123, dort v. a. 116. An unserer Stelle finden sich als Verkehrungen v. a.: Charon als Gott, der Menschen betrachten will (Lukian), anstelle eines Menschen, der Götter betrachten will (Platon) sowie Charons deutliche Kritik (Lukian) anstelle der postulierten unkritischen Bewunderung für die Überblicksdarstellung (Platon). Lukian setzt solche Verkehrungen oft ein, um komische Effekte zu erzielen, vgl. etwa den Beitrag von Jacobson (1999) zu den intertextuellen Beziehungen zwischen dem *Charon* und der Kalypso-Episode der *Odyssee*.

30 Wenn beides überhaupt voneinander zu trennen ist: Vgl. zur Signalfunktion komischer Dissonanz bei Lukian in Auseinandersetzung mit platonischen Inhalten Branham

nahegelegt, die teils neue Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. Zunächst wird, wenn man Platon hinzunimmt, deutlicher, dass Charons Erkenntnisprobleme nicht rein visueller Natur sind. Hierdurch wird natürlich auch das anschließende Besingen mit homerischen Versen, das Charon übernatürliche Scharfsichtigkeit verleiht, relativiert.<sup>31</sup> Mangel an Erkenntnis und die Schwierigkeit, diese zu erlangen, ist ein von Lukian immer wieder im Anschluss an Platon behandelter Komplex, für den er oft ähnliche Motive wählt.<sup>32</sup> Im *Charon* wird vor dem Hintergrund des *Kritias* insbesondere in Frage gestellt, inwieweit der Wunsch, das menschliche Leben per se kennenzulernen, überhaupt erfüllbar bzw. durch *Mimesis* (literarisch) darstellbar ist. Gerade diese metaliterarische Diskussion tritt erst eigentlich zutage und wird zugleich theoretisch angereichert, wenn man die Vorbemerkungen aus dem *Kritias* zur Darstellung im *Charon* hinzunimmt. Man könnte sie ganz platonisch als Fingerzeig Lukians an seine Leser verstehen, den Dialog nicht unreflektiert zu rezipieren, sondern ebenfalls *genau hinzuschauen* und das Dargestellte einer kritischen Prüfung zu unterziehen.<sup>33</sup> Vorstellbar ist darüber hinaus, dass der Rekurs dazu dient, die Form der lukianischen Darstellung zu rechtfertigen, wenn im Folgenden Einzelbeispiele betrachtet werden, um das Wesen des menschlichen Lebens zu beleuchten. Es ergibt sich so eine reziproke Beziehung zwischen den Texten: Nicht nur wirkt der platonische Prätext auf den lukianischen Posttext, sondern aus letzterem lässt sich wiederum eine Auseinandersetzung mit der Vorlage herauslesen, die den

---

(1989) 122 f. und 237, Anm. 4 und Möllendorff (2010) 195 ff. zum „kontrastiven Zitat“ bei Lukian.

- 31 Es handelt sich um ein ganz analoges Verfahren zu dem von Charon kritisierten, ‚homerischen‘ Auftürmen der Berge im Vorfeld. Einen Hinweis auf die Ambivalenz des Verfahrens gibt auch Hermes’ Anweisung in 7,3, S. 7, wenn er die Verse rezitiere, solle Charon *sich daran erinnern*, nicht mehr unscharf, sondern alles deutlich zu sehen (κάπειδὸν εἶπω τὰ ἔπη, μὲμνησο μηκέτι ἀμβλυώττειν, ἀλλὰ σαφῶς πάντα ὁράν). Man mag sich bei der Applikation der *Epode* wiederum an Platon erinnern fühlen, der das Motiv ebenfalls in ambivalenter Weise für die Heilung von verschiedenen Formen von Unwissenheit verwendet, vgl. u. a. *Charmides* 156 d ff. Es überzeugt daher nicht, dass Baumbach/Möllendorff (2017) 214 f. in *Charon* 5 f. ein mögliches Scheitern des Erkenntniswunsches nur angedeutet, durch die Heilung aber abgewendet sehen.
- 32 So z. B. in *Nigrinus* 1–4 das Augenleiden der Figur Lukian, das vermeintlich durch philosophische Vorträge geheilt wird: Hier finden sich u. a. Anklänge an den *Phaidros* und das *Symposium*, vgl. Hunter (2012) 15 ff., zum Motiv von Krankheit und Heilung bei Lukian allgemein Baumbach/Möllendorff (2017) 163–170.
- 33 Deutlicher wird dies in Lukians *prolalia* mit dem Titel *Zeuxis sive Antiochus*, wo sich der Verfasser mit dem Maler Zeuxis vergleicht. Dabei kritisiert Lukian die Rezeptionshaltung der Leser, die lediglich das *novum* einer bestimmten Bildkomposition bestaunen (7) ὡς ἐν παρέργῳ τίθεσθαι τὴν ἀκριβείαν τῶν πραγμάτων (so dass sie die Genauigkeit der Dinge zur Nebensache machen), auf die es Zeuxis bzw. Lukian aber gerade ankommt. Vgl. hierzu Nesselrath (1990) 129–132 und Baumbach/Möllendorff (2017) 173–176 sowie Möllendorff (2000) 17 ff.

Leser ebenfalls zu einer kritischen Neubewertung dieser einladen kann: Zumindest entfaltet die bei Platon als trügerisch kritisierte, aber vermeintlich überzeugendere Überblicksdarstellung auf Charon nicht die prognostizierte Wirkung und ist dadurch als mimetisches Mittel klar zurückgewiesen, was sich in der Konzeption des weiteren Dialogs niederschlägt, die wenig mit der des *Kritias* gemein hat.<sup>34</sup>

Die Anlage des *Kritias* wird nicht nur im Dialog selbst, sondern schon zu Beginn des *Timaos* thematisiert. Die Partie (19 b–27 b) ist als Einleitung zur ganzen Werkgruppe *Timaos*, *Kritias* und *Hermokrates* (letzterer wurde nie verfasst) konzipiert, und innerhalb dieser findet sich bereits ein Teil des Atlantismythos (21 a5–25 d). Dort wird dessen offensichtlich fiktionaler Charakter vom Dialogpersonal verschiedentlich geleugnet und die Erzählung als ‚wahr‘ bezeichnet (u. a. 26 c), eine Inkonzinnität, die Lukian als Verfasser der *Verae historiae*, der ‚Wahren Geschichten‘ – in Wirklichkeit unwahrscheinlichster Lügengeschichten – sicherlich nicht entgangen ist.<sup>35</sup> In enger Verbindung zu der besprochenen *Kritias*-Stelle stehen aber vor allem die Eingangsbemerkungen des Sokrates (*Timaos* 19 b–e):<sup>36</sup> Dort wünscht sich Sokrates, den in der *Politeia* entworfenen Staat und

34 Gill (1979a) 73 f. betont, dass es dem platonischen *Kritias* in seiner Darstellung hauptsächlich darum gehe, die Erwartungen des Publikums zu erfüllen und sich dies auch im ambivalenten Charakter des Dialogs selbst zeige. Das Vorhaben, auf Sokrates' Wunsch in *Timaos* 19 die Menschen des Idealstaates vorzuführen (vgl. hierzu i. F.), wird (vielleicht auch, weil der Dialog Fragment blieb) in diesem nicht eingelöst, stattdessen werden die Städte Ur-Athen und Atlantis in ihrer Anlage samt der sie umgebenden Landschaften beschrieben (also eher die bei Lukian abgelehnte Überblicksdarstellung gegeben). Dass Charon explizit πόλεις και ὄρη (Städte und Berge) als unerwünschte Objekte erwähnt, könnte daher als implizite Kritik am Inhalt des *Kritias* gelesen werden.

35 Vgl. zur Fiktionalität bei Platon Gill (1979a), besonders 71 f. und 75 f. und Brodie (2013) 249–252 und 263 ff. und zum poetischen Charakter Tulli (2013), v. a. 281. Gill (1993) 62–66, schlägt (unter Vorbehalt) vor, Platon lade hier sein Publikum ein „to play the game of fiction“ (64), eine Deutung, der sich Lukian sicherlich angeschlossen hätte. Auf ihn trifft daher sicher nicht Gills Postulat zu, in der Antike habe man die Ambivalenz der platonischen Konzeption nicht verstanden, (1979a) 77. Im *Charon* findet sich das Motiv der ‚wahren Fiktion‘ ebenfalls, nämlich in einem kurzen Schlagabtausch in Kapitel 4 (22 f.). Um Charons Zweifel am homerischen Bergauftürmen zu zerstreuen, verweist Hermes auf weitere Mythen. Charon kommentiert folgendermaßen:

Χάρων: ἀκούω καὶ ταῦτα εἰ δὲ ἀληθὴ ἔστιν, σὺ ἄν, ὦ Ἑρμῆ, καὶ οἱ ποιηταὶ εἰδείητε.  
Ἑρμῆς: ἀληθέστατα, ὦ Χάρων. ἢ τίνος γὰρ ἕνεκα σοφοὶ ἄνδρες ἐψεύδοντο ἄν;

Charon: Davon hab ich auch gehört. Ob es aber wahr ist, magst du, Hermes, und die Dichter wissen.

Hermes: Überaus wahr, o Charon! Weswegen hätten die weisen Männer denn lügen sollen?

36 Verschiedentlich wurde die Stelle neben der ambivalenten Beurteilung im *Kritias* auch mit der *Mimesis*-Kritik in der *Politeia* in Verbindung gebracht, vgl. u. a. Gill (1979a) 72 und Tulli (2013) 279 f.

seine Bürger nun auch in Aktion zu sehen und zieht hierfür wie im *Kritias* eine Analogie zur Bildbetrachtung: Es ergehe ihm wie jemandem, der gemalte (oder ruhende) Lebewesen betrachte und diese daraufhin auch in Bewegung zu sehen wünsche. Im Folgenden zieht er in Zweifel, ob er selbst, die Dichter oder die Sophisten geeignet seien, ihm diesen Wunsch zu erfüllen; in diesem Kontext wird, ebenfalls ähnlich wie im *Kritias*, die Leichtigkeit bzw. Schwierigkeit mimetischer Darstellung durch Rede betont.<sup>37</sup> Im Kontext der Erklärung, warum die Sophisten für diese Darstellung ungeeignet seien, wird Sokrates' Wunsch quasi reformuliert. Es heißt dort (19 e):

τὸ δὲ τῶν σοφιστῶν γένος αὐτῶν πολλῶν μὲν λόγων καὶ καλῶν ἄλλων μάλ' ἔμπειρον ἡγήμαι, φοβοῦμαι δὲ μὴ πως, [...] ἄστοχον ἅμα φιλοσόφων ἀνδρῶν ἢ καὶ πολιτικῶν, ὅσ' ἂν οἶά τε ἐν πολέμῳ καὶ μάχαις πράττοντες ἔργῳ καὶ λόγῳ προσομιλοῦντες ἐκάστοις πράττειεν καὶ λέγοιεν.

Die Gattung Sophist wiederum halte ich schon für sehr erfahren in vielem Reden und anderen schönen Dingen, nur fürchte ich, [...] dass sie unfähig ist bei Männern, die gleichzeitig auf Erkenntnis aus sind und auch politisch handeln, zu begreifen,<sup>38</sup> was die in Krieg und Kämpfen an Wort und Tat vollbringen *und* was sie im Umgang miteinander *tun und reden* (Übers. H. G. Zekl)

An diese Partie klingt Charons Wunsch in 7 an:

ἐδεόμην δὲ οὐ πόλεις καὶ ὄρη αὐτὸ μόνον ὥσπερ ἐν γραφαῖς ὄραν, ἀλλὰ τοὺς ἀνθρώπους αὐτοὺς καὶ ἅ πράττουσι καὶ οἶα λέγουσιν. [...]

Ich wollte nicht Städte und Berge, und das nur wie auf Bildern, sehen, sondern die Menschen selbst *und was sie tun und reden*. [...]

37 19 d f. ἀλλὰ παντὶ δῆλον ὡς τὸ μιμητικὸν ἔθνος, οἷς ἂν ἐντραφεῖ, ταῦτα μιμῆσεται ῥᾶστα καὶ ἄριστα, τὸ δ' ἐκτὸς τῆς τροφῆς ἐκάστοις [19 e] γιγνόμενον χαλεπὸν μὲν ἔργους, ἔτι δὲ χαλεπότερον λόγοις εὖ μμεῖσθαι. [...]. [...] doch ist ja jedem klar, dass dies Nachbildner-Volk das am leichtesten und besten nachgestaltet, worin es aufgewachsen ist; was dagegen außerhalb des Bildungskreises von allen stattfindet, ist schwer mit Taten, schwerer noch mit Worten gut nachzubilden' (Übers. H. G. Zekl). Man mag die Ausführungen als komplementär zu denen im *Kritias* verstehen: Hier wird in Bezug auf die Schwierigkeit der mimetischen Kunst der Wissensstand des Künstlers thematisiert, dort derjenige der Rezipienten. Vgl. zu den Konsequenzen für die Deutung der Dialoge Gill (1979a) 73 f.

38 μὴ ... ἄστοχον ... ἢ entspricht eher H. Müllers Übersetzung ‚dass sie ... nicht zu treffen wissen‘, nämlich in Form einer Darstellung.

Hier ist das bei Platon wichtige Motiv des Krieges ausgespart und die wörtlichen Überschneidungen betreffen eine gängige Junktur,<sup>39</sup> doch mag wie gesagt die thematische Nähe zum *Kritias* sowie die inhaltlichen Parallelen zum *Charon* den Leser dazu verleiten, auch diese Übereinstimmung für einen von Lukian bewusst platzierten Anklang zu halten. Charons Wunsch stünde in dieser Lesart dann in der Nachfolge des sokratischen: Da dessen Wunsch, die Menschen des Idealstaates in Aktion zu sehen, aber viel eher im *Kritias* als im *Timaios* erfüllt wird, träte folglich wiederum die Darstellung im *Charon* in Konkurrenz zu diesem. Daher ist es auch sinnvoll, dass sich bei Lukian der Anklang an den *Kritias* vor demjenigen an den *Timaios* findet und der Leser wahrscheinlich zunächst die Verbindung zu dem inhaltlich relevanteren Text herstellt. Eine weitere Bedeutungsebene sowie ein komischer Bruch käme auch mit diesem intertextuellen Bezug hinzu: Während das auf Sokrates' Wunsch von *Kritias* vorgeführte Ur-Athen als Exemplum für den Idealstaat und dessen Bewohner dient, betont *Charon* an allen vorgestellten Menschen stets die Unvollkommenheit und Eitelkeit ihres Tuns mit Blick auf ihr unausweichliches Ende. Es wundert daher wenig, dass die Figuren gegenteilig charakterisiert sind: In 20 a wird *Kritias* von Sokrates als οὐδενὸς ἰδιώτην ὄντα ὧν λέγομεν (in nichts, wovon wir sprechen, Dilettant) gelobt, wohingegen *Hermes* in *Charon* 4,14 den Fährmann als ἰδιώτης [...] καὶ ἤκιστα ποιητικός (Dilettant und nicht im Mindesten poetisch veranlagt) kritisiert. Im Rahmen der *Mimesis*-Kritik ist der unpoetische Charakter Charons<sup>40</sup> und seine Zweifel an der künstlichen Konstruktion des *Hermes* aber als Vorzug zu deuten.

## II. b Lebenswelt und Totenreich – Lukian *Charon* 5,25 ff. und Platon *Phaidon* 109–113

Mit dem *Kritias* und dem *Timaios* ist die Liste der Platondialoge, mit denen die Lukianstelle Berührungspunkte aufweist, aber immer noch nicht erschöpft: Hinzu kommt noch der *Phaidon*, konkret dessen Mythos vom Totengericht, den Sokrates kurz vor seinem Tod erzählt. Er gehört zu den in der Tradition immer wieder aufgegriffenen platonischen Passagen<sup>41</sup> und scheint besonderen Eindruck auf Lukian gemacht zu haben, der auch in zahlreichen anderen Werken auf ihn rekurriert.<sup>42</sup> Dass der Mythos im Rahmen des *Charon* eine Rolle spielt, verwundert daher und auch aufgrund der thematischen Überschneidungen wenig.

39 Die bei Platon allerdings viel Gewicht hat, vgl. zur Ausdeutung Gill (1979b) 153.

40 Vgl. zur entsprechenden Bedeutung von ἰδιώτης LSJ s.v. A. III.

41 Vgl. Hunter (2012) 6 unter Verweis auf eine Liste von im Rhetorikunterricht behandelten Passagen bei Aelius Theon.

42 Vgl. u. a. die Analyse von Möllendorff (2000) 549 ff. zur komplexen Rezeption des Mythos in den *Verae Historiae*.

Um die relevanten Elemente zu beleuchten, hier noch einmal die Passage bei Lukian, mit Hervorhebung der Berührungspunkte:

Χάρων: ὄρω γῆν πολλήν καὶ λίμνην τινὰ μεγάλην περιρρέουσαν καὶ ὄρη καὶ ποταμοὺς τοῦ Κωκυτοῦ καὶ Πυριφλεγέθοντος μείζονας καὶ ἀνθρώπους πάνν σμικροὺς καὶ τινὰς φωλεοὺς αὐτῶν.

Ἑρμῆς: πόλεις ἐκέῖναι εἰσιν οὓς φωλεοὺς εἶναι νομίζεις.

Charon: „Ich sehe viel Land und *drum herum eine große Wasserfläche* und Berge und *Flüsse, größer als der Kokytos und der Pyriphlegethon*, und Menschen, ganz kleine, und *einige ihrer Höhlen*.“

Hermes: „*Das sind Städte, was du für Höhlen hältst*.“

Zunächst fällt auf, dass die kursiv gesetzten Textabschnitte recht genau denjenigen entsprechen, die nicht zur Landschaftsbeschreibung im *Kritias* in Verbindung gesetzt werden konnten, nämlich die große herumfließende Wasserfläche, der Zusatz, die Flüsse seien größer als die beiden bekannten Unterweltflüsse sowie die ominösen Höhlen. Die ersten beiden Elemente finden sich gleich mehrfach innerhalb der geographischen Beschreibung der Unterwelt im *Phaidon*, in welcher auffälligerweise eine lange Passage ausschließlich deren Gewässern gewidmet ist (112 a–113 c): betont wird, dass es dort große Flüsse, *μεγάλα ρεύματα*, gibt (113 a). Unter diesen werden auch der Pyriphlegethon und der Kokytos mehrmals erwähnt.<sup>43</sup> Ebenfalls gleich mehrfach werden zudem *λίμναι* (Wasserflächen bzw. Seen) beschrieben, besonders hervorgehoben ist unter diesen diejenige, die der Pyriphlegethon bildet und die größer sei als das uns bekannte Meer (καὶ λίμνην ποιεῖ μείζω τῆς παρ’ ἡμῖν θαλάττης 113 a). Schließlich findet sich auch das Motiv des Herumfließens in verschiedenen Formulierungen bei Platon, allerdings nicht in Bezug auf eine der *λίμναι* sondern jeweils auf die einzelnen Flüsse.<sup>44</sup> Hier zeigen sich also zwei Verkehungen: Charon beschreibt die Gewässer der Erde mit ganz ähnlichen Worten wie der Mythos diejenigen der Unterwelt, doch während dort die *großen Flüsse herumfließen* und (zumindest) eine *Wasserfläche* dort *größer* als das oberirdische Meer ist, ist es bei Lukian in der Oberwelt eine *große Wasserfläche*, die *herumfließt*<sup>45</sup>

43 U. a. 113 c und 114 a. Natürlich finden sich in der Literatur weitere Stellen, an denen beide Flüsse zusammen auftauchen, allerdings vor dem *Phaidon*, soweit ich sehen kann nur die (Lukian sicher bekannte) Stelle Hom. *Od.* 10,513 f.

44 Bei Lukian durch *περιρρέουσαν* ausgedrückt, bei Platon durch *κύκλω περιελθόντα / κύκλω περιελθών* in 112 d / 113 c, *ρέον περι κύκλω / χωρεῖ κύκλω* in 112 e / 113 b.

45 Die hier von Lukian gewählten Ausdrücke verwundern, man hätte vor allem statt *λίμνη*, das häufiger für Seen und kleinere Wasserflächen benutzt wird, eher ein Wort für ‚Meer‘ erwartet, da dies gemeint sein muss. Neben der Anspielung auf den *Phaidon* ist wahrscheinlich auch ein Anklang an die *Frösche* des Aristophanes 136–140 gesucht, wo sich

und die *Flüsse* sind stattdessen *größer* als die unterirdischen. Die Darstellungen widersprechen sich damit nicht nur nicht, sondern erscheinen komplementär und geradezu spiegelverkehrt:

**Tabelle 3.** Vergleich der Kernelemente der Passagen bei Platon und Lukian

	Flüsse	Seen
<i>Phaidon: Unterwelt</i>	groß, herumfließend	größer als in Oberwelt
<i>Charon: Oberwelt</i>	größer als in Unterwelt	groß, herumfließend

Etwas abgetrennt von der reinen Landschaftsbeschreibung ist wie gesagt der Begriff, den Charon wählt, um die Wohnstätten der Menschen zu bezeichnen, auffällig: *φωλεούς* (Höhlen). Er wird für gewöhnlich für solche Höhlen gebraucht, in denen Tiere und nicht Menschen wohnen,<sup>46</sup> und man fragt sich, was diese mit Städten gemein haben. Vordergründig mag man den Ausdruck als (falsche) Übertragung des Charon aus der ihm gewohnten Lebenswelt deuten: Hier zeigt sich folglich, wie wenig vertraut der Fährmann mit den oberirdischen Gegebenheiten ist, die keine Entsprechungen in der Unterwelt haben. Stellt man allerdings die Verbindung zum *Phaidon* her, wird diese vermeintliche Unwissenheit in Frage gestellt: Dessen Unterweltnmythos bietet zu Beginn bekannter- wie erstaunlicherweise auch eine Beschreibung der Erdoberfläche und ihrer wahren Beschaffenheit (108 e–111 c), die in Gegensatz zu den landläufigen Meinungen und Beschreibungen gesetzt ist (108 c). In dieser heißt es, die Erde sei eigentlich durchlöchert und von Höhlungen durchzogen und die Menschen lebten in jenen, ohne es zu bemerken.<sup>47</sup>

---

ein dem *Charon* entgegengesetztes Setting bietet: Dionysos will in die Unterwelt reisen und fragt Herakles, der sich dort auskennt, nach dem Weg; in diesem Kontext wird auch Charon (wenn auch nicht namentlich) erwähnt: Ἡρακλῆς: ἀλλ' ὁ πλοῦς πολὺς./εὐθὺς γὰρ ἐπὶ λίμνην μεγάλην ἦξεις πάνυ/ἄβυσσον./ Διόνυσος: εἴτα πῶς περαιωθήσομαι;/ Ἡρακλῆς: ἐν πλοιαρίῳ τυννουτῶϊ σ' ἀνήρ γέρων/ναύτης διάξει δὺ' ὀβολῶ μισθὸν λαβών. ‚Herakles: Das ist 'ne weite Fahrt!/ Da kommst du gleich zu einem *großen See*,/Entsetzlich tief./ Dionysos: Wie komm' ich über den?/Herakles: In einem winz'gen Kahne setzt dich über/Der alte Fährmann für zwei Obolen!‘ (Übers. L. Seeger, Hervorhebungen durch die Verfasserin).

46 So je dreimal in den Aesopfabeln und der *Historia animalium* des Aristoteles sowie in den bekannten Stellen des Lukas- bzw. Matthäusevangeliums (9,58; bzw. 8,20), vgl. den [Beitrag von Kath](#), „Die Füchse haben ihre Höhlen und die Vögel ihre Nester ...“: [Zum Problem der Identifizierung und Kontextualisierung von Fragmenten und Paraphrasen in diesem Band S. 155–176](#).

47 109 c ἡμᾶς οὖν οἰκοῦντας ἐν τοῖς κοιλοῖς αὐτῆς λεληθέναι καὶ οἶεσθαι ἄνω ἐπὶ τῆς γῆς οἰκεῖν [...]. ‚Wir nun merkten es nicht, dass wir nur in diesen Höhlungen der Erde wohnen, und glaubten, oben auf der Erde zu wohnen, [...]‘ (Übers. F. Schleiermacher, bearb. v. D. Kurz).

Zugegebenermaßen spricht Platon nicht von *φωλεοὺς* (Höhlen), sondern von *κοίλα* (Höhlungen) und stellt auch keine Verbindung zu Städten her, so dass dieser intertextuelle Bezug zunächst auf einer eher dürftigen Grundlage zu stehen scheint. Neben den im Vorfeld angeführten sprachlichen Anklängen weist der Kontext im *Phaidon* aber, ähnlich wie die Komplexe im *Kritias* und *Timaios*, inhaltlich-thematische Parallelen auf, die einen Zusammenhang zwischen den Stellen wahrscheinlicher machen: Denn auch im *Phaidon* findet sich das Motiv der Betrachtung einer Landschaft von (sehr weit) oben, und auch dort ist sie mit einem Vergleich mit der Malerei verbunden.<sup>48</sup>

Im Licht der Darstellung im *Phaidon* mag daher Charons vordergründig naive Bezeichnung der menschlichen Behausungen als Höhlen nicht nur dem komischen Effekt dienen, sondern kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Fährmann im Gegensatz zu Hermes die Welt sieht, wie sie – zumindest gemäß der Darstellung des *Phaidon* – wirklich beschaffen ist.

### III. Fazit

Durch den Einsatz neuer Suchmechanismen und intensive Lektüre konnte Schritt für Schritt gleichsam ein ganzes Netz an intertextuellen Beziehungen zwischen der Stelle aus dem *Charon* und den Platondialogen *Kritias*, *Timaios* und *Phaidon* aufgedeckt werden. Hierbei verwendet Lukian ähnliche literarische Techniken: In allen drei Fällen laden wörtliche Anklänge (wenn auch teils nur

48 Vgl. 110 b–c. Im Vorfeld (109 d–110 a) wird beschrieben, wie diese Perspektive zu erreichen wäre, wobei sich wiederum Bezüge zum *Charon* herstellen lassen: 109 d ff.: τὸ δὲ εἶναι ταῦτόν, ὑπ' ἀσθενείας καὶ βραδυτήτος οὐχ οἴους τε εἶναι ἡμᾶς διεξελεθῆναι ἐπ' ἔσχατον τὸν ἀέρα· ἐπεὶ, εἴ τις αὐτοῦ ἐπ' ἄκρα ἔλθοι ἢ πτηνὸς γενόμενος ἀνάπτειτο [...] οὕτως ἂν τινα καὶ τὰ ἐκεῖ κατιδεῖν, καὶ εἰ ἡ φύσις ἰκανὴ εἶη ἀνασχέσθαι θεωροῦσα, γνῶναι ἂν ὅτι ἐκεῖνός ἐστιν ὁ ἀληθῶς οὐρανὸς καὶ τὸ ἀληθινὸν φῶς καὶ ἡ ὡς ἀληθῶς γῆ. ‚Damit aber sei es geradeso, dass wir aus Trägheit und Schwachheit nicht vermöchten hervorzukommen bis an den äußersten Saum der Luft. Denn wenn jemand zur Grenze der Luft gelangte oder Flügel bekäme und hinaufflöge, [...] so würde dann ein solcher auch das Dortige sehen, und, wenn seine Natur die Betrachtung auszuhalten vermöchte, dann erkennen, dass jenes der wahre Himmel ist und das wahre Licht und die wahre Erde.‘ (Übers. F. Schleiermacher, bearb. v. D. Kurz). In *Charon* 5,1, S. 5 findet sich vielleicht eine Anspielung auf die Stelle, an der Hermes enttäuscht feststellt, dass Charon und er durch das Aufeinandertürmen der drei Berge erst die unteren Bereiche des Himmels erreicht haben (παπαῖ, κάτω ἔτι ἐσμέν ἐν ὑπωρείῳ τοῦ οὐρανοῦ), also noch nicht den platonischen ἔσχατον ἀέρα (den äußersten Saum der Luft). Auch ist, nachdem sie dort angekommen sind, Charons Natur eben nicht hinreichend zur Betrachtung (φύσις ἰκανή), sondern Hermes muss mit dem homerischen Zauberspruch nachhelfen, vgl. oben S. 256.

spärliche)<sup>49</sup> den Leser zunächst dazu ein, einen Bezug herzustellen. Von diesen Schlag- oder vielleicht eher Ankerworten ausgehend lassen sich dann jeweils bei genauere Lektüre und Zusammenschau von Prä- und Posttext weitere thematische Übereinstimmungen sowie signifikante Abweichungen finden. Letztere zielen in der Form von Verkehrungen oft zunächst auf den komischen Effekt ab, beeinflussen dabei aber wie erstere die Art, wie man den Lukiantext liest, indem sie an ihn weitere, aus dem platonischen Kontext geschöpfte Bedeutungsebenen herantragen. Im Fall des *Kritias* kann man in den komischen Brüchen eine Auseinandersetzung Lukians mit seiner Vorlage ablesen, die auch auf die Deutung des platonischen Dialogs durch den Leser zurückwirken kann.

Die intertextuelle Vernetzung weist einige wiederkehrende Motive als Knotenpunkte auf, die die Prätexte mit dem Posttext teilen, so das der Landschaftsbeobachtung von einem erhöhten Punkt oder den Vergleich mit der Malerei; dieser findet sich sogar in allen vier Texten. Da die vorgeschlagenen Relationen darüber hinaus jeweils neue eigene inhaltliche Aspekte aufweisen und somit den Lukiantext bereichern, sollte man die Bezüge aber nicht als Alternativen, sondern vielmehr als komplementäre Schichten verstehen.<sup>50</sup> Es steht zu vermuten, dass sich weitere aufdecken ließen, wenn man die Untersuchung auf andere Autoren und Texte ausweiten würde.<sup>51</sup>

Auf den Dialog bezogen legen die Ergebnisse der Untersuchung nahe, die Charon-Figur bei Lukian nicht als bloßen Kyniker zu verstehen, der mit zweifelhafter lyrischer Kompetenz prahlt.<sup>52</sup> Mit seinem starken Erkenntnisstreben und seiner kritisch-prüfenden Haltung gegenüber der von Hermes gewählten Methode, vor allem ihrer mimetischen Züge, erweist er sich zumindest zu Dialogbeginn auch als Platoniker. Dadurch lädt er den Leser ein, im Verlauf des Dialogs auch seine eigenen Versuche, sich als Dichter zu betätigen, kritisch zu hinterfragen.

Für das Lukianverständnis allgemein lässt sich zudem Folgendes ablesen: Zunächst zeigt sich charakteristisch sein starkes Interesse an bestimmten literatur-

49 Vgl. zu solchen oft auf wenige Worte beschränkten Anklängen, die bei Lukian oft einen unter verschiedenen möglichen intertextuellen Bezügen markieren, die Analyse einer Passage des *Somnium* in Baumbach/Möllendorff (2017) 21–26 und Möllendorff (2004b) 197 f.

50 Vgl. Möllendorff (2004a), bes. 23 f.

51 Vgl. v. a. zu den Homerbezügen z. B. Deriu (2015).

52 In diese Richtung gehen Baumbach/Möllendorff (2017) 143 f., die nicht zwischen Hermes und Charon differenzieren, sondern beide als „Menschenverächter“ bezeichnen. Ihre Deutung weist eine Inkonzinnität auf, wenn sie mit Bezug auf dieselbe Stelle (*Charon* 22) einmal dem Fährmann Missbrauch von Bildung vorwerfen, „um sich eine fragwürdige ethische Autorität anzumaßen“ (144), um später zu konstatieren, der unpoetische Charon habe im Verlauf des Dialoges hier dazugelernt (216). Vermitteln ließe sich zwischen beiden Deutungen am ehesten, wenn man dieses Lernen des *Charon* nicht als Erkenntnisgewinn, sondern als bloßen Zugewinn an Kunstfertigkeit fasst.

theoretischen und philosophischen Themenkomplexen. Dieses manifestiert sich eben nicht nur durch die oft kritisierten motivischen Wiederholungen in seiner eigenen Produktion, sondern auch in der facettenreichen und gründlichen Rezeption verschiedener hierfür relevanter Prätexte, die er durch Anspielungen ebenso seinen Lesern anzuempfehlen scheint.<sup>53</sup> Hierin liegt ein weiterer Aspekt, der Lukian mit seinem Vorbild Platon verbindet: Die Komplexität und Polyvalenz der Bezüge, die nur durch genaue und kritische Lektüre zum Vorschein kommen, zeigen seine hohen Ansprüche an seine Rezipienten. Wenn diese sich auf das intertextuelle Spiel einlassen, werden sie im Gegenzug auch mit komischen Effekten belohnt, die erst durch die Kontextualisierung zutage treten.<sup>54</sup> Zumindest für die vorliegende Stelle scheint hinter diesem Spiel als ernsthaftes Ziel die Auseinandersetzung mit und der Anschluss an Platon zu stehen.

---

53 Ähnliche Möllendorff (2000) 29 in Bezug auf die *Verae Historiae*.

54 Am deutlichsten zutage tritt der doppelte Anspruch Lukians, seinen Leser zu erheitern und zum Nachdenken anzuregen im Proöm zu den *Verae Historiae* (1.2), in welchem als wichtigstes (und daher letztgenanntes) Mittel hierzu explizit verschlüsselte Anspielungen auf die literarische Tradition hervorgehoben sind und im Leser durch die lapidare Feststellung, die Namen der Autoren bräuchten ja nicht genannt zu werden, der Ehrgeiz geweckt wird, die Bezüge aufzuspüren. Vgl. hierzu Möllendorff (2000) 35 ff. und Baumbach/Möllendorff (2017) 159 f.