

Der Prolog der *Metamorphosen* des Apuleius als Spiegel des Gesamtwerkes

ALEXANDER HÄUSSLER
Universität Tübingen

1. Einleitung

Betrachtet man die Vielzahl z.T. konträrer Interpretationen, die der Prolog der *Metamorphosen* erfahren hat,¹ so scheint es sich mit ihm so zu verhalten wie mit jenem Orakelspruch, welchen die korrupten Priester der Dea Syria im neunten Buche des Romans allen Fragenden ohne Unterschied zukommen lassen.² Mit seinen kryptischen Formulierungen steht er einer Vielzahl verschiedener Lesarten offen, die vom wörtlichen bis hin zu einem metaphorischen Verständnis reichen, ohne dem Leser einen Schlüssel zu einer allein gültigen Interpretation an die Hand zu geben. Die neuere Forschung neigt unter dem Einfluß von J.J.Winklers verdienstreicher Untersuchung³ mehr und mehr dazu, diese Not zur Tugend zu machen, indem die Forderung einer zentralen Sinnkohärenz für den Roman im ganzen wie für den Prolog im besonderen von vornherein zurückgewiesen wird – eine nicht ganz unproblematische Sichtweise, birgt sie doch die Gefahr in sich, hinter jeder potentiell einheitsstiftenden Formulierung eine hermeneutische Sackgasse zu vermuten. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nun, zwischen den verschiedenen Ansätzen zu vermitteln.⁴ Wenn der Prolog sich auch in charakteristischer

¹ Genannt sei hier lediglich der jüngst erschienene Sammelband Kahane/Laird 2001.

² *Met.* 9.8.

³ Winkler 1985.

⁴ Dabei kann an dieser Stelle auf die von Keulen 2003a formulierten Thesen nicht näher eingegangen werden, dessen Kommentar zu *Met.* 1. 1–20 mir erst nach Abfassung dieser Arbeit zugänglich wurde. Keulens, ohne Frage sehr anregende, Analyse, die auf einer konsequent rhetorischen Lesart der kommentierten Passagen beruht und in dem Prolog ein rhetorisches Programm für den gesamten Roman theoretisch wie auch performativ entwickelt sieht, erweist sich – soviel sei hier gesagt – entgegen der Annahme ihres Ver-

Weise einer verbindlichen Lesart entzieht, so läßt sich doch m.E. zeigen, daß er strukturell die folgenden elf Bücher vorausnimmt und somit auch die Einheit des Werkes betont.

Zur Erleichterung der Untersuchung sei hier der Wortlaut des Prologs vorausgeschickt, wobei der Text in drei Abschnitte untergliedert wird:

(1) *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam – modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere –, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursus mutuo nexu reflectas ut mireris, exordior.*

(2) *Quis ille? paucis accipe. Hymettos Attica et Isthmos Ephyrea et Taenaros Spartiaca, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est. ibi linguam Attidem primae pueritiae stipendiis merui. mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeunte aggressus excolui. en ecce praefamur veniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero.*

(3) *Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet. fabulam Graecanicam incipimus. lector intende: laetaberis.*

(1) 'Ich aber werde dir in diesem milesischen Gesprächston allerlei Geschichten aneinanderknüpfen und deine geneigten Ohren mit anmutigem Geflüster umschmeicheln – wenn du es denn nicht verschmähst, einen ägyptischen Papyrus einzusehen, der mit einem spitzen Schreibrohr vom Nil beschriftet ist: Auf daß du Gestalten und Geschicke, in andere Erscheinungen verwandelt und in wechselseitiger Verknüpfung wieder in ihre eigentliche Form zurückversetzt, bestaunen magst, hebe ich nun an.

(2) Wer spricht da? Vernimm es in wenigen Worten: Der attische Hymettos, der ephyreische Isthmos und der spartanische Taenaros, glückliche Fluren, die auf ewig in noch glücklicheren Büchern verwahrt sind, das sind die alten Herkunftsstätten meines Geschlechts. Dort habe ich mir die attische Sprache in den ersten Dienstjahren meiner Jugend angeeignet. Bald darauf habe ich in der lateinischen Stadt, ein Neuling in den Studien der Quiriten, die einhei-

fassers (Keulen 2003a, 10) als durchaus mit einem narratologischen Ansatz wie dem hier vertretenen kompatibel: so in der Betrachtung der Prologerzählers qua Erzähler (ibid.) oder in der, auch für die vorliegende Untersuchung zentralen, Herausarbeitung von Analogien zwischen verschiedenen Ebenen des Textes wie Inhalt und Stil (ibid., 16ff.).

mische Sprache mit mühevoller Anstrengung in Angriff genommen und gepflegt.

Ja, und deshalb bitte ich nun im voraus um Verzeihung, falls ich als ungeübter Sprecher der mir fremden, auf dem Forum gebräuchlichen Redeweise irgendwie Anstoß erregen sollte

(3) Doch dieser Wandel der Sprache entspricht bereits der Schreibweise, die wir uns zu eigen gemacht haben: einer Schreibweise, die von der Kunst eines Zirkusreiters zeugt. Eine Geschichte nach griechischer Art beginnen wir nun. Leser, paß auf: Du wirst deine Freude daran haben.⁷

Der erste dieser Abschnitte enthält bereits alle Elemente eines vollständigen Prologs.⁵ Der zweite Teil umfaßt die Selbstvorstellung des Sprechers und die direkt daraus resultierende Entschuldigung für eventuelle Mängel,⁶ während der dritte Abschnitt den ersten wieder aufgreift⁷ und den Mittelteil als einen Einschub erscheinen läßt, der den Beginn der eigentlich schon durch das *exordior* angekündigten Erzählung verzögert. Diese Form der Dreiteilung soll im folgenden semantisch und narratologisch untermauert werden.

1.1. Das Beschreibungsmodell

Der narratologischen Analyse wird die von G. Genette entwickelte und von J. Lintvelt weitergeführte Terminologie zugrundegelegt werden,⁸ welche in den Groninger Apuleiuskommentaren und zahlreichen Einzelinterpretationen

⁵ So auch Winkler 1985, 183, der diesen Abschnitt als *first prologue* bezeichnet.

⁶ Die Entschuldigung ließe sich als Wiederaufnahme des metanarrativen Diskurses auch dem dritten Teil zuschlagen, doch ist sie, wie unten erörtert werden wird, als tradierter Topos der ebenfalls konventionellen Vorstellung des Erzählers eng verwandt.

⁷ So greift *fabulam Graecanicam* die *varias fabulas* auf, wobei das Adjektiv auf griechische Vorbilder verweist, wie sie durch das *Milesio isto sermone* zuvor ausdrücklich genannt wurden; die Aufforderung: *lector, intende* entspricht strukturell als vom Leser zu erfüllende Bedingung der Wendung: *modo si non spreveris ... inspicere* und im weiteren Sinne auch der Formulierung *aves benivolas*, welche ebenfalls eine Voraussetzung enthält; am Ende steht mit *laetaberis* erneut das Versprechen von Unterhaltung.

⁸ Ich führe die französischen Termini hier in deutscher Übertragung ein, wobei ich mich an A. Knops Übersetzung von Genettes *Nouveau discours du récit* (= Genette 1994) halte. Das hier angewandte Nebeneinander deutscher und französischer Bezeichnungen erscheint für die nachfolgende Untersuchung aus Platzgründen nicht praktikabel, daher werden nur die deutschsprachigen Ausdrücke durchgängig Verwendung finden.

zum Metamorphosentext angewandt worden ist: Sie soll zunächst kurz vorgestellt werden.

Lintvelt unterteilt die literarische Kommunikation in vier verschiedene Ebenen, auf denen sich jeweils eine Sender- und eine Empfängerinstanz gegenüberstehen:⁹

Der konkrete Autor (*auteur concret*) und der konkrete Leser (*lecteur concret*) bilden den realen Kommunikationsrahmen: Der konkrete Autor bezeichnet den historischen Verfasser des jeweiligen Textes (also im Falle der *Metamorphosen* Apuleius von Madaura), während unter dem konkreten Leser jeder in der extratextuellen Welt existierende Leser von der Antike bis heute verstanden wird.

Ist diese reale Kommunikationsebene rein extratextuell definiert, so wird zur Beschreibung des Autorposition, wie sie sich im Text als die Summe der dort zum Ausdruck kommenden ideologischen und stilistischen Entscheidungen manifestiert, das Konzept des abstrakten Autors (*auteur abstrait*) verwendet.¹⁰ Der dazu komplementäre abstrakte Leser (*lecteur abstrait*) steht für jene ideale Rezeptionsinstanz, die den Text und die darin enthaltene Wirkungsabsicht (also den abstrakten Autor) vollständig erfaßt.

Der abstrakte Autor entwirft die fiktive Romanwelt (*monde romanesque*), in der sich der fiktive Erzähler (*narrateur fictif* oder einfach *narrateur*) und der narrative Adressat (*narrataire fictif* bzw. *narrataire*) befinden. Der Erzähler ist die im Text sprechende Erzählerstimme (also in den *Metamorphosen* Lucius): Er übermittelt seinem Gegenüber, der im Text explizit apostrophiert sein kann (etwa im Prolog durch den Vokativ *lector*), die Geschichte (*histoire*), die sich in der erzählten Welt (*monde narré*) abspielt:

⁹ Lintvelt 1981, 16–33.

¹⁰ Diese, von W. Booth 1983, 70–76 unter der Bezeichnung des *implied author* eingeführte, Instanz ist zwar in der Literaturtheorie umstritten und von Genette 1983, 94–107 kritisiert worden. Sie erscheint mir aber methodisch schon deshalb sinnvoll, da sie den Interpreten zu größerer Vorsicht im Umgang mit seinem Wissen über den historischen Autor verpflichtet: Die geistige Haltung des konkreten Autors läßt sich schwerlich als feste, unveränderliche Größe beschreiben, sondern ist prinzipiell einem historischen Wandel zugänglich, und so kann das sich im Text äußernde Autorbewußtsein allenfalls als Abbild der Befindlichkeit des konkreten Autors zum Zeitpunkt der Abfassung des Textes betrachtet werden. Doch selbst unter dieser Einschränkung ist es sehr problematisch, eine völlige Übereinstimmung zwischen der auktorialen Wirkungsabsicht und dem daraus resultierenden Text a priori vorauszusetzen und damit Mängel in der künstlerischen Umsetzung kategorisch auszuschließen. Aus diesen Gründen werde ich im folgenden an Lintvelts abstraktem Autor festhalten.

Dieser fiktionsinterne, in der Romanwelt (*monde romanesque*) angesiedelte, Erzählvorgang wird mit Genette als Narration (*narration*) bezeichnet und von der Erzählung (*récit*) im Sinne des narrativen Textes, des sprachlichen Signifikanten, abgegrenzt.¹¹

Innerhalb der erzählten Welt (*monde narré*) bewegen sich schließlich die Akteure (*acteurs*), die ihrerseits in eigenen Diskursen Binnenwelten (*mondes cités*) evozieren können.

Ausgehend von diesem Erzählebenenmodell, läßt sich ein narrativer Diskurs danach beschreiben, ob der jeweilige Erzähler selbst eine Rolle in der von ihm erzählten Geschichte spielt (man spricht dann von einem homodiegetischen Erzähler), oder lediglich als Außenstehender, als ein sogenannter heterodiegetischer Erzähler, berichtet. Diese beiden Grundmodelle lassen sich schließlich unter dem Gesichtspunkt der Fokalisierung ausdifferenzieren, nach der Frage also, aus welcher Perspektive die erzählten Ereignisse dargestellt werden: Wird aus der Sicht des Erzählers berichtet, so liegt der auktoriale Erzähltyp (*type narratif auctoriel*) vor, ist die Perspektive die eines Protagonisten, so spricht man vom aktorialen Erzähltyp (*type narratif actoriel*); die dritte Variante des neutralen Erzähltyps (*type narratif neutre*) bezeichnet eine Erzählung, die gänzlich ohne ein individualisiertes Wahrnehmungszentrum auskommt.¹² Bei einem homodiegetischen Text wie den Metamorphosen fällt der neutrale Erzähltyp weg. Bei auktorialer Fokalisierung spricht man hier von einem erzählenden Ich (*je-narrant*), beim aktorialen Erzähltyp von einem erlebenden Ich (*je-narré*).¹³

2. Verhältnis topischer Sprecherrollen

Der erste Prologteil stellt sich, formal betrachtet, als die Rede eines auktorialen Erzählers dar. Der Erzähler weckt bei seinem narrativen Adressaten bestimmte Erwartungen hinsichtlich Form (*varias fabulas conseram*) und Inhalt (*figuras ... refectas*) der folgenden Erzählung – ein für einen Prolog durchaus gewöhnlicher Vorgang. Doch der Text verläßt in dem Moment die gewohnten Bahnen, als die plötzliche, am ehesten wohl dem narrativen Ad-

¹¹ Genette 1972, 72.

¹² Lintvelt 1981, 37f. bezeichnet die heterodiegetische und homodiegetische Erzählweise als *formes narratives de base* und bestimmt die drei Erzähltypen nach dem Kriterium des intratextuellen Orientierungszentrums (*centre d'orientation*).

¹³ Genette 1972, 259.

ressaten zuzuschreibende, Zwischenfrage: *quis ille?* den Erzähler nötigt, sich zu seiner Person zu äußern. Die nun folgende Selbstauskunft läßt, wie oft mit Recht bemerkt worden ist, nicht nur die Identität des Erzählers offen; gerade die reichlich enigmatische Umschreibung des Herkunftsortes scheint weniger um ihrer selbst willen angeführt zu sein, als im Kontext einer vom Sprecher präsentierten *history of his languages*,¹⁴ also als Geschichte seiner sprachlichen Entwicklung.

Formal betrachtet, läßt sich der Wechsel vom ersten zum zweiten Teil des Prologs als Übergang von einer primär dialogischen Situation (– dem Aussagetypp also, den Benveniste¹⁵ als *discours* bezeichnet –) zu einer in Vergangenheitstempora gehaltenen Erzählung (– Benvenistes *histoire*¹⁶ –) fassen. Doch die *histoire* bleibt für den *discours* nicht ohne Folgen: In einer plötzlichen Wendung kehrt der Erzähler aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurück, indem er sich als ungeübten Sprecher (*rudis locutor*) bezeichnet. Diese Selbstcharakterisierung bildet einen merklichen Kontrast zur Versprechung ästhetischer Unterhaltung des ersten Prologteils, welche implizit den Eindruck eines rhetorisch geschulten und selbstbewußten Sprechers erweckt. Diese Störung der Sinnkohärenz ist von vielen konkreten Lesern empfunden worden, und man hat versucht, sie abzumildern, indem man sie entweder als Ironie¹⁷ erklärt hat oder als konventionelle Bescheidenheitsfloskel¹⁸ und damit gerade als Ausdruck des zuvor angedeuteten rhetorischen Geschicks des Erzählers. Ehe wir uns einer narratologischen Untersuchung dieses Textteils zuwenden, wird es also notwendig sein, sich klarzumachen, welcher tradierten Elemente sich der Text bedient:

¹⁴ Winkler 1985, 196.

¹⁵ Benveniste 1966, 239; vgl. auch Laird 2001, der die Begriffe *discours* und *histoire* mit den lateinischen Termini *sermo* und *fabula* gleichsetzt und diese Dichotomie seiner Interpretation des Prologs zugrundelegt.

¹⁶ Im folgenden behalte ich Benvenistes Terminologie unübersetzt bei. Dabei wird einer möglichen Verwechslung seines linguistischen *histoire*-Begriffs mit dem narratologischen Genettes dadurch vorgebeugt, daß letzterer mit der deutschen Bezeichnung 'Geschichte' wiedergegeben wird.

¹⁷ So etwa Helm 1956, 354: ... und die Entschuldigung wegen etwaiger Verstöße kann bei dem Kenner der alten lateinischen Literatur nur ein Scherz sein.

¹⁸ Vgl. Janson 1964, 131, der den Passus als Aussage des Lucius versteht, welche die Funktion habe, *to give life and credibility to the character of Lucius, to show Lucius' urbanity and courteous manner.*

Quis ille? – Diese Frage scheint für den *first reader*¹⁹ eine namentliche Einführung des Sprechers einzuleiten. Die Selbstvorstellung des Erzählers dient in den Proömien der griechischen Geschichtsschreibung als Beglaubigungstopos.²⁰ Dabei stellt sich der konkrete Autor namentlich vor und bürgt mithin persönlich für die Authentizität der folgenden Aussagen, indem er sie in Relation zu seiner Biographie setzt. Die fiktionale Literatur bedient sich formal dieser und ähnlicher Vorgehensweisen,²¹ indem der Leser aufgefordert wird, den vorliegenden Text, von dem er weiß, daß er fiktional ist, auf nichtfiktionale Referenztexte zu beziehen und aus einer solcherart vergleichenden Lektüre ästhetisches Vergnügen zu schöpfen. Somit können die Topoi der Historiographie in einem fiktionalen Kontext in der Praxis ihre ursprüngliche Funktion ins Gegenteil verkehren und gerade die Fiktionalität eines Textes signalisieren.

Der Prolog des Apuleius unterscheidet sich von der genannten Tradition v.a. in zwei Punkten: Erstens ist es hier offensichtlich nicht der konkrete Autor, also Apuleius, auf den verwiesen wird; die hier skizzierte Biographie paßt auf ihn nicht.²² Damit wird hier nicht zur Beglaubigung auf die Korrespondenz zur extratextuellen Realität hingewiesen, sondern es kommt genau an der Stelle, wo traditionell der konkrete Autor angeführt wird, ein eindeutig fiktiver Sprecher zu Wort. Zweitens fällt auf, daß eine Nennung des Namens dieses Sprechers unterbleibt, und das, obwohl die Frage: *quis ille?* genau darauf abzielen scheint. Der tradierte Beglaubigungstopos wird seiner Kernfunktion beraubt, die traditionell gerade darin bestand, durch die Individualisierung des Sprechers den Eindruck von Historizität zu erwecken; desgleichen wird darauf verzichtet, das erzählte Geschehen durch Hinweise auf historische Ereignisse oder Orte eindeutig im Erfahrungs- und Wissenshorizont des konkreten Lesers zu verankern, sondern der Umgang mit geographischen Informationen ist bewußt vage und somit nicht wörtlich auf

¹⁹ Im folgenden wird im Anschluß an Winkler 1985 von dem *first reader* im Sinne eines Lesers die Rede sein, der den Text erstmals – und damit linear – rezipiert. Demgegenüber bezeichnet der Ausdruck *second reader* einen Leser, der den Text bereits mindestens einmal gelesen hat und ihn somit als synchrones Ganzes überschaubt.

²⁰ Vgl. Herkommer 1968, 47 mit Beispielen.

²¹ So etwa die namentliche Selbsteinführung bei Chariton 1.1.: ‘Ich, Chariton aus Aphrodisias, Sekretär des Redners Athenagoras, will von einer erotischen Affäre berichten, die sich in Syrakus zugetragen hat.’

²² Der von Riefstahl 1938, 22 unternommene Versuch, die Aussagen des gesamten Prologs Apuleius zuzuschreiben, ist nur durch eine metaphorische Deutung des Biogramms überhaupt möglich, jedoch nicht überzeugend.

einen Sprecher anwendbar.²³ Es werden hier also gängige Topoi in dem Sinne parodiert, daß ‘durch das Kunstmittel der Verfremdung ... gewohnter Kunstmittel deren Bloßlegung als bloßer literarischer Mittel’ erreicht wird.²⁴ Auch die in der Formulierung *rudis locutor* liegende Selbstverkleinerung des Erzählers ist als Topos der Beglaubigung vielfach belegt: zunächst bei den attischen Gerichtsrednern,²⁵ dann aber auch in den Proömien der römischen Geschichtsschreiber.²⁶ Unabhängig von ihrem konkreten Wahrheitsgehalt, durften solche Selbstverkleinerungsformeln weder in der Gerichtsrhetorik noch in der seriösen Historiographie wohl je die Wirkung haben, auf Anhub unglaublich oder gar ironisch zu wirken, vielmehr werden sie in den einschlägigen Lehrbüchern als Mittel der *captatio benevolentiae* empfohlen.²⁷ Nun ist in der rhetorischen und der historiographischen Tradition wie auch, und dies halte ich für entscheidend, in der fiktionalen Literatur vor Apuleius m.W. kein Beleg dafür zu finden, daß der Bescheidenheitstopos in Verbindung mit der Ankündigung einer – nicht zuletzt rhetorisch – unterhaltsamen Lektüre auftritt. Dies deutet m.E. darauf hin, daß die Betonung der ästhetischen Qualität und die darin liegende Aufwertung eines fiktionalen Textes einerseits und der Hinweis auf seine Mangelhaftigkeit durch Verkleinerung der rhetorischen Kompetenz des Erzählers andererseits zwei alternative Erzählstrategien im Umgang mit der Fiktionalität darstellen.²⁸ Diese kann offen angekündigt werden, es ist aber auch möglich, sie durch intertextuellen Bezug auf „seriöse“ Texte indirekt einzuführen, indem deren Topoi inhaltlich umgekehrt und von, zumindest vorgeblich, ernstgemeinten Hinweisen in der Praxis zu Fiktionalitätssignalen umgemünzt werden. Dabei fordert die

²³ Die Angabe eines dreifachen Herkunftsortes läßt sich wörtlich auf keinen Sprecher beziehen, sondern erfordert von vornherein eine metaphorische Lesart.

²⁴ Most 1993, 32, der hier das von den russischen Formalisten geprägte Verständnis der Parodie referiert. Zur Parodie gängiger Erzählformen bei Apuleius s. auch Hofmann 1993a.

²⁵ So etwa Isokr. 12.38; Lys. 2.1; vgl. Herkommer 1968, 52–56, mit zahlreichen weiteren Beispielen.

²⁶ Vgl. etwa die bei Gellius 11.8.3 referierte Bitte um Nachsicht, mit der A. Postumius Albinus sein (nicht auf uns gekommenes) Geschichtswerk eingeleitet habe: ‘*nam sum*’, *inquit*, ‘*homo Romanus natus in Latio, Graeca oratio a nobis alienissima est*’, *ideoque veniam gratiamque malae existimationis, si quid esset erratum, postulavit*. (‘Denn ich bin’, so schrieb er, ‘ein Römer, in Latium geboren, und die griechische Redeweise ist mir äußerst fremd’, und deshalb bat er um Verzeihung und darum, daß man ihm Kritik erspare, falls er irgend einen Fehler begangen habe.) Vgl. auch Polyb. 39.1.3.

²⁷ Siehe *Rhet. ad Alex.* 29, 1436b34; Quint. *Inst.* 4.1.8.

²⁸ Vgl. auch Morgan 2001, 154f.

letztgenannte Verfahrensweise ein Rezeptionsverhalten heraus, bei dem die Unterhaltung des Lesers gerade darauf beruht, daß er den fiktionalen Text wie einen historiographischen liest, daß er ihn also ernst nimmt und sich auf eine Illusion einläßt, welche erst im Verlaufe der Erzählung nach und nach widerlegt wird. Gerade das Futur *si ... offendero* beweist ja, daß sich die Aussage auf die folgende Erzählung bezieht, daß sie mithin nicht schon im Augenblick, da sie geäußert wird, als Ausdruck des Gegenteils verstanden werden soll, wie es bei der Ironie der Fall wäre,²⁹ sondern eine bestimmte Haltung für die Lektüre des gesamten Textes anregt, durch welche allein sie falsifiziert werden kann.

Nach einem von dem Konzept der Fiktionalität geprägten ersten Teil führen die beiden Beglaubigungstopoi also den Aspekt der Glaubhaftigkeit ein; doch kann hier bei genauerer Betrachtung von Beglaubigung keine Rede sein: Denn wenn die Frage, wer den Prolog spreche, im Text keine Antwort findet, sondern im Gegenteil gerade diese Information dem Leser plakativ verweigert wird, so wird hier eine Konvention von Proömien, nämlich die (zumeist implizite) Einführung einer bestimmten Erzählsituation und die Einbettung der Erzählung in einen Verständnis- und Rezeptionskontext, parodierend selbst ins Zentrum der Betrachtung gerückt. Die mit den Äußerungen des Anfangsteils prinzipiell kompatible Selbstvorstellung des Erzählers mündet in einem zweiten Schritt in einen Bescheidenheitsgestus ein, der die im ersten Prologteil suggerierte Rezeptionshaltung und mithin die für eine kohärente Lektüre unabdingbare, in der Frage: *quis ille?* implizit unterstellte Identität des Sprechers von erstem und zweitem Prologteil merklich in Frage stellt. In diesem Zusammenhang erscheint die kommentierende Aussage aufschlußreich, mit welcher der Erzähler fortfährt: 'Doch dieser Wandel der Sprache (*vocis immutatio*) entspricht bereits der Schreibweise, die wir uns zu eigen gemacht haben: einer Schreibweise, die von der Kunst eines Zirkusreiters zeugt.'

Ich denke, daß die Wendung der *vocis immutatio* sich als metanarrative Aussage im Sinne eines 'Wandels des Tones' auf den störenden Übergang

²⁹ Dies gilt, obwohl im Biogramm teilweise gewählte, archaische Ausdrücke wie das Adjektiv *aerumnabilis* ('mühevoll') oder das Substantiv *prosapia* ('Geschlecht, Herkunftsstätte') verwendet werden, s. Scobie 1975, 74; vgl. auch Winkler 1985, 182. Kommentierungen wie die von Helm (s.o. Anm. 17) können deshalb von einem *Scherz* ausgehen, weil sie die Aussage auf den konkreten Autor Apuleius beziehen, der ja bekanntlich kein *rudis locutor* war; doch sollte man hier mit der Zuweisung der Sprecherrolle vorsichtig sein.

von der volltönenden Versprechung rhetorisch durchgestalteter Unterhaltung zu einer demütigen Bitte um Nachsicht verstehen läßt. Doch wir können noch weiter gehen und an diesem Punkt eine erneute Korrespondenz zwischen Inhalts- und Textebene erkennen:

Die Form *exordior* stellt, wie gesagt, den Abschluß dessen dar, was für sich genommen bereits ein vollständiger Prolog sein könnte.³⁰ Dies impliziert nun die Möglichkeit, die Autobiographie als eine der zuvor angekündigten Verwandlungsgeschichten zu lesen.³¹ Der Übergang von einem dialogischen *discours* zu einer dazu vorzeitigen *histoire* ist charakteristisch für den Wechsel von einer Erzählebene in die jeweils untergeordnete und markiert in diesem Sinne im Roman immer wieder den Übergang von der (durch den Haupterzähler Lucius) erzählten Welt in die zitierte Welt der von den Akteuren erzählten Geschichten.³² Wir können die *vocis immutatio* somit als ‘Verwandlung der (sprechenden) Stimme’ verstehen.³³ Es stehen sich dabei gewissermaßen zwei Prologsprecher gegenüber, welche unterschiedliche tradierte Erzählstrategien zur Ankündigung der Erzählung anwenden und sich eben dadurch als konventionelle Konstrukte enttarnen. Da der Text hier jegliche Eindeutigkeit programmatisch meidet, lassen sich diese beiden Sprecherinstanzen mit keiner Figur der Romanwelt oder der erzählten Welt identifizieren.³⁴ Vielmehr ist hier Identität gerade nicht von vornherein gegeben, sondern konstituiert sich erst, wobei gerade dieser Vorgang durch das

³⁰ Vgl. oben Anm. 5.

³¹ Vgl. auch Laird 2001, 272, der den Gedanken jedoch nicht näher ausführt.

³² So etwa die, ebenfalls aus einer metanarrativen Gesprächssituation hervorgegangene, Erzählung des Aristomenes, *Met.* 1. 5ff.

³³ Diese Lesart findet semantisch gerade in dem Begriff der *immutatio* eine Stütze, der in der literarischen Tradition wiederholt zur Bezeichnung einer Metamorphose verwendet wird, vgl. *Ov. Met.* 7.722 und 15.455; die zahlreichen Belege für das Simplex *mutare* können hier nicht aufgelistet werden, doch wird man in unserem Kontext zuerst an die *mutatas formas* (‘verwandelte Gestalten’) des Proöms denken.

³⁴ Anders James 1987, 31, die die *vocis immutatio* ebenfalls auf einen Wechsel des Sprechers bezieht. Ihre in der Tradition von Leo 1905 stehende Zuordnung der Teile des Prologs, wonach Lucius den Mittelteil und Apuleius als Erzähler die übrigen Partien spreche, scheint mir in höchstem Maße problematisch: Gerade die Gleichsetzung eines fiktiven Erzählers mit dem (konkreten) Autor Apuleius ist, aus der Perspektive des von Genette/Lintvelt erarbeiteten Begriffsapparates betrachtet, nicht haltbar, und es wird im folgenden zu zeigen sein, daß sich der auktoriale Sprecher des Eingangsteils auch nur schwerlich als Sprachrohr des abstrakten Autors verstehen läßt. Das Biogramm ist zwar durchaus auf Lucius beziehbar, doch ist es für den vorliegenden Text gerade typisch, daß die darin enthaltenen Angaben zwar ausreichen, um eine solche Gleichsetzung zu stützen, aber viel zu vage sind, um sie als zwingend erscheinen lassen.

eingeschaltete: *quis ille?* problematisiert wird: Wir haben es im gesamten Prolog nicht mit charakterisierten Figuren zu tun, sondern nur mit Sprechern, man könnte sagen mit reinen Stimmen, die, ähnlich denen, die im Palaste Amors zu Psyche reden, kein konkretes Antlitz besitzen.³⁵

3. Die narrative Struktur

3.1. Verhältnis von Erzähler und Erzählung

Wir wollen uns dem Problem also narratologisch nähern: Läßt sich für den Übergang vom ersten zum zweiten Prologteil auch ein Wandel in der Erzählhaltung konstatieren?

Rufen wir uns dazu die von Genette/Lintvelt vertretene Unterscheidung zwischen homodiegetischer und die heterodiegetischer Erzählform in Erinnerung:³⁶ Als *second reader* des Textes wissen wir, daß von dem Beginn der historischen Erzählung an, also ab 1.2, konsequent ein homodiegetischer Erzähler zu Wort kommt, dessen Perspektive freilich zwischen der auktorialen eines erzählenden Ich und der aktorialen eines erlebenden Ich schwankt; wie verhält es sich nun mit dem Prolog?

Der Erzähler führt sich und seine Tätigkeit mit einem Begriff ein, der am besten als Metapher aus der Weberei³⁷ zu verstehen ist, indem er sagt, er wolle 'zahlreiche Geschichten aneinanderknüpfen' (*varias fabulas consere-re*).

Somit stellt er sich zunächst als Kompilator schon vorhandener *fabulae* dar,³⁸ von denen er uns nicht sagt, ob er sie erfunden hat oder sie nacherzählt oder übersetzt. Nicht durch die geringste Andeutung weist der Erzähler darauf hin, daß er selbst eine Rolle, ja gar die Hauptrolle innerhalb seiner Erzählung spielen wird, vielmehr steht er über der Ebene der erzählten Welt, die er dem narrativen Adressaten zu schildern verspricht; denn auch die Art,

³⁵ Das Motiv der Stimme ohne Körper wird wiederholt in wechselndem Wortlaut ausgedrückt, indem bald von einer *vox quaedam corporis sui nuda* ('eine ihres Körpers bare Stimme', 5.2), bald von *voces informes* ('gestaltlose Stimmen', 5.3) die Rede ist, während es wenig später von Psyche heißt: *solas voces famulas habebat* ('sie hatte lediglich Stimmen als Dienerinnen', 5.3).

³⁶ S. oben, 34.

³⁷ Scobie 1975, 67f.

³⁸ In diesem Sinne auch Winkler 1985, 184.

in der er sich zum Inhalt der Geschichten äußert, läßt keineswegs erkennen, daß die Verwandlungen, die er ankündigt, ihn selbst betreffen könnten;³⁹ vielmehr deutet die Verwendung des gewiß primär mit der Vorstellung von Fiktionalität konnotierten Begriffs *fabulae*⁴⁰ und deren Charakterisierung als Verwandlungsgeschichten für den *first reader* wohl eher einen sich von der Erzählung distanzierenden heterodiegetischen Erzähler an. Der Sprecher läßt also im ersten Prologteil an keiner Stelle die später so konsequent ausgeführte homodiegetische Erzählform erkennen, sondern erweckt beim *first reader* vielmehr gegenteilige Erwartungen; in dieser Hinsicht bewirkt das *quis ille?* eine Wandlung, indem es den Sprecher in die Rolle des homodiegetischen Erzählers (*narrateur homodiégétique*) hineindrängt, eines Erzählers, der in der Ich-Form vergangene Erlebnisse berichtet. Da wir uns im Prolog befinden, kann dieser Übergang freilich für den *first reader* noch keine Festlegung auf die Erzählform ab 1.2 darstellen,⁴¹ vielmehr wird der biographische Teil durch die Selbstverkleinerungsformel sogleich auf die Narration zurückbezogen und erscheint daher rückblickend als informativer Einschub, der für den Akt der Narration durchaus relevant ist, da die Vergangenheit des Erzählers Auswirkungen auf seine Gegenwart hat.

Diese Rückkopplung des Biogramms an den metanarrativen Diskurs der Romanwelt ermöglicht vordergründig eine kohärente Lektüre der beiden ersten Abschnitte: Der *second reader* kann an der Identität des Prologsprechers oder zumindest des Sprechers des Biogramms mit dem Erzähler Lucius festhalten, indem er etwa die Umsiedlung des Sprechers nach Rom als Über-

³⁹ Gerade wenn man, der mittlerweile allgemein anerkannten, von Harrison 1990, 508 und Harrison/Winterbottom 2001, 12 vertretenen Interpunktion folgend, den ersten Satz des Proöms erst mit der Ankündigung: *exordior* schließen läßt (– eine Lesart, für die auch die Verteilung der Klauseln spricht, s. Nisbet 2001, 21 –), ist hier ein Anklang an die heterodiegetischen Sprecher epischer Proömien erkennbar, die in der ersten Person ihr Thema ankündigen, um dann sogleich in den Hintergrund zu treten und den in der dritten Person beschriebenen Akteuren die Bühne zu überlassen, vgl. etwa Verg. *Aen.* 1.1: *arma virumque cano ...* (‘die Waffentaten und den Mann besinge ich...’); zur Anlehnung des Prologs an epische Proömien vgl. auch Tatum 1979, 32.

⁴⁰ *fabula* kann im Sinne von *sermo sermocinatio* (‘alltagssprachliche Erzählung’) auch nichtfiktive Ereignisse zum Inhalt haben, s. ThLL s.v. *fabula* 24, 64–25, 40; vgl. Bitel 2001, 145. Wie Bitel allerdings selbst betont, kann diese Bedeutung des Wortes im Prolog allenfalls von einem fiktiven Leser aktualisiert werden, während für den konkreten Leser bereits die extratextuellen Kennzeichen der Fiktionalität das Verständnis auch dieses Wortes bestimmen.

⁴¹ Ab 1.2 könnte völlig problemlos auch eine heterodiegetische Erzählform gebraucht werden, in der die Erlebnisse des Lucius in der dritten Person beschrieben werden.

einstimmung zu den in Buch elf beschriebenen Ereignissen der erzählten Welt interpretiert und auch weniger deutliche Informationen mit Bezug zu Lucius deutet, so etwa die dunkle Umschreibung des Herkunftsortes als metaphorischen Hinweis auf eine griechische Abstammung. Doch eben diese Gleichsetzung der beiden Biographien wird im Prolog in doppelter Weise in Frage gestellt: Erstens ist die Selbstcharakterisierung als *exotici ac forensis sermonis rudis locutor* schwer mit dem Bild eines erfolgreichen Gerichtsredners in Einklang zu bringen, welches Lucius in Buch elf von sich zeichnet; dabei läßt die auffällige Rekurrenz des Adjektivs *forensis* diesen Gegensatz besonders pointiert hervortreten,⁴² eine gezielte Irritation, die sich nur dem *second reader* erschließt.

Der zweite Einwand betrifft die Stellung der Biographie des Lucius innerhalb der Erzählung: Wenn der Erzähler eingangs verspricht, *fabulae* vortragen zu wollen, so paßt diese Bezeichnung zu den eingeschalteten Geschichten, d.h. zur Ebene der zitierten Welten, ohne weiteres, läßt sich aber auf den Teil der Erzählung nur schwer anwenden, der die Geschichte des Lucius, d.h. des mutmaßlichen Erzählers selbst, enthält, oder, anders gesagt, auf die Ebene der erzählten Welt. In der Tat sind die Binnenerzählungen der Bücher 2–10 in die Biographie des homodiegetischen Erzählers Lucius dergestalt eingebunden, daß dieser sie als Protagonist hört oder selbst zu ihrem Zeugen wird, so daß die erzählte Welt primär als Verbindung zwischen den zahlreichen zitierten Welten erscheint. Repräsentiert der Ich-Erzähler Lucius die den *fabulae* der zitierten Welten übergeordnete Ebene der erzählten Welt, so erscheint es umso problematischer, daß die im Prolog getroffene Präzisierung des Begriffes *fabulae*, nämlich als Geschichten, die von Verwandlungen mit anschließender Rückverwandlung handeln, einzig auf die Erlebnisse eben jenes Lucius zutrifft.⁴³ Die Ereignisse der erzählten Welt, und mit ihnen die Rolle des fiktiven Erzählers, schwanken also zwischen einem relativen, nämlich die innere Kohärenz der Erzählung betreffenden, Wahrheitsanspruch und Fiktionalität hin und her, und mit ihnen auch

⁴² *Met.* 11.28: ... *spiritu faventis Eventus quaesticulo forensi nutrito per patrocinia sermonis Romani* ('dank dem günstigen Hauch des mir wohlgesonnenen Glücksgottes durch meine Tätigkeit auf dem Forum als Anwalt lateinischer Sprache genährt'); vgl. auch 11.30: ... *liberali deum providentia iam stipendiis forensibus bellule fotum* ('durch die freigebige Fürsorge der Götter durch die Einnahmen auf dem Forum gut versorgt').

⁴³ Vgl. Dowden 2001, 125.

die Glaubhaftigkeit der Binnenerzählungen;⁴⁴ innerhalb des Prologs stellt sich die Lage noch komplexer dar: Die Biographie des Erzählers läßt sich formal als *histoire* im Sinne Benvenistes auffassen, sie oszilliert zwischen der dialogisch strukturierten, metanarrativen Ebene der Romanwelt und der inhaltlichen der erzählten Welt, welcher seinerseits hinsichtlich seines Anspruches auf Glaubhaftigkeit den Binnengeschichten übergeordnet ist, gleichzeitig aber ebenfalls als (fiktive) *fabula* verstanden werden kann.

Doch weiter im Text: Der dritte Teil des Prologs ist unzweifelhaft unter den Begriff des *discours* zu fassen, er führt uns also auf die Ebene des ersten Teils zurück, dessen metanarrative Aussagen er von neuem aufgreift.⁴⁵

Gerade die Versprechung von Unterhaltung, die in der Form *laetaberis* ihren Ausdruck findet, zeigt deutlich an, daß hier die Bescheidenheitshaltung des Mittelteils überwunden ist; darauf deutet auch der Begriff der *scientia*, die, unabhängig davon, wie wir das Attribut *desultoria* auch verstehen wollen,⁴⁶ doch in jedem Falle eine Fertigkeit bezeichnet, welche an ein bestimmtes Fachwissen gebunden ist.⁴⁷ So muß eine Schreibweise, die durch den Genetiv *scientiae* näher bestimmt ist, auf die Tätigkeit eines kunstvollen und geübten Schreibers hinweisen, ganz gewiß nicht auf einen *rudis locutor*.

Der Prolog weist also eine Dreiteilung auf, welche sowohl die rhetorische Kompetenz des Sprechers als auch sein Verhältnis zur Erzählung betrifft; in beiderlei Hinsicht läßt sich die Formulierung der *vocis immutatio* als metanarrativer Hinweis auf eine Verwandlung der Sprecherinstanz auffassen, welche im dritten Teil rückgängig gemacht wird – ganz und gar im Einklang mit der Ankündigung, es werde um Verwandlungen und anschließende Rückverwandlungen (*figuras fortunasque ... conversas et in se rursum ... reffectas*) gehen.⁴⁸

3.2. Strukturelle Relationen zwischen Prolog und Erzählung

Betrachten wir den Text der *Metamorphosen* als ganzen, so können wir m.E. einen analogen Vorgang konstatieren: Auch die Ereignisse der erzählten Welt sind durch Verwandlung und Rückverwandlung des Erzählers in drei

⁴⁴ Dies gilt in besonderem Maße dann, wenn der Erzähler sie als Zeuge (9.30) oder gar als Protagonist (9.27) ausdrücklich beglaubigt.

⁴⁵ S. oben Anm. 7.

⁴⁶ S. dazu unten 57ff.

⁴⁷ OLD s.v. *scientia* 2.b; vgl. Harrison/Winterbottom 2001, 15.

⁴⁸ Vgl. James 1987, 29ff.

Abschnitte untergliedert. Diese Unterteilung läßt sich zwar nicht an der Erzählform festmachen, denn diese ist von 1.2 an ja durchgängig homodiegetisch; doch wird hier der ambivalente Charakter der erzählten Welt erst mit der Verwandlung des Lucius in einen Esel problematisiert: Zuvor widerspricht nichts der mit der Ankündigung des Prologs problemlos kompatiblen Deutung, die Erlebnisse des Erzählers dienten nur dazu, *varias fabulas* zu einem Ganzen zu verbinden und erfüllten somit eine vermittelnde Funktion: Lucius – und mit ihm der Leser, der die erzählte Welt zumeist durch die Augen des Ich-Erzählers sieht – ist anfangs reiner Zuhörer der von Aristomenes⁴⁹ und Thelyphron⁵⁰ in direkter Rede erzählten Geschichten, dabei aber immer auch als erzählendes Ich diejenige Instanz, welche dem narrativen Adressaten seine vergangenen Erlebnisse und damit zugleich das Gespräch mit den Wanderern und das Gastmahl bei Byrrhaena, in dessen Rahmen die Thelyphrongeschichte erzählt wird, berichtet.

Die Verwandlung des Lucius macht aus dem Erzähler nun den Protagonisten einer solchen Verwandlungsgeschichte, sie bedeutet seine physische Aufspaltung in ein rein passives, d.h. die Zuhörerrolle einnehmendes, erlebendes Ich und ein sich wiederholt an den narrativen Adressaten wendendes erzählendes Ich; als Esel steigt Lucius gleichermaßen von der erzählten Welt in den Bereich der Magie und des daraus für den Protagonisten resultierenden Unheils hinab, der bislang primär Inhalt der zitierten Welten war.⁵¹

Dieser Übergang hat innerhalb des Prologs seine Entsprechung im Wechsel vom *discours* zur *histoire* des Erzählers, der sich auch hier als Hauptdarsteller einer Verwandlungsgeschichte, nämlich der *vocis immutatio*, entpuppt. Anders gesagt: Das Biogramm überwindet die ausschließlich metanarrativ-auktoriale Erzählhaltung des ersten Prologteils und das dieser eigene Konzept des Erzählers als eines transparenten Mediums, indem es dem Erzähler zusätzlich die Rolle eines Akteurs zuweist, welche bei der homodiegetischen Erzählform in der ersten Person stets untrennbar mit der komplementären Funktion des Erzählers verbunden ist.⁵² Eben diese Doppel-

⁴⁹ *Met.* 1.5–19.

⁵⁰ *Met.* 2.21–30.

⁵¹ Als einzige Ausnahme ließe sich die Verzauberung der Schläuche durch die Zauberin Pamphile in 2. 18 anführen; doch entzieht sich dieser Vorgang bezeichnenderweise der Wahrnehmung des Ich-Erzählers und wird in der Erzählung der Photis, d.h. auf der Ebene einer zitierten Welt, nachgetragen.

⁵² Vgl. auch James 1987, 29f.

rolle, die Winkler zu Recht als einen wesentlichen Aspekt der erzähltechnischen Funktionsweise des Romans ausgemacht hat, ist auf der Ebene des Gesamttextes schon vor der Verwandlung des erlebenden Ich Lucius in einen Esel in 3.24 implizit vorhanden; doch gerade diese Verwandlung – welche sich als körperliche Trennung von auktorialem (Lucius-Mensch) und aktorialem (Lucius-Esel) Erzähler verstehen läßt – bietet dem abstrakten Autor die Möglichkeit, die sich aus der Doppelrolle des Erzählers ergebenden narratologischen Probleme ins Bewußtsein des Lesers zu rücken. Dabei zerfließen die Grenzen zwischen den verschiedenen Ebenen der Erzählung zusehends, so daß es zu erzählerischen Paradoxien kommt.⁵³

Gerade die für eine kohärente Lektüre grundlegende Frage nach dem Wahrheitsanspruch steht stets im Hintergrund des Erzählten und entzieht sich dabei einer klaren Antwort, da sie untrennbar an die nach der Identität der jeweiligen Erzählerinstanz gebunden ist – insofern zielt der Einwurf: *quis ille?* mitten in den Kern der erzählerischen Gesamtstruktur des Textes.⁵⁴ Analog zu den Beglaubigungstopoi des Prologs, ist die Einbindung von Geschichten in die Biographie des Erzählers prinzipiell dazu geeignet, die *fabulae* als authentisch im Sinne der Kohärenz des Textes auszuweisen: Dies geschieht sehr häufig durch kurze Einschübe, welche entweder diejenigen Aussagen des auktorialen Erzählers, die ein über die Erfahrungen seines aktorialen Komplements hinausgehendes Wissen verraten, als Mutmaßungen darstellen, wie etwa das häufige *scilicet* ('offenbar').⁵⁵ Umgekehrt neigen die verschiedenen Erzähler innerhalb des Romans in charakteristischer Weise dazu, ihre Berichte unter Hinweis auf persönliche Teilnahme zu beglaubigen.⁵⁶ Drittens steht dem auktorialen Erzähler die Möglichkeit offen,

⁵³ Ein Beispiel für einen Konflikt zwischen auktorialer und aktorialer Instanz ist Lucius' Eingreifen in die Ehebruchsgeschichte um den Müller in *Met.* 9.27: Das erlebende Ich (Lucius-Esel) dringt hier in die von seinem auktorialen Gegenpart als 'ganz besonders schön, reizend und gefällig' angekündigte Geschichte (*fabulam denique bonam prae ceteris, suavem, comptam, Met.* 9.13) ein und bewirkt damit, daß eben diese Ankündigung nicht in Erfüllung geht.

⁵⁴ Vgl. Winkler 1985, 195: ... *at some point or other in reading the AA we as readers will indeed ask ourselves, „Who is this speaking?“ It becomes the very question we would like to put to the speaker.*

⁵⁵ Vgl. Dowden 1982, 422–425 mit einer eingehenden Untersuchung des Gebrauchs dieser Partikel als *perspective maintainer* in den *Metamorphosen*. S. auch Winkler 1985, 66ff., der in dieser Haltung zu Recht eine elementare Verfahrensweise zur Beglaubigung des Erzählten erkennt, mit zahlreichen Beispielen.

⁵⁶ Winkler 1985, 66ff., mit Beispielen.

die Wahrheitsproblematik explizit zu thematisieren, indem er sich in meta-narrativen Aussagen direkt an seinen narrativen Adressaten wendet, wie in dem folgenden berühmten Passus:

Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis: Unde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini contentus, quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint, scire potuisti? Accipe igitur, quemadmodum homo curiosus iumentum faciem sustinens cuncta, quae in perniciem pistoris mei gesta sunt, cognovi.

‘Doch vielleicht wirst du als gewissenhafter Leser meine Erzählung mit folgendem Argument tadeln: Woher aber konntest du, gewitzter Esel, der du doch in den Grenzen der Mühle eingeschlossen warst, wissen, was die Frauen, wie du selbst versicherst, heimlich getrieben haben? So vernimm also, auf welche Weise ich, ein neugieriger Mensch, der das Antlitz eines Lasttieres trug, all das erfahren habe, was zum Unheil meines Müllers betrieben wurde.’⁵⁷

Diese Zwischenfrage entspricht strukturell der im Prolog formulierten Frage nach der Identität des Sprechers: In beiden Fällen wird ein Einwand des narrativen Adressaten vorausgenommen, der die Narration unterbricht, und damit die Aufmerksamkeit des konkreten Lesers auf ein Problem der Textkohärenz gelenkt; ferner wird beide Male eine Antwort zwar durch den Imperativ *accipe* angekündigt, dann aber nicht, oder zumindest nicht sogleich und in befriedigender Weise, gegeben. Diese Fragen dienen nicht der Einführung inhaltlicher Informationen – dazu wäre ja auch kein Einwand des narrativen Adressaten nötig –, sondern sie betonen vielmehr formale Aspekte wie den der Dialogizität, welcher den Text als etwas sich zwischen Erzähler und Adressat Entwickelndes begreift, und das Streben nach Glaubhaftigkeit, das parodierend als reine Attitüde vorgeführt wird: Denn der Einwand, welcher hier dem narrativen Adressaten in den Mund gelegt wird, ist in doppelter Weise problematisch: Erstens wird die Frage der Glaubhaftigkeit nur im Sinne einer unmittelbaren Textkohärenz gestellt, während der, gemessen an der außertextuellen Realität, unglaublichste Aspekt in keiner Weise angezweifelt wird, nämlich die Behauptung des auktorialen Erzählers, früher ein Esel gewesen zu sein. Zweitens stellt die Anrede: *astutule asine* (‘gewitzter Esel’) eine narratologische Grenzüberschreitung dar, da der narrative Adres-

⁵⁷ *Met.* 9.30.

sat hier nicht den ihm gleichgeordneten Erzähler anspricht, sondern offenbar Lucius-Esel, d.h. den aktorialen Erzähler; in gleichem Maße, wie der Text dem Leser die Hintertür einer metaphorischen Lesart offenhält,⁵⁸ stellt er auch ein Spiel mit den verschiedenen Instanzen von erzählendem und erlebendem Ich dar,⁵⁹ welches vom auktorialen Erzähler sogleich berichtigt wird, indem dieser seine frühere Identität als die eines ‘Menschen, der das Antlitz eines Lasttieres trug’ (*homo ... iumentum faciem sustinens*) beschreibt und mithin die Trennung zwischen dem als erlebendem Ich fungierenden Esel und dem gegenwärtigen, menschlichen erzählenden Ich in Erinnerung ruft.

Es führte zu weit, an dieser Stelle auf die zahlreichen weiteren Beispiele dafür einzugehen, wie im Text durch die Gegenüberstellung verschiedener Erzählinstanzen immer wieder Paradoxien geschaffen werden⁶⁰ und somit gleichsam das Erzählen selbst parodiert wird.⁶¹ In jedem Fall aber tritt der Inhalt der Erzählung hinter dem metanarrativen Spiel zurück, welches auf dem Bewußtsein fußt, daß der vorliegende Text als Mischung von Biographie und Wunderliteratur beglaubigende Erzählstrukturen mit fiktionalen Elementen verbindet und darüber hinaus natürlich auch als materielles Ganzes, als Werk eines konkreten Autors, faßbar ist; so läßt sich die von Lucius referierte Prophezeiung des Sehers Diophanes als Hinweis des abstrakten Autors lesen, in dem diese drei Seiten des Werkes aufgelistet werden: ... *nunc historiam magnam et incredulam fabulam et libros me futurum*

⁵⁸ *Asinus* kann natürlich auch übertragen einen törichten Menschen bezeichnen, s. ThLL s.v. *asinus*, 794, 36ff., vgl. als Beispiel für diese Lesart Winkler 1985, 150. Vgl. auch *Met.* 10.33.

⁵⁹ Vgl. GCA 1995, 258 ad *Met.* 9.30 (s.v. *astutule asine*): *the lector no more distinguishes between the narrator and the ass than countless historical readers of the Met. have distinguished between Lucius and Apuleius*. Der hier vom Erzähler apostrophierte *lector scrupulosus* ist also weit davon entfernt, das Idealbild eines (aufmerksamen) Lesers im Sinne der im Prolog geäußerten Aufforderung: *lector, intende*, oder, in der Terminologie von Genette/Lintvelt, den abstrakten Leser des Buches zu repräsentieren.

⁶⁰ Als abruptes Eindringen des konkreten Autors in den Bereich der erzählten Welt ist die Aussage des Priesters Asinius Marcellus in 11.27 zu verstehen, der Gott Osiris habe ihm Lucius als *Madaurensis, sed admodum pauperem* (als einen ‘Mann aus Madaura, der jedoch ziemlich arm ist’) angekündigt, ein offensichtlicher Verweis auf den konkreten Autor Apuleius; gleiches gilt für 4.32, wo es heißt, Apollo, als Bewohner von Delphi eigentlich ein Grieche, habe *propter Milesiae conditorem* (‘dem Verfasser der milesischen Geschichte zuliebe’) sein Orakel auf Lateinisch erteilt; vgl. van der Paardt 1981.

⁶¹ Zu diesem Konzept s. Hofmann 1993a.

(‘...bald werde ich der Gegenstand einer eines langen Tatsachenberichts, einer unglaublichen Geschichte und ganzer Bücher sein’).⁶²

4. Semantische Relationen zwischen Prolog und Erzählung

Kehren wir nun zur Struktur des Prologs zurück: Wie wir zuvor gesehen haben, läßt sich dieser in drei Teile untergliedern und spiegelt somit als Inszenierung einer ‘Verwandlung des Sprechers’ den Aufbau des Gesamttextes wider. Ich möchte im folgenden an einigen Beispielen aufzeigen, wie der abstrakte Autor diese strukturelle Analogie auch durch den Einsatz semantischer Rekurrenzen dem *second reader* signalisiert; zu diesem Zweck werde ich zwischen zwei Aussageebenen unterscheiden:

Auf der *auktorialen Ebene* äußert sich ein Erzähler qua Erzähler einem Leser oder Zuhörer gegenüber zu seiner Erzählung, es handelt sich also um jene Ebene einer dialogischen Interaktion, auf der die metanarrativen Aussagen stattfinden.⁶³

Die *aktoriale Ebene* umfaßt hingegen die erzählten Ereignisse, also alles in der Vergangenheit (als *histoire* im Sinne von Benveniste) Berichtete, d.h. sowohl die vom Erzähler mitgeteilte Geschichte seiner vergangenen Abenteuer, als auch die Binnenerzählungen.

Der erste Teil des Proöms führt sich als metanarrativ-auktorialer Diskurs ein, indem hier von Beginn an von Form und Inhalt der folgenden Erzählung die Rede ist. Das Vokabular, dessen sich der Erzähler bedient, erweckt die Erwartung ästhetischer Unterhaltung: Die kunstvolle Erzählweise, umschrieben durch das Verbum *conserere* und auch durch das Adjektiv *lepidus*, welches in metanarrativem Kontext eine elegante, geistreiche Ausdrucksweise zu bezeichnen pflegt,⁶⁴ soll dem Rezipienten ein geradezu sinnliches Vergnügen bereiten (*aurisque tuas ... permulceam*), und der Inhalt der Geschichten verwundertes Staunen hervorrufen (*ut mireris*). Das Wort *lepidus*

⁶² *Met.* 2,12. Vgl. Dowden 1982, 430, der diese Stelle ebenfalls als Äußerung interpretiert, *which appears to cover every possibility: the true account, the fictitious story (or plot?), the written word*; dagegen jedoch Scobie 1973, 42.

⁶³ Diese Ebene umfaßt natürlich v.a. für die vom Erzähler an seinen narrativen Adressaten gerichteten Bemerkungen, ebenso aber auch die auf der narratologisch untergeordneten Stufe der erzählten Welt sich abspielenden Unterhaltungen verschiedener Akteure über Geschichten, etwa das Gespräch zwischen Lucius und den Wanderern, *Met.* 1.2–1.4, 1.20.

⁶⁴ ThLL s.v. *lepidus*, 1172, 26ff.

tritt in gleicher Weise wie im Prolog häufig in auktorialen Kontext als positive Qualifizierung von Erzählungen auf. So wird es von Lucius im Rahmen der metanarrativen Unterhaltung mit Aristomenes und dessen skeptischem Begleiter gleich zweimal auf die *fabula* des Aristomenes bezogen, indem zunächst vom ‘anmutigen Charme von Geschichten’ (*fabularum lepida iucunditas*) die Rede ist, welche den Wanderern ‘das Erklimmen der rauhen Anhöhe erleichtern’ werde (*iugi quod insurgimus aspritudinem ... levigabit*),⁶⁵ und später davon, daß Aristomenes seine Zuhörer ‘durch das Vergnügen der anmutigen Geschichte abgelenkt’ habe (*lepidae fabulae festiuitate nos avocavit*).⁶⁶

Dieser Gebrauch des Wortes spiegelt eine rein ästhetische, auf Unterhaltung ausgerichtete Haltung zur jeweils erzählten Geschichte wider, der danach die Funktion zukommt, den Rezipienten von unangenehmen Dingen, im vorliegenden Falle von der strapaziösen Reise, abzulenken. Diese Haltung ist dem auktorialen Erzähler durchgehend eigen,⁶⁷ und ebenso auch anderen Erzählern der erzählten Welt.⁶⁸ Vergleichen wir diese interpretativen Aussagen mit den Geschichten, auf die sie angewandt werden, so zeigt sich hier eine deutliche Distanz zu der dem *second reader* erkennbaren Ebene des abstrakten Autors: Denn wie oft bemerkt worden ist, weist etwa die Aristomeneserzählung nicht nur platonische Bezüge auf,⁶⁹ sondern läßt sich auch als Warnung vor den Gefahren der Magie lesen: Ihre rein ästhetisch orientierte Deutung als *lepida fabula* weist auf Lucius’ Unfähigkeit hin, die Erzählung auf sich zu beziehen, und erscheint aus der Perspektive des abstrakten Lesers als Fehlinterpretation.

Neben dem metanarrativ-auktorialen Gebrauch erscheint das Adjektiv auch in auktorialen Kontext, und zwar um den Liebreiz junger Frauen und ihre erotische Attraktivität auszudrücken: Photis wird als *illa lepida alioquin et dicacula puella* (‘jenes im übrigen anmutige und schnippische Mäd-

⁶⁵ *Met.* 1.2. Keulen 2003a ad loc. führt als Vergleich *Apul. Apol.* 94.6 an: *quo lepore, qua verborum amoenitate simul et iucunditate.*

⁶⁶ *Met.* 1.20.

⁶⁷ So kündigt der auktoriale Erzähler in 9.4 die Geschichte vom Liebhaber im Faß als *lepidadam ... fabulam* an.

⁶⁸ Etwa der alten Frau, welche die Geschichte von Amor und Psyche erzählt, *Met.* 4.27: *Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque protinus avocabo* (‘Doch ich will dich sogleich durch die anmutigen Erzählungen einer alten Frau ablenken’).

⁶⁹ Vgl. etwa Münstermann 1995, 13ff.

chen')⁷⁰ bezeichnet, und in gleicher Weise wird das Wort auch auf Psyche angewandt, welche zweimal eine *puella lepida* ('anmutiges Mädchen') genannt wird.⁷¹ Auf den Bereich der Erotik verweisen auch der Terminus *permulcere* und sein Simplex *mulcere*, die in der Grundbedeutung ein Streicheln oder Verführen bezeichnen,⁷² eine Bedeutung, die sich ohne weiteres auf Worte übertragen läßt: Das Verb (*per*)*mulcere* beschreibt auf der aktorialen Ebene wiederholt die erotisch begründete Einwirkung von Frauen auf Männer, so in der Szene, in welcher Psyche Amor die Erlaubnis entringt, ihre Schwestern sehen zu dürfen, 'indem sie ihm Küsse auf die Wange drückt, die der Überredung dienen, und ihn mit schmeichelnden Worten (*verba mulcentia*) überschüttet'.⁷³

Der Vorgang, den das Verbum beschreibt, ist in jedem Falle direkt an die sinnliche Wahrnehmung adressiert, was ja auch im Prolog gilt, wo vom Gehörsinn die Rede ist.

Es klingt hier zudem erstmals das semantische Feld der Magie an, an welchem das Verb als Äquivalent zum griechischen ἐπαῖδειν ('bezaubern') gleichfalls teilhat.⁷⁴ Eine analoge Verbindung von Erotik und Zauberei weist ferner das Substantiv *susurrus* auf: Es bezeichnet auf der aktorialen Ebene ein verliebtes, liebkosendes Flüstern und ist daher mit dem Verb *permulcere* semantisch eng verwandt; so wird das Liebeswerben des verbrecherischen Thrasyllus um Charite als 'ruchloses Flüstern' (*susurros improbos*)⁷⁵ bezeichnet.

Das Flüstern ist zugleich Ausdruck einer erotischen Macht, die, analog zur Magie, von der Frau dazu angewandt wird, den Mann gegen seinen Willen zu beeinflussen, wie es Cupido widerfährt, der Psyche 'infolge der Gewalt und die Macht des Liebesgeflüsters wider seinen Willen nachgibt' (*vi ac potestate Veneri susurrus invitus succubuit*).⁷⁶

⁷⁰ *Met.* 2.7.

⁷¹ *Met.* 5.31 und 6.10.

⁷² OLD s.v. *permulcere* 1; vgl. ThLL s.v. *mulcere*, 1562, 21–41.

⁷³ *Met.* 5.6. Vgl. etwa auch die, eminent erotische, Beschreibung der Tänzerinnen in der szenischen Darstellung des Parisurteils, *Met.* 10.32: *quibus spectatorum pectora suave mulcentibus* ('während diese lieblich die Herzen der Zuschauer bezaubern').

⁷⁴ Vgl. etwa Schlam 1970, 480, der hieraus eine platonische Deutung herleitet.

⁷⁵ *Met.* 8.10.

⁷⁶ *Met.* 5.6. Die enge Verbindung erotischer und magischer Macht von Frauen über Männer ist ein zentrales Motiv der ersten drei Bücher: Man denke an Meroes (etwa *Met.* 1.9) und Pamphiles (*Met.* 3.15f.) Umgang mit ihren Liebhabern.

Noch deutlicher wird der Bezug zur Magie in den Worten des skeptischen Wanderers, der das verwandte *susurramen* zur Bezeichnung des Murmelns von Zaubersprüchen gebraucht:

‘... , ne’, inquit, ‘istud mendacium tam verum est quam si qui velit dicere magico susurramine amnes agiles reverti, ...’

‘Diese Lüge ist ebenso wahr’, sprach er, ‘wie wenn jemand behaupten wollte, daß durch magisches Flüstern Flüsse ihren Lauf umkehrten ...’.⁷⁷

Fassen wir zusammen: Der erste Prologteil bildet ein semantisches Feld, welches bei einer metanarrativen Lesart, wie sie der Kontext erfordert, die Rezeption des vorliegenden Buches als sinnliches Vergnügen darstellt: Der Leser soll zugleich (im bildlichen Sinne) verführt und verzaubert werden. Es wird eine Rezeptionshaltung aufgebaut, welche nicht auf eine hermeneutische Textinterpretation abzielt, sondern an die Neugierde des Lesers appelliert, an sein Interesse an wundersamen Erzählungen. Diese Haltung zum Verständnis des Romans entspricht der Position, die Lucius als Erzähler⁷⁸ wie auch als Akteur im metanarrativen Gespräch zu den Binnenerzählungen einnimmt, eine Position, die das Wissen um die Ereignisse des elften Buches bewußt unterdrückt.⁷⁹ Die Begriffe, die dieses semantische Feld ausmachen, verweisen, wörtlich genommen, zugleich auf jenen Bereich, welcher laut Ankündigung den Inhalt des Romans ausmachen soll, nämlich den von Erotik (*sermone isto Milesio*) und Zauberei (*figuras fortunasque ... conversas*). Metanarrative und inhaltliche Ebene sind hier also untrennbar (*mutuo nexu*) verknüpft.

Im ersten, bis zur Verwandlung des Lucius reichenden, Teil des Romans werden nun die Begriffe des ersten Prologteils in eine auktoriale und eine aktoriale Verwendung aufgespalten: Auch dort wird in den ersten Büchern die Interpretation von *fabulae* als Form der Ergötzung im Rahmen der Unterhaltung mit den Reisenden ausführlich thematisiert, während der *second reader* in den Erzählungen von Aristomenes und Thelyphron und ganz deutlich auch in der Beschreibung des Atriums der Byrrhena⁸⁰ Warnungen er-

⁷⁷ *Met.* 1.3.

⁷⁸ S. oben Anm. 67.

⁷⁹ Winkler 1985, 140 ff. spricht von *suppression of the auctor-narrator*.

⁸⁰ *Met.* 2.4f.: Die abschließenden Worte der Byrrhena lassen sich in ihrer Ambivalenz als ausdrückliche Warnung verstehen: ‘*tua sunt*’, *ait Byrrhena*, ‘*cuncta quae vides*’ (‘‘Dein ist’, sprach Byrrhena, ‘alles, was du hier siehst’’); vgl. Winkler 1985, 168.

kennt, die Lucius aufgrund seiner einseitigen Interpretationsweise nicht durchschaut; auf der aktorialen Ebene herrscht dabei das Motiv von erotischer Verführung und Magie vor.⁸¹

Der Begriff, der innerhalb des Romans sowohl die aktorialen (Erotik, Magie) als auch die auktorialen (Unterhaltung und Staunen) Implikationen abdeckt, welche der erste Prologteil enthält, ist der der *curiositas* ('Neugier'): Er steht in den ersten zehn Büchern zunächst für die für Lucius-Akteur typische Charaktereigenschaft der Neugierde, die ihn dazu treibt, Einblick in Verborgenes erlangen zu wollen, besonders in die Welt der Magie.⁸² Zugleich, und dies ist noch wichtiger, motiviert sie ihn dazu, sich für die Geschichten anderer zu interessieren, und stellt damit die Grundvoraussetzung für die Narration dieser Geschichten, für Lucius' Erzählerfunktion, dar. In diesem Sinne ist Lucius als erzählendes Ich zunächst Rezipient der eingeschalteten Geschichten, von dessen *curiositas* schließlich der Leser der *Metamorphosen* profitiert. Die *curiositas* ist also eine Wahrnehmungs- und Rezeptionshaltung, die ihre Befriedigung im Erfahren unbekannter, staunenswerter Dinge (*ut mireris*) findet und sich damit auch begnügt, ohne nach einem eventuellen tieferen Sinn zu fragen: So zeichnet sich Lucius ja dadurch aus, daß er Erlebnisse und Geschichten rein ästhetisch aufnimmt, ohne sie durch Rückbeziehung auf die extratextuelle Welt (– die in diesem Falle seine eigene, also die erzählte Welt, wäre –) im eigentlichen Sinne zu interpretieren. In diesem Sinne wird die *curiositas* hier bereits durch das Konzept vorbehaltloser ästhetischer Unterhaltung an den Leser als eine Möglichkeit der Lektüre des Metamorphosenromans herangetragen. Vor diesem Hintergrund kann schließlich auch die Zwischenfrage: *quis ille?* als Ausdruck der durch den Erzähler geweckten *curiositas* verstanden werden.

Doch wenn im metanarrativen Diskurs des ersten Prologteils das Verhältnis zwischen Erzähler und fiktivem Adressaten als ein rein sinnliches

⁸¹ Erotik und Magie sind die zwei zentralen Themen der Aristomenesgeschichte, Thelyphrons Erzählung hat die Zauberei zum Inhalt, und schließlich bestimmen Sexualität und Magie auch das Verhältnis zwischen Lucius und Photis. Beide Themenkomplexe, besonders der der Magie, verlieren mit der Verwandlung des Lucius ihre zentrale Stellung; vgl. die Ausführungen zu *Sex and Witchcraft* in den *Metamorphosen* bei Schlam 1992, 67ff.

⁸² S. als ein Beispiel von vielen die Beschreibung von Lucius' erstem Spaziergang durch Hypata (*Met.* 2.1), den er in der erklärten Hoffnung unternimmt, magische Vorgänge selbst zu erleben: ... *anxius alioquin et nimis cupidus cognoscendi quae rara miraque sunt, ... curiose singula considerabam.* ('im übrigen unruhig und allzu begierig, Seltsames und Staunenswertes zu erfahren, ... prüfte ich neugierig jede Einzelheit').

(*aturesque tuas ... permulceam*) gezeichnet wird, welches dem narrativen Adressaten und mithin dem konkreten Leser, der sich als Rezipient des Textes gleichermaßen angesprochen fühlen wird, eine passive Rolle aufzwingt, so bleibt diese Haltung schon hier nicht ohne Alternativen; denn der Erzähler unterbricht seine Versprechungen, indem er eine Bedingung formuliert:

‘Wenn Du es denn nicht verschmähst, einen ägyptischen Papyrus, der mit einem spitzen Schreibrohr vom Nil beschriftet ist (*papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam*), einzusehen’

Dieser Passus ist m.E. als Zusatz des abstrakten Autors zu verstehen: Die auffällige Betonung von Materialität und damit auch Ganzheit des Buches stellt den Eindruck einer Interaktion von Erzähler und fiktivem Adressaten in Frage, welcher durch die im Umfeld dieser Äußerung stehenden dialogischen Elemente entstanden ist.⁸³ Der Text erscheint hier nicht mehr als mündlich vorgetragenes Produkt eines fiktiven Erzählers, sondern als das in fester Form vorliegende Produkt eines konkreten Autors, und mithin als Einheit, die vom abstrakten Autor organisiert und beherrscht ist. Somit erschüttert dieser Passus die dem Leser durch die Aussagen auf der Ebene der Romanwelt nahegelegte Rezeptionsweise, indem er durch Verweis auf die übergeordneten Stufen von konkretem / abstraktem Autor die zuvor aufgebaute dialogische Illusion als solche enttarnt. Steht der Prolog eines literarischen Werkes als metanarrative Äußerung generell vermittelnd zwischen dem konkreten Leser und der folgenden Erzählung, so kann das Metamorphosenproöm in dem Sinne als selbstreferentiell bezeichnet werden, daß es gerade diese Mittlerrolle mit den ihr eigenen Doppeldeutigkeiten in den Vordergrund rückt: Die direkte Wendung des Prologsprechers an den Leser im Rahmen metanarrativer Äußerungen wird durch die Anhäufung dialogischer Elemente auf die Spitze getrieben, um durch den Hinweis auf das fertige Buch untergraben zu werden; die im Text skizzierte Kommunikationssituation ist ihrerseits fiktiv, so wie der gesamte Prolog auch zugleich Teil dessen ist, was er ankündigt, nämlich eines fiktionalen Textes.

⁸³ Etwa die den Text abrupt einleitende Partikel *at*, ferner deiktische Verweise wie die gleich darauf folgenden Personalpronomina *ego tibi* und das, zumindest im klassischen Gebrauch, auf einen Angeredeten bezogenen Demonstrativum *isto*, insbesondere aber die Frage: *quis ille?*, die den monologischen Vortrag des Erzählers in die Form eines Wechselgesprächs überführt; vgl. etwa Tatum 1979, 24ff. und De Jong 2001.

Diese narratologische Irritation findet aber auch semantisch ihren Wiederhall, indem der Konditionalsatz erstmals das Ägyptenmotiv anspricht: Auf der Ebene des abstrakten Autors ist die Isisthematik⁸⁴ von Anfang an präsent und untergräbt das rein ästhetische Konzept der *lepidae fabulae*: Gerade die mit Isis verbundene religiöse Bekehrung in Buch 11 ist es ja, die dem gesamten vorausgehenden Text einen neuen Sinn verleiht und seine Interpretation als Ansammlung unterhaltsamer *fabulae* als Fehldeutung ausweist. Zwar bleibt diese Ambivalenz dem *first reader* verschlossen, wie auch Lucius-Akteur in den Erlebnissen und Geschichten der ersten zwei Bücher nur den Aspekt der Unterhaltung zu erkennen vermag, ohne die darin auf der Ebene des abstrakten Autors enthaltene Warnung zu erkennen. Doch enthält die Textstelle auch eine für den *first reader* verständliche Ambivalenz, nämlich das Wort *argutia*, welches, von den Wendungen *papyrus Aegyptiam* und *Nilotici calami* chiasmatisch umschlossen, pointiert in der Mitte steht. Kann der Nebensatz, analog zum folgenden Biogramm des Sprechers, gleichsam als Kurzbiographie eines konkreten Buches gelesen werden, so muß auf der aktorialen Ebene, d.h. der Ebene der erzählten Geschichte, *argutia* die spitze Beschaffenheit des Rohres bezeichnen; gleichwohl läßt sich der Ausdruck im Sinne von ‘Scharfsinn’ als metanarrative Aussage über das literarische Werk und die Erzählweise seines Autors verstehen.⁸⁵ Entscheidend ist, daß hier dem Leser eben das Prinzip der Ambivalenz deutlich vor Augen geführt wird: Dieses stellt eine Warnung vor jeder einseitigen Lesart dar und fordert den Leser auf, Doppeldeutigkeiten zu erkennen, Querbezüge herzustellen und einzelne Bedeutungen gegeneinander abzuwägen – *lector intende*.

Der Übergang von auktorialer zu aktorialer Erzählebene, der im zweiten Prologteil stattfindet, findet in der Verwendung bestimmter Ausdrücke seinen Niederschlag, die in den folgenden Büchern stets aktorial gebraucht werden; besonders die Wendung *aerumnabili labore* (‘mit mühevoller Anstrengung’) stellt für den *second reader* eine Beziehung zur erzählten Welt dar: Sowohl *aerumna* als auch *labor* bezeichnen das Leid und die anstrenghende Arbeit, denen sich deren Protagonisten wie auch die der zitierten Wel-

⁸⁴ Vgl. etwa Harrison/Winterbottom 2001, 11: *an early hint at Isiac content*; dagegen Scobie 1975, 69 und Winkler 1985, 186ff.

⁸⁵ Vgl. dazu Scobie 1975 ad loc.

ten unterziehen müssen.⁸⁶ Diese Begriffe treten, ihrer Stellung innerhalb des Prologs entsprechend, im Mittelteil des Romans in den Vordergrund, wo sie in besonderer Häufigkeit auf das Schicksal des in einen Esel verwandelten Lucius angewandt werden und seine neue Existenz im Kontrast zu seinem früheren Leben definieren:

... veteris fortunae et illius beati Lucii praesentisque aerumnae et infelicitis asini facta comparatione, medullitus ingemebam ...

‘... da ich mein früheres Los und jenen glücklichen Lucius mit meiner gegenwärtigen Mühsal und dem unglücklichen Esel verglich, seufzte ich aus tiefster Brust auf ...’⁸⁷

In seinem Gebet an Isis verwendet Lucius-Esel diese beiden Ausdrücke, um den Zustand zu umschreiben, den zu beenden er die Göttin bittet:

tu meis iam nunc extremis aerumnis subsiste, tu fortunam conlapsam adfirma, tu saevis exanclatis casibus pausam pacemque tribue; sit satis laborum ...

‘Steh du mir jetzt bei in meiner äußersten Mühsal, festige du mein niedergesunkenes Glück, schenke du mir, nachdem ich grausame Schicksalsschläge erduldet habe, Ruhe und Frieden; genug sei der Anstrengungen ...’⁸⁸

Doch *aerumna* und *labor* finden – stets in wörtlicher Bedeutung – auch in metanarrativ-auktorialem Kontext Verwendung; so stellen sie in der von Lucius in dem Gespräch mit dem Skeptiker angewandten Argumentation den Gegenpol zu der Unterhaltung dar, welche die Geschichten für Lucius bedeuten: Durch die Geschichte des Aristomenes, so heißt es dort, habe Lucius

⁸⁶ Es führte zu weit, hier sämtliche Belegstellen anführen zu wollen; als *aerumnae* werden beispielsweise die Erlebnisse des Sokrates (*Met.* 1.6) bezeichnet, aber auch die Leiden der Psyche (*Met.* 6.5; 6.15) und das Unglück, welches Charite dem geblendeten Thrasylus voraussagt (*Met.* 8.12); ganz ähnlich wird das Wort *labor* auf die der Psyche von Venus auferlegten Arbeiten bezogen (*Met.* 6.10; 6.11; 6.13 u.a.), aber auch auf die von diesen selbst als mühselig dargestellte Tätigkeit der Räuber (*Met.* 4.7) und die harte Arbeit des Gärtners, der Lucius-Esel erworben hat (*Met.* 9.31).

⁸⁷ *Met.* 7.2.

⁸⁸ *Met.* 11.2.

‘den rauhen und langen Weg ohne Anstrengung und Überdruß zurückgelegt’ (*asperam denique ac prolixam viam sine labore ac taedio evasi*).⁸⁹

Eine vergleichbare Antithese liegt auch im Prolog vor, wo das semantische Feld der Unterhaltung dem der Mühsal entgegengestellt wird, welche auch hier mit einer Reise, nämlich der Wanderung von Griechenland nach Rom, verbunden ist.

Die Biographie des Prologspredikers weist also Bezüge zu den Erlebnissen auf, die Lucius als Esel widerfahren, und evoziert zugleich als Bericht einer mühsamen Reise den von Lucius im Gespräch mit Aristomenes und dessen Begleiter ausgeführten Gegensatz zwischen den Strapazen des Reisens und der angenehmen Zerstreuung durch *fabulae*. Die Gegenüberstellung von aktoralem und auktorialem Gebrauch der hier verwendeten Termini zeigt, daß diese, analog zu ihrer Mittelstellung im Prolog, auch in Bezug auf die Rezeptionshaltung des Sprechers eine Zwischenposition einnehmen, indem sie einerseits an der Begründung der im ersten Teil entworfenen, auf *curiositas* abzielenden Rezeptionshaltung teilhaben, sie andererseits aber untergraben, indem sie auf der Ebene der Romanhandlung gerade deren schlimme Folgen für den Erzähler ausdrücken.

Die bewußte Ambivalenz der Formulierungen des Mittelteils läßt dem Leser stets die Wahl zwischen auktorialer und aktorischer Lesart: So kann er die *vocis immutatio* auktorial auf den im Biogramm beschriebenen Übergang von der griechischen zur lateinischen Sprache verstehen, ebenso aber auch – wie es oben geschehen ist – als auktoriale Kommentierung des sich auf der Textebene abspielenden Wechsels des Tones und mithin des Sprechers; überhaupt bietet die Biographie des Sprechers in Ermangelung einer konkreten Verankerung die Möglichkeit einer auktorialen Lesart, die ihn als metanarrative Umschreibung der Übertragung einer griechischen Vorlage ins Lateinische begreift.⁹⁰ Auch die Entschuldigung des Sprechers für eventuelle Mängel (*si quid ... offendero*) muß m.E. nicht notwendigerweise auf sprachliche Fehler bezogen werden,⁹¹ sondern man mag hier auch an Verstöße

⁸⁹ *Met.* 1.20.

⁹⁰ So etwa Winkler 1985, 185. Ausgehend von dieser Möglichkeit, hat man sogar das Buch selbst als Sprecher angenommen, s. Harrison 1990, dessen Argumente jedoch nicht zu überzeugen vermögen.

⁹¹ Im Nebensatz: *si quid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero* sind die Genitive wohl auf den Ausdruck *rudis locutor* zu beziehen, vgl. Harrison/Winterbottom 2001, 14; damit ist die mangelnde Sprachbeherrschung zwar unstrittig Entschuldigungsgrund, aber nicht zwingend auch Inhalt der Entschuldigung.

gegen die Kohärenz des Textes denken, worin eine weitere Analogie zwischen Prolog und Erzählung läge: Denn die im metanarrativen Dialog zwischen Erzähler und fiktivem Adressat stattfindende Kritik an der Erzählweise des ersteren ist gänzlich auf den Mittelteil des Romans beschränkt;⁹² der auktoriale Erzähler gibt sich um die Beglaubigung seines Berichts bemüht, ohne dabei überzeugen zu können, und weist dadurch umgekehrt den Leser gerade auf Schwächen in der inneren Kohärenz der Erzählung hin, welche dieser von sich aus wohl gar nicht beanstandet hätte. Ebenso im Mittelteil des Prologs: Durch den Einwurf: *quis ille?* wird scheinbar eine Beglaubigung eingeleitet, die in ihrer enigmatischen Ausgestaltung jedoch die Frage der Erzählperspektive lediglich explizit aufwirft, ohne sie aber in überzeugender Weise zu beantworten; vielmehr stellt das vom Sprecher auf sich selbst bezogene Adjektiv *rudis*, im Sinne Winklers⁹³ als Wortspiel auf das Brüllen des Esels (*rudere*: 'brüllen') und somit als weitere Ambivalenz verstanden, einen Verweis auf die aktorale Erzählperspektive von Lucius-Esel dar, wobei die Wendung des aktorischen Erzählers an den narrativen Adressaten in gleicher Weise paradox ist wie die vom narrativen Adressaten ausgehende Anrede des auktorialen Erzählers als Esel in 9.30 und 10.33. Zugleich spiegelt dieses Eindringen eines aktorischen Begriffs in den metanarrativen Diskurs der Romanwelt semantisch den Wandel wider, welchen dieser durch den aktorischen Einschub des Biogramms erfährt.

Der Mittelteil des Prologs stellt sich also als komplexes, in hohem Maße selbstreferentielles System dar, an welchem sich die Verknüpfung von Inhalts- und Textebene gut veranschaulichen läßt: Hat er ausdrücklich die Sprache, d.h. die sprachliche Kompetenz des Sprechers, zum Gegenstand, so zeigt er auf, wie der Wechsel des Kontextes, konkret: der räumlichen Umgebung des Sprechers, sich auf diesen qua Sprecher auswirkt; so wie Lucius sich auf seiner Reise in einen Esel verwandelt, wird der rhetorisch geschulte Sprecher des ersten Prologteils durch seine Reise nach Rom zum *rudis locutor*.

Kommen wir nun zum dritten Teil des Prologs: Die *vocis immutatio* entspreche, so heißt es hier, dem *desultoriae scientiae stilo*, welchen sich der Erzähler zu eigen gemacht habe. Der Begriff *stilus*, der im wörtlich-

⁹² Ich denke dabei zum einen an den oben erörterten Passus in 9.30; ein ähnliche Gleichsetzung von erzählendem und erlebendem Ich durch den narrativen Adressaten liegt in 10.33 vor.

⁹³ Winkler 1985, 196ff.

materiellen Sinn ein Schreibgerät bezeichnet und insofern den im ersten Prologteil erwähnten *calamus* wieder aufnimmt, steht im auktorialen Kontext für eine bestimmte Schreibweise,⁹⁴ und zwar eine solche, die durch die Analogie zur Fertigkeit eines *desultor* erläutert wird: Wir haben darunter einen Zirkusreiter zu verstehen, einen jener Artisten also, deren Darbietung nicht intellektuelle Erbauung zum Zweck hatte, sondern, wie die griechische Bezeichnung $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha\tau\omicron\pi\omicron\iota\omicron\iota$ (Gaukler, $\theta\alpha\upsilon\mu\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$: ‘staunen’) anzeigt, das Publikum in Staunen versetzen sollte.⁹⁵ Wenn der Erzähler seine Tätigkeit mit der eines solchen Artisten vergleicht, so greift er das eingangs als Ziel der Erzählungen genannte *mirari* wieder auf und weist sich selbst als Unterhaltungskünstler aus.⁹⁶ Wir können uns die Funktion dieses Bildes klarmachen, indem wir zum Vergleich das Gespräch mit den Reisenden in Buch 1 heranziehen: In dieser Szene finden, allgemein gesagt, die metanarrativen Äußerungen des Prologs auf der narratologisch niedrigeren Stufe der Akteure ihren Widerhall.⁹⁷ Während der Skeptiker den Wahrheitsgehalt von *fabulae* kategorisch bestreitet, ist Lucius’ Erwiderung eine doppelte: Einerseits betont er den Unterhaltungswert der Geschichten, vertritt also genau die im Eingangsteil des Prologs umschriebene Auffassung, indem er sich auch eines gleichlautenden Vokabulars bedient;⁹⁸ zum anderen geht er auf das Argument der Gegenseite ein, indem er durch die Schwertschluckerepisode,⁹⁹ die er mit eigenen Augen gesehen habe, die Glaubhaftigkeit wundersamer Geschichten als eine Frage des Standpunktes, d.h. des Vorwissens des Zuhörers, ausweist.¹⁰⁰

⁹⁴ OLD s.v. *stilus* 4.b.

⁹⁵ Ein bei Arnobius überlieferter Katalog solcher Artisten führt ausdrücklich auch die *desultores* auf, Arnob. 2.38.

⁹⁶ Zur Schwertschluckerepisode vgl. auch Keulen 2003b.

⁹⁷ Generell werden in 1.2 einzelne Ausdrücke des Prologs aufgegriffen und aus dessen auktorialen Kontext in einen aktorialis transferiert: So wird das Adjektiv *desultorius* in die Wendung *in pedes desilio* (‘ich springe <vom Rücken des Pferdes> auf meine Füße’) überführt, und aus dem Versprechen: *aturesque tuas ... permulceam* wird das Streicheln der Ohren des Pferdes: *auris remulceo*; vgl. Winkler 1985, 200. In gleicher Weise nimmt die Erzählung des Aristomenes Begriffe aus der Unterhaltung zwischen Lucius und dem Skeptiker auf, s. Tatum 1979, 497f.

⁹⁸ *Met.* 1.2 *simul iugi quod insurgimus aspritudinem fabularum lepida iucunditas levigabit.* (‘Zugleich wird uns der anmutige Charme von Geschichten das Erklimmen der rauhen Anhöhe erleichtern’); vgl. oben, 49.

⁹⁹ *Met.* 1.4.

¹⁰⁰ *Met.* 1.20: *nam et mihi et tibi et cunctis hominibus multa usu venire mira et paene infecta, quae tamen ignaro relata fidem perdant.* (‘Denn mir und dir und überhaupt allen

Wie auch im Prolog, wird hier also im Rahmen metanarrativer Äußerungen dem Kriterium des Unterhaltungswertes, welches in der antiken Tradition eng mit der Vorstellung von Fiktionalität verbunden ist,¹⁰¹ das der Glaubhaftigkeit entgegengestellt, einer Glaubhaftigkeit freilich, die selbst nur relativ ist: Wie der Adressat im Prolog guten Grund hat, an der Authentizität des Sprecherbiogramms zu zweifeln, so mögen auch die beiden Wanderer und mit ihnen der konkrete Leser der *Metamorphosen* die durch den Bezug auf Lucius' eigene Erlebnisse beglaubigte Schwertschluckerepisode in Zweifel ziehen.¹⁰² Doch bietet diese Erzählung immerhin eine mögliche Auflösung des Gegensatzes zwischen Fiktion und Beglaubigung, indem sie beweist, daß in der Praxis jemand, der über die nötige Fertigkeit verfügt, etwas vollbringen kann, was einem anderen gänzlich unmöglich erscheint.

Ich denke, daß sich die im Prolog erwähnte *desultoria scientia*, die Fähigkeit eines Artisten, als Entsprechung zur Tätigkeit des *circulator* lesen läßt: Die im Prolog vorgeführte *vocis immutatio* ist, verstanden als auf der Textebene sich abspielender Wandel von Sprecher bzw. Sprechhaltung, nicht nur das erste Beispiel für eine Verwandlung,¹⁰³ sondern zugleich auch der praktische Beweis dafür, daß Verwandlungen tatsächlich möglich sind. Dies gilt natürlich nicht für die erzählten Verwandlungen der aktorialen Ebene, vielmehr wird hier das Motiv der Verwandlung von der Inhaltsebene, der es im ersten Prologteil einzig angehört, auf die Textebene übertragen: Der Erzähler des letzten Abschnitts ist zugleich erzählende und ausführende Instanz, die das in der Wendung *ut mireris* liegende Versprechen nicht nur durch den Inhalt des Erzählten, sondern auch und gerade durch die Art des Erzählens einlöst.¹⁰⁴ Die Kunst des *desultor* besteht darin, zwischen verschiedenen Erzählperspektiven zu wechseln und dadurch auch auf der semantischen Ebene Verschiebungen zu bewirken, die zwangsläufig Verände-

Menschen widerfährt viel Wunderbares und beinahe Unmögliches, was aber seine Glaubwürdigkeit verliert, wenn man es jemandem erzählt, der damit nicht vertraut ist.');

vgl. auch die analogen Ausführungen in 1.3. Winkler 1985, 29 bezeichnet die von Lucius hier geforderte Haltung in zutreffender Weise als *suspended judgement*.

¹⁰¹ Vgl. Morgan 2001, 155: *Fictivity and pleasure in narrative go together, as do truth and utility*.

¹⁰² Gerade für den second reader steht ja die Geschichte vom Schwertschlucker durch den Bezug auf die Biographie des Lucius auf einer Stufe etwa mit dessen Verwandlung.

¹⁰³ Vgl. James 1987, 29f.

¹⁰⁴ Vgl. James 1987, 32. Man könnte sagen, daß dieses Konzept das im ersten Prologteil latent vorhandene Bedeutungsfeld der Magie rückwirkend aktualisiert, indem der Erzähler gleichsam als literarischer „Magier“ Verwandlungen inszeniert.

rungen im Verständnis des Textes auslösen. Prominentestes Beispiel für einen solchen Perspektivwechsel ist gewiß das für den homodiegetischen Haupterzähler charakteristische Hin und Her zwischen erzählendem und erlebendem Ich, welches im Zentrum von Winklers Untersuchung steht,¹⁰⁵ doch betrifft dieses Verfahren alle im Text enthaltenen Erzählerinstanzen.¹⁰⁶ Solche Perspektivwechsel entfalten ihre Wirkung, wie wir es am Beispiel des Prologs gesehen haben, durch die Wechselbeziehung zur Sprache des Textes, indem einzelne Wörter je nach Kontext eine neue Bedeutung erhalten: am deutlichsten ist dies wohl am Begriff der *curiositas* erkennbar, dessen Umdeutung in Buch 11 eine Neuinterpretation des Gesamttextes zur Folge hat.¹⁰⁷

Durch die Worte des Isispriesters Mithras erscheint alles Unglück, welches Lucius in Eselsgestalt erlitten hat, als *curiositatis improsperae sinistrum praemium* ('schlimmer Lohn für eine unselige Neugier')¹⁰⁸. Diese *curiositas* entspricht aber, wie wir oben festgestellt haben, einer bestimmten Rezeptionshaltung, und so bedeutet ihre Verurteilung zugleich eine Absage an die Art und Weise, wie Lucius und mit ihm der Leser die Ereignisse der ersten zehn Bücher wahrgenommen hat. Wenn sich der Erzähler die Interpretation des Priesters zu eigen macht, so kann man nicht von einer völligen Wiederherstellung des Protagonisten des ersten Romanabschnitts sprechen.¹⁰⁹ Ähnliches gilt nun für den Prolog: Bedeutet die Rückkehr zum metanarrativen Diskurs im dritten Teil formal eine Rückverwandlung des Sprechers, so läßt seine Selbstcharakterisierung durch den Vergleich mit einem *desultor*, auf den vorausgehenden Wechsel der Sprecherhaltung bezogen, einen Wandel im Selbstverständnis des Erzählers erkennen: Indem er

¹⁰⁵ Winkler 1985 passim; vgl. James 1987, 39, Anm. 20.

¹⁰⁶ Wie oben ausgeführt, beschränkt sich das Spiel mit den Erzählinstanzen nicht nur auf auktorialen und aktorialisches Ich-Erzähler, sondern es kann sogar der konkrete Autor ausdrücklich in den Text eindringen, wie in *Met.* 4.32 und 11.27, vgl. oben Anm. 60. Eine ausführliche Analyse der Wechselwirkung von Erzählperspektive und Sinnkonstruktion am Beispiel der Ehebruchsgeschichte im Hause des *pistor*, *Met.* 9.16–28, bietet Hofmann 1993b.

¹⁰⁷ Zum Bedeutungswandel einzelner Termini wie *fortuna*, *voluptas* und *servitium* in Buch 11 s. Tatum 1969, 492f.

¹⁰⁸ *Met.* 11.15.

¹⁰⁹ Wie der Ausdruck *reformatio* (*Met.* 11.13 und 11.27) treffend ausdrückt, handelt es sich lediglich um eine Rückkehr in die frühere Gestalt (*forma*), während ansonsten Lucius' ganze Existenz (seine *fortuna* im Sinne des Prologs) durch die Bekehrung eine einschneidende Wende erfährt.

hier seine vorausgehende Verwandlung als *vocis immutatio* thematisiert, legt er sich trotz der genannten Anklänge an den ersten Prologteil auf keine der beiden Haltungen fest; vielmehr wird die *immutatio* als Beispiel für seinen *desultoriae scientiae stilus* angeführt, er selbst also als eine Instanz charakterisiert, die zwischen verschiedenen Positionen hin- und herspringt und gerade dadurch mit keiner dieser Positionen zu identifizieren ist. Wie also das elfte Buch die *curiositas* des Akteurs Lucius auf der aktorialen Ebene verurteilt, so hebt der letzte Prologabschnitt die im ersten Teil umschriebene *curiositas* im Sinne einer Rezeptionshaltung, d.h. also in ihrem metanarrativen Aspekt, auf.

Ich denke, daß uns im Bild des *desultor* die – aus dem Munde des Erzählers geäußerte – Haltung des abstrakten Autors entgegentritt, die sich jeglicher Festlegung auf der Ebene des Textes entzieht und sich statt dessen gerade durch ständigen Wechsel definiert.¹¹⁰

Die Präsenz des abstrakten Autors läßt sich mit einem abschließenden Blick auf die im Laufe des Prologs vollzogene Entwicklung erhärten; stellt nämlich dessen erster Teil, wie oben gesagt, bereits ein vollständiges Proöm dar, so sind die Veränderungen aufschlußreich, welche dieser Abschnitt bei seiner Wiederaufnahme im dritten Teil erfährt. So ist aus den eingangs angekündigten *variae fabulae* eine einzige Geschichte geworden: *fabulam Graecanicam incipimus*. Ähnlich wie der Verweis auf das fertige Buch in Teil eins, deutet diese Formulierung darauf hin, daß hier die Erzählung als ein Ganzes betrachtet wird, hinter dem, so wird man ergänzen dürfen, der abstrakte Autor als einheitsstiftende Instanz hervorblickt. Es liegt auch hierin eine Parallele zur Gesamtheit des Romans: Denn während Lucius sowohl auf aktorialer als auch auf auktorialer Ebene nicht in der Lage ist, der Erzählung eine Einheit zu verleihen – Lucius-Akteur erkennt nicht die Bezüge der eingeschalteten Geschichten zu seiner eigenen, Lucius-Erzähler hält hingegen bei der Kommentierung der von ihm erzählten *fabulae* an einer Position fest, die nichts von seiner religiösen Bekehrung erkennen läßt, und bewirkt mithin, daß seine Erzählung in zwei Teile zerfällt –, so liefert Buch 11 endlich eine Gesamtinterpretation der Luciusgeschichte, die die Vorstellung eines

¹¹⁰ Vgl. *Flor.* 18, wo Apuleius, im Theater von Karthago sprechend, seine Tätigkeit zu der der Artisten in Verbindung setzt, die dort sonst auftreten; vgl. dazu auch Hunink 2001, 184.

‘blinden Zufalls’ (*caeca Fortuna*)¹¹¹ zugunsten der Konzeption der durchgängig waltenden ‘Vorsehung’ (*providentia*)¹¹² der Isis überwindet.

5. Schluß: Die Rolle des Lesers

Wie sich im Prolog die Instanz des Sprechers verwandelt, so tut dies in komplementärer Form auch die des Lesers: Befindet sich dieser zunächst in der Rolle eines rein passiven Rezipienten, so wird ihm durch die apologetische Äußerung des *rudis locutor* die Aufgabe zugewiesen, die Erzählung zu beurteilen; sollte er darin etwas als anstößig empfinden (*si quid offendero*), so wird er gebeten, Nachsicht zu üben (*en ecce praefamur veniam*). Damit wird die Aufmerksamkeit des Lesers erstmals auf mögliche Mängel des Textes gelenkt und der Leser selbst zu einer aktiveren Art der Lektüre angehalten, eine Rezeptionshaltung, wie sie im abschließenden Imperativ: *lector, intende* ihren deutlichsten Ausdruck findet. Zwar wird der Rezipient, der im ersten Prologteil ja noch zwischen der Rolle eines von einem mündlichen Erzähler direkt angesprochenen Zuhörers und der eines Lesers schwankte, schließlich auf letzteres festgelegt, doch bedeutet dies genau betrachtet keinen Verlust: Die auf der Ebene der Romanwelt stattfindende Einflußnahme des narrativen Adressaten trägt, wie wir gesehen haben, weder im Prolog noch in der weiteren Erzählung zu einem besseren Verständnis des Textes bei. Vielmehr ist der Rezipient nur als Leser mit dem abstrakten Autor auf Augenhöhe, da gerade die schriftliche Form des Textes dessen mehrmalige Rezeption und damit ein Erkennen von Rekurrenzen und Querverweisen ermöglicht: Der abstrakte Leser der *Metamorphosen* ist überhaupt nur als (*second*) *reader* denkbar, welcher die als *desultoriae scientiae stilus* charakterisierte Erzählweise nachvollzieht, indem er die Identität des jeweiligen Erzählers hinterfragt und im Spiel der Zeichen und Bedeutungen eine aktive Rolle spielt, indem er also, in Winklers Worten, von der Möglichkeit Gebrauch macht, *to play his own game*.¹¹³

In diesem Sinne hat auch die hier aufgezeigte Lesart des Prologs weder den Anspruch noch überhaupt die Absicht, diesen auf eine, wie auch immer geartete, Aussage zu reduzieren, die dann als verbindliche Lektüreeinweisung

¹¹¹ *Met.* 7.2; 8.24.

¹¹² *Met.* 11.15; 11.21; 11.27.

¹¹³ Winkler 1985, 15.

für die folgenden elf Bücher Gültigkeit hätte. Sind die Einleitungen narrativer Prosatexte generell durch ihre deiktische Funktion geprägt, nämlich einerseits durch explizite Vorverweise auf die erzählte Handlung (Geschichte) und deren sprachliche Präsentation (Erzählung) sowie andererseits (und das gilt in besonderem Maße für die Prologe der griechischen Romane) durch Bezugnahmen auf die extratextuelle Realität, so werden im vorliegenden Text gerade die genannten Formen der Deixis untergraben und als konventionell bloßgelegt. An ihre Stelle tritt, wie wir gesehen haben, eine komplexere, da nicht direkt ausgesprochene, sondern strukturell und semantisch vermittelte, deiktische Mitteilung, ein Hinweis auf die Struktur der Erzählung. Erweist sich der Prolog hierin als Spiegelbild des Romans, so wird nun klar, daß die Analogie letztlich über die bloße Struktur hinausgeht: Die Erschütterung vorgegebener Kohärenzstiftender Muster durch den Text und die dem Leser dadurch zugewiesene Suche nach stets neuen Möglichkeiten der Integration ist das eigentliche Thema dieses Prologs.¹¹⁴ Hinter einem verwirrenden Nebeneinander von Informationen verbirgt sich schließlich, und nur für den *second reader* erkennbar, der Hinweis auf das, was man hermeneutisch als das zentrale Problem des Romans wird bezeichnen können: die Einheit des Textes.

Literatur

- Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard.
- Bitel, A. 2001. 'Fiction and History in Apuleius' Milesian Prologue', in: Kahane – Laird, 137–151.
- Booth, W. C. 1983². *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- De Jong, I.J.F. 2001. 'The Prologue as a Pseudo-Dialogue and the Identity of its (Main) Speaker', in: Kahane – Laird, 201–212.
- Dowden, K. 1982. 'Apuleius and the Art of Narration', in: *CQ* 32, 419–435.
- 2001. 'Prologic, Predecessors, and Prohibitions', in: Kahane – Laird, 123–136.
- Genette, G. 1972. 'Discours du récit', in: *Figures III*, Paris: Editions du Seuil.
- 1983. *Nouveau discours du récit*, Paris: Editions du Seuil.
- 1994. *Die Erzählung*, München: Fink.
- Harrison, S.J. 1990. 'The Speaking Book: The Prologue to Apuleius' *Metamorphoses*', in: *CQ* 40, 507–513.
- and Winterbottom, M. 2001. 'The Prologue to Apuleius' *Metamorphoses*: Text, Translation, and Textual Commentary', in: Kahane – Laird, 9–15.
- Helm, R. 1956. *Apuleius: 'Metamorphosen' oder 'Der Goldene Esel'*, Berlin: Akademie-Verlag.

¹¹⁴ Zur Rolle, die dem Leser des Prologs zukommt, vgl. Zimmerman 2001.

- Herkommer, E. 1968. *Die Topoi in den Proömien der römischen Geschichtswerke*, diss. Tübingen.
- Hijmans, B.L. et al. 1995 (edd.). *Groningen Commentaries on Apuleius. Apuleius Madaurensis, 'Metamorphoses', Book IX: Text, Introduction and Commentary*, Groningen: Egbert Forsten Publishing.
- Hofmann, H. 1993a. 'Parodie des Erzählens – Erzählen als Parodie: Der Goldene Esel des Apuleius', in: Ax, W. – Gleis, R. (edd.), *Die Parodie in Antike und Mittelalter*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 119–151.
- 1993b. 'Die Flucht des Erzählers. Narrative Strategien in den Ehebruchsgeschichten von Apuleius' *Goldenem Esel*', in: id. (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel, 5*, Groningen: Egbert Forsten Publishing, 111–141.
- Hunink, V. 2001. *Apuleius of Madauros, Florida: Text and Commentary*, Amsterdam: Gieben.
- James, P. 1987. *Unity in Diversity. A Study of Apuleius' Metamorphoses with Particular Reference to the Narrator's Art of Transformation and the Metamorphosis Motif in the Tale of Cupid and Psyche*, Hildesheim – Zürich – New York: Olms-Weidmann.
- Janson, T. 1964. *Latin Prose Prefaces*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Kahane, A. and Laird, A. 2001 (edd.). *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*, Oxford: Clarendon.
- Keulen, W.H. 2003a. *Apuleius Madaurensis, 'Metamorphoses', Book I, 1–20: Introduction, Text, Commentary*, diss. Groningen.
- 2003b. 'Swordplay – Wordplay: Phraseology of Fiction in Apuleius' *Metamorphoses*', in: Panayotakis, S. – Zimmerman, M. – Keulen, W.H. (edd.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden – Boston: Brill.
- Laird, A. 2001. 'Paradox and Transcendence: The Prologue as the End', in: Kahane – Laird, 267–281.
- Leo, F. 1905. 'Coniectanea', *Hermes* 40, 605–606.
- Lintvelt, J. 1981. *Essai de typologie narrative. Le 'point de vue'*, Paris: Librairie José Corti.
- Morgan, J. 2001. 'The Prologues of the Greek Novels and Apuleius', in: Kahane – Laird, 152–162.
- Most, G.W. 1993. 'Die Batrachomyomachia als ernste Parodie', in: Ax, W. – Gleis, R. (edd.), *Die Parodie in Antike und Mittelalter*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 27–40.
- Münstermann, H. 1995. *Apuleius: Metamorphosen literarischer Vorlagen. Untersuchungen dreier Episoden des Romans unter Berücksichtigung der Philosophie und Theologie des Apuleius*, Stuttgart: Teubner.
- Nisbet, R.G.M. 2001. 'Cola and Clausulae in Apuleius' *Metamorphoses* 1.1', in: Kahane – Laird, 16–26.
- van der Paardt, R.Th. 1981. 'The Unmasked I: Apuleius *Met.* XI. 27', *Mnemosyne* 34, 96–106.
- Riefstahl, H. 1938. *Der Roman des Apuleius. Beitrag zur Romantheorie*, Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Schlam, C.C. 1970. 'Platonica in the *Metamorphoses* of Apuleius', *TAPA* 101, 477–487.
- 1992. *The 'Metamorphoses' of Apuleius: On Making an Ass of Oneself*, Chapel Hill – London: University of North Carolina Press.
- Scobie, A. 1973. *More Essays on the Ancient Romance and its Heritage*, Meisenheim am Glan: Anton Hain.
- 1975. *Apuleius, 'Metamorphoses' ('Asinus Aureus') I. A Commentary*, Meisenheim am Glan: Anton Hain.

- Tatum, J. 1969. 'The Tales in Apuleius' *Metamorphoses*', *TAPA* 100, 487–527.
- 1979. *Apuleius and the Golden Ass*, Ithaca – London: Cornell University Press.
- Van Mal-Maeder, D. 1995. 'L' *Ane d'Or* ou les métamorphoses d'un récit: illustration de la subjectivité humaine', in: Hofmann, H. (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, 6, Groningen: Egbert Forsten Publishing, 103–125.
- Winkler, J.J. 1985. *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's 'The Golden Ass'*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Zimmerman, M. 2001. '*Quis ille ... lector*: Addressee(s) in the Prologue and throughout the *Metamorphoses*', in: Kahane – Laird, 245–255.