

Peter von Möllendorff

Apuleius, Der Goldene Esel

oder

Von den Folgen der Neugierde

Wer auf einem Zauberteppich fliegen möchte, der muß entweder selbst ein großer und mächtiger Zauberer sein, oder er muß den Teppich selbst gewebt und die magische Formel in ihn hineingewirkt haben. Auch literarische Texte sind solche magischen Webwaren, sind – wie die Wörter *Text* und *Werk* selbst schon uns bedeuten – Teppiche, die unserer Phantasie Flügel verleihen können. Ich sage mit Absicht *können*: Denn je älter diese Teppiche sind und je ferner die Länder liegen, in denen sie gewebt wurden, desto stärker verweigern sie sich uns, desto öfter liegen sie trotz all ihrer Pracht vor uns wie gewöhnliche Flicker, die sich um nichts in der Welt mit uns in die Lüfte erheben wollen. Dann wird es schwierig; denn selbst hat diese Texte keiner von uns geknüpft, und so spüren wir, daß an ihnen etwas Besonderes ist, daß eine eigentümliche Kraft in ihnen steckt – aber es will uns einfach nicht gelingen, dieses Geheimnis in Verstehen, in Worte und in eine für alle verwendbare Zauberformel umzuwandeln.

Bei dem Text, um den es in diesem Beitrag geht, handelt es sich um ein solches Werk, ich meine: um das Meisterwerk eines alten Zauberers mit Namen Apuleius aus der nordafrikanischen Stadt Madauros in der Nähe des heutigen Tripoli. Wenn ich ihn als alten Zauberer bezeichne, so ist das durchaus wörtlich gemeint: Für einen Magier hielten ihn tatsächlich nicht wenige seiner Mitbürger, und ich habe mich belehren lassen, daß der Name Apuleius auch in den entsprechenden Geheimzirkeln unserer Tage keineswegs unbekannt ist. Denn nachdem sich Apuleius nach einer rhetorischen Ausbildung in Athen und Rom wieder in seiner Heimat niedergelassen hatte, mußte er sich alsbald in einem aufsehenerregenden Prozeß im Jahr 158 n. Chr. gegen eine Anklage wegen Zauberei verteidigen. Apuleius hatte nämlich die reiche und verwitwete Mutter eines seiner Schulfreunde geheiratet und wurde nun von deren Verwandten belangt. Denen gefiel es nicht,

daß das Vermögen der Dame den Familienverband verließ. Nun war man in der prokonsularischen Provinz Afrika im 2. Jahrhundert n. Chr. auch nicht so naiv, daß man es in einer Mitgiftstreitigkeit grundsätzlich als erfolgversprechend empfunden hätte, den Betreffenden wegen Zauberei zu verklagen. Man war immerhin nicht im Mittelalter! Irgendwie muß es sich aufgedrängt haben, Apuleius mit solchen Dingen in Verbindung zu bringen; daß er schließlich freigesprochen wurde, verdankte er gewiß nicht zuletzt seinen herausragenden rednerischen Fähigkeiten, von denen wir uns noch heute ein Bild machen können, sind uns doch seine Verteidigungsrede, die *Apologia*, und Auszüge aus seinen sonstigen öffentlichen Reden erhalten. Die Annahme, daß Apuleius sich tatsächlich, in welcher Form auch immer, mit Magie beschäftigt hat, liegt im übrigen gar nicht so fern, wie es heutiger Aufgeklärtheit scheinen könnte. Denn Apuleius war nicht nur als Redner bekannt, sondern auch als Philosoph. Er bekannte sich zur Schule Platons, und diese durchlief gerade im sogenannten Mittelplatonismus eine Phase intensiver Beschäftigung mit (unter anderem) Dämonenlehren; diese magisch-theurgische Ausrichtung fand ihre Nachwirkung auch noch im Neuplatonismus des dritten und der folgenden Jahrhunderte. Im Rahmen seiner philosophischen Beschäftigungen konnte Apuleius also leicht mit derartigen Dingen in Berührung kommen – er verfaßte immerhin selbst eine Schrift über die berühmte innere Stimme, das *daimónion*, des Sokrates –, und da Philosophentum in jener Zeit keine Angelegenheit des stillen Kämmerleins war, sondern sich öffentlich betätigte, werden derartige Aktivitäten kein Geheimnis geblieben sein. Und so galt Apuleius seiner eigenen und der Folgezeit als mächtiger Magier, dessen Wundertaten – wie wir aus christlichen Quellen wissen – mit denen des Jesus Christus in einem Atem genannt wurden.

Dieser Mann also ist der Verfasser des einzigen vollständig, nämlich in elf Büchern, erhaltenen antiken lateinischen Romans, des *Goldenen Esels*. Apuleius hat ihm diesen Titel möglicherweise nicht selbst gegeben. Der zweite oder vielleicht eigentliche Titel des Romans war identisch mit dem Titel des Textes, über den Niklas Holzberg in seinem Beitrag handelt: *Metamorphosen*, das heißt *Verwandlungen*. Eine Bezeichnung, die einem Zaubertepich wie diesem gut zu Gesicht steht, einem Werk, das sich Deu-

tungsversuchen immer wieder entzieht und unter den Händen der Deutenden immer neue Interpretationen hervorzaubert. Apuleius' *Metamorphosen* geben den großen und mächtigen Zaubern der literaturwissenschaftlichen Zunft, die nach der magischen Formel suchen, die ihr antiker Kollege hineingewoben hat, einige harte Nüsse zu knacken, und wenn sich gar *Zauberlehrlinge* daran versuchen – nun, das Goethejahr ist ja noch nicht lange vorbei ...

Wer das magische Gewebe eines Zauberteppichs erkunden will, tut gut daran, zunächst einen Blick auf seine offensichtlichen Muster zu werfen. Fangen wir also an! Ein junger Mann aus gutem Hause, der, als ob er geradewegs unseren lateinischen Schulbüchern entstieg wäre, den Namen Lucius trägt, ist geschäftlich von Korinth nach Hypata, einer Stadt in Thessalien, unterwegs. Aber auch so freut er sich auf sein Ziel. Denn Thessalien, und namentlich die Stadt Hypata, ist berühmt dafür, daß man dort, wenn man nur will, alles über Magie erfahren kann. Und das möchte Lucius nur allzu gern, ist doch eine seiner hervorstechenden Eigenschaften seine Neugierde, seine *curiositas*. Ein nicht ungefährlicher Charakterzug für einen Zauberlehrling, wie sich bald zeigen wird. Von seinem Herzenswunsch läßt sich Lucius nicht einmal durch eine entsetzliche Hexengeschichte abbringen, die ihm ein zufälliger Reisegenosse erzählt. Endlich in Hypata angekommen, kehrt Lucius bei Freunden seines Vaters, bei Milo und seiner Frau Pamphile, ein. Ein recht karg geführter Haushalt! Und so ist Lucius froh, recht oft bei seiner Tante Byrrhena zu Gast sein zu dürfen, wo er bei einer großen Party eine weitere, noch gräßlichere Hexengeschichte hört und außerdem zu seiner Freude erfährt, daß seine Gastgeberin Pamphile eine stadtbekannte Hexe ist. Für ihn Anlaß genug, deren mehr als bereitwillige Magd Photis zu verführen, um auf diese Weise ein wenig mehr über die Geheimnisse ihrer Herrin herauszufinden; eine übrigens auch für den Leser sehr erfreuliche Vorgehensweise, kommt er doch so in den Genuß der ausgedehnten Schilderung einer wilden Liebesnacht. Schon bald gerät Lucius tatsächlich zum erstenmal in Kontakt mit der Magie, allerdings auf recht unerfreuliche Weise. Eines Nachts muß er zu seinem Entsetzen beim Nachhausekommen sehen, wie drei Räuber mit aller Gewalt in das Haus des Milo einzudringen versuchen. Heftig angetrunken, aber ungebrochen heldenhaft zückt Lucius sein Schwert und meuchelt sie alle.

Mit einem schweren Kater wacht er am nächsten Morgen auf. Wie wird die örtliche Justiz mit ihm, einem Fremden und Mörder von drei Bürgern, verfahren? Schon wird er verhaftet, und man macht ihm öffentlich im Theater den Prozeß. Nach allen Regeln der Kunst versucht er sich zu verteidigen – aber vergeblich. Die Todesstrafe ist noch zu gut für einen solchen Verbrecher, befindet die Obrigkeit und zwingt Lucius, damit ihm die Abscheulichkeit seiner Untat noch ein letztesmal vor Augen trete, die aufgebahrten Leichen seiner Opfer aufzudecken. Lucius tut es, gezwungen – aber welch freudiger Schreck! Da liegen drei Weinschläuche, an vielen Stellen durchbohrt, vor ihm! Und schon bricht das ganze Theater in tosendes Gelächter aus. Alles war nur ein gelungener Streich, aufgeführt zu Ehren eines besonderen und nur in Hypata verehrten Gottes, des *Risus*, also des *Lachens*, dessen Fest gerade an diesem Tag gefeiert wird. Benommen kehrt Lucius heim und muß dort von der zerknirschten Photis erfahren, daß die Sache mit den polternden Weinschläuchen auf einen kleinen magischen Irrtum ihrerseits zurückzuführen ist. Lucius nutzt ihr schlechtes Gewissen nicht nur für eine weitere Liebesnacht aus, sondern nimmt ihr auch das Versprechen ab, ihn in die Geheimnisse ihrer Herrin, der Hexe Pamphile, einzuweißen. Und so darf er eines Abends durch einen Türspalt dabei zusehen, wie Pamphile sich mit Hilfe einer Hexensalbe in einen Uhu verwandelt und davonfliegt. Das will Lucius auch, und er bedrängt Photis solange, bis sie ihn diese Salbe ausprobieren läßt. Und da passiert das Malheur! Lucius verwandelt sich, wie gewünscht – aber nicht in eine Eule, sondern in einen Esel. Verärgert muß er nun die Nacht im Stall verbringen. Am nächsten Morgen will Photis, so verspricht sie ihm, frische Rosenblätter bringen, deren Einnahme allein ihn wieder zurückverwandeln kann. Doch dazu kommt es nicht mehr. Denn in dieser Nacht dringt eine echte Räuberbande ins Haus ein und stiehlt alles, was nicht niet- und nagelfest ist, darunter auch den Esel Lucius.

Mit diesem Ende des dritten Buches beginnt der zweite Teil der *Metamorphosen*, der bis zum Anfang des letzten, des elften Buches reicht und in dem geschildert wird, was alles Lucius in seiner Eselgestalt erleben und durchleben muß, bis er – wir machen einen Sprung in eben das elfte Buch – die Göttin Isis am Meeresstrand durch ein flehentliches Gebet bewegt, ihm zu erscheinen

und ihm seine Rückkehr in einen menschlichen Körper anzukündigen. Am nächsten Tag, ungefähr ein Jahr nach seiner Verwandlung, gelingt es Lucius, den Anweisungen der Göttin gemäß bei einer Prozession, die ihr zu Ehren veranstaltet wird, einen Rosenkranz den Händen eines Isispriesters zu entreißen und zu verSpeisen. Vor den Augen der Prozessionsteilnehmer und der Zuschauer verwandelt er sich wieder in Lucius zurück. Sein Leben weihet er von nun an, wie es Isis bei ihrer Erscheinung von ihm verlangt hat, dem Dienst an der Göttin. Drei (von Apuleius im übrigen rasch erzählte) Stufen der Weihung durchläuft er, und am Ende des Romans präsentiert er sich uns als zurückgezogen lebender hochrangiger Priester. Von seiner Neugierde, seiner verflixten *curiositas*, die ihm all den Ärger eingebracht hat, ist Lucius für immer geheilt. Schon der Isispriester hält sie ihm unmittelbar nach seiner Rückverwandlung als den (neben seinem Umgang mit Photis) eigentlichen Grund für sein Unglück vor, und Lucius weigert sich später sogar ausdrücklich, einer etwaigen Neugierde des Lesers zu willfahren und ihm das heilige Geschehen während seiner Einweihungen zu enthüllen.

Halten wir an dieser Stelle inne. Das Muster ist klar. Apuleius hat, so sieht es bisher aus, den ersten Entwicklungsroman der europäischen Literatur geschrieben. Ein junger Mann leidet an dem intellektuellen Laster der Neugierde. Trotz verschiedenster Warnungen, die er aufgrund seiner Herkunft und Bildung, seiner *doctrina*, eigentlich durchschauen müßte, gibt er diesem Drang nach und wird dafür empfindlich bestraft. In veränderter Gestalt muß er zahlreiche peinvolle Mühen auf sich nehmen, bis er durch einen göttlichen Gnadenakt erlöst in seine alte Gestalt zurückfindet und von da an in körperlicher Enthaltbarkeit und geistig-seelischer Reinheit, von der *curiositas* geheilt, sein Leben in wahrer und allem Irdischen abholder Glückseligkeit verbringt. Der Leser, der sich diesem Deutungsmuster überläßt, erschließt als Zauberformel, daß Hingabe an Leidenschaft (Photis) und Neugierde schlecht und unheilvoll sind, daß es hingegen wahres Glück bedeutet, sein Leben der Enthaltbarkeit und geistigen Bescheidung zu weihen.

Die beruhigende Symmetrie dieses Interpretationsmusters wird verstärkt durch einen Blick auf die Mitte des Teppichs. Die Räuber, die Lucius in Eselgestalt entführten, haben auch ein junges

Mädchen – Charite – den Armen ihres Bräutigams entrissen und in ihre Räuberhöhle in den Bergen geschleppt. Als Charite sich nicht beruhigen läßt und die ganze Nacht hindurch schluchzt, erzählt ihr eine betrunkene alte Frau, die den Räubern aufwartet, zur Beruhigung eine Geschichte, eine lange Geschichte, die vom Ende des vierten bis zum Ende des sechsten Buches reicht: die – wie Lucius es am Ende formuliert – *bella fabella*, das hübsche Märchen, von *Amor und Psyche*. Ich fasse diese berühmte Erzählung kurz zusammen, und es wird sich zeigen, wie sich hier das bekannte Muster im kleinen wiederholt. Psyche ist eine Königstochter von so außerordentlicher Schönheit, daß selbst Venus, die Göttin der Liebe persönlich, vor ihr verblaßt, mit der Folge, daß ihre Altäre verwaisen, pilgern doch alle Menschen nur noch zu Psyche. Deren Schönheit ist allerdings so überirdisch, daß kein Mann es wagt, um ihre Hand anzuhalten. Das macht Psyche unglücklich, und so holt ihr Vater ein Orakel ein, das ihm zu allgemeinem Schrecken befiehlt (da hat die beleidigte Venus ihre Hand im Spiel), Psyche auf einem Felsen auszusetzen; ein grauenhaftes Ungeheuer werde kommen und sie zur Frau nehmen. Psyche wird ausgesetzt, von einem Windhauch die Klippe hinabgetragen und findet sich wider Erwarten nicht in den Klauen eines Monsters, sondern in einem wunderschönen Tal wieder, in dem ein herrlicher, offenkundig nicht von Menschenhand erbauter Zauberpalast steht. Psyche geht hinein, bewundert alles und wird von unsichtbarer Stimme darüber aufgeklärt, alles gehöre ihr. Als sie abends zu Bett geht, bekommt sie Besuch von dem ihr versprochenen Ehemann, der sich als vollendeter Liebhaber herausstellt, mit einem kleinen Nachteil – in der nachtschwarzen Dunkelheit kann sie ihn nicht sehen. Das Glück, man kann es sich denken, ist daher nicht von Dauer. Psyches Schwestern finden zu ihr, und Psyche läßt sich trotz der Warnungen ihres Mannes von ihnen dazu verleiten, doch Schritte zu seiner Enttarnung zu unternehmen. So leuchtet sie ihn eines Nachts mit einer Laterne an und entdeckt einen jungen Mann von göttlicher Schönheit, kleinen Flügeln an den Schultern und Pfeil und Bogen neben dem Bett. Es ist Cupido bzw. Amor. Neugierig greift sie nach den Pfeilen, ritzt sich versehentlich an ihnen und ist von da an unsterblich in die Liebe selbst verliebt, nämlich in Amor. Vor lauter Staunen passiert ihr ein weiteres Mißgeschick. Heißes Öl tropft aus der Lam-

pe auf ihren Geliebten, der wacht auf, sieht sich erkannt, entflieht auf einen Baum, von wo aus er Psyche verkündet, daß sie ihn zur Strafe für ihren Ungehorsam auf immer verlieren muß, und schwingt sich auf in den Himmel. Psyche versucht ihn zu halten, ist aber nicht stark genug. Nachdem sie sich von ihrem ersten Schmerz erholt hat, macht sie sich auf den Weg, ja muß sich auf den Weg machen – ist sie doch auf ewig verliebt –, um ihn zu suchen. Gleichzeitig möchte sie dem Zorn der Venus entkommen. Denn die ist immer noch gewaltig eingeschnappt wegen der verlorenen Schönheitskonkurrenz, und seit sie erfahren hat, daß Psyche von Amor, ihrem Sohn, auch noch ein Kind erwartet, ist sie vollends aus dem Häuschen. Psyche, von niemandem beschützt, von allen verjagt, begibt sich schließlich freiwillig in die Hände ihrer Schwiegermutter, die sie brutal und sadistisch zu immer niedrigeren und gefährlicheren Arbeiten zwingt. An der letzten Aufgabe, eine Dose der Proserpina aus der Unterwelt zu holen, scheitert Psyche schließlich, und zwar wieder einmal wegen ihrer Neugierde. Denn gegen alle guten Ratschläge öffnet sie die Dose und versinkt in tiefen Todesschlaf. Aus dem errettet sie kein anderer als Amor selbst, der sich aus Liebe auf die Suche nach ihr gemacht hat. Er ist es auch, der dafür sorgt, daß Jupiter persönlich sich bei Venus dafür einsetzt, ihrem Haß abzusagen und Psyche als Schwiegertochter zu akzeptieren. So geht am Ende alles gut aus: Amor und Psyche kriegen sich und auch ihr Kind, das sie *Voluptas* (Wonne) nennen.

Wie ich schon sagte, erkennen wir in dieser Einlage das inhaltliche Muster der Romanerzählung wieder: Ein junger Mensch mit den besten Veranlagungen stürzt ins Unglück, weil er gegen gutgemeinte Ratschläge seine Neugierde nicht bezähmt, und muß dafür abscheuliche Mühen und Plagen auf sich nehmen. Und doch würde alles nichts nützen, wenn sich nicht eine Gottheit am Ende in einem Gnadenakt erbarmen würde. Wie Lucius der Isis, so verpflichtet sich auch Psyche dem Amor auf ewig, und schließlich resultiert aus dieser Verbindung beide Male Glück; so heißt das vorletzte Wort des Märchens *voluptas* (Wonne), das vorletzte Wort des Romans (mit dem Lucius seinen Seelenzustand nach der letzten Einweihung beschreibt) *gaudens*, also ‚voll Freude‘.

Eine solche Parallelität kann kein Zufall sein. Apuleius hat den groben Handlungsverlauf seines Romans in die Geschichte von

Amor und Psyche eingespiegelt und diese an einen besonders hervorgehobenen Platz in seinem Textgewebe gesetzt, in seine ungefähre Mitte, wo sie jedem Leser auch aufgrund ihrer Länge ins Auge springen muß. Wird der Leser mit einem solchen Emblem konfrontiert, darf er mit Fug und Recht erwarten, daß dort der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen geborgen ist. Diesen Schlüssel kann man in der Tat finden, wenn man nach Apuleius' Quellen fragt. Neben zahlreichen Reminiszenzen aus Folklore, Mythologie und bildender Kunst ist für *Amor und Psyche* vor allem ein Vorbild von besonderer Bedeutung, und zwar – dies wird nicht verwundern, wenn man an Apuleius' Beschäftigung mit der Philosophie zurückdenkt – Platons Dialog *Phaidros*. Platon erzählt dort ebenfalls einen Mythos, und zwar von der menschlichen Seele, der *psyché*, die, von einem Gott geleitet, zu den ewigen Standbildern der wahren Ideen hinaufsteigen darf. Und nun heißt es bei Platon: „Wenn sie aber, weil sie ihm zu folgen nicht fähig war, diese Schau nicht erlangt hat oder infolge irgendeines Unglücks von Vergessen und Schlechtigkeit erfüllt und beschwert wird, dann verliert sie, so beschwert, ihre Flügel und fällt zur Erde.“ Nun muß die Seele voll wahnsinniger unerfüllter Liebe schlaflos umherirren auf der Suche nach dem, der diese unvergängliche Schönheit besitzt. Um sie wieder zu erlangen, ist sie sogar bereit, Sklavendienste zu leisten. All dies erinnert in der Tat an Apuleius' Mädchen Psyche, vor allem aber das Motiv, daß die menschliche Seele wegen ihrer Fehlerhaftigkeit zu schwer ist, dem Gott zu folgen, und auf die Erde zurückfällt, gerade wie es Psyche mit dem davonfliegenden Amor ergeht; ein Motiv, das aus Folklore und Mythologie nicht bekannt ist und das Apuleius daher mit ziemlicher Sicherheit Platon entlehnt hat. Ist also Apuleius' Roman gar noch mehr als ‚nur‘ ein Entwicklungsroman, nämlich eine gewaltige Allegorie auf das menschliche Versagen, auf das In-die-Welt-Geworfensein und die Verworfenheit des Menschen und deren Aufhebung in der Gnade Gottes, motivisch exemplifiziert an dem Laster der *curiositas*? Und verdankt sich der rätselhafte Titel *Goldener Esel* dann gerade der Tatsache, daß der Roman für den Leser eine wertvolle, eben goldene, Botschaft bereithält? (Eine Analogie könnte man hierzu beispielsweise in dem Pythagoras zugeschriebenen hellenistischen *Carmen aureum* sehen, dem *Goldenen Gedicht* mit seinen Anweisungen zum rechten Leben.)

Mit dem zentralen Muster der *Metamorphosen* des Apuleius geht es dem Interpreten wie mit den bekannten Bildern des niederländischen Graphikers Maurits Escher: Je länger man darauf schaut, desto mehr beginnt man, andere Muster und Perspektiven wahrzunehmen, die sich zur ersten Ansicht quer stellen und mit ihr gar nicht vereinbar scheinen. Beginnen wir mit der so bedeutsamen *curiositas*. Ohne Zweifel wird sie im ersten und im dritten Teil des Romans ebenso wie im Märchen von *Amor und Psyche* als eine gefährliche, ja verwerfliche Eigenschaft hingestellt. Aber im zweiten Teil – dem eigentlichen Eselsroman vom Ende des dritten bis zum Anfang des elften Buches – sieht das etwas anders aus. Hier fällt erstens auf, daß Lucius immer dann, wenn sich wieder einmal alles zu seinen Ungunsten entwickelt, zwar heftig auf Photis und ihren Leichtsinn oder auf das gnadenlose Wüten des Schicksales, die *saevitia fortunae*, schimpft, daß er aber mit keinem Wort seine unselige *curiositas* schmäht, die ihn doch eigentlich in diese Lage gebracht hat. Zweitens ist Lucius' ungebrochene Neugierde in diesem Teil (bis auf eine einzige Episode, zu der ich noch komme) nicht mehr schädlich, sondern verhilft ihm dazu, Informationen über seine Umwelt zu sammeln, die es ihm wiederum ermöglichen, korrigierend ins Geschehen einzugreifen und – beinahe noch wichtiger – ihn in seinem Leiden erbauen und trösten. Ein schönes Beispiel hierfür ist im neunten Buch Lucius' Aufenthalt in einer Mühle, einem Ort des Schreckens, den die dort arbeitenden Tiere und Sklaven nicht lebend zu verlassen pflegten, einem Apogäum jedweder Menschlichkeit. Und was sagt Lucius, als er das erstemal von der Mahlmaschine losgebunden wird? *„Ich war zwar unendlich müde, sehr erholungsbedürftig und nahezu verhungert; aber die übliche Neugier lenkte mich ab und machte mich ziemlich unruhig, so daß ich das reichlich vorhandene Futter Futter sein ließ und mir den unerfreulichen Fabrikbetrieb mit einem gewissen Vergnügen ansah.“* (Übersetzung hier und im folgenden nach Brandt/Ehlers). Und diese Neugierde erlaubt es Lucius schließlich sogar, die Seitensprünge der Müllersfrau zu bemerken und ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen.

Lucius, so geht aus diesem (leicht durch andere zu ergänzenden) Beispiel hervor, verändert sich in diesem einen Jahr des Leidens überhaupt nicht. Die Hülle des Esels ermöglicht es ihm, die

Fehler seiner Mitmenschen genauer zu sehen als vorher, aber man gewinnt nicht den Eindruck, daß er sich im Rahmen seiner Möglichkeiten als Esel anders verhält, als er es als Mensch getan hätte. Er ist an den Schicksalen seiner Mitmenschen interessiert, er versinkt nicht in tierischem Stumpsinn, er versucht sein möglichstes, um sein eigenes Schicksal, aber auch das anderer erträglich zu machen, und schließlich bewahrt er sich, aufs Ganze gesehen, ein ausgeprägtes und für einen Esel beachtliches Gefühl für Recht und Anstand. So etwa, als er an eine Gruppe syrischer Priester verkauft wird, die heimlich wüsten sexuellen Praktiken frönen. Ihrer Massenvergewaltigung eines schmucken Bauernburschen vermag Lucius nicht tatenlos zuzusehen. Er schreit so laut er kann, und der Zufall will es, daß er gehört wird; die Priester werden *medio in actu* ertappt und davongejagt. Natürlich kassiert Lucius der Esel von ihnen gewaltige Prügel – aber hätte er etwa nicht schreien sollen?

So trifft die Mißbilligung des Zuschauers also im zweiten Teil des Romans weniger den Esel Lucius als die Menschen, mit denen er zusammentrifft. Es sind ihre Laster, die sich unserem Blick durch die Pupille des Esels darbieten. Und Apuleius schreckt nie davor zurück, diese Laster ausführlich, dramatisch und in den grellsten Farben zu zeichnen. Unsere Welt – mit diesem Eindruck bleibt der Leser am Ende zurück – ist eine Welt der Gleichgültigkeit gegenüber dem Mitmenschen, der Verachtung, des Sadismus, des Betrugs, eine Welt, deren Bewohner, seien es Männer, seien es Frauen, seien es Bauern, Handwerker, Soldaten oder hochgestellte Persönlichkeiten, seien es Laien oder Priester, vor keiner Gemeinheit und vor keinem Blutvergießen zurückschrecken, wenn sie dadurch ihren eigenen Vorteil wahren können, oder auch einfach nur aus Lust am Quälen: So schlägt der Hirtenjunge, dem Lucius anvertraut wird, nachdem er endlich den Räubern entkommen ist, den Esel solange immer auf dieselbe Stelle, bis die Wunde offen bleibt, bindet ihm ein Dornenbündel zwischen die Beine, damit er wegen der Schmerzen langsam laufen muß, und prügelt ihn dann so, daß er gezwungenermaßen doch wieder an Tempo zulegt. Als der Hirtenjunge von einem Bären getötet wird und Lucius davonläuft, will man ihn gar für seine angebliche Treulosigkeit noch totschiessen oder – in Lucius' Augen noch viel schlimmer – doch wenigstens kastrieren.

Zu den auf diese Weise abgeschwächten Mustern des Entwicklungsromans einerseits und des allegorischen Romans andererseits gesellt sich also ein drittes – das Muster des satirischen Romans, der aus der Perspektive des Underdog die betrübliche Realität der zeitgenössischen Gesellschaft ohne Zurückhaltung schildert. Doch damit nicht genug! Apuleius unterläuft selbst die plakative Dreiergliederung und läßt statt dessen die Möglichkeit einer Zweiergliederung sichtbar werden. Um das zu erklären, muß ich ein wenig weiter ausholen.

Apuleius gibt einige Hinweise, daß wir die *Metamorphosen* autobiographisch lesen sollen. In einem Fall bedarf es dazu nicht einmal besonderer interpretatorischer Kunstfertigkeit, nämlich bei der Einweihung des Protagonisten in die Mysterien des Osiris kurz vor Ende des elften Buches (11,27,9). Dort wird Lucius durch einen Traum einem Römer namens Asinius Marcellus zugeführt, der selbst wiederum von Lucius geträumt hat: Osiris, so träumte er, schicke ihm „einen ziemlich mittellosen Mann aus Madauros“, den er auf seine Kosten einweihen solle. Da Lucius sich uns bisher nur als waschechter Grieche aus Korinth oder jedenfalls Griechenland – dazu gleich mehr – präsentiert hat, läßt sich hier nichts anderes denken, als daß sich der Autor Apuleius aus Madauros hinter seiner Romanfigur Lucius verbirgt. Diese Vermutung läßt sich stützen, wenn man auf die Vorrede des Werkes und ihren Übergang zur eigentlichen Erzählung schaut. Dort tritt ein Sprecher auf, der eine Verwandlungsgeschichte im Stil griechischer erotischer Erzählungen ankündigt. Er will beginnen, wird aber von einem imaginären Leser unterbrochen mit der Frage, wer er sei. Es folgt eine mehr als vage Herkunftsangabe; er stamme aus den Gegenden um Athen, Korinth und Sparta und spreche Griechisch als Muttersprache. Latein habe er erst ohne Lehrer in Rom gelernt. Dann entschuldigt er sich im voraus dafür, daß er in dieser Fremdsprache Latein wahrscheinlich ein paar Fehler machen werde, kündigt noch einmal eine griechische Geschichte an, verspricht dem Leser Vergnügen – *lector, intende: laetaberis* (Paß gut auf, Leser: du wirst deinen Spaß haben) – und schon ist er mitten im Geschehen. Er befindet sich auf dem Weg nach Thessalien; denn, so sagt er, *auch dort* stünde, mütterlicherseits, die Wiege seiner Herkunft. Ich betone das ‚auch‘, denn hier geschieht ja etwas sehr Merkwürdiges. Der Ich-Erzähler spricht

über seine Abkunft und verknüpft sie über dieses ‚auch‘ mit der gerade vorher gegebenen Genealogie des ersten Sprechers. So werden wir also vom ersten Satz der Vorrede bis zum ersten Satz der Erzählung, der *fabula* selbst, mit zwei Hinweisen auf die Vorlage einer griechischen Erzählung, mit zwei Hinweisen auf den bevorstehenden Anfang der Geschichte und mit zwei aufeinander bezogenen Genealogien konfrontiert, und es läßt sich in diesen wenigen Zeilen kein Punkt festmachen, an dem ein Sprecherwechsel stattfände vom Autor, der eine erfundene oder aus dem Griechischen übertragene *fabula* erzählen will, hin zum Ich-Erzähler, der von einem selbsterlebten Abenteuer und seiner Errettung berichten wird. Auch von hier aus läßt sich also mit gutem Gewissen behaupten, daß es keinen Anlaß gibt, den Autor Apuleius aus Madauros von dem Ich-Erzähler zu unterscheiden. Die dem widersprechende Information, daß dieser Ich-Erzähler Lucius heißt, erhalten wir erst viel später im ersten Buch, und dann quasi nebenbei, so daß das Störpotential dieser Information eher gering ist.

Nebenbei gesagt: Auf die Frage, warum Apuleius überhaupt die Figur des Lucius einführt und nicht einfach seinen eigenen Namen verwendet, gibt es eine einfache und eine komplizierte Antwort. Die einfache Antwort lautet, daß Apuleius tatsächlich einen griechischen Roman als Vorlage benutzte, dessen Hauptfigur Lukios hieß, und wollte, daß der Leser das merkt und die beiden Werke (natürlich zum Vorteil des Apuleius) miteinander vergleicht. Die komplizierte Antwort lautet, daß Apuleius mit den literarischen Instanzen des Autors, des Erzählers und des Protagonisten spielt, sie trennt, verbindet und gegeneinander ausspielt und damit den Leser nicht wenig verwirrt. Aber mehr hierzu am Ende.

Wichtiger ist zunächst folgendes. Wenn Autor, Erzähler und Protagonist miteinander identisch sind, dann erhebt sich die – ansonsten banale – Frage, wo in diesem Stück Autobiographie eigentlich das Schreiben des Romans selbst seinen Platz hat. Natürlich legt der Verlauf der fiktiven Handlung ebenso wie das durchgehend verwendete Erzähltempus der Vergangenheit es nahe, daß Lucius/Apuleius seine Geschichte aufgeschrieben hat, nachdem alles vorbei war. Aber wird dieses Aufschreiben auch im Roman selbst thematisiert? Das geschieht in der Tat an einigen,

insgesamt wenigen Stellen. Zwei von ihnen sind besonders interessant, weil sie sich aufeinander beziehen. Die eine Stelle haben wir bereits betrachtet, nämlich die Vorrede, in der zweimal eine griechische Geschichte, eine *fabula Graecanica*, angekündigt wird. Die zweite Stelle findet sich am Anfang des zehnten Buches. Der Esel Lucius, unterdessen in den Besitz eines Soldaten geraten, ist in einem kleinen Städtchen gelandet und kommt erstmals wieder zur Ruhe. Sein Herr stellt ihn in einem Stall ab und begibt sich zur Kommandantur, um dort neue Befehle entgegenzunehmen. Beauftragt, einen Brief nach Rom zu bringen, wird er Lucius nach seiner Rückkehr in die Unterkunft sofort wieder verkaufen. Die ganze Szene hat also nur die Funktion, den Hintergrund bereitzustellen für eine Geschichte, die Lucius zu Ohren gekommen ist und die er jetzt erzählen will. Und diese Erzählung wird wie folgt eingeleitet: *Post dies plusculos ibidem dissignatum scelestum ac nefarium facinus memini. sed ut vos etiam legatis, ad librum profero* (Da fällt mir ein, daß dort einige Tage darauf eine verbrecherische und ruchlose Tat angestiftet wurde; aber ihr sollt sie auch lesen, und so füge ich sie ins Buch ein.) Dieser Satz ist offensichtlich aus der Retrospektive gesprochen: Daß die verbrecherische Tat *einige Tage darauf* angestiftet wurde, kann Lucius naturgemäß erst beim Schreiben des Romans, also später, *einfallen*. Hören wir den Anfang dieser Geschichte:

„Ein Hausbesitzer hatte einen jungen Sohn, der war recht gebildet und infolgedessen ein Muster von kindlichem Gehorsam und Bescheidenheit: den hättest du dir auch zum Sohn gewünscht oder doch einen von der Art! Da dessen Mutter vor vielen Jahren gestorben war, hatte der Mann eine neue Ehe geschlossen und von der zweiten Frau wieder einen Sohn bekommen, der nun schon das zwölfte Lebensjahr überschritten hatte. Aber die Stiefmutter, die mehr auf Grund ihrer Schönheit als ihres Wesens im Hause ihres Mannes das Regiment führte, warf ihre Augen auf den Stiefsohn – sei es nun, daß sie von Natur schamlos war, sei es, daß das Verhängnis sie zu so unerhörter Schande trieb.“

Und nun schaltet sich der Erzähler ein:

„Jetzt, lector optime, mußt du wissen, daß du eine Tragödie, kein Lustspiel mehr liest (tragoediam, non fabulam) und daß du vom Pantoffel zum Kothurn hinaufsteigst.“

Die unmittelbare Anrede an den Leser, den *lector optimus*, ist auffällig. Im ganzen Roman gibt es nämlich nur vier solche Anreden, und sie sind paarweise aufeinander bezogen: An zwei Stellen

wird dem Leser eine Frage in den Mund gelegt, an den beiden anderen Stellen, in der Vorrede und hier, wird dem Leser eine Geschichte versprochen. Dabei spielt Apuleius mit dem lateinischen Wort für Geschichte, *fabula*: In der Vorrede hieß es, der Leser werde eine lustige *fabula Graecanica* zu hören bekommen, hier hingegen wird ihm eine Geschichte versprochen, die *keine* lustige *fabula*, sondern eine *tragoedia* sei. Und wir dürfen stillschweigend ergänzen, daß es sich auch in diesem Falle um etwas Griechisches, um eine *tragoedia Graecanica* handelt: Denn wie schon der Anfang zeigt, wird ja im folgenden nichts anderes als eine Variante des Phädramythos erzählt.

Aber, *lector optime*, ich wollte ja zeigen, daß sich über das Muster der Dreiteilung des Romanes das Muster einer Zweiteilung schiebt. Genau an diesen Punkt hat uns unsere Wanderung auf den verschlungenen Pfaden des Zauberteppichs wieder zurückgeführt. Wenn Apuleius nämlich an jener Stelle im zehnten Buche tatsächlich Motive der Vorrede verwendet, dann darf man, ja dann muß man sich fragen, ob hier nicht eine Art versteckter zweiter Anfang installiert worden ist. Dafür spricht zweierlei. Erstens geht diesem Passus unmittelbar voraus eine Episode, in der Lucius zum ersten und einzigen Mal in seiner Zeit als Esel durch seine Neugierde Unheil anrichtet: Sein Herr, ein armer Gärtner, hat einen Soldaten verprügelt (denselben, dem Lucius später gehören wird) und muß sich und den Esel nun verstecken. Unseligerweise kann Lucius aber seine Neugierde nicht bezähmen und schaut, um das Treiben der Häscher zu betrachten, genau im falschen Moment aus seinem Versteck. Alles fliegt auf, der Gärtner wird verhaftet – sein weiteres Schicksal wird nicht erzählt, aber man darf füglich das Schlimmste befürchten –, und der Esel Lucius geht in die Hände des Soldaten über. Hier wird also das Motiv der *curiositas* zum erstenmal wieder so verwendet wie in den ersten drei Büchern vor der Verwandlung. Dies kann man als Hinweis darauf deuten, daß wir an einen Punkt gelangt sind, der dem Beginn des Romans entspricht, wo Lucius' gefährliche Neugierde ja ebenfalls erstmals hervorgehoben wurde. Zweitens: In den verbleibenden Kapiteln, ab dem Ende der *tragoedia*, wird Lucius von seiner Umwelt nicht mehr wie ein Tier behandelt, sondern so, als ob er ein Mensch wäre. Nicht nur entdeckt der hohe Beamte, in dessen Besitz er aus den Händen des Soldaten übergeht, des Esels

Intelligenz und seine Vorliebe für gar nicht tiergemäße Schlemmereien, sondern obendrein verliebt sich eine Dame aus ebenfalls bestem Hause in ihn bzw. in den ganzen Stolz seines Eseldaseins und verbringt zwei rauschende und detailliert beschriebene Liebesnächte mit ihm. Auch dieser Umschwung spricht für die Annahme, daß die *tragoedia*-Passage eine Rückkehr zum Anfang einleitet, wo Lucius ein Mensch war, eine Rückkehr natürlich unter veränderten Vorzeichen.

Geht man diesen Hinweisen nach, so zeigt sich, daß Apuleius auch die Abfolge der weiteren Ereignisse zu der Anordnung der Geschehnisse in den Büchern vor der Verwandlung in Parallele gestellt hat. Ich nenne die wichtigsten Stationen und ihre späteren Entsprechungen. Im ersten Buch ist Lucius auf dem Weg von Korinth nach Thessalien, im zehnten Buch auf dem Weg von Thessalien nach Korinth. Im ersten Buch hört er gleich zu Beginn eine Geschichte, die ihn persönlich nicht betrifft, ebenso – wir haben es gesehen – im zehnten Buch, nämlich die *tragoedia*. Weiterhin entsprechen sich die ausführlich berichteten Liebesnächte im zweiten und im zehnten Buch; in beiden Fällen wird übrigens die Echtheit der Liebe hervorgehoben (tatsächlich sogar im Fall der Sodomitin). Dann wurde im dritten Buch Lucius beim Fest des Gottes *Risus* der gemeichelten Weinschläuche wegen öffentlich der Prozeß gemacht, der mit seinem Ehrverlust endete. Am Ende des zehnten Buches scheint sich dieses unangenehme Ereignis zunächst wiederholen zu sollen. Denn der hohe Beamte, bei dem der Esel Lucius im Brot steht, hat von seiner Eskapade mit der vornehmen Dame Wind bekommen und wünscht nun eine öffentliche Darbietung, allerdings, da jene Dame hierfür verständlicherweise nicht zur Verfügung steht, in Gestalt eines sodomitischen Aktes mit einer zum Tode verurteilten vielfachen Mörderin. Die Szene ist schon hergerichtet, das sensationslüsterne und lachbereite Theaterpublikum versammelt – da flieht Lucius im letzten Augenblick, um dieser Schande zu entgehen. Erst im elften Buch wird Lucius' verlorene Ehre durch das ehrfurchtsvolle Staunen der Menge bei seiner Rückverwandlung wiederhergestellt. Und diese Rückverwandlung findet gerade beim Fest der *Isis* statt, was ohne Zweifel eine neuerliche Verbindung zum Fest des *Risus* herstellt. Der Gleichklang von *Risus* und *Isis* ist sicherlich beabsichtigt und verwundert umso weniger, als gerade die Verwendung von solchen

Assonanzen ein wichtiges stilistisches Merkmal des Romans insgesamt darstellt. Ein weiteres verbindendes Moment, die beiden Verwandlungen, einmal eine mißlungene, beim anderen Mal eine gelungene, bedarf keiner besonderen Hervorhebung, ebensowenig, daß das Motiv der *curiositas* in der Ansprache des Isispriesters an Lucius aufgenommen und zum Abschluß gebracht wird.

Es gäbe noch weitere Querverbindungen, die ich aber beiseite lasse, um statt dessen eine besonders wichtige und zugleich befremdliche Bezugslinie vorzustellen. Es kann nämlich kein Zweifel bestehen, daß durch dieses Analogisierungsverfahren die Sklavin Photis mit der mächtigen Weltgöttin Isis parallelisiert wird. Sie beide sind es – sicher das wichtigste verbindende Moment –, die für Lucius' jeweilige Verwandlung verantwortlich zeichnen. Weiteres, Frivoleres, kommt hinzu. Als Photis sich zum erstenmal vor Lucius entkleidet, vergleicht er sie mit Venus, wie sie dem Meer entsteigt. Und genauso entsteigt Isis, die (wie sie sich selbst bezeichnet) himmlische Venus, auf Lucius' Gebet am Strand hin zu Beginn des elften Buches dem Ozean. Bei beiden beschreibt Lucius, als Merkmal ihrer herausragenden Schönheit, das lange wallende Haar. Beide, Photis wie Isis, reden Lucius zu, von seinen Klagen abzulassen – im ersten Fall von seinen Liebesklagen, im zweiten Fall von seinen Klagen über sein Eseldasein –, weil sie beschlossen hätten, ihn gnädig zu erhören. Selbst der Name der Sklavin, *Photis*, könnte sich in diesem Zusammenhang als bedeutungsvoll erweisen (in der erwähnten griechischen Vorlage des Apuleius hieß die Dame übrigens ‚Palaistra‘, also ‚Ringerschule‘, ein wenig diskreter Hinweis auf ihre hauptsächliche Beschäftigung). Manche Interpreten haben *Photis* als Anspielung auf das griechische Wort für Licht, *phôs*, gelesen und darin eine Vornahme der lichtvollen Erscheinung der Isis gesehen.

Wenn denn also tatsächlich Apuleius mit dem Beginn des zehnten Buches in *verwandelter* Form ‚die Geschichte von vorne hat beginnen lassen‘, dann hat das natürlich Konsequenzen für die Interpretation. Einerseits mag man zu der Ansicht gelangen, daß die beiden Muster, das dreiteilige und das zweiteilige, sich gegenseitig verstärken. Denn damit, daß der Esel Lucius des zehnten Buches zum Lucius in Menschengestalt der ersten drei Bücher in Analogie gestellt ist, könnte Apuleius dem Leser ja andeuten wollen, daß dieser junge Mann, trotz seiner guten Herkunft und

seiner erstklassigen Bildung, mit seinem Hang zur Neugierde und zu sexuellen Beziehungen unter seinem Stand am Ende nichts anderes ist als ein kapitaler Esel, so daß seine Verwandlung in dieses Tier nur die betrübliche innere Wahrheit nach außen projiziert. Auch der satirische Aspekt käme nicht zu kurz, denn daß die Menschen im zehnten Buch das Tier wie einen Menschen, den Menschen (die Verbrecherin) hingegen schlimmer als jedes Tier behandeln, ist selbst in der Reihe von ausgewiesenen Abscheulichkeiten, wie sie bisher geschildert worden sind, doch ein Höhepunkt von besonderer Rohheit. Und schließlich würde durch den Bruch der Nachahmung an der Stelle, wo die öffentliche *Festdarbietung* des sodomitischen Schauspiels abgebrochen und durch die öffentliche ehrenvolle Wiedereinkörperung des Lucius beim *Fest* der Isis ersetzt wird, die ungeheure Gnade der Göttin eindrucksvoll hervorgehoben.

Aber was tun wir mit der Parallelisierung von Isis und Photis? Sollen wir Isis als eine Art überirdische Photis verstehen? Oder gar Photis, die schöne Sklavin, als sehr irdische Inkarnation der Isis? Wie sollen wir den grandiosen Augenblick der Isisvision zu Beginn des elften Buches mit der Entkleidung der Photis im zweiten Buch miteinander verknüpfen? Entsteht hier nicht ein Widerspruch zu der oben vorgelegten Deutung von Schuld und Erlösung? Traut der Autor seinen Lesern nach all dem, was Lucius mit den Menschen erlebt hat, etwa so viel Moral und Anstand zu, daß sie über der Erscheinung der Isis die Schönheit, die Erotik und die ehrliche Liebe des Sklavenmädchens Photis verdrängen werden? Und was tun wir in dieser Reihe mit der Sodomitin? Solche Zweifel werden noch verstärkt durch folgende Überlegung. Nehmen wir die eben entdeckte Zweiergliederung ernst, so ergibt sich aus ihr, daß das, was auf die Rückverwandlung des Lucius folgt, nämlich seine drei aufeinanderfolgenden Initiationen in die Kulte von Isis und Osiris, in Parallele steht zu dem, was auf seine Verwandlung in einen Esel folgte, nämlich die peinigenen und grausamen Erfahrungen in Tiergestalt. In der Tat ist in der Forschung die Interpretation erwogen worden, daß Lucius, vom Tier zum Initianden geworden, sozusagen nur vom Regen in die Traufe gekommen sei – an die Stelle der Qualen als Esel träten die Mühe und Pein der Übungen und Entbehrungen, die Lucius in den einzelnen Mysterienkulten auf sich nehmen muß.

Unser Zauberteppich gibt sein Geheimnis nicht so einfach preis. Und Apuleius hat noch weitere Störmuster hineingewoben. Eines davon möchte ich zum Abschluß noch vorstellen. Wir haben vorhin gesehen, daß die Instanzen von Autor, Erzähler und Protagonist bis zur Ununterscheidbarkeit ineinandergeschoben sind. Und ich habe darauf hingewiesen, daß auch die spätere Abfassung des Romans thematisiert wird, wenn auch nur an einigen wenigen Stellen. Öfter hingegen klingt an, daß Lucius' Bildung in erster Linie eine – für das zweite Jahrhundert nach Christus sehr typisch – literarische Bildung ist. Lucius kennt seine Klassiker, er ist auf seine rhetorischen Fähigkeiten stolz, und bisweilen scheint er geradezu ein vertracktes Bewußtsein davon zu haben, eine Romanfigur, und zwar womöglich eine Romanfigur seiner eigenen Produktion, zu sein. Hier bewegen wir uns auf einer Ebene der Interpretation, die man im allgemeinen eher zur Deutung von Romanen des 20. Jahrhunderts zu betreten pflegt, und daß der *Goldene Esel* sich seiner literarischen Verfaßtheit nicht nur bewußt ist, sondern dieses Bewußtsein auch zum Motiv macht, diese Eigenschaft macht ihn auch aus Sicht der Moderne zu einem wirklichen Meisterwerk.

Einige Beispiele sollen genügen. Nach Lucius' Debakel beim Fest des *Risus* kommen die Magistrate der Stadt zu ihm, um sich zu entschuldigen und ihn zu trösten, unter anderem wie folgt:

iste deus auctorem et actorem suum propitius ubique comitabitur amanter nec unquam patietur, ut ex animo doleas, sed frontem tuam serena venustate laetabit adsidue (Dieser Gott wird seinen Dichter und Darsteller überall mit Huld und Liebe begleiten und nie zulassen, daß dir das Herz wehtut, wird vielmehr ohne Unterlaß deine Stirn in froher Heiterkeit glänzen machen).

Lucius wird hier also von anderen Romanfiguren als *risus auctor et actor* angesprochen. Eine vieldeutige Formulierung, die einfach heißen könnte: „einer, der das Gelächter mehrt (*auctor*, von *angere*) und hervorruft (*actor*, von *agere*)“. Aber schon *actor* müssen wir daneben im übertragenen Sinne als ‚Schauspieler‘ verstehen – Lucius ist ja als Akteur in einem zu Ehren des *Risus* aufgeführten Drama aufgetreten –, und deshalb dürfte gleiches für *auctor* gelten. Und so ist Lucius also zugleich Verursacher (*auctor*) der Festdarbietung und ihr Verfasser, ihr Erfinder, ihr Autor (*auctor*). Aber woher wissen das die dann doch ebenfalls erfundenen Rats-

herren von Hypata? Ein anderes Beispiel: Lucius erzählt seinem Gastgeber Milo, er habe vor dem Antritt seiner Reise einen Wahrsager befragt, und der habe ihm mancherlei prognostiziert, vor allem aber folgendes: *respondit ... historiam magnam et incredulam fabulam et libros me futurum* (Er sagte mir voraus, ich würde ein großes geschichtliches Ereignis, eine unglaubliche Geschichte, ja ein Roman werden). Die erfundene Romanfigur des Wahrsagers möchte sich also nicht so recht festlegen, ob die Geschichte, die Lucius erleben und aufschreiben wird, wahr (eine *historia*) oder nur erfunden (eine *fabula*) sein wird; und wenn man dennoch hierin einen Vorverweis auf die Abfassung des Romans sehen will, so sollte man bedenken, daß Lucius' Gastgeber Milo den Wahrsager schon im nächsten Satz als Scharlatan entlarvt, dessen Weissagungen leider nie eintreffen. Und selbst *Amor und Psyche* sind kein sicherer Hafen: Die Geschichte wird von einem versoffenen und verschlagenen alten Weib erzählt, und zwar nur zu dem Zweck, das hysterisch schluchzende Entführungsoffer ruhigzustellen. Fassen wir das Märchen aber als Allegorie der mystischen Bedeutung des Romans auf, welche Beziehung soll der Leser dann zwischen dem Autor dieser erhebenden Allegorie und einer so wenig ehrfurchtgebietenden, ja eher Mißtrauen erregenden Erzählergestalt wie der alten Frau herstellen? Oder nehmen wir als letztes Beispiel jene schon bekannte Stelle im zehnten Buch, wo der Sprecher ankündigt, es folge nun keine Komödie (*fabula*), sondern eine Tragödie (*tragoedia*): Was folgt, ist dann aber doch eine Komödie, denn es ist die einzige Geschichte im ganzen Roman, die wider Erwarten und gegen die Erzähltradition der Phaedrageschichte gut ausgeht, wo die böse Stiefmutter bestraft und der brave Sohn und seine Helfer belohnt werden.

Weiß der Autor, was er tut? Ist die ganze Geschichte erfunden oder nicht? Will der Roman eine ernste Aussage vermitteln, oder ist das Ganze nur eine blendende Unterhaltung für intellektuell ambitionierte Leser, die ihren Spaß daran haben, wie hier mit den verschiedenen literarischen Möglichkeiten des Fiktionalen, der Erzeugung von Spannung, der Übermittlung verschlüsselter sinnstiftender Botschaften gespielt wird? Oder bietet Apuleius uns womöglich nur deshalb verschiedene Deutungen an, die sich gegenseitig unmöglich machen, um am Ende unser Vertrauen in unsere hermeneutischen Fähigkeiten, in unsere Versiertheit als In-

terpreten zu erschüttern? Denn über eines müssen wir uns klar sein – zur religiös-metaphysischen Tiefe unserer ersten, allegorischen Deutung paßt dieses verwirrende und schillernde Vexierspiel zwischen Autor und Figuren jedenfalls nicht.

Betreten zurückblickend müssen wir erkennen, daß wir am Verrätselungsgeschick des alten Zauberers Apuleius gescheitert sind. Aber es bleibt doch ein Ausweg! Werner Suerbaum begann seinen *Aeneis*-Beitrag mit dem Bericht über die Ergebnisse einer auf den Straßen Münchens veranstalteten Umfrage zu Vergil. Im Gegensatz zu ihm habe ich mich mit Apuleius nicht auf die Straße getraut, bin aber stattdessen in eine universitätsnahe Buchhandlung gegangen und habe nach einer *Übersetzung* gefragt. Die gibt es, und sie kostet neun Euro neunzig. Das, *lector optime*, ist Deine Chance! Wage Deinen eigenen Flugversuch! Denn was bekommst Du schon für nicht einmal zehn Euro? Bestimmt keinen fliegenden Teppich – jedenfalls nicht in München –, aber: ein Meisterwerk der antiken Literatur.

Literaturhinweise

Textausgabe und Übersetzung:

Apuleius, *Der goldene Esel. Metamorphosen*. Lat. u. dtsh. hg. und übers. von E. Brandt und W. Ehlers. Mit einer Einführung von N. Holzberg, Düsseldorf, Zürich ⁵1998 [die Übersetzungen im obigen Beitrag basieren auf diesem Buch]

Literatur:

John J. Winkler, *Auctor & Actor. A narratological reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley/Los Angeles/London 1985

Ellen D. Finkelpearl, *Metamorphosis of Language in Apuleius. A Study of Allusion in the Novel*, Ann Arbor 1998

B. L. Hijmans, R. Th. van der Paardt (Hgg.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen 1978 [enthält viele interessante Beiträge zu einzelnen Fragen]

M. Zimmerman u. a. (Hgg.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass II. Cupid and Psyche*, Groningen 1998 [enthält viele interessante Beiträge zu einzelnen Fragen]