

PETER VON MÖLLENDORFF

(Gießen)

„Sie hielt ein aufgerolltes Buch in den Händen ...“ –  
Metalepse als mediales Phänomen in der Literatur  
der Kaiserzeit

1. Metalepse als transmediales Maximum versunkener Lektüre

Eine der ausgreifendsten narrativen Metalepsen der deutschsprachigen Literatur findet man in Michael Endes Jugendbuchklassiker *Die unendliche Geschichte*.<sup>1</sup> In 26 Kapiteln wird von den Erlebnissen des elfjährigen Bastian Balthasar Bux erzählt, der in einem Antiquariat ein Buch mit dem Titel *Die unendliche Geschichte* stiehlt.<sup>2</sup> Von seinem Vater vernachlässigt, von seinen Mitschülern gemobbt, Versager in der Schule, aber mit Phantasie begabt, versteckt sich Bastian auf dem Speicher der Schule und versinkt in der Lektüre. Er liest vom Land Phantásien, das sich von seinen Rändern her ins Nichts auflöst, da seine Herrscherin, die Kindliche Kaiserin, erkrankt ist und ihre lebenspendenden Kräfte schwinden. Nur ein neuer Name kann sie gesunden lassen. Daher sendet sie den zehnjährigen Atréju aus, um den Einzigen, der das vermag, zum Handeln zu bewegen: Die Vergabe eines neuen Namens nämlich ist den Geschöpfen Phantasiens nicht möglich, da sie selbst nicht über Einbildungskraft verfügen. Bastian, innerlich so sehr am Geschehen beteiligt, dass er alles um sich herum nahezu vergisst, merkt mit dem Fortgang seiner Lektüre, dass ihn die Handlung nicht nur in ihren Bann zieht, sondern immer mehr zu vereinnahmen scheint. Zu einem eigentlich metaleptischen Kontakt kommt es bei einem ersten emotionalen Höhepunkt;<sup>3</sup> ja, man ist versucht zu sagen, die emotionale Intensität der identifikatorischen Lektüre kippt in eine kurzfristige metaleptische Berührung um. Graphisch ist das dadurch augenfällig gemacht, dass die durchgehend farbliche Gegenüberstellung

- 1 Ende (1979). Ich danke Mario Baumann, Wytse Keulen, Sabine Koch und Katrin Pavlidis für ihre akribische Lektüre, ihre Kritik und ihre Anregungen.
- 2 Zur Gestaltung der Metalepse in Endes Roman vgl. Klimek (2010) 151–153.
- 3 Klimek (2010) 151 spricht allgemeiner von „emotionaler Involviertheit“.

von intradiegetischer Ebene (roter Druck) und metadiegetischer Ebene (grüner Druck) an dieser Stelle geradezu ins Flimmern gerät:

[grün] Ygramul ... war jetzt nur noch ein riesenhaftes stahlblaues Gesicht mit einem einzigen Auge über der Nasenwurzel, das mit einer senkrechten Pupille voll unvorstellbarer Bosheit auf Atréju starrte.

[rot] Bastian stieß einen leisen Schreckenslaut aus.

[grün] Ein Schreckensschrei hallte durch die Schlucht und wurde als Echo hingeworfen. Ygramul drehte ihr Auge nach links und rechts, um zu sehen, ob da noch ein anderer Ankömmling wäre, denn der Junge, der wie gelähmt vor Grausen vor ihr stand, konnte es nicht gewesen sein. Aber da war niemand.

[rot] „Sollte es am Ende mein Schrei gewesen sein, den sie gehört hat?“ dachte Bastian zutiefst beunruhigt. „Aber das ist doch überhaupt nicht möglich.“

[grün] Und nun hörte Atréju Ygramuls Stimme. ...<sup>4</sup>

Erst mehr als hundert Seiten später spitzt sich die Situation erneut metaleptisch zu, diesmal von der metadiegetischen Ebene ausgehend. Alle Versuche der metadiegetischen Figuren, Bastian dazu zu bewegen, den Namen auszusprechen, scheitern. Er beginnt zwar zu begreifen, wagt es aber noch nicht, sich so weitgehend auf die Handlung, besser: in die Handlung einzulassen. Daher beschließt die Kindliche Kaiserin, den „Alten vom Wandernden Berg“ aufzusuchen. Dieser ist sozusagen ihr ontologischer Widerpart: Während sie das Lebensprinzip Phantásiens verkörpert, indem sie jede Vorstellung ‚Wirklichkeit‘ werden lässt, schreibt der „Alte“ alles auf, was geschieht, wodurch es fixiert und damit unveränderlich wird, also stirbt. Das im Buch, mithin in der *Unendlichen Geschichte* Aufgeschriebene ist tot. Indem sich die beiden begegnen, biegt die Geschichte, bislang in eine (im wahrsten Sinne des Wortes) fiktive Zukunft gerichtet, ins Zirkuläre ab<sup>5</sup> und beginnt von Neuem; und Bastian entdeckt, dass seine persönliche Geschichte, bislang die intradiegetische Ebene, Bestandteil des Aufgeschriebenen ist, er selbst eine Figur des Buches, das der Alte schreibt und das er, Bastian, im gleichen Augenblick auch in den Händen

4 Ende (1979) 70f. Zu ergänzen wäre, dass die intradiegetische Ebene sich motivisch als extradiegetisch geriert, so dass die metadiegetische für sich den Status der Intradiegetese reklamieren kann; ich ziehe im Folgenden den Begriff ‚Metadiegetese‘ dem von Mieke Bal geprägten Begriff ‚Hypodiegetese‘ vor, da ich es prinzipiell für angemessener halte, Erzählungen als hintereinander (meta-) gestaffelte Räume denn als untereinander (hypo-) geschichtete Ebenen zu visualisieren, weil so eine ontologische (und damit dann eben auch potentiell weiter reichende, Autoritätsgefälle erzeugende) Hierarchisierung vermieden wird. Klimek (2010) 151 kategorisiert Bastian als „intradiegetische Leserfigur“, die die Metalepse stellvertretend für den extradiegetischen Leser vollziehe. Allerdings pointiert Ende diese Analogie, indem er den imaginierten extradiegetischen Leser und seine intradiegetische Figuration miteinander motivisch identifiziert.

5 Zum hierfür in der Forschung etablierten Begriff der ‚Möbiusband-Erzählung‘ vgl. Klimek (2010) 186–195.

hält – wie wir: Der Anfang ‚unseres‘ Buches wird wiederholt, aber nun nicht mehr in roter, sondern in grüner Schrift, und es wird deutlich, dass die Geschichte über den kurz zuvor erreichten Punkt nie mehr hinausgehen kann.<sup>6</sup> Mit einem (weiteren) lauten Schrei bekräftigt Bastian nun seine Bereitschaft, an der Rettung Phantasien durch die neue Taufe der Kindlichen Kaiserin mitzuwirken:

[rot] Fast besinnungslos schrie er plötzlich: „Mondenkind! Ich komme!“ Im selben Augenblick geschahen mehrere Dinge zugleich.

[grün] Die Schale des großen Eis [in dem der ‚Alte‘ gesessen hatte: PvM] wurde von einer ungeheuren Gewalt in Stücke gesprengt, wobei ein dunkles Donnernrollen zu hören war. Dann brauste ein Sturmwind von fern heran

[rot] und fuhr aus den Seiten des Buches heraus, das Bastian auf den Knien hielt, so dass sie wild zu flattern begannen ... und dann fuhr ein zweiter, noch gewaltigerer Sturmwind in das Buch hinein und die Lichter erloschen. ...<sup>7</sup>

Erneut also eine Situation höchster emotionaler Lektüreintensität, die diesmal zum Reißen des Vorhangs zwischen den narrativen Ebenen führt – syntaktisch markiert durch die ebenenübergreifende Satzverbindung „[grün] Dann brauste ein Sturmwind von fern heran [rot] und fuhr aus den Seiten des Buches heraus“ – und Bastian buchstäblich ins Buch hineinschleudert. Bastian findet sich in einem gegenstandslosen Dunkel, das einst Phantasien war,<sup>8</sup> und beginnt, mit seiner Vorstellungskraft das Land völlig neu zu erschaffen.

Im Rahmen der hier skizzierten narrativen Dynamik weist die sorgfältig vorbereitete und eindringlich elaborierte metaleptische Bewegung ins Buch hinein und aus dem Buch heraus drei auffällige Eigenschaften auf:<sup>9</sup>

6 Eine vergleichbar metaleptisch-zirkuläre Anlage findet sich beispielsweise auch im 602. Märchen der Scheherazade; vgl. die kurze Diskussion bei Borges (1981) 56. In diesem Text findet sich auch die von Genette affirmativ zitierte Wendung (Genette (1998) 169 [= Borges (1981) 57]), die Metalepse beunruhige den Leser, denn sie lege ihm „die Vermutung nahe, dass, sofern die Charaktere einer erfundenen Geschichte auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer, fiktiv sein können.“ Im Folgenden soll hingegen die These vertreten werden, dass der Leser weniger beunruhigt als fasziniert ist von der Möglichkeit, die vom Medium Buch erzeugte Distanz zu durchbrechen, und dass der Kontakt mit den Figuren die Intensität versunkener Lektüre fortschreibt. Endes Motivwahl, die Erfahrung der Metalepse besonders eindringlich an die Wahrnehmung von Stimmen zu knüpfen, wird sich als (gewiss nicht beabsichtigte) Reminiszenz antiker Medienproblematik (mit der, wie gezeigt werden soll, metaleptische Darstellungsverfahren eng verbunden sind) erweisen.

7 Ende (1979) 190.

8 Ende (1979) 190ff.

9 Sie scheinen mir in der wissenschaftlichen Literatur zur Metalepse aktuell nicht im Vordergrund der Betrachtung zu stehen. Eine Ausnahme stellt Klimek (2010) dar.

1. Michael Ende ist vor allem daran gelegen, seinem Leser die stoffliche Medialität des Buches gegenwärtig zu halten. Immer wieder insistiert er darauf, dass wir ein Buch in den Händen halten, dass die Geschichte uns überhaupt nur zu Gesicht kommt, weil sie ins Schriftmedium transponiert wurde; intra- und metadiegetische Ebene werden drucktechnisch differenziert, die Zahl der Kapitel entspricht der Zahl der Buchstaben des Alphabets, und die einzigen Zeichnungen sind die Initialen der Kapitelanfänge, die zudem noch in alphabetischer Reihenfolge geordnet sind.
2. Die Tatsache der skripturalen Medialisierung einer Geschichte bedeutet in Endes Konzeption, ihr alle Entwicklungsmöglichkeiten zu nehmen, bedeutet (zugleich mit ihrer künstlerischen Vollendung) ihren Tod. Der metaleptische Kontakt hingegen ist gleichzusetzen mit dem Beginn ihrer Wiederauferstehung, ihrer Neuerfindung. Nur der Kontakt zwischen Geschriebenem und lebendiger Leserphantasie garantiert die Existenz, im Letzten die ‚Wirklichkeit‘ und gewiss auch die Relevanz der Geschichte.
3. Der metaleptische Sprung ist der sorgfältig vorbereitete und, durch diese Vorbereitung, eines guten Teils seiner Paradoxalität entkleidete Höhepunkt einer zunehmend intensiven, identifikatorischen Lese-Erfahrung, die die näheren Lebensumstände des Lesers der intradiegetischen Ebene immer weiter ausblendet, seine Welt immer näher an die metadiegetische Welt heranrückt, so dass der Leser die geschilderten Ereignisse geradezu zu sehen, zu hören, zu spüren meint.<sup>10</sup>

Diese drei Eigenschaften sind nun meines Erachtens weder ausschließliche Besonderheiten der von Michael Ende ersonnenen Metalepsekonzeption noch solche allein moderner oder gar postmoderner Literatur, sondern auch signifikant für das Verständnis charakteristischer metaleptischer Motive der Literatur der griechischen und römischen Kaiserzeit. Ich möchte dies im folgenden Beitrag – nach grundsätzlichen Überlegungen zur Verbindung von Metalepse und Medialität – an einigen Passagen aus Aelius Aristides, Lukian und Apuleius zeigen und die These entfalten, dass uns die dort zu findende spezifische Gestaltung metaleptischer Motive Auf-

10 Eher als Analogie zum, denn als Höhepunkt ereignis im Flow-Erlebnis des versunkenen Lesens beschreibt diesen Zusammenhang Klimek (2010) 231–246. Das Wissen um die Fiktionalität des solchermaßen Erlebt-Gelesenen bleibt dabei erhalten, der Leser verfügt über eine rational-emotionale Doppelperspektive. Dabei ließe sich zusätzlich erwägen, ob nicht nur das quasi-reale Erleben der Fiktion lustvoll ist (und daher vom Leser gesucht wird), sondern auch die Differenzierung von emotionaler Involviertheit und rationaler Reflexion dieser Involviertheit: Das wäre dann eine nahezu aristotelische Position.

schlüsse über die kaiserzeitliche Wahrnehmung des medialen Verhältnisses von schriftlicher und mündlicher Literaturproduktion und -rezeption liefern kann.<sup>11</sup>

## 2. Metalepse und Medialität

In Michael Endes Roman entläßt sich eine Erfahrung im metaleptischen Sprung, die auch außerhalb der Kinder- und Jugendliteratur als das beschrieben wird, was man gemeinhin als „Glück des Lesens“ bezeichnet,<sup>12</sup> nämlich die imaginative, spielerische Versenkung in das Textgeschehen, die das eigene Leseumfeld, Ort und Zeit der Lektüre, völlig vergessen läßt. In solchen Augenblicken, ja Stunden, ist die – nach Genette: heilige<sup>13</sup> – Grenze zwischen erzählender und erzählter Welt zwar nicht durchbrochen, aber doch weitgehend durchlässig geworden. Aktuellere Erscheinungsformen der Metalepse, etwa in Cornelia Funkes renommierter *Tintenwelt*-Trilogie oder in Jasper Ffordes Buchwelt-Romanen um die Literatur-Agentin Thursday Next, verdanken sich demgegenüber einer Intellektualisierungstendenz.<sup>14</sup> Denn hier sieht sich die Metalepse zur erlernbaren, trainierbaren und perfektionierbaren Technik erhoben; im Falle der Romane Ffordes wird gleichsam der intra- und intertextuelle Kosmos der Literatur zum Handlungsraum der Figuren.

Auffälligerweise fehlt die ‚versunkene Lektüre‘ in den 17 Typen des Lesens, die Heinz Schlaffer 1999 zusammengestellt hat.<sup>15</sup> Dabei sind ihre

- 
- 11 Den hier gegebenen Übersetzungen liegen die im Literaturverzeichnis genannten Übersetzungen zugrunde. In Einzelfällen ist von diesen Übersetzungen abgewichen.
- 12 Vgl. hierzu beispielsweise Vogt (2008) 257–260; Anz (2002) 65f., 73–76 mit Rückgriff auf Huizinga und Freud. Eine solche Versenkung in die Rezeption ist weder epochal noch medial beschränkt: Vgl. bspw. Walsh (1984) 3–21 zur Verzauberung der Hörer durch das Lied des homerischen Sängers.
- 13 Genette (1998) 168.
- 14 Im Comic schon zu Beginn des Genres etabliert – fulminant (nicht nur) in dieser Hinsicht das zeichnerische Werk Winsor McCays (1871–1934) –, ist die Metalepse unterdessen so selbstverständlich geworden, dass sie sogar ins Bilderbuch eingezogen ist; vgl. etwa Wiesner (2001).
- 15 Schlaffer (1999) 1–25. Abschließend erwähnt, aber sogleich beiseitegeschoben wird jener ‚glückliche Leser‘, wenn die Rede ist von „dem leidenschaftlichen Leser, der im Text versinkt und sich der durch die Fiktion erzeugten Imagination überläßt. Der Kenner von Literatur jedoch hätte diesen einsamen Rausch tage- und nächtelangen Lesens nicht teilen mögen. Er genießt Literatur lieber in Portionen und als Kostprobe, um dann sein Urteil anderen mitzuteilen, mit ihnen zu teilen“ (ebd. 23). Der Zugriff auf Bücher ist hier insgesamt ökonomisch: Die Investition von Zeit und Energie bringt einen Gewinn, der ebd. 12 auch näher mit „Wissen, Wahrheit, Schönheit, Bildung, Erfahrung“ beziffert wird: Auch hier fehlen ‚Glück‘ und ‚Spiel-Lust‘.

Merkmale – Naivität, Distanzlosigkeit, bedingungslose Identifikationsbereitschaft, Hingabe an die Phantasie, ja eine beinahe erotische Hingabebereitschaft<sup>16</sup> – durchaus auch Voraussetzungen für den Genuss der Lektüre metaleptischer Passagen oder ganzer Texte. Denn die Selbstüberantwortung an die metaleptische Illusion setzt im Grunde eine kindliche Bereitschaft voraus, an Wunder zu glauben, die dem gereiften Leser entweder tatsächlich nicht mehr möglich ist oder die, da nach seiner Selbstwahrnehmung nicht mehr länger vereinbar mit seiner Seriosität eines Erwachsenen, nicht zugegeben werden darf. Zugleich beschwört er sie gerne herauf: in der Erinnerung eben an seine Kindheit und Jugend.<sup>17</sup> Dort, quasi als Vorstufe zu seinem (nun) vermeintlich höheren Verständnis, kann er sie sich noch leisten. Der wissenschaftliche Zugriff auf die Metalepse geht hingegen den intellektualistischen Weg: „... la métalepse nous en apprend ... beaucoup sur les conditions de fonctionnement normal de la représentation“, bekräftigen die Herausgeber eines neueren Sammelbandes zum Thema.<sup>18</sup> Wenn auch schwer zu bestimmen ist, was wir genau bezüglich des Funktionierens (oder womöglich bezüglich der Wahrnehmung des Versagens) sprachlicher Repräsentation aus der Metalepse lernen können,<sup>19</sup> so ist diese Art der Funktionalisierung – die Konzentration auf die Überwindung einer ontologischen Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Ebene, auf die Kontamination von „le niveau de la narration et celui des événements narrés“ oder, intensiver, auf die Verbindung „entre le monde de celui qui raconte et le monde de ce qui est raconté“<sup>20</sup> – doch den aktuellen Erklä-

16 Vgl. Vogt (2008) 258.

17 Für Beispiele vgl. Vogt (2008) 258f.

18 Pier/Schaeffer (2005) 12.

19 Entsprechende Positionen werden kurz referiert von de Jong (2009) 91f.: Offenlegung von Fiktionalität oder Textualität als solcher, Phantastik, Explizierung unseres üblichen Leseverhaltens, bei dem wir mit dem Text einen ‚Fiktions- bzw. Repräsentationsvertrag‘ schließen, also unser Wissen von der ‚Lügenhaftigkeit‘ der Erzählung – so die antike Auffassung, die mehrheitlich drastisch von ψεύδος spricht – für die Dauer der Lektüre suspendieren. Zu weiteren Facetten der metaleptischen Problematisierung von Repräsentation vgl. die Beiträge in der Rubrik ‚Représentation‘ in Pier/Schaeffer (2005) 279ff. Wagner (2002) plädiert demgegenüber überzeugend für eine ästhetikhistorische und epochenspezifische poetologische Differenzierung der Interpretation metaleptischer Phänomene, denen dann ein ganzes Spektrum von Wirkabsichten und Verständnismöglichkeiten zukommen kann, von Unabsichtlichkeit bis maximaler Verstörung. Die Bindung weitreichender, ja textkonstitutiver Metalepse an eine „esthétique de la rupture / de la fragmentation“ (ebd. 241), an eine Poetologie des Antimimetismus und Antirealismus sowie an eine Hinterfragung des Modells ‚Sprache repräsentiert Welt‘ ist der Literatur der Moderne und Postmoderne geläufig (ebd. 242f.), steht jedoch ihrer wesentlich unpräziseren Verwendung in anderen Phasen der Literaturgeschichte gegenüber, und nicht nur in früheren: Auch in der „époque actuelle [de] la renarrativisation“ hat der Einsatz der Metalepse seine frühere polemische Schärfe wieder verloren (ebd. 243).

20 Pier/Schaeffer (2005) 11.

rungsansätzen seit der klassischen Behandlung der Metalepse durch Gérard Genette,<sup>21</sup> wie es mir scheint, mehr oder weniger gemeinsam.<sup>22</sup>

Natürlich steht hier keineswegs zur Debatte, diese grundsätzliche Differenzierung auszuhebeln: Sie ist ja allfällig richtig. Ich halte es aber für bedeutsam, dass die Forschung immer stärker zu einer emphatischen, geradezu ins Metaphysische überhöhten Terminologie neigt, wenn von „ontologischer Differenz“, „Welten“, ja „Universen“ die Rede ist.<sup>23</sup> Diese Begrifflichkeit scheint mir anzudeuten, dass man, trotz des Wissens um die ‚kreatürliche‘ Abhängigkeit der intra- von der extratextuellen Ebene und um das essentielle Gefälle zwischen Autor und Figur, so etwas wie eine (Pseudo-)Autonomie der Welt im Buch zu empfinden scheint. Man könnte spekulieren, dass wir in unserer Welt, in der wir unterdessen von Medien aller Art permanent und überall umgeben, ja in vielerlei Hinsicht vom unsichtbaren, unauffälligen und störungsfreien Funktionieren von Medien abhängig sind, Medien zunehmend und gerade deshalb, weil wir in vielen Fällen keine rechte Vorstellung mehr davon haben, wie sie eigentlich genau funktionieren, als eine autarke Daseinsform wahrnehmen. Eine ähnliche Beobachtung könnte man auch hinsichtlich unseres Umgangs mit dem virtuellen Raum machen, der unterdessen ganz andere Möglichkeiten metaleptischen Einwirkens bietet; auch diese Interaktionsformen sind ja unterdessen gängiges Sujet phantastischer Literatur. Utopistik und Science Fiction scheinen demgegenüber allmählich ausgedient zu haben: Die Welt und der Kosmos, jedenfalls soweit sie uns noch anzugehen scheinen, sind kartiert.<sup>24</sup> Raum für den menschlichen Explorationsdrang bietet in der Postmoderne – in deren Literatur metaleptische und zugehörige Phänomene gehäuft und oft hyperbolisch zu finden sind – womöglich nur noch die mediale Welt.

21 Genette (1998) 167–169; Genette (2004); ein Auszug aus dem letztgenannten Werk in Pier/Schaeffer (2005) 21–35.

22 Diese ontologische Dimension der Metalepse ist ausführlich dargestellt und fikionalitätstheoretisch kontextualisiert im Kapitel *Chinese-Box Worlds* in McHale (1987) 112–130.

23 So sprechen auch Martínez/Scheffel (2007) 79 davon, dass „mit der Trennlinie zwischen Erzählen und Erzähltem auch die Grenze zwischen zwei Welten überschritten wird: der Welt, in der man erzählt, und der Welt, von der erzählt wird.“ Für die Klassische Philologie übernimmt de Jong (2009) 88f. diese Art und Weise der Differenzierung: „The level of the text is fundamentally different from the levels of story and fabula, that is to say, the narrator and his act of narration belong to a different time and place, a different universe than the characters in the story and fabula. ... The levels text versus story and fabula are in a hierarchical relation: the narrator tells about characters, but of course the characters do not know that they are the subject of a story: they simply act or undergo events.“

24 Gleiches gilt wohl für die menschliche Psyche, die etwa noch 1999 von Josef Nyary, *Psychonauten*, und 2003 von Walter Moers, *Rumo & Die Wunder im Dunkeln*, als raumzeitlich konkreter Handlungsraum belletristisch erkundet wurde.

So zu argumentieren bedeutet, einen Großteil der Literatur, die man in jüngster Zeit unter ‚Phantastik‘ subsumieren würde, als Phänomen einer Sehnsucht nach dem Sprung ins gänzlich Andere anzusehen: Ein existentieller Eskapismus, der mit dem solchermaßen sehnsuchtsvoll auf das Medium als *secretum* schielenden Blick sozusagen letzte Nischen in einer ansonsten zugrunde erklärten Welt aufsucht. Entsprechend nimmt unsere Zeit Medien nicht als defizitär wahr. Gerade dies aber – jedenfalls soweit es das Medium Schrift / Buch betrifft – dürfte in der Antike anders gewesen sein. Ein besonders vehementes Zeugnis für eine zurückhaltende, differenzierte Einstellung zur Schriftlichkeit findet sich bekanntlich in Platons *Phaidros*, und sie betrifft, was nicht immer gebührend berücksichtigt wird, auch die Medien der Bildlichkeit (*Phdr.* 275d4–7). Die Verwendung materieller Medien bewirkt nach Auffassung der Gesprächspartner Gedächtnisschwäche und Scheinwissen bei ihren Nutzern, außerdem Polymathie statt Episteme. Schrift und Bild dienen dem Vergnügen und der festlichen Unterhaltung, sie sind aber, wenn es um geistiges Fortkommen geht, kein Ersatz für die Dialektik, die Sokrates folgendermaßen definiert:

πολὸν δ' οἶμαι καλλίων σπουδῆ περι αὐτὰ γίνεται, ὅταν τις τῆ διαλεκτικῆ τέχνῃ χρώμενος, λαβὼν ψυχὴν προσήκουσαν, φυτεύῃ τε καὶ σπείρῃ μετ' ἐπιστήμης λόγους, οἱ ἑαυτοῖς τῷ τε φυτεύσαντι βοηθεῖν ἱκανοὶ καὶ οὐχὶ ἄκαρποι ἀλλὰ ἔχοντες σπέρμα, ὅθεν ἄλλοι ἐν ἄλλοις ἦθεσι φυόμενοι τοῦτ' ἀεὶ ἀθάνατον παρέχειν ἱκανοί, καὶ τὸν ἔχοντα εὐδαιμονεῖν ποιοῦντες εἰς ὅσον ἀνθρώπῳ δυνατόν μάλιστα.<sup>25</sup>

Noch viel schöner aber, glaub ich, ist das ernsthafte Bemühen um diese Dinge, wenn einer nach den Regeln der dialektischen Kunst, sobald er auf eine geeignete Seele trifft, zusammen mit Verständnis Worte in sie pflanzt und sät, die die Fähigkeit haben, sich selbst und ihrem Autor zu helfen, und die nicht fruchtlos bleiben, sondern Samen tragen, aus dem dann in anderen Köpfen wieder andere Worte erwachsen und so imstande sind, diesem immer neuen Prozess ewige Dauer zu verleihen, und die den, der daran teilhat, glücklich sein lassen, soweit das für einen Menschen möglich.

Während die materiellen Medien für Platon also letztlich ein Grab des Samens der Erkenntnis darstellen, ist die menschliche Seele, sind lebendige Sprecher und Hörer allein zur Aussaat und zur Aufnahme jenes Samens befähigt und damit zu einer Fortzeugung von Erkenntnis. Das dialektische Gespräch zeichnet sich dadurch aus, dass es immer weiter geführt werden kann und muss: In ihm gibt es keine Produzenten und Rezipienten, sondern der lebendige Dialog kennt nur gleichberechtigte Teilnehmer. Die Erkenntnis, die sie gemeinsam hervorbringen, pflanzt sich fort, hat

25 Platon, *Phdr.* 276e4–277a4.

– literarisch gesprochen – eine Rezeptionsgeschichte. Wissen, Sinn und Erkenntnis können nach Platon auf diese Weise wirkliche Unsterblichkeit erlangen, während ihre materielle Verdauerung in der Schrift ihre Unsterblichkeit nur scheinbar garantiert. Allein das dialektisch erzeugte lebendige Wissen macht darüber hinaus glücklich, bewirkt *eudaimonia*.

Diese eindringliche Kritik an einem unreflektierten Vertrauen auf die epistemebildenden Kapazitäten der materiellen Medien wird sekundiert durch die Tatsache, dass Schrift die gesamte Antike hindurch immer wieder oral quasi re-medialisiert wird in das, was sie nach antiker Auffassung grundständig ist, nämlich lebendige Stimme.<sup>26</sup> Texte sind geradezu darauf angelegt, laut gesprochen zu werden – man denke beispielsweise an die Kommemorationsbedingungen antiker Grab- oder Weihepigramme, die den Passanten auffordern, sie laut vorzulesen –, und (nicht nur) literarische Texte werden bis in die Spätantike auch in der Einzellektüre halblaut gelesen und fingieren (oder realisieren gar) auch immer wieder mündliche Produktions- und Rezeptionssituationen.<sup>27</sup> Wenn erstmals in der hellenistischen Buchkultur auch eine antiplatonische Aufwertung der Schrift, insbesondere in der Epigrammatik, zu finden ist und die Möglichkeiten der Speicherung, der Weitergabe und der Überwindung der menschlichen Vergänglichkeit hervorgehoben werden, so doch stets unter der geradezu selbstverständlichen Voraussetzung, dass der Leser dem Text bei der Lektüre wieder seine körperliche Stimme leihen wird: Schrift dient hier allein als potenter Erinnerungsträger, dem Zweck der *ὑπόμνησις*, und das entspricht wiederum letztlich der Platonischen Position.<sup>28</sup>

Und in der Tat ist es nun gerade auch Platon, der die Frage nach dem Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Verbindung mit einer metaleptischen Wendung stellt, nämlich in der Rahmenpartie des *Theaitetos*.<sup>29</sup> Hier berichtet Eukleides dem Terpsion, wie Sokrates ihm von

26 Zu einer vergleichbaren medialen Zwischenstellung pharaonischer Texte des Mittleren Reiches vgl. in diesem Band Gerald Moers: Abschn. 2.

27 Busch (2002); Patzek (2003); Svenbro (1988/2005). Das ist nicht im Sinne von Ausschließlichkeit gemeint; selbstverständlich waren parallel dazu immer auch und zunehmend stille Lektüren möglich und je nach rezeptivem Anliegen (etwa einer darauf folgenden Diskussion des Textes), nach sozialem Kontext, nach zu rezipierender Textsorte auch häufig; vgl. Johnson (2000). Zu ‚fingierter Mündlichkeit‘ vgl. Fowler (2001).

28 Platon *Phdr.* 277a1. Vgl. insgesamt die akribische Darlegung bei Männlein-Robert (2007) 153–181.

29 Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die im Folgenden kurz diskutierte Passage bereits von Genette als früher Beleg für „eine weniger kühne Figur, die man aber ebenfalls der Metalepse zuschlagen kann“ (Genette (1998) 169) benannt wird, der zwar die Ausparung der vermittelnden Erzählebene im Bericht vom Gespräch zwischen Sokrates, Theaitetos und Theodoros und damit quasi die Ausblendung der metadiegetischen Befindlichkeit als „pseudo-diegetischen“ Modus der Metalepse funktionalisiert, aber die weiter

einem Gespräch erzählt habe, das er mit Theaitetos geführt hatte. Eukleides fand diesen Bericht so interessant, dass er ihn, nachdem er ihn aus der Erinnerung protokolliert hatte, Sokrates mehrfach zur Korrektur gab. So ist er nun von der Exaktheit seiner Niederschrift überzeugt. Terpsion und Eukleides beschließen, sich jenes Buch von einem Sklaven vorlesen zu lassen. Diesen Vortrag des Gesprächs lesen wir im Folgenden. Zuvor aber präsentiert Eukleides dem Terpsion das jenes Gespräch enthaltende Buch mit den Worten τὸ μὲν δὴ βιβλίον, ὃ Τερψίων, τοῦτ' (jenes Buch, Terpsion, ist dieses hier: *Th.* 143b5). Dabei deutet die Verwendung des deiktischen Demonstrativpronomens τοῦτ', in Verbindung mit seiner pointierten Schlussstellung, meines Erachtens an, dass damit zugleich die vorliegende Buchrolle – Platons *Theaitetos* – bezeichnet ist, die der extratextuelle Leser in seinen Händen hält: Das ließe sich füglich als metaleptische Wendung bezeichnen, mit der interner und externer Rezeptionsakt in Eins gesetzt werden, Autor des Protokolls und Verfasser des Dialogs miteinander verschmelzen. Auffällig ist hier, wie viel Wert Eukleides auf die genaue Beschreibung des Vorgangs legt, wie aus einem mündlichen Gespräch ein Buch wurde: Gespräch, Bericht von dem Gespräch, erste Aufzeichnung dieses Berichts aus der Erinnerung, Gegenkontrolle durch Gesprächsteilnehmer, mehrfache Wiederholung dieses Schrittes von Protokollierung und Kontrolle, schließlich literarische Stilisierung zur Imitation eines natürlichen Gesprächs durch Löschung der Erzählereingriffe. In dem Augenblick, wo das Buch nun schriftlich vorliegt, wird ihm jedoch sofort seine ursprüngliche Medialität, die Stimme, durch den Vorleser zurückgegeben; und nur nebenbei sei bemerkt, dass nicht nur das Gespräch damit endet, dass Theaitetos und Sokrates seine Fortführung planen, sondern dass man davon ausgehen darf, dass auch Eukleides und Terpsion den hier ausgesäten dialektischen Samen in einem eigenen Gespräch zur Blüte bringen werden, genauso wie doch wohl auch der Leser aufgefordert ist – animiert nicht zuletzt durch die beschriebene Metalepse –, das Gespräch weiterzuführen.

Die Metalepse wird hier zum Ausdruck des (platonisch gesprochen: dialektischen) Verlangens, mit der dargestellten Welt in Berührung, ins Gespräch zu kommen. Sie verstärkt einen dialogischen Zugriff von der extratextuellen Ebene auf die Ebene des Erzählten, das, wie es scheint, anders als in unserer Zeit gerade nicht als ontologisch völlig different wahrgenommen wird. Verschriftlichung dient dem Zweck der Aufbewahrung, Weitergabe und Verbreitung, generiert aber – anders als heute – keinen

reichende metaleptische Deutungsoption – denn beweisbar ist das Folgende nicht – gar nicht erst benennt. Vgl. ausführlicher zur Pseudo-Diegese als Sonderform der Metalepse unten 377f. u. 381 zu Apuleius.

autarken Erzählraum, in dem die auftretenden Figuren eben „aus Papier“ wären. Zugleich jedoch ergeben sich mit der Verwendung der Schrift ganz neue literarische Möglichkeiten, etwa diejenige quantitativ wie qualitativ gesteigerter Intertextualität. Daher erstaunt es nicht, dass schon die ersten Zeugnisse literarischer Schriftverwendung Spuren einer medialen Konkurrenz aufweisen, die sich mit der ansteigenden Buchproduktion seit dem Hellenismus noch verschärft haben wird.<sup>30</sup> In der Kaiserzeit, deren Literatur ich mich nach diesen Vorüberlegungen nun zuwenden möchte, verkompliziert sich die Situation insofern, als nun beide Medien innerhalb der gesellschaftsformenden Bildungskultur hohe Geltung beanspruchen, zugleich aber das eine Medium nicht ohne das andere existieren kann. Die klassische Episteme, Fundament und Modell kaiserzeitlicher *paideta*, steht nur über die Vermittlung durch das Buch zur Aneignung bereit; gleichwohl muss sie in aktive Verfügung genommen werden, und der Gebildete, der *pepaideuménos*, muss diese Verfügung in teil- oder vollöffentlichen Bildungsdemonstrationen nachweisen, wenn er aus seiner Bildung soziale relevante Vorteile ziehen will.<sup>31</sup> Entsprechend avanciert das Buch zum Statussymbol des Gebildeten,<sup>32</sup> sich im Besitz von Büchern zu zeigen erregt aber zugleich auch den Verdacht, der Besitzer verfüge eben nur über Buchwissen, also über totes Wissen, wenn ihm nicht gar unterstellt wird, das Buch nur zu zeigen, aber gar nicht erst gelesen zu haben.<sup>33</sup> Die Sorge, dass Wissen und sprachliche Kompetenz nur angelehrt, nicht aber recht eigentlich angeeignet sein könnten und daher soziales Prestige nicht auf authentischem Anspruch beruhe, manifestiert sich schließlich darin, dass solches Ansehen nur durch mündliche Performanz erworben werden kann und dass innerhalb dieses performativen Wettbewerbs derjenige die größte Reputation gewinnt, der in der Lage ist, vollendete rhetorische Leistungen aus dem Stegreif zu erbringen. Zur Absicherung des so erworbenen Anspruchs auf Anerkennung werden diese rhetorischen Glanzleistungen

30 Vgl. Männlein-Robert (2007) 192: „Je schriftlicher die Dichtung geworden ist, umso mehr scheint auch in *a priori* schriftlichen Gattungen, wie z.B. dem Epigramm, die Uressenz von Dichtung, deren Musikalität und Stimmlichkeit, betont zu sein.“

31 Vgl. zu diesem Komplex grundsätzlich und exemplarisch Schmitz (1997), Swain (1996), Whitmarsh (2005).

32 Vgl. Zanker (1995) 122, 125f. Das Attribut ‚Buch‘ wird Intellektuellenportraits vor dem Hellenismus nur selten beigegeben (ebd. 140), wird aber mit der Ausweitung der Bildungsprogrammatik seit dem Späthellenismus völlig geläufig, rückt ins soziale Zentrum und wird auch Frauen und Kindern zugewiesen (ebd. 185f., 260f.). In der Kaiserzeit weitet sich das noch aus.

33 Vgl. bspw. allgemein Lukians *Adversus indoctum*, außerdem ders., *Hermotimos* 1, *Nigrinos* 2.

dann aber wieder im Buchmedium publiziert.<sup>34</sup> Deren Lektüre, wie selbstverständlich auch die Lektüre der Klassiker, verlangt jedoch erneut nach einem geschulten Vorleser.<sup>35</sup>

Es ist also von einigem Interesse, dass die im Folgenden zu untersuchenden metaleptischen Passagen entweder an explizite Erwähnungen des gerade gelesenen Buches selbst anschließen oder Bücher als (materielle) Medien ausdrücklich erwähnen. Zu plausibilisieren ist daher hier die These, dass die Metalepsen eine orale Re-Medialisierung des Textes unterstützen, die durchlässige Grenze zwischen Entzifferung und Erfahrung, zwischen Zeichen der Schrift und lebendigem Körper eines Erzählers zu überwinden helfen und damit womöglich einem erkannten Defizit des Buchmediums durch die Aktivierung der imaginativen Kräfte des Lesers wenigstens im Ansatz abhelfen soll. Genette selbst legt Wert auf die Hervorhebung des fiktionalen Charakters der Metalepse.<sup>36</sup> Auch das, was ein oral operierender Erzähler erzählt, kann natürlich fiktional sein. Aber die Tatsache, dass ein Mensch aus Fleisch und Blut vor den Rezipienten steht, gibt seiner Erzählung einen anderen Grad von Verbindlichkeit und verpflichtet seine Hörer zu einer wahrnehmbaren Reaktion – von bloßer Aufmerksamkeit bis hin zum Einwurf. Damit wird eine Ko-Präsenz des Rezipienten erzeugt, die er gegenüber einem Buch nie besitzen kann, oder narratologisch formuliert: Die Welt der Intradiegeese, ‚le monde narré‘, ist im Modus oralen Erzählens mit der extratextuellen Welt, ‚le monde de la narration‘, *situativ* verbunden.<sup>37</sup> Schon der Erzähler des Buches ist von seinem Leser medial uneinholbar differenziert, der orale Erzähler hingegen eben nicht. Die für die antike Kultur so charakteristische Überschreitung dieser als durchlässig wahrgenommenen Grenze als rezeptive Normalität bringt eine gleitende metaleptische Bewegung geradezu natürlich hervor.<sup>38</sup>

34 Und zwar sowohl durch den Redner selbst als auch durch Mitschriften oder Nachschriften seiner Schüler oder seines Publikums; vgl. hierzu Korenjak (2000) 157–163 und bspw. Apul. *Flor.* 9,13–14.

35 Vgl. bspw. Lukian, *Adv. Ind.* 7, Plinius, *epist.* 3,1,3–10 (Spurinna), 5,9–12 (Plinius der Ältere), Seneca, *epist.* 27,5–7, Sueton, *Vita Aug.* 78,2, Dion Chrysost., *orat.* 18,6.

36 Genette (2004) 30f.

37 Genau diese Nähe strebt die Metalepse als erzählerische Bewegung an: „Loin de permettre d'affirmer avec assurance que littérature et réalité constituent, chacune pour leur part, des univers rigoureusement autonomes et hermétiques, la métalepse, lorsqu'elle enfreint la frontière de la narration, nous propose le spectacle de leur permanente fusion“ (Wagner (2002) 250).

38 Mit dieser Klassifizierung antiker Metalepsen als „gleitend“ und ihrer Verbindung mit der medialen Präsenz des Oralen greife ich ein Ergebnis der Tagungsdiskussion auf und möchte zeigen, dass dieser narrative Einsatz der Metalepse in der kaiserzeitlichen Literatur jedenfalls sehr absichtsvoll mit der oben beschriebenen medialen Problematik verknüpft wird.

### 3. Metalepsen in kaiserzeitlicher Literatur

#### 3.1 Aelius Aristides, *Hieroi Logoi*

Damit ist auch erklärt, wieso die für die Moderne typische ‚schock-artige‘ Metalepse, die schon deshalb gewalttätiger sein muss, weil sie eine viel größere und anders geartete Distanz zu überwinden hat, in der antiken Literatur eigentlich nicht zu finden ist.<sup>39</sup> Am nächsten kommen – neben dem am Ende dieses Beitrags zu behandelnden *Goldenen Esel* des Apuleius – diesem abrupteren Typus der Metalepse noch einige Passagen in Aelius Aristides’ *Hieroi Logoi*, einem in sechs Büchern vorliegenden Protokoll, in dem der berühmte Rhetor aus dem kleinasiatischen Smyrna die 17 Jahre dokumentierte, die er im Heiligtum des Asklepios zu Pergamon auf der Suche nach Heilung seiner zahlreichen Leiden verbrachte. Aristides trat im Laufe dieser Zeit in ein spirituelles Nahverhältnis zu dem von ihm verehrten Gott, der ihn, so der Bericht, durch permanente Traumgesichte auszeichnete, die entweder, wie es das Ziel der Inkubation war, unmittelbare Therapieanweisungen gaben oder aber von Aristides teils selbständig, teils in Absprache mit den Priestern therapeutisch funktionalisiert wurden. Die Wiedergabe dieser Träume macht den weitaus umfangreichsten Teil des Werkes aus. Narratologisch gewendet, oszillieren die *Hieroi Logoi* zwischen den Darlegungen eines intra- und homodiegetischen Erzählers und den Einschlüssen kürzerer (Traum-) Metadiegesen. Interessant ist dabei, dass die Trennung dieser beiden Erzählebenen nicht immer klar durchgeführt wird. Bisweilen merkt der Leser erst nach kurzer Zeit, dass die Erzählung sich bereits auf die metadiegetische Ebene oder wieder von ihr weg bewegt hat, so dass zwischenzeitlich schwer zu sagen ist, ob ein reales oder ein geträumtes Ereignis berichtet wird:

[Aristides hat geträumt, er sei mit den Kaisern zusammengetroffen, habe Grabungsarbeiten mit ihnen besichtigt und sich mit ihnen unterhalten.] τοιαῦτ’ ἄττα ἡμειψάμην αὐτούς. ἦν δὲ μυρία ἄλλα καὶ γιγνόμενα καὶ λεγόμενα, κρείττω λόγου τε καὶ ἐλπίδος. εἶτ’ ἐπὶ τούτοις ἐπικαταδαρθῶν ἐδόκουν τινὰ τῶν γνωρίμων, Διοφάνη ὄνομα, λέγειν μοι ὡς συμπρόντα καὶ ὄρωντα τὰς ὑπερβολὰς τῶν τιμῶν, παρεῖναι δὲ καὶ τῶν ἐταίρων τινὰ τῶν νεωτέρων καὶ θαυμάζειν ἀκούοντα, ὡς παρὰ πᾶσιν οὕτως εὐδοκμοίην. ἐκ δὲ τούτου φαίνομαι ἐν βαλανεῖῳ τινι. ... ἔπειτα ὡς ἀνετριβόμην τε ἤδη καὶ ἰδρώς τις προσήει, πορευόμεθα, ἔφην, εἴσω. οὕτω δὴ ἐλουσάμην τε καὶ ἡμεσα εἰς ἐσπέραν, ἐνθύμιον ποιησάμενος τὸ τοῦ χοῦ τοῦ ἐμφορομένου.<sup>40</sup>

39 Zum Konzept der ‚schockartigen‘ Metalepse vgl. die Einleitung zum vorliegenden Band.

40 Ael. Arist. *HL* 1,49f.

So etwa erwiderte ich ihnen. Es war aber noch zahllos andere, was vorging und besprochen wurde und was alles Erzählen und Hoffen übersteigt. *Als ich darauf wieder einschlief*, war es mir, als ob einer der Vornehmen, Diophanes mit Namen, zu mir spreche als Beobachter und Zeuge meiner überschwenglichen Ehren, aber auch, als ob einer meiner jüngeren Freunde zugegen sei und sich verwundere, als er hörte, wie ich überall so hohe Achtung genieße. Darauf finde ich mich in einer Badeanstalt. ... *Darauf sagte ich, als ich mich schon einrieb und ein wenig Schweiß auftrat: „Geben wir hinein!“ So nahm ich denn ein Bad, und am Abend erbrach ich mich*, der Bedeutung der ausgeworfenen Grabenerde gedenkend.

Meint man zunächst, jenes Gespräch gehöre noch zum Traum, ist man verunsichert, plötzlich zu lesen, Aristides sei „wieder eingeschlafen“, impliziert dies doch, er sei vorher wach gewesen, habe also nicht geträumt. Genauso denkt man, nach der zum Traum gehörigen Aufforderung, nach drinnen zu gehen, müsse auch die Feststellung der Waschung und des Erbrechens noch Trauminhalt sein, doch macht mindestens der Schluss des Satzes mit dem Hinweis auf die dem Erbrechen zugrunde liegende Deutung des Traum Inhaltes es wahrscheinlich, dass auch hier zwischen Erwähnung der Aufforderung und Erwähnung der Waschung ein Erwachen stattgefunden hat.

Ist an diesen beiden Stellen die Auslassung einer Erwähnung des Aufwachens relativ leicht zu ergänzen, so dass die Paradoxalität des Berichts sich schnell verflüchtigt, so sei im Folgenden eine Passage zitiert, in der eine solche narrative Ordnung nicht so einfach herzustellen ist:

[Aristides ist an einer Seuche erkrankt und liegt im Sterben.] τοιούτων δὲ ὄντων ἔτυχον μὲν εἰς τὸ εἶσω τετραμμένος τῆς κλίνης, ἔδοξα δὲ ὡς ὄναρ· αὐτὸ δὲ ἦν ἄρα ἡ λύσις· ἔδοξα δὲ καὶ δὴ ἐπὶ τέλει τοῦ δράματος εἶναι, καὶ τοὺς ἐμβάτας ἀποτίθεσθαι, καὶ τὰς κρηπίδας μεταλήψεσθαι τοῦ πατρός. κὰν τούτοις ὄντα στρέφει μὲ ὁ σωτὴρ Ἀσκληπιὸς τὴν εἰς τὸ ἐξω στροφὴν ἐξαιφνης. ἔπειτα οὐ πολὺ ὕστερον ἢ Ἀθηνᾶ φαίνεται τὴν τε αἰγίδα ἔχουσα καὶ τὸ κάλλος καὶ τὸ μέγεθος καὶ σύμπαν δὴ σχῆμα οἷα περ ἡ Ἀθήνησιν ἢ Φειδίου. ἀπῶζε δὲ καὶ τῆς αἰγίδος ὅτι ἡδιστον, καὶ ἦν κρηῶ τινι προσφερῆς, θαυμαστὴ καὶ αὕτη τὸ κάλλος καὶ τὸ μέγεθος. ἐφαίνετο μὲν δὴ μόνω στᾶσα καταντικρὺ καὶ ὄθεν αὐτὴν ὡς κάλλιστα ἔμελλεν ὑψεσθαι. ἐγὼ δὲ ἐπεδείκνυν καὶ τοῖς παροῦσι, δύο δ' ἦσθιν τῶν φίλων καὶ τροφός, βοῶν καὶ ὀνομάζων τὴν Ἀθηνᾶν ὅτι ἐστήκοι τε αὕτη ἀπαντικρὺ καὶ διαλέγοιτο, καὶ τὴν αἰγίδα ἀπεδείκνυν· οἱ δ' οὐκ εἶχον ὅ τι χρῆσιντο, ἀλλ' ἠπόρουν τε καὶ ἐδεδοίκεσαν μὴ παραληρῶν ἄρα τυγχάνω, πρὶν γε δὴ τὴν τε δύναμιν συνεώρων ἀναφερομένην καὶ τῶν λόγων ἤκουσαν ὧν ἤκουσα παρὰ τῆς θεοῦ.<sup>41</sup>

So stand es. Ich lag in meinem Bett nach innen gewendet, *doch glaube ich das nur zu träumen*, aber eben das war der erlösende Schluss. *Und ich träumte*, ich sei nun am Ende meines Schauspiels, ziehe die Kothurne aus und wollte dafür

41 Ael. Arist. HL 2,40f.

die Sandalen meines Vaters eintauschen. *Als ich damit beschäftigt war, drehte mich plötzlich der Retter Asklepios im Bette nach außen. Nicht lange danach erscheint Athene mit ihrer Ägis, an Schönheit, Größe und in ihrer ganzen Erscheinung gleich der des Phidias in Athen. Es ging aber auch von der Ägis der lieblichste Duft aus, und sie glich einem Wachsgebilde, ebenfalls wunderbar an Schönheit und Größe. Mir allein erschien die Göttin, indem sie mir gegenübertrat in einem Abstand, in dem ich sie am besten sehen sollte. Ich wollte sie auch den Anwesenden zeigen – es waren das zwei meiner Freunde und meine Pflegeschwester –, indem ich, ihren Namen nennend, laut rief, Athene stehe mir leibhaftig gegenüber und rede mit mir, und ich versuchte dabei, auf ihre Ägis zu deuten. Sie wussten aber nicht, was sie daraus machen sollten, sondern waren in Verlegenheit und Besorgnis, dass ich eben phantasie, bis sie erkannten, dass meine Kräfte wiederkehrten, und die Worte vernahmen, die ich von der Göttin vernommen hatte.*

Anfänglich meint Aristides, er träume, auf dem Bett zu liegen und seinem Tod entgegenzusehen. Da er schon im Folgesatz das Prädikat ἔδοξα, das bei ihm üblicherweise auf einen Traum verweist, nicht mehr durch die Setzung ὡς ὄντων modifiziert, ist unklar, ob alles Folgende nun doch schon wirklicher und nicht mehr nur vermeintlicher Traum ist. Die plötzliche Umwendung durch Asklepios: Träumt er sie nur oder berichtet er hier von einem Wunder? Das bleibt offen, denn die folgende Erwähnung der Athena-Erscheinung wird durch eine – für einen Traum merkwürdige – Zeitangabe (οὐ πολὺ ὕστερον (nicht lange danach)) ‚präzisiert‘. Ebenso verunklarend ist der Hinweis, Athena sei ihm allein erschienen, und erst recht weiß der Leser nicht, ob Aristides' Freunde nur in seinem Traum oder tatsächlich anwesend sind und befürchten, er sei verrückt geworden. Auffällig, und meiner Meinung nach zumindest im Ansatz als metaleptischer Gestus einzuschätzen, ist dabei, dass Aristides selbst keine Ordnung in seine Erzählung bringt – etwa, indem er das skizzierte Dilemma (Traum oder Wunder?) selbst als solches benennen würde –, sondern das exakte Verhältnis von Realitäts- und Traumerzählung, also von Intra- und Metadiegeese, unbestimmt lässt.

An sich legt schon das Genre der Traumerzählung nahe, dass die Differenzierung zwischen Ereignissen des Wach- und solchen des Traumzustandes oft schwierig ist. Man könnte sich daher damit begnügen, genau diese Schwierigkeit in den angedeuteten Metalepsen abgebildet zu sehen. Ein weiterer Aspekt scheint mir aber zumindest im Hintergrund eine nicht unwichtige Rolle zu spielen, und da er in den im Folgenden zu besprechenden Texten wesentlich stärker hervortritt, soll er hier zumindest erwähnt werden. Die Verwendung der Schrift verfolgt für Aristides eingeständenermaßen denselben Zweck, der ihr schon bei Platon zukommt, nämlich Erinnerungshilfe zu sein:

Φέρε δὴ καὶ τῶν ἀνωτέρω μνημονεύσωμεν, ἐάν τι δυνώμεθα ὧν τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς οὐδὲν ἡμῖν ἐπῆει γράφειν, ἀπιστία τοῦ μὴ περιέσεσθαι· ἔπειτα καὶ τὸ σῶμα οὕτως ἔχον οὐκ εἶα σχολάζειν τούτοις. χρόνου δὲ αὖ προελθόντος ἔν τι τῶν ἀδυνάτων εἶναι ἐδόκει καὶ μνημονεῦσαι ἕκαστα καὶ δι' ἀκριβείας εἰπεῖν· κρεῖττον οὖν εἶναι σιωπᾶν ὅλως ἢ λυμῆσθαι τοσοῦτοις ἔργοις. καὶ πολλαὶ μοι παραιτήσεις ἐγίνοντο ὑπὲρ τούτων καὶ πρὸς τὸν θεὸν καὶ πρὸς τοὺς ἐπιτηδείους τοὺς αἰεὶ δεομένους εἰπεῖν καὶ ποιῆσαι περὶ αὐτῶν. νυνὶ δὲ τοσοῦτοις ἔτεσι καὶ χρόνοις ὕστερον ὄψεις ὄνειράτων ἀναγκάζουσιν ἡμᾶς ἄγειν αὐτὰ πῶς εἰς μέσον. καίτοι τοσοῦτόν γε ἔχω λέγειν, ὅτι εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς προεῖπεν ὁ θεὸς ἀπογράφειν τὰ ὄνειράτα· καὶ τοῦτ' ἦν τῶν ἐπιταγμάτων πρῶτον. ἐγὼ δὲ τῶν μὲν ὄνειράτων τὴν ἀπογραφὴν ἐποιούμην, ὁπότε μὴ δυναίμην αὐτοχειρία, ὑπαγορεύων· οὐ μέντοι προσετίθην οὐτ' ἐν οἷς ὄντι προσεγίνετο ἕκαστα οὐθ' ὅποι' ἄτ' ἀπέβαιεν ἐξ αὐτῶν, ἀλλ' ἤρκει μοι ὥσπερ ἀφοσιῶσθαι πρὸς τὸν θεόν, ἅμα μὲν διὰ τὴν ἀδυναμίαν ... τοῦ σώματος, ἅμα δὲ οὐκ ἂν ποτε ἤλπισα εἰς τοσοῦτον προβήσεσθαι προνοίας τὸν θεόν· ... ἔτι δὲ καὶ τῶ μὴ πάντα ἐξ ἀρχῆς ἀρξάμενος γράφειν, ὥσπερ θακνόμενος καὶ τὰ λοιπὰ προϊέμην, τὰ μὲν ὡς ἂν ἕκῶν τις, τὰ δὲ ὡς ἄκων· ἑτέρας δὲ ὁδοὺς χαρίτων εὕρισκον πρὸς τὸν θεόν· ἐπεὶ μυριάδας γε ἐπῶν οὐκ ἔλαττον ἢ τριάκοντα ἠγοῦμαι τῆς ἀπογραφῆς εἶναι, ἀλλ' οὐτ' ἐπελθεῖν δὴ που ῥάδιον αὐτὰς οὐτ' ἐφαρμόττειν ἐκάστοις ὅπως εἶχε τὰ τῶν χρόνων· πρὸς τε τούτοις ἔστιν ἅ καὶ διεφορήθη ἐν τῇ παντοδαπῇ φθορᾷ καὶ ἀκрасία τῶν κατ' οἶκον περὶ τοὺς χρόνους τούτους. ὑπόλοιπον οὖν ἐστὶ κεφάλαια λέγειν, ἄλλα ἄλλοθεν ἀναμιμνησκόμενον, ὅπως ἂν ὁ θεὸς ἄγῃ τε καὶ κινή.<sup>42</sup>

Wohlan, auch die weiter zurückliegenden Ereignisse wollen wir uns ins Gedächtnis zurückrufen, soweit es in unserem Vermögen steht. Es sind Dinge, von denen zu schreiben mir anfangs gar nicht in den Sinn gekommen war, weil ich nicht glaubte, dass ich überleben würde, und nachher ließ das geschilderte körperliche Befinden mir keine Muße dafür. Als dann wiederum längere Zeit verstrichen war, schien es eine unlösbare Aufgabe zu sein, die einzelnen Vorkommnisse ins Gedächtnis zurückzurufen und genau zu beschreiben. Dann sei es besser, ganz zu schweigen als solche Großtaten unwürdig darzustellen. Es wurden auch manche Entschuldigungen darüber von mir an den Gott gerichtet und an meine Freunde, die immer baten, ich solle darüber mit Wort und Schrift Auskunft geben. Jetzt aber, so viele Jahre und Zeitläufe später, zwingen uns Traumgesichte, diese Dinge irgendwie an die Öffentlichkeit zu bringen. Ich darf jedoch so viel sagen, dass gleich von Anfang an mir der Gott die Weisung gab, die Träume aufzuschreiben. Und es war das sein erster Auftrag. Ich habe aber die Niederschrift der Träume, wenn ich nicht imstande war, sie eigenhändig zu machen, durch Diktieren zustande gebracht. Doch habe ich weder die Umstände beigefügt, unter denen ich die einzelnen Träume empfang, noch Angaben über ihre Erfüllung gemacht, sondern es genügte mir, dem Gott gegenüber sozusagen mein Gewissen zu entlasten, einmal wegen der ... körperlichen Schwäche und zugleich auch, weil ich niemals hätte erwarten können, dass der Gott so weitgehende Fürsorge werde walten lassen. ... Ich sah mich aber auch sozusagen in Verlegenheit gesetzt durch den Umstand, dass ich nicht vom ersten Anfang an alles aufgeschrieben hatte, und

42 Ael. Arist. *HL* 2,1–4.

darum verzichtete ich auch auf das Übrige, mehr oder weniger unfreiwillig. Ich fand aber andere Wege der Dankbezeugung gegen den Gott, denn ich glaube, dass ja nicht weniger als dreihunderttausend Zeilen der Niederschrift vorliegen. Aber natürlich ist es weder leicht sie durchzugehen, noch sie in die richtige zeitliche Ordnung zu bringen. Zudem ist auch manches verstreut worden durch vielerlei Zerstörung und das Durcheinander, die in jenen Zeiten in meinem Hause herrschten. So bleibt mir nur übrig, die Hauptsachen zu berichten, indem ich bald hierher bald dorthier die Erinnerung auffrische, so wie der Gott mich führt und treibt.

Trotz häuslichen Chaos, trotz aufgrund der Krankheit verspäteten Beginns nur partieller Aufzeichnungen stand Aristides nach seiner Angabe ein protokollarisches Material im Umfang von 300.000 Zeilen zur Verfügung, das er in der Darstellung der *Hieroi Logoi* auf ca. ein Hundertstel verkürzte.<sup>43</sup> Dieses Material scheint aber chronologisch weitgehend ungeordnet gewesen zu sein, so dass Aristides sich darauf beschränkt, nur die wesentlichen Stationen (τὰ κεφάλαια) seines Krankheits- und Heilungsberichts zu übernehmen. Aristides' schriftliche Aufzeichnungen, so umfangreich sie sein mögen, sind jedoch defizitär, wenn es darum geht, aus ihnen einen lebendigen Bericht hervorzutreiben, welcher der religiösen, medizinischen, psychologischen und emotionalen Tragweite jenes Geschehens gerecht wird. Die Schuld daran trägt Aristides selbst, weil er sich durch Kleingläubigkeit und körperliche Schwäche davon abhalten ließ, seine dokumentarischen Pflichten gegenüber dem Gott zu erfüllen. Den Erfolg seiner Erinnerungsarbeit legt er daher in erster Linie in die Führung und Leitung des Asklepios, der hier mithin die Funktion einer Muse zugesprochen bekommt. Das passt dazu, dass Aristides auch schon in der Einleitung des ersten Buches für die Deklaration der Schwierigkeiten seiner Aufgabe einen Homerischen Musenanruf zitiert.<sup>44</sup> Wie seinen Heilungsprozess, so unterstellt Aristides auch sein Schreiben – das deklamatorische ebenso wie das ‚protokollarische‘ – der Führung des von ihm verehrten Gottes, und der sorgt nun, im Falle der *Hieroi Logoi*, gerade nicht für Ordnung, sondern lässt, wie Aristides mehrfach betont, das Geschehen, und zwar auch das literarische, ‚paradox‘ verlaufen.<sup>45</sup> Zwar hat die Muse, wie wir wissen, eines Tages schreiben gelernt. Aber gerade in dem hier protokollierten Prozess spielt Oralität eine gewichtige Rolle, da das beschriebene Geschehen primär einer der Mündlichkeit ist: Die Therapievorschläge werden Aristides durch mündliche Weisung im Traum zuteil, sie werden mit Freunden, Ärzten

43 Zur Diskussion der Zahlenangabe μυριάδας γε ἐπὶ οὐκ ἑλαττων ἢ τριάκοντα vgl. Schröder (1986) 42.

44 Ael. Arist. *HL* 1,1 mit dem Zitat von Hom. *Il* 2,489.

45 Diese Analogie erkannt zu haben ist das Verdienst von Korenjak (2005), v. a. 226–234.

und Priestern diskutiert, und während schriftliche Komposition auch einen eigenen Stil, ja eine andere Art textueller Ordnung und sogar abstraktere Formen von Begrifflichkeit hervorbringt,<sup>46</sup> scheint mir in den *Hieroi Logoi* zwar nicht so sehr eine ursprüngliche Oralität zurückgewonnen zu sein – eine solche ist uneinholbar *neben* der Schrift –, aber ein Bemühen sichtbar zu werden, ein weniger stark auf *vorheriges* Reflektieren, Formulieren, Ordnen und Systematisieren abgestelltes Erzählen zu imitieren, wie es den mündlichen narrativen Alltag bestimmt.<sup>47</sup> Wie es Aristides' Alltag ist, dessen Verlauf über viele Jahre von Asklepios vollständig bestimmt wird, so hat der Rhetor hier auch eine Darstellungsweise gewählt, welche die zu diesem Alltag und seinem Vollzug gehörige und passende Sprache imitiert, sich gleichwohl von dem Gott inspiriert weiß und gerade deshalb die vom Redner zu erwartende Ordnung reduziert.

Es ist dann diese Darstellungstendenz, in die sich die beschriebenen leicht metaleptischen Verfahren einordnen lassen. Denn auch sie produzieren genau jenen Eindruck von aktueller Inspiriertheit: Das Wirken des Gottes manifestiert sich im Traum, aber in einer Weise, dass der Traum nicht mehr immer von der Wirklichkeit zu scheiden ist, wie besonders gut im Falle der oben analysierten Vision in *HL* 2,40 zu sehen war. Die von Metalepsen produzierte narrative ‚Unordnung‘ harmoniert jedenfalls mit jener Unordnung, die den mündlichen Alltagsstil in den *Hieroi Logoi* charakterisiert.

### 3.2 Lukian, *De mercede Conductis, Verae historiae, Imagines / Pro Imaginibus*

Sehr viel explizitere Metalepsen – mit jeweils sehr deutlichem Bezug auf die spezifische Medialität der Schrift – finden sich im Œuvre Lukians von Samosata. Im Folgenden möchte ich drei Beispiele aus dem diatribenhaften Traktat *De mercede conductis*, der phantastischen Erzählung der *Verae historiae* und dem Dialogpaar *Imagines / Pro Imaginibus* analysieren.

<sup>46</sup> Havelock (1992), hier etwa 15, 55f. Wie stark redaktionelle Eingriffe bei der Herausgabe eigener Texte anzusetzen sind – man denke etwa an den berühmten Fall von Ciceros Rede *Pro Milone* –, und wie sehr andersherum Schriftlichkeitsspezifika von Rede schon die oralen Performances der Rhetoren betrifft, ist ein eigenes Untersuchungsfeld. Aristides hat sich jedenfalls in besonderem Maße um die Herausgabe seiner Reden mit Blick auf seinen Nachruhm bemüht; vgl. Korenjak (2000) 163.

<sup>47</sup> Diese Alltagsrede auch des professionellen Rhetors dürfte wiederum in einem nicht näher zu bestimmenden Maße abzusetzen sein vom Stil einer Deklamation vor Publikum, gleichwohl doch auch potentiell strenger und nicht immer wohlwollender Kontrolle durch Anwesende unterliegen; vgl. etwa Lukian, *De lapsu inter salutandum*.

In *De mercede conductis* schildert der Sprecher eindringlich die Arbeitsbedingungen eines griechischen Intellektuellen in einem römischen Haushalt, wobei er detailreich die Demütigungen darlegt, die jener, angefangen von seinen ersten Bemühungen um Anstellung bis hin zu seiner Entlassung in Schande, ertragen muss. Letztes Stadium der zu erwartenden Unannehmlichkeiten ist das Verhalten der früheren Arbeitgeber nach der Entlassung. Natürlich werden sie nämlich ihren ehemaligen Angestellten mit ihrem Hass verfolgen, da er ihre geheimen Missetaten und ihre charakterlichen Defizite kennt, deren Publikmachung sie nun fürchten:

τοῦτο τοίνυν ἀποπνίγει αὐτούς· ἅπαντες γὰρ ἀκριβῶς ὅμοιοι εἰσιν τοῖς καλλίστοις τούτοις βιβλίοις, ὧν χρυσοὶ μὲν οἱ ὀμφαλοὶ, πορφύρα δὲ ἔκτοσθεν ἢ διφθέρα, τὰ δὲ ἔνδον ἢ Θυέστης ἐστὶν τῶν τέκνων ἐστιώμενος ἢ Οἰδίπους τῇ μητρὶ συνὼν ἢ Τηρεὺς δύο ἀδελφάς ἅμα ὀπίων. τοιοῦτοι καὶ αὐτοὶ εἰσι, λαμπροὶ καὶ περίβλεπτοι, ἔνδον δ' ὑπὸ τῇ πορφύρᾳ πολλὴν τὴν τραγῳδίαν σκέποντες· ...<sup>48</sup>

Das schnürt ihnen nun vor Angst die Kehle zu. Denn sie gleichen alle sehr diesen wunderschönen Büchern: Außen haben sie goldene Knäufe und purpurne Einbände, in ihrem Inneren aber findet man Thyestes, der seine Kinder verschmaust, oder Ödipus, der mit seiner Mutter schläft, oder Tereus, der zwei Schwestern gleichzeitig heiratet. Sie sind genauso prächtig und angesehen, innen aber verbergen sie unter ihrer purpurnen Oberfläche ganze Tragödien; ...

Die verkommenen Reichen werden hier also mit Prunkausgaben von Tragödien verglichen: Die Bücher sehen von außen wundervoll aus, der Text, den sie beinhalten, konfrontiert den Leser jedoch mit den schlimmsten Scheußlichkeiten. Zwar bewegt sich diese Darstellung zunächst noch auf der Ebene des Vergleichs – τοιοῦτοι καὶ αὐτοὶ εἰσι –, so dass es nicht zulässig ist, hier bereits von einer metaleptischen Wendung zu sprechen. Dass es aber genau darum geht: die Überschreitung der medialen Grenze, zeigt die Verwischung der ontologischen Differenz von materieller Gestalt des Buches – Einband, Schriftträger etc. – und seinem nicht-materiellen Inhalt. Schon im Folgesatz verlässt der Sprecher dann auch die Vergleichsebene:

ἕκαστον γοῦν αὐτῶν ἦν ἐξειλήσης, δρᾶμα οὐ μικρὸν εὐρήσεις Εὐριπίδου τινὸς ἢ Σοφοκλέους, τὰ δ' ἔξω πορφύρα εὐανθής καὶ χρυσοῦς ὁ ὀμφαλός. ταῦτα οὖν συνεπιστάμενοι αὐτοῖς μισοῦσι καὶ ἐπιβουλεύουσιν εἴ τις ἀποστὰς ἀκριβῶς κατανενοηκῶς αὐτούς ἐκτραγῳδήσει καὶ πρὸς πολλοὺς ἐρεῖ.<sup>49</sup>

48 Lukian *Merc. cond.* 41.

49 Lukian *Merc. cond.* 41.

Und wenn du sie aufschlägst, dann stößt du in jedem von ihnen auf ein nicht unbedeutendes Drama des Euripides oder des Sophokles, außen jedoch ist duftender Purpur und die Knäufe sind aus Gold. Da sie sich dessen vollauf bewusst sind, argwöhnen sie voller Hass, ob nicht einer, der ihren Haushalt verlässt, sie aufgrund seiner intimen Kenntnis zum Helden einer Tragödie machen und die dann allen vortragen wird.

Da sich ἕκαστον αὐτῶν nur auf die Reichen beziehen kann, sind wir nun damit konfrontiert, dass man die Reichen aufzublättern / -rollen (ἐξειλήσης) und aus ihnen vorzutragen (ἐκτραγωδήσει) vermag. Man wird nicht leugnen können, dass hier eine radikale Intensivierung des Motivs geliefert wird, und selbst wenn man einwenden wollte, dass es sich doch im zweiten Teil der Passage letztlich ‚nur‘ um eine – aus dem Vergleich des ersten Teils hervorgetriebene – Metapher handelt, so sei doch daran erinnert, dass Genette stets darauf Wert legte, an die Herkunft seiner Begriffsbildung ‚Metalepse‘ aus der griechischen Stilistik zu erinnern, in der μετάληψις gerade als umfassender Begriff für die Substitutionsfiguren der Metonymie und der Metapher verwendet wird, weshalb Genette auch den elementaren Status der Metalepse als einer Figur gewahrt wissen wollte.<sup>50</sup> Man könnte daher die zitierte Passage zwar nicht als eigentlich metaleptisch, aber als Beleg für eine Schaltstelle zwischen rhetorischem und narratologischem Gebrauch des Begriffs ansehen.

Lukian treibt jedoch seine Überzeugungsstrategie noch weiter und schließt Ausführungen an, die nun auch im engeren narratologischen Sinne als metaleptisch angesehen werden können. Der Sprecher entwirft nämlich im Folgenden in expliziter Anlehnung an die *Pinax* des Ps.-Kebes ein allegorisches Gesamtbild jenes Lebens, das er bislang in chronologischer Folge geschildert hat:

βούλομαι δ' ὁμῶς ἔγωγε ὥσπερ ὁ Κέβης ἐκεῖνος εἰκόνα τινὰ τοῦ τοιούτου βίου σοι γράψαι, ὅπως εἰς ταύτην ἀποβλέπων εἰδῆς εἴ σοι παριτητέον ἐστὶν εἰς αὐτήν.<sup>51</sup>

Doch will ich dir wie der bekannte Kebes ein Bild eines solchen Lebens zeichnen, damit du es dir anschauen und dir überlegen kannst, ob du eintreten sollst.

Dies geht über eine Metapher entschieden hinaus. Da das Personalpronomen αὐτήν, präfiguriert durch das Demonstrativum ταύτην, aufgrund seines Geschlechts nur auf das ‚Bild‘ (εἰκόνα) bezogen werden kann, wird zweifelsfrei dem Adressaten die Möglichkeit eröffnet, jenes Bild – das

50 Vgl. bspw. Genette (2004) 22f.; zu einer ausführlichen Aufarbeitung der antiken Begriffsgeschichte vgl. in diesem Band Ruurd Nauta: 469–482.

51 Lukian *Merc. cond.* 42.

ausdrücklich als γραφή medialisiert ist und damit die Ambivalenz des Griechischen nutzt, zwischen Text und Bild terminologisch zwar unterscheiden zu können, nicht aber zu müssen – zu betreten. Unterstützt wird diese Imagination einer Metalepse dadurch, dass jener virtuelle Bildraum im Folgenden auch als Örtlichkeit einigermaßen ausführlich beschrieben wird, wobei nicht jedes topographische Detail allegorisch einzeln funktionalisierbar ist; es geht also offensichtlich darum, den Raum, dessen Betreten der Rezipient erwägen soll, seiner Vorstellung zugänglich zu machen, was ja für einen (hier nicht vollzogenen) metaleptischen Sprung wesentliche Voraussetzung wäre.<sup>52</sup> Auffällig ist, dass der Sprecher das Bild nicht als gegeben bezeichnet, sondern, wie der durchgängige Gebrauch von Imperativen der dritten Person zeigt, vor den Augen des Rezipienten entstehen lässt. Dadurch wird dessen Aufmerksamkeit auf den Prozess des Zeichnens bzw. Schreibens gelenkt, also auf die (Bild und Text im Grundsatz gemeinsame) Medialität jener Allegorie. Ebenso wichtig ist, dass die Allegorie figural bevölkert ist, und zwar nicht nur durch die im engeren Sinne allegorischen Figuren<sup>53</sup>, sondern auch mit dem Liebhaber, dessen Schicksal im Palast nachgezeichnet wird und der natürlich die eigentliche dem Rezipienten affine Figur ist, der er sich metaleptisch beigesellen könnte. Abschließend sorgt der Sprecher dafür, dass der metaleptische Gestus nicht in Vergessenheit gerät und seine transmediale Natur bewusst bleibt:

σὺ δ' οὖν, ὦ ἄριστε Τιμόκλεις, αὐτὸς ἤδη ἀκριβῶς ἐπισκοπῶν ἕκαστα ἐνόησον, εἴ σοι καλῶς ἔχει προσελθόντα εἰς τὴν εἰκόνα κατὰ ταύτας τὰς θύρας ἐκείνην τὴν ἔμπαλιν αἰσχυρῶς οὕτως ἐκπεσεῖν.<sup>54</sup>

52 καὶ δὴ γεγράφθω προπύλαια μὲν ὑψηλὰ καὶ ἐπίχρυσα καὶ μὴ κάτω ἐπὶ τοῦ ἐδάφους, ἀλλ' ἄνω τῆς γῆς ἐπὶ λόφου κείμενα, καὶ ἡ ἄνοδος ἐπὶ πολὺ καὶ ἀνάτης καὶ ὄλισθον ἔχουσα, ὡς πολλαίκις ἤδη πρὸς τῷ ἄκρῳ ἔσεσθαι ἐπίσαντας ἐκτραηλισθῆναι διαμαρτόντος τοῦ ποδός. – „So sollen nun auf der Leinwand große, vergoldete Propyläen erscheinen, die nicht unten in der Ebene liegen, sondern weit oberhalb auf einem Hügel, und der Aufstieg dauert lange und ist steil und schlüpfrig, so dass die Wanderer, wenn sie sich schon fast am Gipfel wähnen, oft noch einen Fehltritt tun und abstürzen.“

Im Folgenden werden die allegorischen Bewohner teils beschrieben, teils an einzelnen Stellen jenes Palastes verortet. Am Ende wird der intellektuelle Liebhaber des Reichtums auch hier hinausgeworfen, καὶ μηκέτι καθ' οὓς εἰσῆλθε τοὺς χρυσοῦς θυρῶνας, ἐκ τίνος δὲ ἀποστρέφου καὶ λεληθῆναι ἐξόδου ἐξωθεισθω γυμνὸς προγὰστωρ ὡχρὸς γέρων ... ἀπαντάτω δ' ἐξίοντι ἡ Μετάνοια δακρύουσα ... – „und zwar nicht mehr durch die goldene Vorhalle, durch die er hereinkam, sondern durch einen versteckten Hinterausgang: ein nackter fettleibiger, blässlicher Greis ... Bei seinem Abgang komme ihm REUE entgegen, unter nutzlosen Tränen ...“ (Lukian *Merc. cond.* 42).

53 Der Sprecher nennt explizit Πλοῦτος (Reichtum), Ἐλπίς (Hoffnung), Ἀπάτη (Täuschung), Δουλεία (Knechtschaft), Πόνος (Mühsal), Γήρα (Alter), Ὑβρις (Übergriff), Ἀπόγνωσις (Verzweiflung) und Μετάνοια (Reue).

54 Lukian *Merc. cond.* 42.

Du, mein bester Timokles, schau es dir jetzt genau und in allen Einzelheiten an und denke eingehend darüber nach, ob es gut für dich wäre, das Bild durch diese Tore zu betreten, durch jene rückwärtige Tür aber in Schimpf und Schande hinausgejagt zu werden.

Allein dadurch, dass der mediale Aspekt der potentiellen metaleptischen Grenzüberschreitung in der gerade diskutierten zweiten Passage ausdrücklich formuliert wird, während er im ersten Fall vom Rezipienten erschlossen werden musste, zeigt, dass die erste Passage als Vorbereitung der zweiten konzipiert ist, man also von einem sanften, gleitenden ‚Einschleichen‘ der metaleptischen Wendung sprechen kann. Man mag fragen, warum der Sprecher einen solchen Abschluss seines Textes wählte. Denn gegenüber den lebhaften, boshaften, spitzzüngigen und lebensnahen, oft geradezu konkretistischen Schilderungen der vorangegangenen Kapitel könnte man dieses Finale mit seiner – letztlich immer sterilen – Allegorie ja als anti-klimaktisch ansehen. Genau eine solche Sterilität wird aber durch den paradoxalisierenden, beunruhigenden Gebrauch der metaleptischen Imagination verhindert, die mithin hier durchaus als Figur zu lesen ist, deren rhetorischer Zweck eine Hyperbolisierung und damit ultimative Zuspitzung der Schilderung ist. Festzuhalten neben dieser Zweckbindung ist aber in meinen Augen vor allem die motivische Bindung der Metalepse an die Medialität von Buch und textuell-allegorischem Bild.

Lukians *Verae historiae* berichten von einer Schiffsreise des Erzählers mit seinen Gefährten, die sie über die Grenze der bekannten Welt, die Säulen des Herakles (Straße von Gibraltar), hinaus auf den Ozean führte, mit dem Ziel der ‚anderen Erde‘, der *ἐτέρα γῆ*, jenseits des Meeres. Ihr Weg verläuft keineswegs gradlinig, sondern sie müssen ‚Umwege‘ über den Mond, das Innere eines Riesenfisches, die Jenseits-Insel der Seligen in Kauf nehmen und einige weitere Begegnungen, teils zu Wasser, teils zu Lande überstehen, bis sie der letzte der Stürme, die immer wieder die Richtung ihrer Fahrt beeinflussten, tatsächlich an die Küste jener Welt auf der anderen Seite des Meeres wirft. Grenzüberschreitungen spielen in dieser Erzählung, wie leicht vorzustellen ist, eine wesentliche Rolle. Nach den Säulen des Herakles landen die Reisenden auf einer Insel, auf der eine weitere Grenze, nun eine mythisch-narrative, gezogen ist: Am Ufer eines Weinflusses erwartet sie eine Inschrift, die erklärt, dass Herakles und Dionysos (die bekanntlich die äußersten Grenzen der Welt erreichten) auf ihren Reisen bis hierher gelangt seien (VH 1,7–9). Eine weitere, gleichfalls gravierende Grenze findet sich später im zweiten Buch der Reisebeschreibung: Hier ist es ein Abgrund mitten im Meer, über den sich eine Brücke aus Wasser spannt, welche die Reisenden rudern passieren, um das Meer der anderen Welt zu erreichen (VH 2,43).

Lukian hat dieser umfangreichen Erzählung ein Proöm vorgeschaltet, in dem er einigen Aufschluss über die Darstellungsabsicht seines Textes gibt: Jedes Detail sei als Anspielung auf ältere Literatur konzipiert, deren Entschlüsselung er von seinem (gebildeten) Leser erwarte; zugleich handele es sich hierbei (einer in der antiken Literaturkritik etablierten Dichotomie entsprechend) um eine Aneinanderreihung von „Lügen“ in gleichwohl glaubwürdiger, ja wahrhaftiger Manier:

οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξηγητόχαμεν, ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὓς καὶ ὄνομαστί ἂν ἔγραψον, εἰ μὴ καὶ αὐτῶ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον ...<sup>55</sup>

Denn nicht nur das ungewöhnliche Thema und sein unterhaltsamer Zweck sowie die zahlreichen Lügen, die ich glaubwürdig vorgebracht habe, werden sie [sc. die Leser] anlocken, sondern vor allem die Tatsache, dass jedes einzelne Stück meiner Geschichte witzig in Szene gesetzte Anspielungen auf alte Dichter, Geschichtsschreiber und Philosophen enthält, die ihrerseits viel Wundersames und Fabelhaftes geschrieben haben – Personen, die ich auch namentlich erwähnt hätte, wenn man sie sich bei der Lektüre nicht von selbst erschließen könnte.

Offensichtlich steht im thematischen Hintergrund zwar auch die Freude an phantastischen Begebenheiten, aber in erster Linie doch zum einen die Entzifferung der intertextuellen Verrätselungen, zum anderen die kritische Auseinandersetzung mit ihrem ontologischen Status, also die Bewertung ihrer Fiktionalität. Es ist daher für den Zweck der vorliegenden Überlegungen gleichgültig, welcher der vielen Interpretationen dieses schwierigen Textes man folgt und ob man ihn als Parodie utopischer Literatur, des Romans, gar der fiktionalen Literatur insgesamt, der Philosophie und der Historiographie oder, anders, als Reise des gebildeten Lesers durch das Meer der Wörter und literarischen Motive versteht.<sup>56</sup> Alle diese Auslegungen jedenfalls verbindet miteinander die Auffassung, dass die *Wahren Geschichten* letztlich metapoetisch oder metafiktional zu lesen sind und eine wie immer aktive und kritische Beschäftigung des Lesers mit dem Text selbst und seinen Vorlagen einfordern.

Akzeptiert man dies, so mag man erwägen, dass auch nicht-binnenfiktionale Grenzen für das Verständnis des Textes bedeutsam sein könnten,

55 Lukian *VH* 1,2.

56 Vgl. hierzu, in der Reihenfolge der o. g. Stichwörter, Nesselrath (1993), Rütten (1997), Bompaire (1958) 659f., Georgiadou/Larmour (1998a), Georgiadou/Larmour (1994), Georgiadou/Larmour (1998b), v. Möllendorff (2000), dort 1f. knapp zur Forschungsgeschichte.

zumal auch hier einiges aufgeboten wird. Nicht nur setzt ein Proöm *per se* eine sichtbarere Grenze gegenüber dem extratextuellen Raum, als es eine ‚einfach‘ einsetzende Geschichte tut; das Proöm der *Verae historiae* wird zudem durch einen Epilog (VH 2,47) gestützt, in denen sich der Proömsprecher erneut einschaltet und eine Fortsetzung ἐν ταῖς ἐξῆς βίβλοις verspricht; überflüssig zu sagen, dass wir diese Folgebücher nicht kennen und auch nichts für ihre Existenz spricht. Dieser deutlichen Anfangs- und Endmarkierung<sup>57</sup>, die in den (schwächeren) Textgrenzen zwischen Proöm und Erzählung einerseits, Erzählung und Epilog andererseits gedoppelt wird, entspricht eine dritte, nämlich die Grenze zwischen Buch 1 und Buch 2. Dass wir diese üblicherweise doch ignorierte Grenze überhaupt bemerken, liegt daran, dass sie der Erzähler überdeutlich zu verwischen sucht, indem er eine geläufige, meist satzintern oder in unmittelbar aufeinander folgenden Sätzen verwendete Distributionspartikelkombination, μέν–δέ (sie entspricht grob einem deutschen ‚zwar–aber‘), auf den letzten Satz des ersten und den ersten Satz des zweiten Buches verteilt:

ταῦτα μὲν τὰ κατὰ τὴν νησομαχίαν γινόμενα. – [exc. Buch 1] [inc. Buch 2] –  
 Τὸ δὲ ἀπὸ τοῦτου μηκέτι φέρων ἐγὼ τὴν ἐν τῷ κήτει δίαιταν ἀχθόμενός τε τῇ  
 μονῇ μηχανήν τινα ἐξήτουν, δι’ ἧς ἐξελθεῖν γένοιτο ...<sup>58</sup>

Dies waren zwar die Ereignisse rund um die Seeschlacht. – [exc. Buch 1] [inc. Buch 2] – Von diesem Zeitpunkt an aber konnte ich das Leben im Walfisch nicht länger ertragen. Da ich den Aufenthalt als lästig empfand, suchte ich nach einer Möglichkeit zu entkommen.

Ist der Leser solchermaßen aufmerksam geworden und untersucht deshalb eingehender die Konstruktionsprinzipien des Werks, so stellt sich heraus, dass die metafictionalen Grenzziehungen mit ihren binnenfictionalen Korrelaten metaleptisch interagieren und ‚gemeinsam‘ eine gerade für einen solchen Großtext auffällige quantitative Symmetrie bewirken. Hinsichtlich der Zahl der verwendeten Wörter korrespondiert nämlich der Textteil zwischen den Grenzen ‚Proöm/Bericht‘ und ‚Weinfluss‘ mit dem Textteil zwischen den Grenzen ‚Abgrund‘ und ‚Bericht/Epilog‘ einerseits, der Textteil

57 Sie wird noch dadurch gestützt, dass der Proömsprecher als eine Wirkabsicht seiner Geschichte benennt, dass die Lektüre den Leser für die „Anstrengungen danach“ (τὸν ἐπειτα κάματον: VH 1,1) entspannter und reifer machen solle. Der extradiegetische Chronotop wird also explizit erwähnt.

58 Lukian VH 1,42 / 2,1. Eine solche Verwendung von μέν–δέ ist zwar im historiographischen Diskurs nicht ohne Parallele, überspielt aber dort einen starken inhaltlichen Einschnitt, während hier die Handlung im Grunde einschnittslos weitergeht; vgl. hierzu Georgiadou/Larmour (1994) 1496 und v. Möllendorff (2000) 259.

zwischen den Grenzen ‚Weinfluss‘ und ‚Buchübergang‘ mit dem Textteil zwischen den Grenzen ‚Buchübergang‘ und ‚Abgrund‘ andererseits.<sup>59</sup>

Es bedarf also einer nicht geringen hermeneutischen Anstrengung, ja Spitzfindigkeit des Lesers, um die – immerhin sehr fundamentale – metaleptische Anlage der *Wahren Geschichten* zu erkennen. Die Notwendigkeit vorgängiger Exegese ist allerdings kein Argument, das Vorliegen einer Metalepse zu bezweifeln. Denn das Proöm machte ja deutlich, dass der Leser die Poetik des folgenden Textes als allusives Rätsel, ἀίνγμα,<sup>60</sup> verstehen und dieses Rätsel lösen soll: Das Verhalten zumindest des ‚idealen Lesers‘ ist damit klar vorgegeben. Auf der anderen Seite zeigt sich, dass der ästhetische Anteil an der Metalepse gegenüber der Kognition stark reduziert ist. Daher lässt sich der metaleptische Gestus als Interpretationsanweisung verstehen: Die konkrete elementare Tätigkeit des Lesers, die eine Rolle aus der Hand zu legen, die andere in die Hand zu nehmen, die, wenn man so will, den Akt des Lesens initiiert, steht auf einer Ebene mit den Grenzüberschreitungen der fiktionalen Protagonisten: Beide Male geht es um einen Akt der Transgression, den Wechsel aus einer schon bekannten in eine noch unbekannte Welt (wie es die Metalepse ja grundständig auszeichnet). Der metaleptische Gestus sorgt dafür, dass die Reise nicht ein Analogon zur gebildeten Lektüre darstellt, sondern dass die gebildete Lektüre eine solche Reise durch das Meer der Wörter, der Motive, der Texte ist. Ein Buch in die Hand zu nehmen, es aufzuschlagen und mit der Lektüre zu beginnen, ist eine Reise ins Unbekannte. Mit Blick auf das kaiserzeitliche Bildungskonzept, für das ein Leser immer auch ein Produzent von Text ist – die Lektüre führt weniger zur Anlegung eines Wissensspeichers als zu einer aktiven ‚Textkompetenz‘, die es dem Gebildeten nicht nur erlaubt, sondern mehr noch auferlegt, Texte mimetisch zu erzeugen, die seiner Lektüre qualitativ gleichwertig sind<sup>61</sup> –, ist aber auch das Verfassen von Texten eine solche Reise. Hierbei handelt es sich dann eben nicht mehr

59 Vgl. hierzu v. Möllendorff (2000) 540–544. Das Verhältnis der ersten Korrespondenz ist 703:748 Wörtern, das der zweiten 4840:4868 Wörtern. Das ist für einen solchen Großtext ungewöhnlich, hätte einem rhetorisch ja geschulten kaiserzeitlichen Leser (!) gleichwohl zumindest als Tendenz auffallen können, operiert die rhetorische Stilistik doch durchaus mit Konzepten quantitativer Symmetrie, etwa dem Isokolon oder dem Parison. Zur gegenseitigen Entsprechung – sowohl motivisch als auch hinsichtlich ihrer jeweiligen Position innerhalb der Erzählung – von ‚Weinfluss‘ und ‚Abgrund‘ vgl. ebd. 480f.

60 Vgl. die proömiale Formulierung ἐκάστον ... ἦνικται ... (VH 1,2).

61 Die rhetorische Ausbildung, die einem *pepaideuomenos* zuteil wurde, funktionierte auf der Grundlage von Progymnasmata, einem systematischen Lehrgang, in dem zunehmend schwierigere Texte erzeugt wurden; er gipfelte in vollständigen Deklamationen, die wiederum eine ganze eigene Themenwelt generierte, vgl. Russell (1983). In Lukians *Lexiphanes* wird, wie in VH 1,1, das Tun des Gebildeten mit dem des Athleten verglichen: Die Kanonlektüre entspricht dann der spezifischen Diät des Sportlers, der selbst Höchstleistungen

um einen bloß pathetischen Vergleich: Immerhin endet die Reise in den *Wahren Geschichten* mit einem Schiffbruch. Die Rezeption von Literatur kann, wie ihre Produktion, scheitern, die Lebensführung beeinflussen, ja – denken wir an die Ereignisse im Umfeld der Publikation von Goethes *Die Leiden des jungen Werther* – tödlich sein. Ist es also womöglich der Leser, dem es im Epilog nahe gelegt wird, die Reise der Protagonisten in der ‚anderen Welt‘ fortzusetzen? Wird ihm signalisiert, dass alle seine folgenden Lektüren nun unter diesem Leitstern stehen sollen? Hat ihn die Lektüre der *Wahren Geschichten*, wie das Proöm kühn behauptet, dafür reifer gemacht? Die späteren Rezipienten Lukians, die solche Fortsetzungen verfassten, entpuppten sich dann, bis hin zum Lügenbaron Börries von Münchhausen, als genau die Leser, die Lukian mit seinen *Wahren Geschichten* im Auge gehabt hatte; und auch Michael Ende führt in seiner *Unendlichen Geschichte* nichts anderes vor als den Vorgang, wie ein vermeintlich passiver Leser im metaleptischen Akt zum Schöpfer wird. Aber in der Kaiserzeit wurde hier ein Anspruch und eine Aufforderung formuliert, denen sich der Gebildete, wenn er seine *paideta* ernst nahm, nicht ohne weiteres entziehen konnte. Die Metalepse ist kein Spiel.

Ich möchte die Diskussion dieses Beispiels jedoch nicht abschließen, ohne darauf hinzuweisen, dass auch hier die Medialität der Fiktion eine entscheidende Rolle für das Verständnis der Metalepse spielt. Lukian abstrahiert ja, wenn es um Lektüre geht, nicht vom ganz elementaren Umgang mit dem Medium Buch, sondern es sind gerade die Akte der Manipulation, des händischen Umgangs mit dem Medium, die er ins Motiv setzt,<sup>62</sup> nicht so sehr hingegen die mit der Lektüre verbundenen

vollbringen soll (*Lex.* 20–25). Vgl. auch Ps.-Longin *De subl.* 13,4; zur Bedeutung von Lektüre für das eigene rhetorische Fortkommen s. auch v. Möllendorff (2012).

- 62 Andere Möglichkeiten, welche die phantastische Welt der *Veræ Historiæ* ja im Übermaß geboten hätte, nutzt er demgegenüber nur verhalten aus. So mag man beispielsweise mit Rabau (2005) zu Recht darauf insistieren, dass im Ansatz eine Metalepse – Rabau nennt solche Motive „hétéromételepses“ – vorliege, wenn Lukian auf der Insel der Seligen (*VH* 2,5–32) Homer neben Odysseus koexistieren lasse (und nicht nur ihn: Auch andere Homerische Figuren sind dort zu finden), also der Autor auf derselben Ebene wie seine Geschöpfe platziert sei. Aber das Potential einer solchen Idee wird insgesamt wenig erschlossen: Zwar liegen Odysseus und Homer beim ewigen Symposion nebeneinander (*VH* 2,15: ἕδεται δὲ αὐτοῖς τὰ Ὀμήρου ἐπι μάλιστα· καὶ αὐτὸς δὲ πάρεστι καὶ συνευαχεῖται αὐτοῖς ὑπὲρ τὸν Ὀδυσσεῖα κατακείμενος – „vor allem werden die Dichtungen Homers gesungen. Er ist auch persönlich anwesend, speist mit ihnen und hat seinen Platz oberhalb von Odysseus“), aber von ihren denkbaren Gesprächen hören wir nichts. Ähnliches gilt für andere heterometaleptische Motive. So heißt es über Stesichoros und Helena, sie seien wieder miteinander versöhnt (*VH* 1,15), und Thersites lanciert gegen Homer eine Privatklage: ἦν γάρ τις γραφή κατ’ αὐτοῦ ἀπεννηγμένη ὕβρεως ὑπὸ Θερασίτου ἐφ’ οἷς αὐτὸν ἐν τῇ ποιήσει ἐσκόπων, καὶ ἐνίκησεν ὁ Ὀμηρος Ὀδυσσεῶς συναγορεύοντος – „Thersites hatte gegen ihn eine Klage wegen Beleidigung erhoben, weil er ihn in seiner Dichtung verhöhnt hatte. Homer siegte

ästhetischen und kognitiven Vorgänge. Das ist umso auffälliger, als die *Wahren Geschichten* eindeutig einen lesenden Rezipienten ansprechen, wie im Proöm ausgeführt ist. Die Medialität der Erzählung gerät neben dem Nachdenken über Fiktionalität, über den ontologischen Status von Literatur, das so wichtig für das Verständnis dieses Werks ist, nicht aus dem Blick, und der Sprung in die literarische Welt bleibt gebunden an ein spezifisch mediales Vorgehen.

Spekulativer ist die Annahme einer zumindest insinuierten Metalepse in Lukians Dialogpaar *Imagines / Pro Imaginibus*. Auch dort geht es, wie im Falle der *Veræ Historiae*, um das chronotopische Nebeneinander zweier zusammengehöriger Bücher. Im ersten Text berichtet Lykinos seinem Freund Polystratos vom Anblick einer ihm unbekanntem Schönen. Seine ausführliche Beschreibung der Frau – er versucht, ihre eminente Schönheit dadurch sprachlich zu erfassen, dass er seinem Freund fragmentierte Körperteile weiblicher Statuen berühmter Bildhauer in Erinnerung ruft, die der wiederum vor seinem geistigen Auge zu einem Gesamtbild zusammensetzen soll – führt schließlich auf dem Höhepunkt der Deskription zu ihrer Identifikation:

(Lyk.) βιβλίον ἐν ταῖν χεροῖν εἶχεν εἰς δύο συνειλημένον, καὶ ἐάκει τὸ μὲν τι ἀναγινώσκεσθαι αὐτοῦ, τὸ δὲ ἤδη ἀνεγνωκέναι. μεταξύ δὲ προϊούσα διελέγετο τῶν παρομαρτούντων τινὶ οὐκ οἶδα ὅ τι· οὐ γὰρ εἰς ἐπήκοον ἐφθέγγετο. πλὴν μειδιάσασά γε, ὦ Πολύστρατε, ὀδόντας ἐξέφηνε πῶς ἂν εἴποιμί σοι ὅπως μὲν λευκοῦς, ὅπως συμμέτρους καὶ πρὸς ἀλλήλους συνηρμοσμένους; ...<sup>63</sup>

(Lyk.) Sie hielt ein aufgerolltes Buch in den Händen: Den einen Teil schien sie gerade zu lesen, den anderen Teil bereits gelesen zu haben. Beim Gehen unterhielt sie sich mit einem ihrer Begleiter, worüber, weiß ich nicht: Denn sie sprach nicht so laut, dass ich sie verstehen konnte. Doch als sie lächelte, Polystratos, da zeigte sie ihre Zähne, Zähne – was soll ich dir sagen, so weiß waren sie, so gleichmäßig und so fugenlos! ...

Die Beschreibung der Zähne erstreckt sich noch über weitere 7,5 OCT-Zeilen. Daraufhin erkennt Polystratos, dass es sich um die kaiserliche Geliebte Panthea handelt. Er schließt eine ähnlich konstruierte Beschreibung ihres Charakters und ihres Intellekts an. Am Ende kommen Lykinos und

jedoch mit Odysseus als Verteidiger“ (VH 2,20). Verglichen mit dem schieren Umfang anderer paradoxer Ausführungen – ‚Lukian‘ unterhält sich ein Kapitel lang mit Homer über intrikate Homerische Fragen (VH 2,20), Odysseus schreibt an Kalypso und kündigt ihr an, dass er Penelope verlassen und zu ihr zurückkehren werde (VH 2,29 u. 2,35f.) – bleibt das jedoch unauffällig, und etwa in Lukians *Totengesprächen* findet sich kein einziger in Rabaus Sinne heterometaleptischer Dialog.

63 Lukian *Im.* 9.

er überein, ihre beiden Deskriptionen zusammenzunehmen und in einem Buch zu vereinen:

(Pol.) ὥστε εἰ δοκεῖ, ἀναμίξαντες ἤδη τὰς εἰκόνας, ἦν τε σὺ ἀνέπλασας τὴν τοῦ σώματος καὶ ἄς ἐγὼ τῆς ψυχῆς ἐγραψάμην, μίαν ἐξ ἀπασῶν συνθέντες <εἰς> βιβλίον καταθέμενοι παρέχωμεν ἅπασι θαυμάζειν τοῖς τε νῦν οὔσι καὶ τοῖς ἐν ὑστέρω ἔσομένοις.<sup>64</sup>

(Pol.) Wenn du also einverstanden bist, wollen wir jetzt unsere Bilder miteinander mischen, die Statue, die du von ihrem Körper erschaffen hast, und die Gemälde, die ich von ihrer Seele gemalt habe. Ein einziges Bild wollen wir aus ihnen allen zusammensetzen, es in einem Buch niederlegen und allen Menschen zur Bewunderung darbieten, denen unserer eigenen Zeit und denen, die später leben werden.

Zu Beginn von *Pro Imaginibus* berichtet Polystratos, dass er jenes Buch, das aus dem Gespräch in *Imagines* entstanden ist, genauer: die schriftliche, also auch uns vorliegende Version des Gespräches in *Imagines*, besagter Panthea übergeben habe. Sie sei von der Lektüre nicht begeistert gewesen, weil sie solches Lob als für Menschen unpassend empfunden habe. Polystratos gibt ihre Worte ausführlich wieder. Lykinos verteidigt das Werk, als ob es allein sein eigenes wäre,<sup>65</sup> und Polystratos verspricht, diese Verteidigungsrede Panthea zu Gehör zu bringen:

(Pol.) πειράσομαι δ' ὁμως ἐπιμνησθῆναι αὐτῶν [sc. τῶν εἰρημένων]. καὶ ὡς ὄρεξ, ἢ δὴ ἀποσοβῶ παρ' αὐτὴν ἐπιβυσάμενος τὰ ὄτα, ὡς μὴ τι παρεμπροσθὸν ἄλλο συγχέῃ τὴν τάξιν αὐτῶν, εἴτά μοι συρίτεσθαι συμβῆ πρὸς τῶν θεατῶν.  
(Lyk.) αὐτῷ σοι μελήσει, ὃ Πολύστρατε, ὅπως ἄριστα ὑποκρίνη. ἐγὼ δὲ ἐπεὶ περ ἅπαξ σοι τὸ δρᾶμα παραδέδωκα, νῦν μὲν ἐκποδῶν ἀποστήσομαι ὁπότεν δὲ τὰς ψήφους ἀνακηρύττωσι τῶν κριτῶν, τότε ἤδη καὶ αὐτὸς παρέσομαι ὁψόμενος ὁποῖόν τι τὸ τέλος τοῦ ἀγῶνος ἔσται.<sup>66</sup>

(Pol.) Ich will aber trotzdem versuchen, sie im Gedächtnis zu behalten. Und wie du siehst, bin ich schon auf dem Sprung zu ihr, die Finger in den Ohren, damit mir nur ja nicht etwas anderes dazwischenkommt und die Reihenfolge deiner Ausführungen durcheinanderbringt – und ich mich dann von den Zuschauern auspfeifen lassen muss.

(Lyk.) Gib dir Mühe, Polystratos, deine Rolle möglichst gut zu spielen. Ich hingegen, nachdem ich dir nun einmal mein Drama anvertraut habe, verabschiede mich für den Augenblick; sobald man aber das Ergebnis der richterlichen Abstimmung verkündet, werde ich wieder in eigener Person zugegen sein, um zu sehen, welchen Ausgang der Prozess nimmt.

64 Lukian *Im.* 23.

65 Lukian *Pr. Im.* 15.

66 Lukian *Pr. Im.* 29.

Da für *Imagines* explizit vom Akt der Niederschrift gesprochen wird, dürfen wir uns legitimiert sehen, auch die Verschriftlichung von *Pro Imaginibus* proleptisch in die Fiktion der Werkgenese aufzunehmen, selbst wenn am Schluss des zweiten Dialogs davon keine Rede ist, sondern im Gegenteil die Vorstellung einer reinen Mündlichkeit gewahrt bleibt, da sich Polystratos als oraler Vermittler zu betätigen verspricht. Eine solche schriftliche Protokollierung der Einwände Pantheas wäre fiktionsimmanent auch deshalb angebracht, weil Panthea durch *Imagines* ihren Ruf der Gottesfürchtigkeit beschädigt sieht, so dass *de facto* ihre eigenen Ausführungen das Lob, das ihr in *Imagines* gezollt wurde, bestätigen und ergänzen; die Verschriftlichung ihrer Einwände würde also dafür sorgen, dass ihr Lob von keinem *Leser* mit scheelen Augen betrachtet werden kann. Indem *Pro Imaginibus* aber textimmanent fortlaufende Oralität behauptet, muss es als eben *noch nicht* verschriftlicht angesehen werden.

Genau dieses Ensemble von bereits verschriftlichtem, auch schon gelesenen (*Imagines*) und noch mündlichem Text (*Pro Imaginibus*) könnte aber nun in der auffälligen, da die Identifikation Pantheas ermöglichenden Situation gespiegelt sein, von der Lykinos in *Imagines* 9 berichtete. Er sah Panthea mit einem ‚in der Mitte aufgeschlagenen Buch‘, über dessen Inhalt sie sich mit einem Begleiter unterhielt, wobei Lykinos, ebenso auffällig, in seiner Schilderung betont, dass er den Inhalt des Gesprächs nicht hören konnte. Die Annahme ist verlockend, dass die bereits gelesene Hälfte des Werks, das Panthea in der Hand hielt, den *Imagines* entspricht, über die sie sich mit einem Begleiter unterhält – dies wäre das Gespräch mit Polystratos, von dem jener in *Pro Imaginibus* 1–14 berichtet und das Lykinos ja gleichfalls nicht unmittelbar hören konnte –, während die noch nicht gelesene Hälfte den noch nicht geschriebenen zweiten Teil des Dialogpaars, eben *Pro Imaginibus*, darstellt. Die von Lykinos beobachtete Situation ist dann als äußerst paradoxe *Mise-en-abyme* des gesamten Dialogpaars anzusehen; der gravierende Bruch zeitlicher Logik würde immerhin erklären, wieso Polystratos und Lykinos in *Pro Imaginibus* ohne jede Erklärung das von ihnen gemeinsam verfasste Werk *Imagines* als *Ceuvre* des Lykinos allein ansehen, also so tun können, als hätte es Polystratos als Figur und Mitunterredner im ersten Text nicht eigentlich gegeben. Wenn es für Lukian akzeptabel ist, dass Polystratos also schon auf dieser Ebene zugleich vorhanden und nicht vorhanden sein kann, dann sind wir wohl nicht gehalten, nach einer logischen Erklärung für die vergleichbare Merkwürdigkeit zu suchen, dass Polystratos in *Imagines* eine Situation geschildert bekommt, an der er beteiligt war, und sich selbst nicht wiedererkennt.

Da sich in dieser Konstruktion extradiegetische Personen und Sprecher auf einer Ebene mit intradiegetischen Figuren wiederfinden und mit ihnen ins Gespräch geraten, darf man die Anlage dieser *Mise-en-abyme*

als metaleptisch bezeichnen. In einer früheren Arbeit habe ich auf diese Besonderheit des Textes bereits hingewiesen;<sup>67</sup> meine damalige Deutung möchte ich daher hier nur kurz zusammenfassen und dann auf den spezifisch medialen Charakter dieser Metalepse noch näher eingehen.

Die Wahrnehmung der Metalepse in *Imagines* 9 setzt zwingend eine zweite Lektüre des Dialogpaars voraus. Erst bei einem solchen zweiten Durchgang ist der Leser ja in der Lage, auch *Pro Imaginibus* in sein Verständnis dieser Stelle miteinzubeziehen. Dass er diesen Schritt zum Anfang zurück auch tatsächlich vollzieht, dafür empfängt er mit dem offenen Ende von *Pro Imaginibus*, das eine Fortführung des Gesprächs oder, um Lykinos' eigene Metaphern zu verwenden, eine weitere Szene des Dramas und den Urteilspruch im Prozess ankündigt und einfordert, zumindest einen Impuls (während die Ankündigung der Verschriftlichung am Ende von *Imagines* eine ebenso starke Endmarkierung setzte). Die Wiederholung ist darüber hinaus der Komplexität der beiden Texte auch angemessen. Sie überziehen nämlich die Figur der Panthea gleichsam mit einem intertextuellen Netz, dessen Allusionen teils komplementär, teils gegenläufig sind und im ersten Durchgang weder vollständig noch in ihrer Wechselwirkung erschlossen werden können. Da Pantheas Name selbst nie ausdrücklich genannt wird, sondern selbst schon nur über eine Anspielung auf Xenophons *Kyrupädie* herauszufinden ist,<sup>68</sup> scheint es legitim, sie – in Anlehnung an eine geläufige poetische Praxis Lukians – als allegorische Figur, genauer: als Allegorese der Bildung selbst, *paideta*, zu verstehen.<sup>69</sup> Die beschriebene Metalepse nun generiert ein Textuniversum, in dem extra- und intradiegetische Ebene ineinander verschränkt sind. Der faszinierenden ‚Ur-Situation‘ des gebildeten Auftretens – Leser, Buch, Akt des Lesens und Gespräch über die Lektüre – kann der Leser nicht entkommen, da sie nicht nur konstitutiv für die Werkgenese ist, sondern auch die faktische Rezeption in das Werk (metaleptisch) einschreibt. Außerhalb der Texte (und Bilder) gibt es keinen Raum, in dem sich Bildungsaktivitäten entfalten können, und innerhalb dieses Raums werden dem Leser genau diese Aktivitäten – Schauen, Lesen, Schreiben, Diskutieren: und zwar stets vermittelt über verschiedenste Modi der Mimesis klassischer Literatur und Kunst – von den Figuren vorgeführt. Bedenkt man nun außerdem, dass jene Panthea hier zwar allegorisch verklärt auftritt, *realiter* aber ja eine historische Gestalt des unmittelbaren zeitlichen Umfeldes des Dialogpaars ist, dann wird deutlich, dass auch der (zeitgenössische) Leser – der womöglich Panthea sogar selbst einmal in einer ganz ähnlichen öffentlichen Situation

67 Vgl. v. Möllendorff (2004a), v. a. 15–18 u. 23f.

68 Vgl. Lukian *Im.* 10 und dazu v. Möllendorff (2004a) 20f.

69 So im Ansatz bereits Bretzigheimer (1992); v. Möllendorff (2004a) 13.

leibhaftig gesehen hat – durch den beschriebenen metaleptischen Gestus in dieses Universum der Bildung hineingezogen wird, in dem er sich wie über ein Möbius-Band bewegt, eingefangen zwischen vergangenen und bevorstehenden Lektüren und Gesprächen;<sup>70</sup> die Metalepse hat in Lukians *Imagines* also auch eine zeitstufenübergreifende Wirkung und unterstützt damit die Darstellung von *paideta* in diesem Text als dynamisches Konzept: Bildung lässt sich nicht rezipieren, sondern nur ‚erhandeln‘.

Offensichtlich verbindet nun auch das Dialogpaar *Imagines* / *Pro Imaginibus* das metaleptische Procedere mit dem Fokus auf die spezifische Medialität der Darstellung, allerdings in deutlich intrikatere Weise als im Falle von *De mercede conductis*. Denn beide Dialoge weisen ja auf ihre oralen Aspekte explizit hin: Während *Imagines* den Prozess der Verschriftlichung abschließend anspricht und in Aussicht stellt, präsentiert *Pro Imaginibus* ein sozusagen dreidimensionales mediales Bild, indem erstens Panthea das Buch *Imagines* gelesen hat, zweitens sich mit Polystratos darüber unterhalten hat und drittens Polystratos dem Lykinos von jenem Gespräch berichtet. Gerade die zweite, bereits orale Dimension ist aber auch in die Verschriftlichung von *Imagines* qua Metalepse eingeflossen, so dass gerade die metaleptische Schlüsselszene *Imagines* 9 Schriftlichkeit und Mündlichkeit miteinander vereinigt und deutlich macht, dass sie sich in einem nicht abschließbaren Prozess permanent wechselseitig bedingen und hervorbringen. Gerade jedoch wenn man Pantheas Anmerkungen zu *Imagines* aus der ersten Hälfte von *Pro Imaginibus* hier hinzunimmt, erweist sich, dass der Tendenz des Schriftmediums zur Monumentalisierung und damit Musealisierung von Bildung – die im Letzten, wie oft gesehen, ihre Abtötung bedeutet – eine Absage erteilt wird: Panthea verlangt, dass *Imagines* neu geschrieben werden müsse (was, eine weitere Schwäche der Schrift, so kaum möglich ist), und weigert sich, verherrlichende Standbilder ihrer Person zu akzeptieren.<sup>71</sup> Besteht jene Neuschreibung also nun in der Hinzufügung der Verschriftlichung der Diskussion über die *Imagines*? Dann wäre es die Aufgabe der Metalepse in *Imagines* 9, dafür Sorge zu tragen, dass dies am Ende nicht nur eine Fortführung der soeben geschmähten Monumentalisierung bedeutet, sondern dass die Prozessualität von Bildung und die Ver-Antwortlichkeit des Gebildeten für das von ihm schriftlich in Umlauf Gebrachte mehr als nur ins Motiv gesetzt wird. Die Metalepse ist dann als narrative Nötigung des Lesers zu nur oral denkbarer Auseinandersetzung mit Texten zu verstehen, wie sie Platons Sokrates

70 Vgl. zum Bild des ‚Möbius-Bandes‘ als Symbol für metaleptische Prozesse Meister (2005) 233ff. Ausführlicher dazu Klimek (2010) 187–195.

71 Lukian *Pr. Im.* 8–11.

im *Phaidros* eingefordert hatte:<sup>72</sup> Metalepse als Ermöglichungsstruktur einer *διαλεκτικῆ παιδεία*.<sup>73</sup>

#### 4. Am Rande der Metalepse:

##### Pseudo-Diegesi in Apuleius' *Metamorphosen*

Im Zusammenhang mit der Darstellung der Metalepse äußert sich Genette ausführlich zu einer, wie er sagt, „weniger kühne[n] Figur, die man aber ebenfalls der Metalepse zuschlagen kann“, der Pseudo-Diegesi,<sup>74</sup> die darin bestehe, „eine Erzählung, die man anfangs, sozusagen an ihrer Quelle, als metadiegetische kenntlich gemacht hat (oder die doch leicht als solche erkennbar ist), plötzlich auf der narrativen Ebene des Kontextes, d.h. diegetisch vorzutragen.“<sup>75</sup> Groß angelegt, allerdings ganz unspektakulär, könnte man, innerhalb der kaiserzeitlichen Literatur, eine solche Pseudo-Diegesi etwa im Fall von Achilleus Tatios' Roman *Leukippe und Kleitophon* vorliegen sehen: Der anonyme Erzähler trifft in Sidon einen jungen Mann namens Kleitophon, der ihm auf seine Bitten hin seine Lebensgeschichte erzählt. Der Erzähler erster Stufe schaltet sich nach dem Beginn der eigentlichen Romanerzählung nicht mehr ausdrücklich ein und schließt auch die Rahmenerzählung nicht ab. Da wir über das weitere (mediale) Schicksal dieser Erzählung nichts erfahren,<sup>76</sup> ist kaum zu entscheiden, ob

72 Es mag in diesem Zusammenhang signifikant sein, dass eine der initialen und leitenden Anspielungen, mit denen Lykinos in *Imagines* Pantheas Wirkung beschreibt, auf Platons berühmte Darstellung der Wirkung von Literatur und literarischer Performance im *Ion* (533d2–e6, 535e7–536a4) geht (vgl. *Im.* 1): Sie pflanzt sich immer weiter fort, so wie der Magnet Eisenringe mit einer Kraft ausstattet, die von einem Ring zum nächsten weitergegeben wird, ohne sich zu verlieren.

73 In *Pro Imaginibus* hebt Lukian dabei m. E. hervor, dass die Vorteile von Oralität eben in der Ermöglichung von Dialektik liegen, während ihre reine Übermittlungsfunktion qualitativ dem Schriftmedium ganz offensichtlich unterlegen ist, wenn Polystratos – wie aus *Pr. Im.* 29 bereits zitiert (s.o. 373) – Lykinos' Rede nur mit den Fingern in den Ohren an Panthea zu übermitteln in der Lage ist, aus Angst vor durch akustische Interferenzen bedingten Gedächtnisstörungen. Es mag dies das Problem einer Mündlichkeit sein, deren sprachliche Form bereits durch die grundsätzliche und weitreichende Literalität des soziokulturellen Umfeldes über die auf Bewahrung zielenden Eigenschaften (und Sprechsituationen) nicht eigentlich mehr verfügt; vgl. hierzu Havelock (1992) 109–156.

74 Genette (1998) 169–174. Eher ablehnend einer solchen Klassifizierung gegenüber ist Fludernik (2003) 388.

75 Genette (1998) 169 (beide Zitate).

76 Warum entschloss sich der Erzähler der ersten Stufe zur Verschriftlichung und zur Publikation? Wie wurde garantiert, dass sie der mündlichen Erzählung tatsächlich entspricht? Wie verhält sich Kleitophon selbst zur Veröffentlichung seines Privatlebens? Hat er möglicherweise einen Teil seiner Lebensgeschichte ausgelassen (vgl. hierzu den Versuch einer kulturhistorischen Deutung von Most (1989) 114–120)? Man halte dagegen, um die narrative

der uns vorliegende Text nun Erzählung von Kleitophons Erzählung ist (die damit ihren eigentlichen metadiegetischen Status bewahren würde) oder – im Grunde unter Aushebelung der von ihm verkörperten Erzählinstanz, die nur anfänglich erwähnt wird, um dann, was ihre ‚jetzige‘ Aktualität betrifft, zu einem Schemen zu verblassen – Erzählung des von ihm erlebten Geschehens selbst auf der ersten Erzählebene.

Ein sehr viel schwierigerer und in gewisser Weise auch näher an eine eigentliche Metalepse heranreichender Fall von Pseudo-Diegeese findet sich in Apuleius' Roman *Metamorphosen* (*Der goldene Esel*), mit dessen Diskussion ich meine Beispielreihe abschließen möchte. Die Erzählung dieses Romans als pseudo-diegetisch anzusehen liegt nicht auf der Hand und findet wahrscheinlich nicht allgemeine Zustimmung. Nichtsdestoweniger ist es unumgänglich, sich über den grundsätzlichen narrativen Zuschnitt dieses Textes Rechenschaft abzulegen. Denn prinzipiell wird man der Annahme von Metalepsen welcher Intensitätsstufe auch immer in retrospektiven Ich-Erzählungen ja misstrauisch gegenüberstehen, da für derartige Narrative an sich eine ‚personale‘ Kontinuität von erlebendem und erzählendem Ich konstitutiv ist. Somit ist zwar genau genommen das erzählende Ich insofern der Schöpfer seines Figuren-Ichs, als er ‚es‘ oder ‚sich‘ im ästhetischen Prozess der Werkerschaffung formt und, selbst bei Annahme einer tatsächlich autobiographischen Erzählung, aus der überwältigenden Datenmasse seines vergangenen Lebens selektierend herausarbeitet. Aber es ist schwierig, den Sprung von erlebendem zu erzählendem Ich wahrzunehmen und tatsächlich erzählte Welt und Welt der Erzählung als ontologisch getrennt zu denken. Und in der Tat liest sich auch *Der goldene Esel* zunächst einmal wie ein Entwicklungsroman, beginnend mit dem Erzähler-Ich Lucius, der in der thessalischen Stadt Hypata durch seine unbezähmbare Neugierde mit Magie in Berührung kommt und in einen Esel verwandelt wird, fortgeführt mit der Erzählung seiner Erlebnisse als Esel, und endend schließlich im Bericht von seiner Rückverwandlung durch die Gnade der Isis, mit dem Höhepunkt seiner Einweihung in die Kulte von Isis und Osiris, der Erlangung hoher Initiationsgrade und seiner Karriere als Anwalt und Kultbevollmächtigter. Aus dem unerfahrenen und unziemlich neugierigen jungen Mann ist eine respektable Person des öffentlichen Lebens geworden, die jeder neugierigen Einmischung in fremde Belange abgeschworen und sich – in Abwendung von sensationeller Magie – ganz einem Leben im Dienst von Isis und Osiris geweiht hat.

---

Provokation zu ermassen, die vergleichsweise präzisen Angaben im Proöm von Longos' Roman *Daphnis und Chloe*.

Unverständlich ist nur – und genau darin besteht das Problem für die Annahme einer Kontinuität von erlebendem hin zu erzählendem Ich –, dass man der ‚Person‘, zu der Lucius am Ende des elften und letzten Buches des Romans geworden ist, gerade die Abfassung dieser Erzählung, die von Sensationen, Schauergeschichten, Mord und Totschlag, Geistererzählungen und drastischer Erotik bis hin zur Sodomie lebt, entschieden nicht unterstellen möchte, es sei denn, sie sei ausdrücklich zur Abschreckung gemeint. Aber dem ist nicht so, wie der vielbehandelte Anfang<sup>77</sup> des Romanproöms zeigt:

At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam – modo si papyrum Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere –, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursum mutuo nexu refectas ut mireris.<sup>78</sup>

Nein, ich will dir hier in milesischem Stil einen bunten Kranz von Geschichten flechten und deine geneigten Ohren mit hübschem Kling-Klang kitzeln – falls du es nicht verschmähen solltest, einen Blick in die Blätter aus Ägypten zu werfen, die ich mit feinem Nilrohr beschrieben habe –, dass du dich über das Was und Wie bei Leuten, die in fremde Gestalten verwandelt und andersherum wieder zu sich selbst zurückgebildet wurden, nur so wundern wirst.

Eine abschreckende oder gar moralisierende Tendenz, wie man sie von ‚Lucius‘, wie er sich dem Leser am Ende des Romans präsentiert, erwarten würde, liegt hier nicht im geringsten vor. Vielmehr benennt er die von ihm intendierten Wirkungen seiner Erzählung mit *lepido susurro permulcere*, womit die geradezu Gorgianische Stilisierung seines Textes, und *ut mireris*, womit offensichtlich die phantastische Handlung gemeint ist. Wer ist also dieser Sprecher mit seiner überraschenden und unerwarteten Einstellung? Das ist eine Frage, die zu stellen jedenfalls ein Leser, der den Roman zum zweiten Mal liest, sich geradezu genötigt fühlen könnte. Und genau das geschieht sogleich im Anschluss:

Exordior. „Quis ille?“ Paucis accipe.<sup>79</sup>

Ich beginne. „Ja, wer ist denn das?“ – Vernimm's in Kürze.

Der Sprecher kündigt an, mit seiner Erzählung beginnen zu wollen, wird aber von einem anonymen, uneingeführten zweiten Sprecher unterbrochen, der offensichtlich die Stimme des Lesers *ist*. Ohne Zweifel liegt hier

77 Beispielshalber sei nur erwähnt der ausschließlich dem Proöm gewidmete Sammelband von Kahane/Laird (2001).

78 Apuleius *Met.* 1,1,1–2.

79 Apuleius *Met.* 1,1,3.

ein seltenes metaleptisches Phänomen vor: Der Leser ist plötzlich auf der diegetischen Ebene anwesend und besitzt dort die Möglichkeit zur autonomen Äußerung.<sup>80</sup> Es kann sich dabei nur um den Leser handeln, der zuvor vom erzählenden *ego* als *tibi* angesprochen wurde. Und nur von diesem Leser – dem, wie oben ausgeführt, Zweitleser – kann man eine solche erstaunte, ja misstrauische Zwischenfrage überhaupt erwarten, denn warum überhaupt sollte ein Erstleser, der doch eher gespannt auf das Folgende warten würde, nachfragen. Der Zweitleser muss geradezu wissen wollen, wen er hier vor sich hat, denn einen solchen Anfang kann er nach seiner Kenntnis des Endes der Geschichte ja nicht erwarten. Dass dieser Anfang, so betrachtet, vielleicht das bedeutendste *aprosdoketon* des Textes darstellt, könnte aber auch das erste Wort des Romans zeigen: *at*, das Brandt und Ehlers prägnant mit *nein* übersetzt haben.<sup>81</sup> Wem gilt diese Negation? Den beschriebenen Erwartungen des Erstlesers? Der Zumutung, die es für den Erzähler bedeuten würde, seine aufregende Lebensgeschichte in ihrer sensationellen Farbigkeit in Demut und sozusagen mönchischer Selbsterniedrigung zu erzählen?

Der schwerwiegende metaleptische Eingriff unterstützt jedenfalls den Eindruck eines Bruchs in der Kontinuität von erlebendem zu erzählendem Ich,<sup>82</sup> und daher lässt sich die folgende Passage auch nicht einfach als

80 Keulen (2007) 74, plädiert dafür, *quis ille* als indirekten Fragesatz in Abhängigkeit von *paucis accipe* zu verstehen, und weist nach, dass ein solches Verständnis mit Apuleianischem Stil durchaus vereinbar wäre. Gleichwohl findet sich kein exakt gleicher Beleg mit einer solchen Ellipse des Prädikats, und ich finde auch die Argumente für den kurzfristigen Wechsel zwischen der Wahl der dritten und der ersten Person zur Bezeichnung des Sprechers nicht überzeugend, denn „ich“ für den Sprecher und „du“ für den Leser sind ja schon in der Eingangswendung des Textes, *at ego tibi*, engstens korreliert worden: Ebd. 63 spricht Keulen selbst von „interaction and intimacy of a conversation“. Zur vielfältigen Forschung zu dieser Stelle vgl. ebd. 11–13: Das Vorliegen einer Metalepse hat bislang m. W. nur de Jong (2001) 205 postuliert, die annimmt, man höre hier eine von einem Dritten an den mit *tu* angesprochenen Leser gestellte Frage; vgl. hierzu (s. Keulen (2007) 12) die Annahme einer Analogie einer deklamatorischen – und damit oralen – Situation und der Unterhaltung zweier Zuhörer. Was in einer lebensweltlichen Situation nur eine Störung wäre, wird in einer narrativen Situation zu einer spezifischen Figur des Erzählens, die gerade aus dem – im ersten Satz des Proöms ja subtil inszenierten – Widerspiel von Mündlichkeit und Schriftlichkeit einen Effekt schlägt.

81 Dass *at* hier tatsächlich adversativ zu verstehen ist, lässt sich allerdings nicht beweisen; vgl. Keulen (2007) 62f. Aber auch ein einfacher „change of perspective“ wäre mit Blick auf die vorangegangene, zu rekonstruierende Perspektive oder ein zu denkendes Gespräch, aus dem die Erzählung hervorgeht, zu hinterfragen. Gleichgültig, wie man *at* versteht: Lucius, der Isis-Adept, und Lucius, der Erzähler der *Metamorphosen*, mögen identisch sein, aber um eine Kontinuität zwischen den verschiedenen ‚Entwicklungsstadien‘ dieser Figur bemüht sich Apuleius nicht.

82 Ebenso lassen sich die differenten Identifikationen dieses Ichs nicht gänzlich auf einen Nenner bringen. In *Met.* 1,1,3f. gibt er an, seine Familienursprünge auf Attica, Korinth und Sparta zurückführen zu können; nach Rom sei er erst später gelangt und habe dort

bloß proleptisch einordnen. Lucius verbringt den Abend in Gesellschaft seines Gastgebers Milo, und sie kommen auf die Vertrauenswürdigkeit von Orakeln und Vorhersagen zu sprechen. Lucius berichtet von dem, was ihm ein chaldäischer Orakeldeuter namens Diophanes noch in Korinth hinsichtlich seiner bevorstehenden Reise prophezeit habe:

mihī denique proventum huius peregrinationis inquirenti multa respondit et oppido mira et satis varia. nunc enim gloriam satis floridam, nunc historiam magnam et incredulam fabulam et libros me futurum.<sup>83</sup>

Ja, auch mir hat er, als ich nach dem Verlauf dieser Reise fragte, viel orakelt, was wirklich seltsam und ziemlich bunt ist: denn was aus mir werden sollte, war das eine Mal etwas ganz Berühmtes und Bedeutendes, das andere Mal ein bedeutender Bericht, eine unglaubliche Geschichte, ja ein Buch.

Gleich darauf kann ihm aber Milo berichten, dass Diophanes auch bei ihnen in Hypata aufgetreten sei und sich dort als Scharlatan entpuppt habe. Tatsächlich jedoch erweist sich die zitierte Vorhersage im Nachhinein als wider Erwarten doch wahr; nur bezieht sie sich auf das Buch, das wir gerade lesen und das, wie dargelegt, nicht ohne weiteres dem erlebenden Ich zuzusprechen ist. Neben der starken, ja schockartigen Metalepse zu Beginn des Proöms lässt sich hier also – ebenfalls aber wieder nur für den Zweitleser, der bereits weiß, dass der aktuelle Erzähler nicht in bruchloser Kontinuität zum Ich-Protagonisten steht – durchaus von einer pseudo-diegetischen Metalepse sprechen: Hätten wir zunächst annehmen können, dass der Autor Apuleius von einer Figur Lucius erzählt, die von ihrer Geschichte berichtet, so wird diese Metadiegeese tatsächlich auf die diegetische Ebene gehoben, auf die an der hier diskutierten Stelle metaleptisch hingewiesen wird.<sup>84</sup>

überhaupt erst Latein gelernt. In *Met.* 1,2,1 ergänzt er diese Angaben durch einen Hinweis auf Thessalien sowie Plutarch und Sextus Empiricus, die zu seiner Familie mütterlicherseits gehörten. In *Met.* 11,27,9 schließlich bezeichnet er sich als *Madaurensis*, womit eine Brücke zum realen Autor Apuleius geschlagen wird. Zu möglichen Deutungen dieser Auffächerung des Sprecher-Ichs vgl. de Jong (2001) 205–207 und v. Möllendorff (2004b) 45–72.

83 Apuleius *Met.* 2,12,5.

84 Nicht eindeutig als Metalepse zu klassifizieren ist eine verwandte Stelle in *Met.* 3,11,4. Lucius ist zum Opfer eines großen Schabernacks geworden, den die Stadt Hypata alljährlich zu Ehren des Gottes *Risus* (Lachen) zelebriert. Gerade so mit dem Schreck davongekommen, erhält er Besuch von Vertretern des Magistrats, die ihm nicht nur eine Ehrenstatue, sondern auch das ewige Wohlwollen des Gottes für sein ‚Opfer‘ versprechen: *nam lus iste, quem publice gratissimo deo Risui per annua reverticula sollempniter celebramus, semper commenti novitate florescit. iste deus auctorem et actorem suum propitius ubique comitabitur amanter nec umquam patietur, ut ex animo doleas, sed frontem tuam serena venustate laetabit adsidue.* – „Denn dieses Spiel, das wir von Staats wegen Seiner Gnaden dem Gott Lachen alle Jahre aufs Neue festlich begehen, treibt an Einfällen immer neue Blüten. Dieser Gott wird seinen Dichter und Darsteller überall mit Huld und Liebe begleiten und nie zulassen,

Wie schon in den übrigen, in diesem Beitrag diskutierten Texten sind auch in den *Metamorphosen* die metaleptischen Momente deutlich mit Hinweisen auf die Medialität der Erzählung verbunden. Nicht nur spricht der Erzähler im Verlauf des Romans immer wieder ausdrücklich den Leser an.<sup>85</sup> Auch Diophanes' Weissagung in der zitierten Passage aus dem zweiten Buch differenziert in der Formulierung *historiam magnam et incredundam fabula et libros* zwischen der mündlichen (*fabulam*) und der schriftlichen Form der Erzählung (*historiam*) und betont in pointierter Endstellung die paradoxe Medialität der schriftlichen Version: Die *libri*, in die sich Lucius verwandeln werde, eine finale Metamorphose, die, nimmt man ihre Ankündigung ernst, an metaleptischer Qualität kaum noch zu überbieten ist.<sup>86</sup> Und ebenso ist die schockartige Metalepse zu Beginn des Proöms zwar selbst formal so gehalten, dass sie ein Maximum an oraler Intensität besitzt, wird aber zugleich mit der Erwähnung von ‚Papier und Tinte‘ (*papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam*) und der Tatsache, dass Lucius' Herkunft an literaturträchtigen Orten zu lokalisieren ist (*Attica ... Isthmos ... Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae*), von Hinweisen auf die Medialität und Materialität des Buches flankiert.<sup>87</sup> Das Buch ist gleichwohl, wie ebenfalls gleich zu Beginn zu lesen / hören, auf seine mündliche Vermittlung aus, wenn der Proömsprecher ankündigt: *aves ... tuas ... lepido susurro permulceam*.<sup>88</sup>

Auch im Roman des Apuleius lässt sich also beobachten, dass reine Schriftlichkeit als auf ihre Weise genauso defizitär empfunden wird wie reine Mündlichkeit und dass metaleptische Verfahren dem Zweck dienen, den Vorteilen der Verschriftlichung diejenigen der Mündlichkeit hinzu-

---

dass dir das Herz wehtut, wird vielmehr ohne Unterlass deine Stirn in froher Heiterkeit glänzen machen.“

Auch hier könnte man erwägen, über eine reine Prolepse hinaus einen Hinweis auf die diskontinuierliche Erzählebene gegeben zu sehen, wenn man in *auctorem* eine Anspielung auf den (späteren) Autor des Buches *Metamorphosen* annehmen wollte. Aber das muss offen bleiben. Denn es ist nicht zu beweisen, dass mit dieser Bezeichnung mehr gemeint sein muss als die Tatsache, dass Lucius sozusagen als Verfasser der kleinen Komödie, in der er für den Gott auftrat, zu gelten hat.

85 Vgl. für eine minutiöse Diskussion dieser Stellen sowie zur Differenzierung des Begriffs ‚Leser‘ Zimmerman (2001) 248–252.

86 Vgl. hierzu van Mal-Maeder (2001) 215f. zur Differenzierung zwischen *fabula* und *historia*, ebd. 217 (mit Verweis auf Graverini (2001)) zur Exzeptionalität der Gleichsetzung von Figur und medialem Schrifträger, für die sich in der antiken Literatur kein weiterer Beleg finde; eine vergleichbare Wendung noch in *Met.* 6,29,3.

87 Apuleius *Met.* 1,1,1 u. 1,1,3. Vgl. hierzu Keulen (2007) 62.

88 Zu der dahinter stehenden Tradition des gebildeten *sermo* vgl. Keulen (2007) 8–11 u. 26f. Zur hier inszenierten Mündlichkeit vgl. Fowler (2001) 226; der Gebrauch von *calamus* und *papyrus* weist (ebd. 227f.) auf ein publizierbares schriftliches Endprodukt hin, die folgende Erwähnung des *stilus* eher auf den auktorialen Vorgang der Werkkomposition.

zufügen. Metaleptische Momente bewirken eine Nähe von Produktion und Rezeption, wie sie für orale Literatur typisch ist, und überbrücken kurzfristig die Distanz und mangelnde Ver-Antwortlichkeit des schriftlichen Texts. Das ist nicht misszuverstehen im Sinne einer Fortführung Platonischer Schriftkritik: Zu einer reinen Mündlichkeit lässt sich ohnehin in einer immer stärker schriftorientierten Kultur nicht zurückkehren, weil sich mit dem Gebrauch der Schrift auch Denken und Sprache gravierend verändern.<sup>89</sup> Vielmehr möchte ich die These vertreten, dass die Metalepse als *paradoxe* narrative Figur an Schriftlichkeit gebunden ist und dem Bedürfnis geschuldet ist, mit deren Vorteilen die Intensitätsvorteile der Mündlichkeit und damit der Präsenz (anstelle von Repräsentation) zu kombinieren. Diese Intensität wiederum verdankt sich der Tatsache, dass mündliche Vermittlung das Mitzuteilende vorzugsweise figural und situativ fasst und an konkrete Sprecher und Hörer mit Körper und Stimme gebunden ist. Mündlichkeit besitzt immer einen theatralen Aspekt. Gerade das Drama aber verfügt ja über eine Vielfalt metaleptischer Formen, vom Figurenmonolog *ad spectatores* bis zur physischen Kontaktaufnahme zwischen Schauspielern und Zuschauern. Stets operiert es dabei mit Körpern, Stimmen und womöglich Requisiten, die zwar allesamt repräsentativer Natur sind, aber eben nicht ausschließlich, weil sie zugleich immer auch das sind, was sie (für den Zuschauer) sind. Es ist gerade diese performative Qualität, die Metalepsen ermöglicht und auf diese Weise auch schriftliche Texte – zumal solche, die laut (vor)gelesen werden – mit einer Präsenz ausstatten kann, die zu verlieren sie immer in Gefahr sind.

### Bibliographie

- Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München 2002.
- Bompaire, Jaques: *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris 1958.
- Borges, Jorge Luis: „Partielle Zaubereien im Quijote“. In: ders., *Essays. Befragungen* (= Gesammelte Werke, München 1981, Bd. 5/II), 53–57 [orig. 1966].
- Bretzigheimer, Gerlinde: „Lukians Dialoge EIKONEΣ – ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Ein Beitrag zur Literaturtheorie und Homerkritik“. In: *RbM* 135 (1992), 161–187.
- Busch, Stephan: „Lautes und leises Lesen in der Antike“. In: *RbM* 145 (2002), 1–45.
- Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg*. Stuttgart 1979.
- Fludernik, Monika: „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“. In: *Style* 37 (2003), 382–400.
- Fowler, Don: „Writing with Style: The Prologue to Apuleius' *Metamorphoses* between Fingierte Mündlichkeit and Textuality“. In: *A Companion to the Prologue*

89 Vgl. Havelock (1992) 70–77, 160–183.

- of *Apuleius' Metamorphoses*. Hg. v. Ahuvia Kahane u. Andrew Laird. Oxford 2001, 225–230.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München <sup>2</sup>1998.
- Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris 2004.
- Georgiadou, Aristoula u. David Larmour: „Lucian and Historiography: ‚De historia conscribenda‘ and ‚Verae historiae““. In: *ANRW* II,34,2 (1994), 1148–1509.
- Georgiadou, Aristoula u. David Larmour: „Lucian's ‚Verae Historiae‘ as philosophical parody“. In: *Hermes* 126 (1998), 310–325 [= Georgiadou/Larmour (1998a)].
- Georgiadou, Aristoula u. David Larmour: *Lucian's Science Fiction Novel True Histories. Interpretation and Commentary*. Leiden 1998 [= Georgiadou/Larmour (1998b)].
- Graverini, Luca: „Apul. Met. 2,12,5: una profezia ambigua“. In: *Maecenas* 1 (2001), 183–194.
- Havelock, Eric: *Als die Muse schreiben lernte*. Frankfurt a. M. 1992.
- Johnson, William A.: „Towards a Sociology of Reading in Classical Antiquity“. In: *AJPh* 121 (2000), 593–627.
- Jong, Irene de: „Metalepsis in Ancient Greek Literature“. In: *Narratology and Interpretation*. Hg. v. Jonas Grethlein u. Antonios Rengakos. Berlin 2009, 87–115.
- Jong, Irene de: „The Prologue as a Pseudo-Dialogue and the Identity of its (Main) Speaker“. In: *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Hg. v. Ahuvia Kahane u. Andrew Laird. Oxford 2001, 201–212.
- Kahane, Ahuvia u. Andrew Laird (Hg.): *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford 2001.
- Keulen, Wytse: *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book I. Text, Introduction and Commentary*. Groningen 2007.
- Korenjak, Martin: *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*. München 2000.
- Korenjak, Martin: „Unbelievable confusion“. Weshalb sind die ‚Hieroi Logoi‘ des Aelius Aristides so wirr?“. In: *Hermes* 133 (2005), 215–234.
- Lucius Apuleius Madaurensis: *Der goldene Esel. Metamorphosen*, lateinisch und deutsch. Hg. u. übers. v. Edwald Brandt u. Wilhelm Ehlers. Mit e. Einf. v. Niklas Holzberg. München, Zürich <sup>4</sup>1989.
- Lukian: *Gegen den ungebildeten Büchernarren. Ausgewählte Werke. Übersetzung, Kommentar und Nachwort*, v. Peter von Möllendorff. Zürich, Düsseldorf 2006.
- Lukian: *Wahre Geschichten. Aus dem Griechischen übersetzt und mit einem Nachwort*. Hg. u. übers. v. Manuel Baumbach. Zürich 2000.
- van Mal-Maeder, Danièle: *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Livre II. Texte, Introduction et Commentaire*. Groningen 2001.
- Männlein-Robert, Irmgard: *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg 2007.
- Martinez, Matias u. Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München <sup>7</sup>2007.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. New York, London 1987.
- Meister, Jan Cristoph: „Le Métélepticon: une étude informatique de la métalepse“. In: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hg. v. John Pier u. Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005, 225–246.
- v. Möllendorff, Peter: *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*. Tübingen 2000.

- v. Möllendorff, Peter: „Puzzling Beauty. Zur ästhetischen Konstruktion von Paideia in Lukians ‚Bilder‘-Dialogen“. In: *Millennium* 1 (2004), 1–24 [= v. Möllendorff (2004a)].
- v. Möllendorff, Peter: „Im Grenzland der literarischen Satire: Apuleius' Metamorphosen“. In: *Alte Texte – Neue Wege*. Hg. v. Rolf Kussl. München 2004, 45–72 [= v. Möllendorff (2004b)].
- v. Möllendorff, Peter: „Canon as pharmakon. Inside and outside discursive sanity in Imperial Greek literature“. In: *Invention, Rewriting, Usurpation. Discursive Fights over Religious Traditions in Antiquity*. Hg. v. Jörg Ulrich, Anders-Christian Jacobsen u. David Brakke. Frankfurt a. M. 2012, 89–101.
- Most, Glenn W.: „The Stranger's Stratagem: Self-Disclosure and Self-Sufficiency in Greek Culture“. In: *JHS* 109 (1989), 114–133.
- Nesselrath, Heinz-Günther: „Utopie-Parodie in Lukians ‚Wahren Geschichten‘“. In: *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Hg. v. Wolfram Ax u. Reinhold Glei. Trier 1993, 41–56.
- P. Aelius Aristides: *Heilige Berichte. Einleitung, deutsche Übersetzung und Kommentar*. Hg. u. übers. v. Heinrich O. Schröder. Heidelberg 1986.
- Patzek, Barbara: „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Antike“. In: *Aufriß der Historischen Wissenschaften, Bd. 5: Mündliche Überlieferung und Geschichtsschreibung*. Hg. v. Michael Maurer. Stuttgart 2003, 14–41.
- Pier, John u. Jean-Marie Schaeffer: „Introduction. La métalepse, aujourd'hui“. In: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hg. v. John Pier u. Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005, 7–15.
- Platon: *Phaidros. Übersetzung und Kommentar*. Hg. u. übers. v. Ernst Heitsch (Platon, Werke III,4). Göttingen 1993.
- Rabau, Sophie: „Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives“. In: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hg. v. John Pier u. Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005, 59–72.
- Russell, Donald A.: *Greek Declamation*. Cambridge 1983.
- Rütten, Ulrich: *Phantasie und Lachkultur. Lukians ‚Wahre Geschichten‘*. Tübingen 1997.
- Schlaffer, Heinz: „Der Umgang mit Literatur. Diesseits und Jenseits der Lektüre“. In: *Poetica* 31 (1999), 1–25.
- Schmitz, Thomas: *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*. München 1997.
- Svenbro, Jesper: *Phrasikleia. Anthropologie des Lesens im alten Griechenland*. München 2005 [frz. 1988].
- Swain, Simon: *Hellenism and Empire. Language, Classicism, and Power in the Greek World AD 50–250*. Oxford 1996.
- Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. München 2008.
- Wagner, Frank: „Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative“. In: *Poétique* 130 (2002), 235–253.
- Walsh, George B.: *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*. Chapel Hill 1984.
- Whitmarsh, Tim: *The Second Sophistic*. Cambridge 2005.
- Wiesner, David: *The three pigs*. New York 2001.
- Zanker, Paul: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München 1995.

Zimmerman, Maaïke: „Quis ille ... lector': Addressee(s) in the Prologue and throughout the Metamorphoses“. In: *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Hg. v. Ahuvia Kahane u. Andrew Laird. Oxford 2001, 245–255.