

## 26 Komik mit prosasprachlichen Mitteln

### 26.1 Satirischer/Parodistischer Roman

#### 26.1.1 Antike

Eine generische Einordnung des antiken Romans ist schwierig, da er weder durch die zeitgenössische noch durch die spätere antike Literaturgeschichte erfasst und klassifiziert wurde. In den seltenen Erwähnungen wird er als *dihagama(ta)* (Erzählung[en]), *drama* oder auch, spezifischer, als *komodia* (Komödie) bezeichnet: Die hier beobachtete Affinität zum Dramatischen mag sich sowohl auf den theatralen, oft szenischen Charakter der Texte als auch auf die dramentypische Ziel-führung der Handlung mit Retardationen und Peripetien hin zu einem meistens guten Ende – daher wohl die konstatierte Nähe zur Komödie – beziehen. Vergleichbar schwierig sind daher auch weitergehende Kategorisierungen. Üblicherweise unterscheidet die Forschung einen – innerhalb des Erhaltenen – größtenteils von den griechischen Gattungsexemplaren vertretenen *mainstream*, den ›idealisierenden Liebesroman‹, von den ›komisch-realistischen‹ Romanen v. a. der lateinischen Literatur; daneben stehen Texte wie der hellenistische *Alexander-Roman*, utopische Romane, Briefromane, Biographien, die partiell romanhafte Züge aufweisen und daher als *fringe-novels* angesehen werden (vgl. Holzberg 2006, 22–38); angesichts der generischen Unbestimmtheit des Romans tut man allerdings besser daran, solchen Differenzierungen in Zentrum und Peripherie der Gattung nicht zu viel Bedeutung beizumessen. Daher enthält die folgende Darstellung, die sich auf den eigentlichen satirischen, nämlich den komisch-realistischen Roman konzentriert, auch einen Abschnitt zu der wenigstens teilweise satirischen Biographie des Äsop.

Die drei hier besprochenen Romane entstammen unterschiedlichen Generationen und Kontexten. Der älteste von ihnen, Petrons (in umfangreichen Fragmenten, aber nicht vollständig erhaltene) *Satyrica*, gehört wohl in die Mitte des 1. Jh.s n. Chr.; der (anonyme) *Aesop-Roman* wird auf das frühe zweite, die *Metamorphosés* (Der Goldene Esel) des Apuleius in die Mitte des 2. Jh.s n. Chr. datiert. Rom steht im Zentrum eines Reiches, das seine Grenzen bis nach Britannien, Spanien, Nordafrika und in den Nahen Osten vorgeschoben und alle eroberten Länder zu seinen Provinzen mit einer reichsweiten, homogenen Verwaltung gemacht hat, deren Mittelpunkt der kaiserliche

Palast und die Person des Kaisers darstellt. Hauptsprachen dieses Reichs sind Latein und Griechisch. Den politischen Zusammenhalt der imperialen Oberschichten garantiert zunehmend eine emphatische und eindringliche Konzeption von Bildung, deren Kern die griechische Kultur der klassischen Zeit bildet. Das imperiale Bild von dieser Kultur konstituiert sich um die Pole der Rhetorik und der Philosophie: Sie nehmen in unterschiedlicher Akzentuierung wesentlichen Einfluss auf Schule und Ausbildung, auf die Eigenwahrnehmung und Selbstdarstellung der Oberschicht und damit dann auch auf die gesamte literarische Produktion der Hohen Kaiserzeit, die sich explizit wie implizit in subtiler Mimesis auf die Literatur der Klassik bezieht.

Zwar spricht manches dafür, dass auch der im engeren Sinne satirische Roman seine generischen Vorläufer in der griechischen Literatur hat, eigentliche Konturen gewinnt er aber für uns nur aus den beiden erhaltenen lateinischen Romanen. Da ist es umso auffälliger, dass eine ästhetische Leitlinie dieser Texte der parodistische Rückgriff auf die griechischen idealisierenden Liebesromane zu sein scheint. Ist dort die Bewahrung der Treue zwischen den Liebenden gegen alle Fährnisse, Trennungen und Verführungen wesentliches dramatisches Mittel, so geht es hier gerade im Gegenteil um schnelle, meist ausführlich dargestellte sexuelle Erfüllung, und die dort geschilderten großen Gefühle und hohen Werte werden hier als Wunschenken entlarvt: Die wirkliche Welt ist, so sieht es in den *Satyrica* und den *Metamorphosés* aus, roh, erfolgsorientiert, primitiv, und das Gesetz, wonach der Stärkere und Rücksichtslosere siegt, gilt überall und stets. Werte der Bildung und der Moral setzen sich nur selten durch, und so entwickelt sich eine realistische, zugleich satirische Sicht auf die Welt der römischen Kaiserzeit.

Träger dieser Sicht ist in den beiden lateinischen Romanen ein Ich-Erzähler, in den *Satyrica* ein junger Mann mit dem sprechenden (griech.) Namen ›Encolpius‹ (›der an der Brust liegt‹), der seine insbesondere erotischen Abenteuer mit dem Knaben Giton, die ihn durch Kampanien und bis ins unteritalische Kroton geführt zu haben scheinen, ausführlich und aus der Sicht des immer wieder düpierten, Höhen und Tiefen durchlebenden Liebhabers schildert. Giton und Encolpius bewegen sich ausschließlich in den unteren sozialen Milieus; Höhepunkt ist die vollständig erhaltene *Cena Trimalchionis* (Gastmahl bei Trimalchio), bei der sich soziale Auf- und Absteiger tafelnd in einem Ambiente treffen, das genauso reich an kulinari-

schen Extravaganzen wie an gleichzeitigen Exzessen der Unbildung ist. In den *Metamorphoses* erzählt ein junger Mann namens ›Lucius‹, wie er nach Hypata in Thessalien reist, dort in Kontakt mit Magie gerät, durch Unvorsichtigkeit in einen Esel verwandelt wird und nun eine Reise permanenter Bedrohung, Leiden und Demütigungen zu bewältigen hat, bis er am Ende bei einem Isis-Fest wieder seine alte Gestalt zurück-erhält und sich daraufhin für den Rest seines Lebens den Kulte von Isis und Osiris widmet. Beide Protagonistenerzähler sind ›Geworfene‹: Durch höhere Mächte – bei Petron ist es ein Fluch des Priap, bei Apuleius die Magie – aus den Kreisen von Bildung und Wohlstand in die Niederungen der Gesellschaft versetzt, bieten sie sich, wenngleich dabei Objekt anti-intellektualistischer Satire (vgl. Keulen 2004), den Lesern einerseits als Fokalisatoren an, andererseits konstituieren sie auch den Hintergrund, der es den Lesern erst ermöglicht, mit der dargestellten Welt in einen dialogischen Kontakt zu treten. Sie sind mehr, als sie ihrer Welt zu sein scheinen, und daher prädestiniert, in ironischer Brechung rezipiert zu werden (vgl. Conte 1997). Sie agieren den Kontrast zwischen Anspruch und Wirklichkeit selbst am stärksten aus: Entsprechend stehen sie stets auf der Grenze zu tragischem Scheitern und sind nur deshalb komisch, weil ihre Leiden weder Respekt vor heroischem Pathos verdienen noch sie als Erzähler jemals eigentlich affizieren.

Denn bereits Aristoteles definiert in der *Poetik* den Ausgangspunkt von Komik als »hässlich-schändliche Fehlhaltung (hamártēma), die weder aus Schmerz hervorgeht noch selbst Schaden anrichtet« (*Poetik* 5, 1449a). In der Tat sind die Erzähler-Protagonisten der beiden Romane im Rahmen der Handlung weitgehend machtlos, doch umgekehrt vermag nichts, was sie erleiden, sie aus der Handlungsteilhabe zu schleudern oder sie gar am genussreichen Erzählen zu hindern. Wie es der paradigmatischen Grundbefindlichkeit des Komischen entspricht, sieht jeder neue Abschnitt sie mit mehr oder weniger frischen Kräften am Start, wie auch nichts ihnen je die Lust am Erzählen vergällen könnte. Entsprechend begnügen sich die Erzähler nicht damit, ihre eigentliche Geschichte zu Gehör zu bringen, sondern reichern sie immer wieder mit eingelegten Erzählungen – bei Apuleius von teilweise gewaltiger Ausdehnung – an, deren Verhältnis zur Haupthandlung von unterschiedlicher Funktionalität ist. Ebenso agiert in der auktorialen Narration des *Aesop-Romans* der Protagonist permanent als Erzähler von Fabeln. Die Verselbständigung des Aktes des Erzählens von den Fährnissen des Erzählers erschafft die

ästhetische Distanz des Rezipienten zum erzählten Geschehen, die Lachen erst ermöglicht. Wenn Aesop allerdings sogar noch auf dem Weg zur Hinrichtung Fabeln erzählt, nun aber in zunehmend hektischer Frequenz, dann scheint der Autor des Romans gerade mit der stets gegebenen Möglichkeit, dass das Komische ins Tragische kippen kann, Spannung zu erzeugen.

Angesichts der psychischen Unberührtheit des Protagonisten muss sein leidender Körper umso mehr im Fokus des Interesses stehen und erfährt entsprechende Ausstellung. Leitmotiv der *Satyrica* ist Encolpius' von Priap verursachte Impotenz, während in den *Metamorphoses* Lucius als Esel Übergriffe aller Art von Schlägen bis zu Quälereien und sogar sexuellen Inanspruchnahmen erdulden muss. Aesop hingegen hat die Folgen seiner auffallenden Hässlichkeit zu ertragen und schließlich gar seinen Tod. Sexualität wird in allen denkbaren Manifestationsformen und Intensitätsstufen bis hin zum Pornographischen breit beschrieben.

### **Petron, *Satyrica***

Der Titel des Romans – *Satyricōn (liber)* – ist im Sinne von »Geschichten aus dem Land der Satyrn« (Holzberg 2006, 84) zu verstehen. Damit wird sowohl der dramatische Charakter des Genres als auch der parodistische Bezug auf den idealisierenden Liebesroman (zu beiden s. o.) zum Programm erhoben. Denn nicht nur zeichnen sich die Satyrn als Gestalten des Mythos durch ständige Lüsterheit, ja Geilheit aus – wie sie für die Figuren dieses Romans typisch ist –, sondern sie konstituieren auch die dritte dramatische Gattung der Antike, das Satyrspiel, das sich in den dionysischen Agonen des klassischen Athen an jede tragische Trilogie anschloss und, wie die Tragödie, einen der bekannten Mythen ausspielte, aber gebrochen durch die Beigabe eines Chors von Satyrn, der die seriöse, pathetische Handlungsvorgabe ins Obszön-Burleske verzerrte. Das Werk umfasste ursprünglich vielleicht 24 Bücher, von denen, bis ins 9. Jh. n. Chr. noch vollständig, nur noch Bruchstücke aus den Büchern 14–16 und wahrscheinlich 17–20 erhalten sind, und selbst diese dürften zum Teil eher Exzerpte als originaler Wortlaut sein (mit Ausnahme der *Cena Trimalchionis*). Der Roman erzählt von den erotischen Abenteuern des Encolpius mit dem Knaben Giton, von dem Encolpius immer wieder durch äußere Umstände und Nebenbuhler getrennt wird; über seinen Ausgang kann man nicht einmal spekulieren.

Einen nicht geringen Teil der komischen Wirkung erzeugt Petrons Sprache, die alle Register vom Stil der

Gosse – mit allen Formen der Verletzung auch elementarster Sprachrichtigkeit – bis zum hohen epischen und tragischen Stil zieht und also auch darin einen hohen Grad an Realismus und Mimesis des Alltags erreicht (vgl. Petersmann 1985), etwa wenn der neureiche Freigelassene Trimalchio physiologische Überlegungen anstellt: »Glaubt mir, die Flatulenz geht ins Gehirn und macht im ganzen Körper Rumor. Ich weiß von vielen, die so umgekommen sind, indem daß sie sich nicht zur Wahrheit bekennen wollten (»credite mihi, anathymiasis in cerebrum it et in toto corpore fluctum facit. Multos scio sic periisse, dum nolunt sibi verum dicere« (*Satyricōn [liber]* 47,6). Dazu gehört auch die (»Prosimitrum« genannte) Mischung aus narrativen Passagen in Prosa und eingelegten kürzeren oder längeren Gedichten in unterschiedlichen Metren, woraus man eine generische Herkunft des Romans aus der – uns allerdings textuell kaum greifbaren – sog.en »Menippeischen Satire« abgeleitet hat. Gerade in den Gedichten finden sich auch die gelungensten Entlarvungen mangelnder Bildung. Hier kann der Rezipient zudem mögliche Modi der Reaktion auf den Text kennenlernen: Während auf eingelegte Prosa-Erzählungen – soweit wir sehen können: obszönen Inhalts – durch Gelächter, Emotion oder auch moralische Empörung, also differenziert reagiert wird, ernten Verse nur Langeweile oder Steinwürfe und erweisen sich im Kontext dieses Romans als hohle Pose. Große Gefühle werden also in den *Satyrica* ebenso zuschanden und als aufgesetzt desavouiert wie Ansprüche auf Liebe und Treue; sie sind genauso obsolet wie die resignative Sehnsucht nach einer Welt, in der Wissen, Bildung und Geschmack höheren gesellschaftlichen Wert besäßen als Reichtum und Macht – und dies muss in dem oben genannten sozialen Kontext einer Bildungskultur als der eigentliche Kern der Satire angesehen werden. Letztlich kreisen menschliches Denken und gesellschaftliche Geschäftigkeit um krude Potenz, und so ist das zentrale Motiv, Encolpius' Impotenz, nicht nur als obszöner Topos komisch, sondern erweitert sich zum Symbol einer degenerierten Gesellschaft, die in ihrer Wertsetzung manches behauptet und gleichsam will, es aber nicht (verwirklichen) kann. Zugleich parodieren die *Satyrica* in diesem Motiv auch den griechischen Liebesroman und persiflieren die dort inszenierte Enthaltbarkeit der Liebenden, der sie unterstellen, kaschierende Pose tatsächlicher Unfähigkeit zu sein. Wenn aber das Denken aller so sehr um Fragen der Potenz kreist, dass man das zeitgenössische Rom und Italien als »Land der Satyrn« verballhornen kann, dann ist ein solcher-

maßen impotenter Satyr wie Encolpius im letzten eine Figurierung geradezu paradoxer Identitätslosigkeit: Das Auseinanderklaffen von Schein und Sein, das hier satirisch bloßgelegt wird, deklariert sexuelle Potenz als komisches Symbol einer allzu leicht versagenden individuellen wie sozialen Selbstbemächtigung.

Hierfür dient das ausführlich erzählte »Gastmahl bei Trimalchio« als bestes Exempel (vgl. *Satyricōn [liber]* 27–78; Slater 1990, 50–86). Eigentliches Thema beinahe aller Unterhaltungen und Vorfürungen ist der Tod, dessen Evokationen nicht zuletzt diese Passage auch einrahmen: So erschrickt der Erzähler eingangs vor einem großen Wandgemälde, das den Höllenhund Kerberos zeigt, und kann später auch das Haus – ganz wie es für den Hades gilt – nicht durch den Eingang verlassen, durch den er eingetreten ist. Am Ende des Gastmahls inszeniert Trimalchio als Gipfel der Geschmacklosigkeit seine eigene Leichenfeier. Im Verlauf der Schmauserei wird regelmäßig auf das *carpe diem* angespielt, über testamentarische Verfügungen gesprochen. Kostbarstes Speisegerät, bester Wein, vorzüglichste Speisen werden sorglos in den Abfall befördert, und besonders gern tischt Trimalchio Gerichte auf, in denen tote und gebratene Tiere Lebendiges enthalten. Kurz: Man gewinnt den Eindruck, als sei alles Sinnen und Trachten Trimalchios auf sein Ableben ausgerichtet und als gewinne er erst in ihm, seiner Grabinschrift und seinem (gewaltigen) Grabmonument seine eigentliche Bestimmung. Trotz all seines ökonomischen Erfolges weiß Trimalchio mit seinem Leben nichts anzufangen, hat seinen Platz nicht gefunden; hierzu passt sein gesellschaftlicher Status eines Freigelassenen, der nicht mehr Sklave ist, dessen Bürgertum aber noch zu neu ist, um ihm als Mittel der Identitätsstiftung zu taugen. Hier könnte Petron eine empfindliche Stelle der kaiserzeitlichen Gesellschaft getroffen haben, die weiterhin in eine (kleinere) Oberschicht und eine (deutlich größere) Unterschicht geteilt war und in der gerade die Freigelassenen zwar sozial mobil waren – neben obergesellschaftlichen *liberti* standen »graue Eminenzen« (Alföldy 2011, 138 f.), die über großen Reichtum, nicht jedoch über eine entsprechende soziale Anerkennung verfügten –, aber gerade deshalb auch leicht zum Objekt der Gesellschaftssatire taugten.

### Apuleius, *Metamorphosēs*

Der originale Titel des bald nach der Mitte des 2. Jh. n. Chr. verfassten Romans lautet *Metamorphosēs* (*Verwandlungen*), und die Wahl eines griechischen Begriff-

fes (das Proöm [Vorwort] spricht von einer »fabula Graecanica«, die jetzt erzählt werden solle: 1,1,6) deutet auf den oben genannten Bildungshorizont als eine Größe hin, die für das Verständnis des Werkes wesentlich ist. Später war der beliebte Roman auch unter dem scherzhaften Titel *Goldener Esel* (*Asinus aureus*) bekannt. Der Roman umfasst die ungewöhnliche Zahl von elf Büchern, und so hat man aus Besonderheiten der handschriftlichen Überlieferung, die möglicherweise einen Textausfall am Ende anzeigen, die Vermutung abgeleitet, dass der Text ursprünglich noch weiterging (vgl. Mal-Maeder 1997; Holzberg 2006, 110). Ob er dann zwölf Bücher gehabt hätte – wie die *Aeneis* – oder gar 15, wie sein Namensvetter, Ovids *Metamorphosen*, muss natürlich, wie überhaupt die ganze Frage, offenbleiben.

In der überlieferten Gestalt endet der Roman damit, dass der Ich-Erzähler Lucius – nach allen Fahrnissen, die er als der Esel erdulden muss, in den ihn seine verflixte Neugierde auf magische Verrichtungen verwandelt hat – sich dem Kult der Isis (sie zeigte ihm die Rosen, die er fressen musste, um rückverwandelt zu werden) und des Osiris als Priester wendet und in diesem Dienst sein weiteres Leben fristet. Läge tatsächlich ein größerer Textausfall vor, hätte das Ende womöglich anders ausgesehen und Lucius auch aus diesem Dasein wieder »erlöst«. Den Zuschnitt eines solchen alternativen Schlusses könnten wir dann dem im Corpus Lukians erhaltenen Exzerpt eines griechischen Eselsromans entnehmen, der in vieler Hinsicht eine verblüffende Ähnlichkeit mit den lateinischen *Metamorphosen* aufgewiesen zu haben scheint und ihnen möglicherweise als Vorbild diente. Die das ganze elfte Buch ausfüllende Hinwendung zu Isis und Osiris wäre in diesem Fall nur eine weitere Episode – die allerdings im griechischen Roman kein Pendant besessen hätte, und diese 180-Grad-Wendung der Erzählung sowie der deutlich finalistische Charakter des Satzes sprechen wiederum eher dafür, dass uns Apuleius' *Metamorphosen* vollständig vorliegen.

Ist dies so, dann stellt der Schluss den Leser vor die Frage, wie er die gläubige Hinwendung des Erzählers zum Isis- und Osiriskult mit seiner früheren Neugier und insbesondere mit seinem satirischen Blick auf die Welt vereinbaren soll. Denn jene Neugier ist gewissermaßen eine epistemologische Voraussetzung für die Satire: Wer sich nicht für die Welt interessiert, wird sie auch nicht kritisieren können und wollen. Wenn der Priester in 11,15 aber Neugier als Laster desavouiert: Ist damit die frühere Satire hinfällig? Und wie soll man

dann wieder die zahlreichen, teilweise wörtlichen Querbezüge zwischen Lucius' Bemühen um magisches Wissen in den ersten drei Büchern und seiner Kulthingabe im letzten Buch des Romans verstehen (vgl. Mal-Maeder 1997)? Oder ist der Text weniger als satirischer Schelmen- denn als Entwicklungsroman angelegt? Oder geht es »einfach« um gute und gebildete Unterhaltung, wie es die abschließende Forderung des Vorworts nahelegt, der Leser solle aufmerken, er werde sein Vergnügen haben (»lector, intende: laetaberis«, 1,1,6)? Oder entfaltet der Roman gar die Allegorie (und teilweise auch Parodie) einer Mysterienreise? Der Leser scheint vor die Entscheidung gestellt zu sein, ob er den Roman, unter Betonung des Finales, als eine seriöse Allegorie verstehen will, deren Subtext – eine Moral der intellektuellen und körperlichen Enthaltung – vom ihm zu entschlüsseln ist, oder, unter Betonung des Anfangs, als eine witzige Erzählung, die auf die Freude des Lesers am Decodieren von gebildeten Anspielungen, am Voyeurismus, an der kitschigen Sensation ausgerichtet ist. In beiden Fällen wäre Satire nicht die eigentliche Intention des Textes, sondern besäße vielmehr dienende Funktion. Diese Entscheidung lässt sich dem Roman, der kein festes Deutungszentrum besitzt (vgl. Winkler 1985), nicht abgewinnen, der Leser selbst trägt die Verantwortung dafür, Moral gegen Lesevergnügen auszuspielen; denn vom Ende, jedenfalls in seinem erhaltenen Zustand, führt kein Weg zum Anfang des Romans, es bleibt ganz offen, wie aus dem jeder Sensation abgezeigten Kultdiener und braven Anwalt auf dem Forum jener heitere und zielbewusste Erzähler werden soll, der uns im Proöm entgegentritt und »milesische« Geschichten (d. h. voller *sex and crime*) verspricht – entsprechend beginnt der Text mit der scharfen Adversativpartikel *at* (aber) (vgl. v. Möllendorff 2004): »Aber ich will dir hier in milesischem Stil einen bunten Kranz von Geschichten flechten und deine geneigten Ohren mit hübschem Kling-Klang kitzeln ... (*Metamorphosēs* 1,1,1).

Während Lucius vor seiner Verwandlung in Buch 3 und nach seiner Rückverwandlung in Buch 11 stets auf Menschen trifft, die – wenn auch bisweilen auf Umwegen – an seinem Wohlergehen und Fortkommen interessiert sind, begegnet er in seinem Jahr als Esel ausschließlich Gleichgültigkeit, Sadismus oder Übergriffigkeit, und immer wieder wird er gedemütigt und ausgelacht. Bisweilen vermag er sich zu rächen – wenn er etwa einen Ehebrecher enttarnt –, doch in den meisten Fällen bleibt er Opfer, und nur die ungebrochene Gelassenheit seines Erzählens, die

stets gewährte (selbst-) ironische Distanz des Ich-Erzählers, ermöglicht es dem Leser, sich selbst auch dem Gelächter zu überlassen, auch wenn Lucius von mörderischen Räubern verfolgt, in einer Mühle bis aufs Blut geschunden, von falschen syrischen Priestern für ihre Orgien missbraucht oder von einer reichen Aristokratin für ihre sexuelle Befriedigung engagiert wird. Die Flucht ergreift der Esel erst, als er in der Arena eine verurteilte Ehebrecherin und Giftmischerin zu Tode vergewaltigen soll. All diese skandalösen Ereignisse werden aber – auch quantitativ – nahezu an die Seite gedrängt von eingelegten Geschichten aus dem Mund von Erzählern zweiter oder dritter Ordnung, die der Esel treulich notiert. Sie haben aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in der griechischen Vorlage gestanden, sondern sind Apuleius' eigene Zutat. Hervorzuheben ist hierbei das Märchen von *Amor und Psyche* (vgl. Schlam 1993), das auch in der Rezeptionsgeschichte des Romans eigenständige Wege gegangen ist und im Roman mit den Büchern 4–6 das komplette Zentrum okkupiert. Gerade die Erlösungs- und Mysteriendeutungen des Romans berufen sich auf die vielfältigen Vernetzungen der Haupthandlung mit dieser Geschichte von der neugierigen Psyche, die ihren Liebhaber Amor durch unzeitige Neugier verliert und erst nach einer langen Reise voller Niederlagen und Demütigungen wiedergewinnt (vgl. Binder 1968).

Ebenfalls im Proöm bezeichnet der Autor/Erzähler den Stil seines Werkes als den einer »desultoria scientia« (»Zirkusreiterkunst«, 1,1,6). Über die genaue Bedeutung des Begriffs und der Stelle insgesamt hat die Forschung lange gestritten (vgl. Teuber 1993). Am besten versteht man ihn umfassend als Bezeichnung stilistischen Abwechslungsreichtums und variabler Registerwahl einerseits, bunten und nicht unbedingt homogenen Inhalts andererseits; aber auch die Wechselfälle des Geschicks, wie sie im Roman so zahlreich erzählt werden, der Reichtum wechselnder intertextueller Bezüge und das permanente abrupte Umschalten zwischen Haupterzählung und eingelegten Narrativen dürfte mitgemeint sein. Es liegt daher nahe, die »Zirkusreiterkunst« emblematisch für den gesamten Zugschnitt des Romans und also auch für seine spezifische Komik zu verstehen. Damit erweist sich der *Goldene Esel* dann als besonders eindrucksvoller Vertreter des Romans im oben erläuterten Sinne der antiken Gattungsbezeichnung »Komödie« und bezieht seine komische Wirkung nicht nur inhaltlich aus der Satire, sondern mindestens ebenso sehr auch ästhetisch aus dem Unerwarteten, dem Bruch und der Ambivalenz.

### **Anonymus, *Bios Aisōpou* (Leben des Äsop)**

Der anonyme Verfasser der Äsop-Vita, die in zwei handschriftlichen Fassungen, ergänzt durch einige Papyrusfragmente, vorliegt, erzählt Leben und Wirken des Fabeldichters, der, zuerst stummer Sklave eines Philosophen, durch die Gabe der Isis und der Musen die Redefähigkeit erhält und mit ihrer Hilfe seine Freilassung und dann seinen gesellschaftlichen Aufstieg zu hohen politischen Ehren bewirkt. Durch Hybris – er stellt sich selbst in einer Statuengruppe als Führer der Musen dar – zieht er Apollons Zorn auf sich, der daraufhin in seinem Kultort Delphi für Aesops Untergang sorgt: Des Diebstahls eines ihm untergeschobenen Kultgegenstandes angeklagt, wird er zur Hinrichtung durch Felssturz verurteilt. Nach seinem Tod werden ihm gleichwohl, auf Zeus' Weisung, als Sühneleistung für die Ermordung einer Säule und kultische Ehre von den Delphern zuteil; die von ihm früher beratenden Völker und Könige verlangen überdies von Delphi Entschädigung. Eingelegt in diese Handlung sind nicht nur zahlreiche Äsop in der Überlieferung zugeschriebene Bonmots, sondern auch einige seiner bekannten Fabeln. Eine konzeptionelle Nähe zu genuinen Romanen wie Apuleius' *Metamorphoses* ist mithin nicht zu verkennen (vgl. weitergehend Finkelpearl 2003), auch wenn der Text letztlich eher zu den Randbezirken der Gattung gehört.

Äsop bietet dem Leser zwar durchaus eine satirische Perspektive auf die Welt und auf das Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit, ist jedoch bis zu seinem Ende nicht im gleichen Maße ein leidender und gebeutelter *Underdog*-Protagonist wie Petrons Encolpius und Apuleius' Lucius. Hier begegnet uns eher ein in Richtung Tragödie weisendes Modell von Aufstieg und Fall eines Eulenspiegels, der sich mehr noch durch seine sprachliche Gabe als durch sein Handeln durchzusetzen weiß. Seine posthume Ehrung, die ihn – wie auch einige weitere Romanmotive – als dem Bereich des Dionysos zugehörig erweist (vgl. v. Möllendorff 1994), kommt ähnlich unerwartet wie die Isis-Initiation des Lucius, wird allerdings auch nur kurz erwähnt. Ein eigentliches Happy End stellt sie nicht dar, aber das ist im Schelmenroman auch nicht zu erwarten, für den es keine rechte Möglichkeit gibt, den *trickster* wieder in die gesellschaftliche Ordnung zu integrieren.

Komik entfaltet sich in dieser romanischen Biographie eher situativ, aber grundsätzlich besteht ein Missverhältnis zwischen Aesops körperlicher Hässlichkeit, seinem glänzenden Verstand und seinen Erfolgen. Komisch oder jedenfalls tragikomisch ist auch der fi-

nale Misserfolg des Fabulierens. Aesops Weisheit – das zeigt die abschließende Konfrontation mit Apoll und Delphi genauso wie seine Abkehr von seinem Dasein als Sklave eines Philosophen – ist nicht diejenige spekulativer, v. a. auf Fragen der Metaphysik gerichteter denkerischer Systematik, sondern die eines intellektuellen Pragmatismus, der jener Weisheit tendenziell subversiv (sprechende Tiere!) gegenüber steht. Er taugt auch deshalb zum Berater, weil er praktische Hinweise zum erfolgreichen Lebensvollzug bietet und sie in didaktisch geeigneter Form – Fabeln, Apeçus – zu präsentieren weiß (vgl. Jedrkiewicz 1989). Die Satire des Aesopromans ist daher letztlich eher epistemologischer Natur, und tatsächlich vermag sie gerade mit dem erwähnten posthumen Schluss die hierarchische Überlegenheit apollinisch-delphischer Weisheit zu unterlaufen. Mit dem Sieg des eigentlich Unterlegenen ruft sie also ein traditionsreiches Konzept des Komischen auf: Die schlussendliche Überlegenheit des im gesellschaftlichen Alltag üblicherweise nicht zur Erfüllung seiner Wünsche gelangenden ›Schwachen‹, wenn sie mit der (temporären) Übertölpelung, Lächerlichmachung Höherrangiger oder einfach nur Stärkerer einhergeht, ist ein altes komisches Motiv, dessen Manifestationen von Odysseus' ›Niemand‹-Lüge gegenüber dem Zyklopen Polyphem bis zum Handlungsverlauf von Chaplin- oder Laurel/Hardy-Filmen reicht. Solche Handlungssequenzen produzieren Resultate, die von vornherein nicht auf Dauerhaftigkeit abgestellt sind, sondern quasi karnevaleske Chronotope konstituieren. Und so ist auch im Falle Äsops klar, dass mit seiner Heroisierung die apollinische Dominanz nicht für immer unterlaufen ist und langfristig die überkommene Ordnung erhalten bleibt, deren zeitweilige Außerkraftsetzung gleichwohl erleichterndes Lachen hervorruft.

## Literatur

- Alföldy, Géza: *Römische Sozialgeschichte*. Wiesbaden 2011.  
 Apuleius: *Der goldene Esel. Metamorphosen*. Hg. von Edward Brandt/Wilhelm Ehlers. München 41989.  
 Binder, Gerhard/Merkelbach, Reinhold (Hg.): *Amor und Psyche*. Darmstadt 1968.  
 Conte, Gian Biagio: *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Berkeley 1997.  
 Finkelpearl, Ellen: »Lucius and Aesop Gain a Voice: Apul. Met. 11,1–2 and Vita Aesopi 7«. In: Stelios Panayotakis/Maaïke Zimmerman/Wytse Keulen (Hg.): *The Ancient Novel and Beyond*. Leiden u. a. 2003, 37–51.  
 Harrison, Stephen S.: *Apuleius: A Latin Sophist*. Oxford 2000.  
 Holzberg, Niklas (Hg.): *Der Äsop-Roman. Motivgeschichte und Erzählstruktur*. Tübingen 1992.

- Holzberg, Niklas: *Der antike Roman. Eine Einführung*. Darmstadt 2006.  
 Jedrkiewicz, Stefano: *Sapere e paradosso nell'antichità: Esopo e la favola*. Rom 1989.  
 Keulen, Wytse H.: »Gellius, Apuleius, and Satire on the Intellectual«. In: Leofranc Holford-Strevens u. a. (Hg.): *The Worlds of Aulus Gellius*. Oxford 2004, 215–137.  
 Keulen, Wytse H./Nauta, Ruurd R./Panayotakis Stelios (Hg.): *Lectiones Scrupulosae. Essays on the Text and Interpretation of Apuleius' Metamorphoses in Honour of Maaïke Zimmerman*. Groningen 2006.  
 van Mal-Maeder, Danielle: »Lector, intende: laetaberis: The Enigma of the Last Book of Apuleius' Metamorphoses«. In: Heinz Hofmann (Hg.): *Groningen Colloquia on the Novel* 8. Jg. (1997), 87–118.  
 v. Möllendorff, Peter: »Im Grenzland der literarischen Satire: Apuleius' Metamorphosen«. In: Rolf Kussl (Hg.): *Alte Texte – Neue Wege*. München 2004, 45–72.  
 v. Möllendorff, Peter: »Die Fabel von Adler und Mistkäfer im Äsoproman«. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 137. Jg. (1994), 141–161.  
 Müller, Wolfgang (Hg.): *Das Leben Äsops*. Übers. von Günter Poethke. Leipzig 1974.  
 Petersmann, Hubert: »Umwelt, Sprachsituation und Stil-schichten in Petrons ›Satyrica‹«. In: Hildegard Temporini/Wolfgang Haase (Hg.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*. Berlin/New York 1985, 1687–1705.  
 Petron: *Satyrica. Schelmengeschichten* [zweispächtig]. Hg. von Konrad Müller/Wilhelm Ehlers. München 1965.  
 Sallmann, Klaus: »Irritation als produktionsästhetisches Prinzip in den Metamorphosen des Apuleius«. In: *Groningen Colloquia on the Novel* 1. Jg. (1988), 81–102.  
 Schlam, C. C.: »Cupid and Psyche: Folktales and Literary Narrative«. In: *Groningen Colloquia on the Novel* 5. Jg. (1993), 63–73.  
 Slater, Niall: *Reading Petronius*. Baltimore 1990.  
 Teuber, Bernhard: »Zur Schreibkunst eines Zirkusreiters: Karnevaleskes Erzählen im ›Goldenen Esel‹ des Apuleius und die Sorge um sich in der antiken Ethik«. In: Siegmund Döpp (Hg.): *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*. Trier 1993, 179–238.  
 Winkler, Jack J.: *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*. Berkeley 1985.

Peter von Möllendorff