

Drei Blicke auf das Verbotene. Die Diana-Gruppe im *Goldenen Esel* des Apuleius

Abstract The ekphrasis of the statues of Diana and Actaeon in the atrium of Byrrhaena, due to its length and complexity, has long been recognized as a key element in understanding the entire Golden Ass. Central to its structure is the phenomenon of the gaze: Who is looking at whom, who is being looked at by whom? As we follow the various gazes, we discover multiple layers of interpretation, not only of the Actaeon myth, but also of Lucius' fate – and an unsettling perspective on our own role as readers.

1. *Lapis Parius in Dianam factus*: Enargeia und Künstlichkeit

Die Göttin Diana entzieht ihren Körper nicht nur jeglicher sexuellen Interaktion, sondern sucht ihn auch kompromisslos vor männlichen Blicken zu schützen. In Apuleius' *Goldenem Esel* wird er jedoch gleich drei Blicken preisgegeben, und zwar in Form einer wertvollen Statue, die sich in einem Atrium in Thessalien befindet.

Lucius ist auf Geschäftsreise, doch die Stadt, in der er zurzeit weilt, hätte er auch privat gern besucht: Das thessalische Hypata ist berühmt für seine Bewohnerinnen. Die ganze Welt weiss, dass die begabtesten Zauberinnen in Thessalien zu finden sind¹, und Lucius wünscht sich nichts sehnlicher als in den Gassen Spuren von Magie zu entdecken. Eifrig durchstöbert er jeden

1 Vgl. Kirichenko 2008, 96: „Thus magic was probably the only thing that came into an average Roman's mind when he heard the word ‚Thessaly‘“. Einschlägig dazu Hor. epod. 5, 41–46; carm. 1, 27, 21 f.; epist. 2, 2, 208 f.; Ach. Tat. 5, 22, 2. Für weitere Stellen s. Costantini 2021, 190.

Winkel und will in Steinen, Vögeln und Bäumen verzauberte Menschen erkennen, als er unversehens Byrrhena trifft, eine Verwandte, die in Hypata lebt. Sie ist entzückt und lädt ihn spontan zu sich nach Hause ein.

Das luxuriös ausgestattete Atrium wird von einer Skulptur dominiert, die sogleich Lucius' Aufmerksamkeit fesselt. An seinem Blick, der begeistert jedes Detail des Kunstwerks abtastet, lässt er uns teilhaben, indem er uns das, was er sieht, minutiös schildert. Mit seiner Reaktion auf das reich dekorierte Atrium Byrrhenas entspricht er Lukians Forderung, dass ein gebildeter Mensch (*ὅστις μετὰ παιδείας*) einen solchen Anblick nicht stumm genieße, sondern eloquent darauf antworte². Am Anfang des Romans *Daphnis und Chloe* gibt der Erzähler an, das Bild beim Nymphenhain habe in ihm den überwältigenden Drang (*πόθος*) geweckt³, die dargestellten Szenen nicht nur anschaulich zu beschreiben, sondern gar in Buchform zu giessen.

Die Ekphrasis ist ein stilbildendes Element des antiken Romans; die ausführliche Beschreibung eines Gegenstands dient nicht nur dazu, die Bildung und rhetorische Gewandtheit des Autors unter Beweis zu stellen, sondern hat häufig direkten Zusammenhang mit dem Narrativ, sei es, dass ein Bild die Erzählung inspiriert, sei es, dass es auf bevorstehende Ereignisse vorausweist. Damit erfüllt sie auch die Funktion einer Aktivierung der Leserin, die implizit aufgefordert wird, die Ekphrasis zu interpretieren⁴. Voraussetzung dafür, einer Artefaktekphrasis würdig zu sein, ist zumeist die herausragende Qualität des Kunstwerks⁵. Der Künstler wird wiederholt dafür gelobt, wie lebensecht ihm einzelne Elemente gelungen seien; insbesondere die Illusion von Bewegung wird hervorgehoben: *εἶπερ ἄν αὐτῶν γεγράφθαι καὶ τὰ κινήματα*, heisst es von den Eroten auf dem Europa-Gemälde bei Achilleus Tatios⁶.

2 Lukian. Oik. 2, vgl. *ibid.* 4: *Ἐμοὶ γοῦν δοκεῖ καὶ συνεξαίρεσθαι οἴκου πολυτελείᾳ ἢ τοῦ λέγοντος γνώμῃ καὶ πρὸς τοὺς λόγους ἐπεγείρεσθαι, καθάπερ τι καὶ ὑποβαλλούσης τῆς θέας*. Ein schönes Kunstwerk, schreibt Alain Billault, sei für den gebildeten Betrachter „comme un gant qui lui est jeté et qu'il se doit de relever sous peine de déchoir“ (Billault 1990, 158).

3 Longus prol. 2: *Πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ.*

4 „In all these works we begin to see how a descriptive passage might be used to draw in its audience and ask of them an effort at interpretation“ (Bartsch 1989, 15).

5 Vgl. Longus prol. 1: *θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον.*

6 „Du könntest sagen, sogar ihre Bewegungen seien gemalt worden“ (Ach. Tat. 1, 1, 13). In den Ekphrasisen der Darstellungen von Andromeda und Prometheus legt der Erzähler den Fokus auf die Emotionen, die einzelne Details, obschon gemalt, bei der Betrachterin auslösen. Das Gorgonenhaupt gruselt (*ἡ δὲ ἐστὶ*

Auch Lucius ergänzt seine Beschreibung mit einer Art Kommentar, wie wir, ständen wir mit ihm in Byrrhenas Atrium, die Skulptur wohl wahrnehmen. Wiederholt spricht er uns direkt an, wodurch der Eindruck entsteht, wir, die Leserinnen und Leser, sähen das Werk mit eigenen Augen. Und natürlich sehen wir tatsächlich Figuren, wenn auch nicht die, die Lucius sieht, sondern die, die vor unserem inneren Auge Form annehmen. Damit entsteht neben Lucius' erstem ein zweiter Blick auf das Kunstwerk, der seinen Ursprung im Text hat, aber darüber hinaus massgeblich von den individuellen Voraussetzungen wie intertextuellem Vorwissen und persönlichen Werten der lesenden Person beeinflusst wird. Gleichzeitig werden wir durch die wiederholten Apostrophen angeregt, über mögliche Entwicklungen der Erzählung zu mutmassen, auf die die Ekphrasis vorausweist.

Schon der erste Satz der Beschreibung enthält eine Vielzahl verschiedenartiger Informationen:

Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem, signum perfecte luculentum, veste reflatum, procurso vegetum, introeuntibus obvium et maiestate numinis venerabile⁷.

Als Erstes erfahren wir, dass die Statue aus parischem Marmor gefertigt ist, einem kostbaren und für Skulpturen idealen Material. Erst dann wird verraten, dass der Stein die Göttin Diana darstellt⁸. Obschon Lucius uns zu Beginn des Satzes darüber informiert, dass es sich bei dem Objekt um leblosen Marmor handelt, werden wir im Fortgang der Beschreibung dazu geführt, uns Diana in Bewegung vorzustellen. Mit forschem Schritt tritt sie uns entgegen, wobei ihr Kleid sich in einer unmerklichen Brise bauscht, und fordert Respekt vor ihrer göttlichen Macht ein. Lucius' Schilderung erfüllt dank ihrer *ἐνάργεια* die starre Statue in unserer Vorstellung mit Leben, was exakt der Funktion einer Ekphrasis entspricht, wie Theon sie fordert⁹. Dieses

φοβερὰ καὶ ἐν τοῖς χρώμασι, 3, 7, 8), Prometheus' Pein dauert einen (*ἠλέησας ἄνως ἀλγοῦσαν τὴν γραφήν*, 3, 8, 5).

- 7 „Und dort in der genau abgewogenen Mitte des ganzen Raumes befindet sich, aus parischem Marmor gestaltet, Diana, ein vollendet prachtvolles Standbild; das Gewand gebauscht, lebendig im Schreiten, so stellt es sich den Eintretenden entgegen, verehrungswürdig durch die göttliche Majestät“ (Apul. met. 2, 4, 2, Übersetzung: Helm 1978).
- 8 Für Überlegungen, welche Statuentypen für die Dianagruppe Vorbild gewesen sein könnten, s. Taisne 2008, 185–187.
- 9 Theon Prog. 118, 6 (Spengel): *Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον*. Vgl. dazu Panagiotidou 2022, 16: „As a quality of

Kunststück gelingt, weil Lucius' Worte unsere Fantasie ansteuern, wodurch vor unserem inneren Auge ein Bild entsteht, das es in der fiktiven Realität des Romans so gar nicht gibt¹⁰. Die Ekphrasis generiert also nicht nur einen zweiten Blick, sondern auch ein zweites Bild.

Das Paradoxon, dass vor unserem inneren Auge eine lebendige Göttin erscheint, obschon Lucius keinen Hehl daraus macht, dass es sich um eine Skulptur handelt, wird weiter ausgebaut, als sein Blick auf die Jagdhunde fällt, die sich um Diana scharen:

Canes utrimqueseCUS deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant;
 hi<s> oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saevium et sicunde de
 proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire, et in quo
 summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit, sublatis
 canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores¹¹.

Auch sie sind aus Stein (*et ipsi lapis erant*), doch ihre Augen blitzen, die Nasenlöcher wittern; sie reißen die Mäuler auf. Schläge in der Nachbarschaft ein Hund an, beteuert Lucius, wir glaubten, das Bellen komme aus

ekphrasis, enargeia all but transforms listeners into viewers, and it is considered one of the most powerful tools of persuasion; the semblance of life and illusions spun by language captivate the audience, make them feel present at the events described, and ultimately emotionally involved in them“.

10 Vgl. Quint. inst. 6, 2, 29: *Quas φαντασίας Graeci vocant (...), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus.* Vgl. ibid. 32: *Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur.*

11 „Hunde flankieren die Göttin auf beiden Seiten, und diese Hunde waren ebenfalls aus Stein. Ihre Augen drohen, die Ohren sind gespitzt, die Nasenlöcher aufgesperrt, das Maul voller Wut, und wenn irgendwoher aus der Nähe ein Bellen dringen sollte, so möchte man glauben, es kommt aus diesen Rachen von Stein; und worin jener treffliche Bildhauer den höchsten Beweis seiner Darstellungskunst geliefert hat, die Hunde richten sich auf mit erhobener Brust, so dass nur die Hinterläufe unten aufstehen, die Vorderbeine laufen“ (Apul. met. 2, 4, 3, Übersetzung: Helm 1978). Heath 1992, 109 stellt plausible Überlegungen dazu an, weshalb die Hunde zu Diana zu gehören scheinen, obschon Actaeon im Mythos von seinen eigenen Hunden getötet wird, und schliesst: „It is also quite likely that the representation is in some sense symbolic. The dogs appear to be Diana's because they are acting (or about to act) as her agents of revenge“.

den steinernen Rachen (*de faucibus lapidis*)¹². Nicht nur die wiederholte Erwähnung des Materials erinnert uns an die Künstlichkeit des Gegenstands, Lucius verweist zusätzlich auf den unbekanntem Bildhauer, der seine Kunstfertigkeit dadurch unter Beweis stellt, dass die Hinterläufe der Hunde fest im Marmor verankert sind, während ihre Vorderpfoten laufen. Gerade der Umstand, dass er unbelebtes Material so geformt hat, dass der Eindruck von Leben entsteht, verrät die aussergewöhnliche Begabung des Künstlers.

In Lucius' Schilderung wird die Suggestion von Bewegung, Klang und göttlicher Präsenz irritiert durch die nachdrückliche Betonung der Künstlichkeit: Dreimal verweist er auf das Material der Statue (*lapis*) und viermal darauf, dass sie von einem Künstler erschaffen wurde (*factus; signum*¹³; *opera fabrilis; signifex*)¹⁴. So baut er eine intensive Spannung zwischen tatsächlicher lebloser Materialität und vermeintlicher Lebendigkeit auf, die über das aus den Ekphraseis anderer antiker Romane gewohnte Mass hinausgeht¹⁵. Auch als er sich dem Hintergrund der Gruppe zuwendet, kontrastiert er Natur und Kunst:

Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum muscis et herbis et foliis et virgulis et alicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus. (...) sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit. putes ad cibum inde quaedam, cum mustulentus autumnus maturum colorem adflaverit, posse decerpi (...) ¹⁶.

12 Vgl. Ach. Tat. 1, 7, wo aus den geöffneten Lippen von Europas Freundinnen gleich ein Schrei zu ertönen scheint: *μικρὸν ὑποκεχηνηῦται τὸ στόμα, ὡσπερ ἀφήσειν ὑπὸ φόβου μέλλουσαι καὶ βοῆν*.

13 *Signum* geht möglicherweise auf *secare*, „schneiden“, zurück und würde damit auf ein Handwerk verweisen. Vgl. de Vaan 2008, s. v. 563.

14 Wiederholte Erwähnung des Künstlers und seines Handwerks finden wir auch bei Achilleus Tatios: *ὁ τεχνίτης; ὁ γραφεύς; ὁ ζωγράφος, ἐγγέγραπτο; γεγράφθαι* (1, 4; 1, 5; 1, 6; 1, 7; 1, 9; 1, 12; 1, 13).

15 Winkler 1985, 168 deutet diese Spannung als Betonung von Einheit im Angesicht narrativer Fliehkräfte: „Aptly enough this very solid model of stability, of narrative that does not move, is described as appearing volatile: it is a triumph of unity, we might say, to emerge against the centrifugal forces of disunity“.

16 „Hinten im Rücken der Göttin erhebt sich ein Fels nach Art einer Grotte mit Moos, Kraut, Blättern, Zweigen und an einer Stelle mit Weinranken, an anderer mit blühenden Bäumchen aus Stein. (...) Am äussersten Rand des Felsens hängen, geschickt herausgemeisselt, Äpfel und Trauben herab, welche die der Natur naheifernde Kunst wahrheitsgetreu gestaltet hat. Man könnte meinen, es liesse sich davon etwas zum Essen abpflücken, sobald der mostreiche Herbst ihnen mit

Im Rücken der Göttin wölbt sich der Stein zur Grotte, dicht bewachsen von Pflanzen und kleinen Bäumen, an denen Blumen blühen. Obwohl Lucius keinen Zweifel daran lässt, dass all das aus Stein besteht, wäre der Leser versucht, die Weintrauben zu pflücken, sobald sie im Herbst reif würden (*putes posse decerpi*).

Die Göttin, ihre Hunde, die Grotte – sie werden uns als Oxymora präsentiert. Die Statue scheint zu schreiten, mit ihrem marmornen Gewand spielt der Wind¹⁷; die leblosen Hunde könnten jederzeit bellen; der Fels blüht, die steinernen Früchte wecken Appetit. All diese Aspekte hat der Bildhauer täuschend echt geformt (*veritati similes*); seine Kunst wetteifert mit der Natur: *ars aemula naturae*.

2. *Ars aemula naturae*: Irritationen

Das Talent des Bildhauers besteht nicht darin, besonders innovativ zu sein, sondern die Natur derart präzise zu imitieren, dass die Kunst kaum mehr als solche erkennbar ist; je mehr sie der Natur ähnelt, desto besser ist sie gelungen. Kunst und Natur (*νόμος καὶ φύσις*) seien nicht zwei völlig verschiedene Phänomene, schreibt Philostratos, sondern eng miteinander verwandt, glichen sich und durchdrängen einander¹⁸. Wenn er ausführt, dass ja auch die Natur die Kunst nachahme, indem sie Höhlen bilde, die Häusern ähnelten, oder Steinformationen, die aussähen wie Götterstatuen, so sagt er implizit, dass wir nicht nur mit unserer Kunst die Natur zu imitieren trachten, sondern auch in der Natur menschliche Kunst erkennen wollen¹⁹. Auf die Ekphrasis übertragen bedeutet diese Reziprozität, dass nicht nur das Leben sich in der Kunst abbildet, sondern die Kunst auch eine belastbare Aussage über das Leben macht und dass, um das Prinzip eine Ebene höher zu heben, sich unser reales Erleben in der Fiktion spiegelt und umgekehrt.

seinem Hauch die Farbe der Reife verliehen hat (...)“ (Apul. met. 2, 4, 4f., Übersetzung: Helm 1978).

17 Vgl. Ach. Tat. 1, 12, wo der Wind mit Europas Schleier zu spielen scheint: *ὁ δὲ κόλπος τοῦ πέπλου πάντοθεν ἐτέτατο κυρτούμενος· καὶ ἦν οὗτος ἄνεμος τοῦ ζωγράφου*.

18 *ἐμοὶ δὲ νόμος καὶ φύσις οὐ μόνον οὐκ ἐναντίω φαίνεσθον, ἀλλὰ καὶ ξυγγενεστάτω καὶ ὁμοίω καὶ διήκοντε ἀλλήλοιν*· (Philostr. dial. 2).

19 *τὴν φύσιν δὲ ὁμοιοῦσθαι πολλαχοῦ τοῖς τοῦ νόμου εἶδεσι, χωρία τε γὰρ ὄχυροῦν τείχεσιν ἀσφαλεστέροις τῶν ποιηθέντων ἄντρα τε κισσηρεφῆ κατανοιγνύναι ἠδὲ οἴκων καὶ που καὶ ἀγαλμα διδόναι πέτρα συμφυνῆ σατυρικόν τι ἢ Πανὶ ὅμοιον (...)*· (Philostr. dial. 2).

Indem Lucius so nachdrücklich auf das Verhältnis von Kunst und Natur verweist, evoziert er die berühmteste Vorlage für die der Statuengruppe zugrundeliegende Szene, das dritte Buch von Ovids *Metamorphosen*:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie, succinctae
sacra Dianae, / cuius in extremo antrum nemorale recessu / arte labo-
raturum nulla: simulaverat artem / ingenio natura suo; nam pumice vivo / et
levibus tofis nativum duxerat arcum²⁰.

Ovid durchwirkt den Text ebenfalls mit Oxymora: Die Grotte ist gearbeitet – doch da war kein Künstler. Die Natur selbst ist Urheberin des Werks; sie wird zum handelnden Subjekt, das absichtsvoll die menschliche Kunst nachahmt²¹. Ovid attestiert ihr dabei *ingenium*, das in seiner Bedeutung als „Begabung“ gemeinhin Menschen vorbehalten ist²². Lebender Stein wölbt sich kunstvoll zum natürlichen Bogen.

Lucius erinnert uns an diesen Subtext und stellt ihn gleichzeitig auf den Kopf: In Byrrhenas Atrium finden wir das Gegenteil von Ovids Schilderung; hier gibt sich die Kunst den Anschein von Natur²³. Beiden Spielarten ist gemeinsam, dass sie – ganz im Sinne des Philostratos – vermeintlich klare Grenzen überschreiten. Doch während Ovid Abstand zu den Lesenden wahrt, verunsichert Lucius uns gezielt, sodass wir uns gezwungen sehen, dem Bild, das unsere Imagination zeichnet, zu misstrauen: Bewegt sich Diana nun – oder doch nicht? Es ist unmöglich, uns ein Bild dieses Phänomens zu machen, das frei wäre von diesen Ambiguitäten.

20 „Dort war ein Tal, der geschürzten Diana heilig, mit Kiefern / dicht bewachsen und spitzen Zypressen; Gargaphië hiess es. / Mitten im Wald liegt hier eine Grotte im hintersten Winkel, / nicht ein Werk der Kunst. Doch vorgetäuscht hatte ein Kunstwerk / durch ihr Genie die Natur, denn einen gewachsenen Bogen / hatte mit lebendem Bimsstein und leichtem Tuff sie gezogen“ (Ov. met. 3, 155–160, Übersetzung: Holzberg 2017).

21 Hinds 2002, 137: „Such interplay as this between nature and art is not unique to Ovid; but it is perhaps especially marked in a poem which so frequently associates the work of the cosmic demiurge with that of poets (including the poet of the *Met.* himself), artists and other image-makers“.

22 Die Bedeutung „angeborene Art“, die durchaus auf Bestandteile der Natur bezogen wird (z. B. Äcker; Verg. georg. 2, 177), ergibt hier keinen Sinn; sonst wäre die gesamte Natur menschlicher Kunst ähnlich, und die Grotte nichts Besonderes.

23 Zum Verhältnis von Natur und Kunst vgl. Apul. apol. 14, 3: *Aut quid sibi statuae et imagines variis artibus effigiatae volunt? nisi forte quod artificio elaboratum laudabile habetur, hoc natura oblatum culpabile iudicandum est, cum sit in ea vel magis miranda et facilitas et similitudo.*

Die Formulierung *ars aemula naturae* verweist auf eine weitere Metamorphose, in deren Zentrum die Unschärfe von Kunst und Natur steht. Dem Bildhauer Pygmalion gelingt eine Statue, die so perfekt eine echte Frau nachahmt, dass er sich in sie verliebt, ja sie ist so lebensecht, dass er – obschon er sie mit seinen eigenen Händen geformt hat – bald zweifelt, ob sie nicht doch atmet und seine Berührungen spürt. Sähe der Leser sie, behauptet Ovid, würde auch er an ihrer Künstlichkeit zweifeln:

Virginis est verae facies, quam vivere credas
et, si non obstat reverentia, velle moveri:
ars adeo latet arte sua²⁴.

Hier werden die Lesenden ebenfalls direkt angesprochen und aufgefordert, Pygmalions Verwirrung nachzuempfinden. Wer sich sträubt und hochmütig auf der scharfen Trennung zwischen Kunst und Natur, Erschaffenem und Entstandenem beharrt, wird alsbald eines Besseren belehrt, wenn die Statue zum Leben erwacht, wenn die Kunst zur Natur wird.

Mit diesem Mythos im Hinterkopf fühlen wir uns vor Lucius' Täuschungsmanövern gefeit: Wir wissen, dass Kunst tatsächlich in Natur übergehen kann, und wir lassen uns nicht in die Falle locken. Wir sehen davon ab, hybridisch den Protagonisten zu belächeln, der sich von einem herausragenden Kunstwerk derart beeindruckt lässt. Wir haben von Ovid gelernt und wissen, dass das geschehen kann, ja muss! Also wappnen wir uns für den Moment, in dem Diana vom Sockel steigt und die Hunde, aus den marmornen Fesseln befreit, losspringen.

Doch nichts dergleichen geschieht. Die Statue bleibt unbewegt, stattdessen schickt Byrrhena ihre Bediensteten weg und nimmt Lucius ins Gebet. Die Frau seines Gastfreundes, Pamphile, sei eine gefährliche Zauberin und stets auf der Suche nach hübschen jungen Männern. Die Objekte ihrer Begierde mache sie mit Magie gefügig, und wer sich widersetze oder ihr lästig werde, verwandle sie in Tiere oder Steine; manche habe sie umgebracht. Lucius müsse sich vor ihr in Acht nehmen, am besten gleich ausziehen, mahnt Byrrhena, denn er entspreche genau Pamphiles Beuteschema.

24 „Sie sieht wahrhaft aus wie ein Mädchen; du könntest glauben, sie lebt und will sich bewegen und / nur die Sittsamkeit steht ihr im Wege: / So verbirgt durch die eigene Kunst sich die Kunst“ (Ov. met. 10, 250–252, Übersetzung: Holzberg 2017; leicht angepasst).

Diese Warnung könnte ihre Wirkung nicht deutlicher verfehlen: Lucius ist nachgerade begeistert von der Aussicht, Zauberei zu erleben – und sei es am eigenen Leib:

At ego curiosus alioquin, ut primum artis magicae semper optatum nomen audivi, tantum a cautela Pamphiles afui, ut etiam ultro gestirem tali magisterio me volens ampla cum mercede tradere et prorsus in ipsum barat<h>rum saltu concito praecipitare²⁵.

Als Grund für diesen von ihm selbst diagnostizierten Leichtsinn gibt Lucius seine angeborene Neugier (*ego curiosus*) an, zu der er sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt freimütig bekannte²⁶.

3. *Curiosus optutus*: Actaeon, Lucius und Narcissus

Diese Selbstbezeichnung führt uns noch einmal zurück zur Statue, bei der wir vorhin ein Detail ausser Acht liessen. Ein Mitglied der Gruppe übersehen wir, und das war der Figur ganz recht, sucht sie sich doch selbst zu verbergen:

Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum curiosum obtutum in deam <deor>sum proiectus iam in cervum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur²⁷.

Zusätzlich zu Lucius' direktem und unserem indirekten Blick auf das Kunstwerk findet ein dritter statt: Im Gebüsch versteckt späht Actaeon durch die Blätter; er lauert darauf, dass die Göttin sich fürs Bad entkleidet. Diana sieht ihn noch nicht, trotzdem ist er entdeckt: Das passive Prädikat *visitur*, „er wird

25 „Aber ich, schon sonst neugierig, brauchte nur das immer ersehnte Wort ‚Zauberkunst‘ zu hören, und sofort war ich weit entfernt von jeder Vorsicht gegenüber Pamphile, im Gegenteil, ich sehnte mich danach, mich freiwillig einer solchen Lehre um teuren Preis zu überliefern und rasenden Sprunges ganz und gar kopfüber unmittelbar in den Abgrund zu stürzen“ (Apul. met. 2, 6, 1. Übersetzung: Helm 1978).

26 Apul. met. 1, 2, 2; 2, 1, 1.

27 „Mitten zwischen dem steinernen Laub sieht man Aktäon als Statue zugleich im Stein und im Quell, wie er neugierigen Blicks in der Richtung auf die Göttin sich vorbeugt und, schon zum Tier in Hirschgestalt sich wandelnd, Diana belauert, die baden will“ (Apul. met. 2, 4, 6. Übersetzung: Helm 1978).

gesehen“, betont die Gleichzeitigkeit der Blicke: Während Actaeon vermeintlich unsichtbar beobachtet, wird er selbst gesehen. Nicht von Diana, sondern von Lucius und damit von uns²⁸. Bei Ovid verschiebt sich im Moment, da Actaeon die Lichtung betritt, ebenfalls die Perspektive: Wir werden nicht Zeuge seines Blicks, sondern erleben mit, wie die Nymphen ihn erblicken:

Qui simul intravit rorantia fontibus antra, / sicut erant, viso nudae sua
pectora nymphae / percussere viro subitisque ululatus omne / inplevere
nemus (...)²⁹.

Nicht mehr Actaeon ist das Subjekt; er wird zum Objekt, dem der Blick der Nymphen widerfährt (*viso viro*). Dieses Ausgeliefertsein nimmt seine Bestrafung und Tötung vorweg. Im *Goldenen Esel* aber wird die zeitliche Abfolge gestaucht: Actaeon verwandelt sich zu früh; Diana ist noch gar nicht entkleidet und hat den unliebsamen Zeugen noch nicht entdeckt³⁰. Lucius ist es, der ihn sieht, und mit ihm wir. Wie deutet Lucius, wie deuten wir Actaeons Anwesenheit? Welche Verantwortung am Geschehen übertragen wir ihm?

Ohne zu zögern, attestiert Lucius Actaeon Neugier (*curiosum optutum*) und weicht damit entscheidend von Ovid ab³¹. Dieser zeichnet Actaeon zwar

28 Anders van Mal-Maeder 2001, 113: „C'est le voyeur qui, avant même d'assouvir son désir, est vu: par Diane, par Lucius et par le lecteur/spectateur auquel ce groupe sculptural est décrit“. Ich sehe keinen Hinweis darauf, dass Diana Actaeon bereits entdeckt hat, ist sie doch noch bekleidet und dem Eingang des Atriums zugewandt.

29 „Kaum hatte der die vom Quell durchrieselte Grotte betreten, / schlugen die Nymphen, nackt, wie sie waren, beim Anblick des Mannes / sich an die Brüste, erfüllten mit plötzlichem Heulen den ganzen / Wald (...)“ (Ov. met. 3, 177–180, Übersetzung: Holzberg 2017).

30 Slater 1998, 36 f. erkennt einen weiteren Blick, den von Diana auf Lucius bzw. auf uns: „So too, I would argue, Diana's gaze creates its object, creates that missing and climactic scene in the narrative – the destruction of Actaeon. And we, insofar as we identify with the first-person narrator Lucius, are on the menu. (...) Viewed from the vantage point of the Isis figures on their pillars, looking down, Lucius becomes part of the sculptural composition. Just as Isis is both Diana and these winged figures, so Lucius is both Actaeon and himself, incorporated into the narrative at its climactic moment“.

31 Wir wissen nicht, worin Lucius Actaeons Neugier zu erkennen glaubt. Ist es sein Gesichtsausdruck? Seine Körperhaltung? Aristoteles sagt, dass das, was einem Lebewesen ein seelisches Affekten widerfähre, an seinem Körper sichtbar werde und umgekehrt: *Δοκεῖ δέ μοι ἡ ψυχὴ καὶ τὸ σῶμα συμπαθεῖν ἀλλήλοις· καὶ ἡ τῆς ψυχῆς ἕξις ἀλλοιουμένη συναλλοιοῖ τὴν τοῦ σώματος μορφήν, πάλιν τε ἡ τοῦ σώματος μορφή ἀλλοιουμένη συναλλοιοῖ τὴν τῆς ψυχῆς ἕξιν* (Aristot. phgn. 808b).

als Jäger, der über seine Umgebung verfügen zu können meint, entsprechend gedankenlos heiliges Gebiet betritt und damit Hybris begeht, doch Neugier wirft er ihm nicht vor. Absichtslos stolpert Actaeon auf die Lichtung und wird im selben Moment von den Nymphen ertappt. Lucius dagegen präsentiert ihn uns als Voyeur, der hofft, einen Blick auf den verbotenen Körper zu erhaschen. Dieser Umstand hat schwerwiegende Konsequenzen für die Beurteilung von Actaeons Schuld oder Unschuld. In Ovids Version stellt sich der Erzähler zwar auf den Standpunkt, dass ein *error* der Grund für Actaeons Verfehlung war, doch die Schuldfrage wird damit nicht geklärt; zum Schluss der Episode streiten die Götter und Göttinnen darüber, ob die Strafe gerechtfertigt gewesen sei oder nicht. Für Lucius dagegen begeht Actaeon in voller Absicht einen unverzeihlichen Frevel. Dabei wird er von den Betrachtern der ersten (Lucius) und zweiten (wir) Ebene beobachtet, und folgerichtig ist es nicht der Blick der Göttin, der die Metamorphose anstößt, sondern der Blick des sterblichen Betrachters. Wir, die auf Lucius' Wahrnehmung angewiesen sind, werden dabei zu Komplizen.

Jede kritische Leserin, die ihren Ovid gelesen hat, wird hier jedoch stutzig und sträubt sich gegen die Verstrickung in Actaeons Verurteilung. Die Situation ist doch nicht so eindeutig, wie Lucius sie darstellt³²! Wie würden wir Actaeons Blick interpretieren, ständen wir vor der Statuengruppe? Würden wir in seinen Augen ebenfalls einen *curiosus optutus* erkennen? Nachdem er uns bereits mehrmals irritiert hat, beginnen wir vollends an der Verlässlichkeit des Erzählers zu zweifeln, genauer: Wir begreifen, dass er uns bloss ein subjektives Abbild dessen, was er sieht, vermittelt, vermitteln kann. Dieses Abbild enthält Unsicherheiten und Leerstellen, zu denen Stellung zu nehmen

Stavru 2019, 146 f. verweist jedoch auf die mangelnde Exaktheit einer solchen Interpretation: „(...) physiognomy cannot yield apodeictic results, but only probable diagnoses which are sometimes fitting, other times not“.

32 van Mal-Maeder 2001, 112: „La mention du regard curieux d'Actéon met en relief cette différence dans l'interprétation du mythe et a pour effet d'éveiller l'attention du lecteur sur la signification de l'*ekphrasis* dans le récit (...)“. Allgemein zu differierenden Interpretationen von Ekphraseis im antiken Roman vgl. Bartsch 1989, 39: „Because the readers are often operating from a position of superior knowledge, they may at times understand a descriptive passage in the same way as its viewers and on other occasions see that these viewers are clearly mistaken. Yet even this vantage point, in the absence of an official interpretation, is not infallible – far from it“. Diese Ambiguität ist jeder Intervisualität inhärent, wie Capra – Floridi 2023, 6 festhalten: „Depending on the audience, an image – or, at a more general level, an archetypal image, i. e. the notion the Greeks referred to as schema – will generate a multifaceted and ever-shifting meaning“.

wir angehalten sind³³. Damit wird klar, dass eine Ekphrasis nicht einfach ein Abbild der fiktiven Realität ist, sondern eine Transkription darstellt, die bereits Interpretation leistet. Sie dient keineswegs einem mechanischen Veranschaulichen, sondern bekennt sich zum „Spannungsverhältnis zwischen mimetischem Beschreiben und gleichzeitiger Subversion von Mimesis-Doktrin und Anschaulichkeitsrhetorik“³⁴.

Lucius, der sich uns in den vorangehenden Büchern wiederholt als neugierig vorgestellt hat, scheint in Actaeon eine verwandte Seele zu erkennen, und gerade das Wiedererkennen ist ja der Schlüssel zur Beurteilung des Verhältnisses von Kunst und Natur: Wir bewundern ein Werk, weil wir darin ein real existierendes Lebewesen wiedererkennen; eine Steininformation fasziniert uns aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit etwas von Menschen Erschaffenem³⁵. Ehe Lucius uns auf Actaeon hinweist, beschreibt er, wie einzelne Elemente der Skulptur sich im Wasser spiegeln, das durch das Kunstwerk fließt, das offenbar Teil eines Brunnens ist. Mit ihm zusammen beugen wir uns mental vor und blicken in diesen flüssigen Spiegel. Darin entdecken wir neben den steinernen Früchten auch Actaeon (*et in saxo simul et in fonte*). Die berühmteste Figur, die sich im Wasser spiegelt, ist Narcissus, der wie Actaeon zu Ovids Thebenzyklus gehört. *Si se non noverit*, „wenn er sich nicht erkenne“, prophezeit Tiresias, werde der Junge ein hohes Alter erreichen³⁶. Sich zu erkennen ist das alles entscheidende Moment in Narcissus' Schicksal. Als er sieht, dass das Spiegelbild er selbst ist, verlässt ihn der letzte Lebensmut. Man könnte auch argumentieren, dass die Selbsterkenntnis ihm das Leben gerettet hätte, hätte sie in dem Augenblick eingesetzt, da er sich im Wasser gespiegelt sah.

33 Vgl. Slater 1998, 44: „Viewing the sculpture, and more broadly the novel, from this standpoint allows us the possibility of identifying neither with Lucius' male voyeuristic gaze nor with the ravenously controlling gaze of Diana and ultimately Isis: rather, we can stand outside their interaction and evaluate it for ourselves“.

34 Rippl 2019, 31. Die Vorstellung, das Phänomen der Ekphrasis sei erst in der Moderne problematisiert worden, gilt es daher zu revidieren; vgl. *ibid.* 30f.: „Während Ekphrasen, wie bereits erläutert, in früheren Jahrhunderten noch weitgehend im Dienst der ‚Anschaulichkeit‘ (*enargeia*) standen und bis weit ins 20. Jahrhundert anhand von Mimesis-Modellen und Treue zum gemalten Original beurteilt wurden, setzte doch bereits in der Moderne eine Problematisierung der von antiken Rhetoren gepriesenen Beschreibungskunst und der Ekphrasis als produktive Techniken der Veranschaulichung und des ‚Vor-Augen-Stellens‘ (*evidentia; hypotyposis*) ein“.

35 Merlier-Espenel 2001, 136: „L'effet du réel dans l'art a partie liée avec le plaisir de la reconnaissance“.

36 Ov. met. 3, 348.

Lucius blickt also in den flüssigen Spiegel und sieht nicht sich, wie zu erwarten wäre, sondern Actaeon. In dessen Augen erkennt er die Neugier, die auch die seine ist, doch die Erfüllung des Gebots der Selbsterkenntnis verpasst er trotzdem. Obschon die Bestrafung des Jägers in der Skulptur angelegt ist, versteht er die Prophezeiung nicht, unterschätzt er die Gefahr, die seine eigene Neugier für ihn birgt³⁷. Wie Narcissus begreift er nicht, dass er im Wasser tatsächlich sich selbst sieht.

Und auch die Leserin weiss noch nicht, dass Lucius Pamphile bei der Metamorphose in einen Uhu beobachten, sich später im Döschchen irren und in einen Esel verwandeln wird. Dem Erzähler wird es eben doch gelingen, uns zu überraschen: In Erinnerung an Pygmalion hatten wir die Erweckung von unbelebter Materie erwartet und waren scheinbar enttäuscht worden, nur um im Verlauf des Romans zu begreifen, dass sehr wohl eine Statue lebendig wurde – wenn auch nicht auf die Art und Weise, die uns vorschwebte. Lucius ist es, der unfreiwillig Actaeon zum Leben erweckte; er selbst wurde zum unseligen Jäger, der Verbotenes beobachtete und sich in einen Vierfüsser verwandelte. Dass es sich im Mythos um einen Hirsch und im Roman um einen Esel handelt, stört dabei nicht. Die Strafe dafür, dass Actaeon Diana erblickt, besteht, wir wissen es, grundsätzlich in der Verwandlung vom Jäger in seine Beute. In der Folge wird er von seinen eigenen Hunden zerrissen, weil diese darauf trainiert sind, Hirsche zu jagen. Er fällt damit dem System zum Opfer, das er bislang dominierte. Dasselbe Prinzip zeigt sich bei Lucius, dem reichen und sorglosen Aristokraten, der sich in das Tier verwandelt, das in der Hierarchie des menschlich-tierischen Zusammenlebens auf der untersten Stufe rangiert und entsprechend grausame Behandlung erfährt³⁸.

37 Merlier-Espenel 2001, 147: „Le miroir de la source a donc une fonction hydro-mantique, et on peut sans doute rapprocher cette utilisation divinatoire de l'adjectif *rimabundus*, dérivé de *rimari*, qui appartient à la langue augurale et signifie fendre le foie d'une victime afin d'en interpréter les signes“. Paschalis 2002, 139 argumentiert mit Verweis auf Winklers Terminologie, dass zwei Lucii involviert seien: Der *auctor* beschreibt die Statuengruppe zuverlässig, doch der *actor* versteht die Warnung trotzdem nicht: „The enormous pleasure Lucius-actor takes in looking at it means that he does not absorb the warning; but he cannot be held responsible and accused of ‚blindness‘ on account of the brevity of the description or of focusing on ‚detail‘, because this is the domain of the other Lucius, the retrospective narrator“.

38 Sassi 2024, 30–32. Für die Parallele, dass auch dem Esel Lucius wiederholt die Zerfleischung durch Hunde oder Menschen droht, s. Heath 1992, 110–113. Selbst Palaephatos' Interpretation des Actaeon-Mythos könnte eine Parallele darstellen: Im Bemühen, die unwahrscheinlichen Elemente des Mythos rational zu erklären, deutet er Actaeon als Hundennarren (*φιλοκύνητος*), der sein ganzes

„*Tua sunt cuncta, quae vides*“³⁹, sagt Byrrhena zu ihrem Gast, als er das Kunstwerk bewundert, und bei fortschreitender Lektüre dämmert uns der Doppelsinn dieser Aussage. Die Parallele zu Actaeon scheint der unumstößliche Beleg dafür, dass Lucius’ Neugier an seinem Unglück schuld ist, wie der Isispriester im Buch 11 apodiktisch verkündet⁴⁰. Versündigte er sich nicht an Isis, der Hüterin der wahren Weisheit, als er sich um Einblick in die Zauberei, eine pervertierte Form des Wissens von der Welt, bemühte⁴¹? Byrrhena, Prophetin wider Willen, scheint darauf hinzuweisen, wenn sie Lucius bei Diana beschwört, ihre Warnung ernst zu nehmen⁴². Isis ist die Allgöttin; die griechischen Göttinnen, unter ihnen Diana, sind Aspekte von ihr, wie Lucius

Hab und Gut in das Rudel investierte und darüber verarmte, sodass die Leute sagten, seine Hunde hätten ihn gefressen (*δελαιος Ακταίων, ὃς ὑπὸ τῶν ιδίωv κυνῶν κατεβρώθη*, Palaeph. 6). Abstrahiert stehen die Hunde für ein Interesse, um dessen Willen man die eigentlich wichtigen Dinge sträflich vernachlässigt. Auf Lucius übertragen ist das seine Gier, Zauberei zu sehen, für die er seine Sicherheit aufs Spiel setzt. Van der Paardt 2004, 29 notiert weitere Parallelen zwischen den verwandelten Protagonisten: Beide behalten ihren menschlichen Geist, beide versuchen vergeblich, zu kommunizieren, beide nennen Tiere, die sie attackieren, *famuli*.

- 39 „Betrachte alles, was du siehst, als dein eigen“ (Apul. met. 2, 5, 1, Übersetzung: Helm 1978).
- 40 (...) *lubrico virentis aetatulae ad serviles delapsus voluptates curiositatis inprospere sinistrum praemium reportasti*. – „(...) infolge der Haltlosigkeit deines jugendlichen Alters bist du in sklavische Lüste verfallen und hast für deine unglückselige Neugier einen traurigen Lohn erhalten“ (Apul. met. 11, 15, 1, Übersetzung: Helm 1978).
- 41 Schlam 1992, 50: „The witches are said to exert control over the gods, the world of nature, and the realm of the dead – a range of powers which in book 11 defines the governance of Isis. A comparison between the witches and the goddess is thus developed within the narrative. Yet the purposes for which the goddess and the witches exercise their powers are antithetical. (...) The magic of which Lucius is in pursuit is thus marked as a debased form of what is wondrous and divine“. Vgl. Sassi 2024, 379 f.
- 42 *Quibus dispulsis omnibus: „Per hanc“, inquit, „deam, o Luci carissime, ut anxie tibi metuo et ut pote pignori meo longe provisum cupio, cave tibi, sed cave fortiter a malis artibus et facinorosis illecebris Pamphiles illius, quae cum Milone isto, quem dicis hospitem, nupta est“* – „Wie alle fort sind, sagt sie: ‚Bei dieser Göttin, mein liebster Lucius, so wahr ich um dich in tausend Ängsten bin und für dich als mein eigen Liebespfand weit im voraus sorgen möchte, hüte dich, aber gründlich hüte dich vor den bösen Künsten und den ruchlosen Verlockungen der Pamphile, die mit dem Milo, den du deinen Gastfreund nennst, verheiratet ist“ (Apul. met. 2, 5, 2, Übersetzung: Helm 1978).

anlässlich ihrer Epiphanie in Cenchreae erkennt⁴³. In dieser Lesart ist Isis Diana, die Lucius-Actaeon für seine Neugier bestraft.

Erinnern wir uns jedoch an die Irritation, die sich aus dem Vergleich von Lucius' Lesart des Mythos und Ovids Vorlage ergab, so erscheint dieser Schluss vorschnell. Die Beschreibung der Statuengruppe, die gleichsam als Miniatur, als *mise en abyme* des Romans gelten kann⁴⁴, führt uns eindrücklich vor Augen, dass die Aussagen der Figuren subjektiv sind, dass ihre Interpretationen hinterfragt werden müssen und dass wir Lesenden dazu aufgerufen sind, eigenständige Positionen zu ihren Aussagen zu entwickeln. Dies ist neben den offensichtlichen Bezügen zwischen Actaeon und Lucius die zweite, subtilere und zugleich folgenreichere Botschaft der Ekphrasis. Das Postulat von Actaeons *curiosus optutus* ist eine bewusste Provokation unseres intertextuellen Wissens, das uns aus der Bequemlichkeit rüttelt, die Behauptungen der Romanfiguren unkritisch zu übernehmen. Es führt uns vor Augen, dass, obwohl unser Blick auf das Narrativ vom Erzähler beeinflusst ist, wir dennoch in der Lage sind, eine selbstverantwortliche Haltung zu Actaeons und Lucius' Schuld oder Unschuld zu entwickeln: Hat der Esel das ihm widerfahrende Leid wirklich selbst zu verantworten, ist er ein indirektes Opfer der Fortuna und direktes Opfer menschlicher Grausamkeit – oder muss sein Fall noch differenzierter betrachtet werden?

Und das Kaleidoskop öffnet sich noch weiter: Was, wenn es nicht bei drei Blicken bleibt, sondern ein vierter hinzukommt, nämlich der, der auf uns Lesende fällt? Begehen wir, schliessen wir aus der Ekphrasis nur auf die romaninterne Handlung, nicht denselben Fehler wie Lucius und verpassen die Chance zur Selbsterkenntnis? Was, wenn die Ekphrasis der Dianagruppe nicht nur eine Vorwegnahme der Romanhandlung, sondern auch unseres eigenen Verhaltens ist? Falls wir Actaeons und Lucius' Neugier geißeln – machen wir uns nicht der Heuchelei schuldig? Schliesslich sind auch wir von Neugier getrieben, wenn wir den *Goldenen Esel* aufschlagen, nach den ersten Seiten weiterlesen, gespannt verfolgen, wie Lucius Photis umgarnt, Pamphile beobachtet, sich als Esel wiederfindet, und atemlos zusehen, wie dieser wiederholt um Haaresbreite dem Tod entgeht⁴⁵.

43 Apul. met. 11, 2, 2; 11, 5, 2. Für einen archäologischen Hinweis darauf, dass auch der Actaeon-Mythos mit Isis in Beziehung gesetzt worden sein mag, s. Heath 1992, 108.

44 van Mal – Maeder 2001, 99: „Pour qui veut voir dans cette *exphrasis* une mise en abyme proleptique de la métamorphose de Lucius et un avertissement contre les dangers de sa curiosité, *signum* possède aussi le sens de ‚signal‘, ‚présage‘“.

45 Zum *Goldenen Esel* als performativer Entlarvung der Lesenden s. Sassi 2024, 50–55.

Die Statuengruppe der Diana lehrt uns, dass stets ein weiterer Beobachter in den Kulissen lauert: Actaeon beobachtet Diana, Lucius beobachtet Actaeon, wir beobachten Lucius – werden auch wir beobachtet, während wir lesen, und sei es von unserem eigenen philosophischen Gewissen? Lucius lädt uns ein, uns selbst über das Wasser zu beugen (*si fontem ... pronus aspexeris*)⁴⁶, und wenn wir da nur Actaeon und nicht uns selbst sehen, fallen auch wir Narcissus' Irrtum zum Opfer, denn wir, im Lesen begriffen, sind mitgemeint: Aus platonischer Sicht stellt der Roman etwas Verbotenes dar, da er uns vom Streben nach dem wahren Guten und Schönen ablenkt⁴⁷. Oder weist er uns durch seine Provokationen gerade darauf hin, ist er weniger unterhaltsame Lektüre als philosophische Belehrung⁴⁸? Auf diese Frage eine befriedigende Antwort zu formulieren und sich dabei selbst zu erkennen, dies ist die implizite Einladung des *Goldenen Esels* an jede Leserin, jeden Leser.

Bibliographie

- Bartsch 1989: S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius* (Princeton 1989)
- Billault 1990: A. Billault, *L'inspiration des d'œuvres d'art chez les romanciers grecs*, *Rhetorica* 8, 1990, 153–160
- Capra – Floridi 2023: A. Capra – L. Floridi (Hrsg.), *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature* (Berlin 2023)
- Costantini 2021: L. Costantini, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book III. Text, Introduction, Translation, and Commentary* (Leiden 2021)
- de Vaan 2008: M. A. C. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages* (Leiden 2008)
- Heath 1992: J. Heath, *Actaeon, the Unmannerly Intruder. Myth and its Meaning in Classical Literature* (New York 1992)
- Helm 1978: *Apuleius, Metamorphosen oder Der Goldene Esel*, hg. und übers. von Rudolf Helm ⁷(Berlin 1978)
- Hinds 2002: S. Hinds, *Landscape with Figures. Aesthetics of Place in the Metamorphoses and its Tradition*, in: Ph. Hardie (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Ovid* (Cambridge 2002) 122–149

46 *Apul. met.* 3, 4, 5.

47 Hunter 2009, 54: „*Curiositas* or *πολυπραγμοσύνη* is not just a narrative ‚driver‘ in novels: novels are the literary manifestation of these ‚vices“.

48 Ausführlich dazu Tilg 2014, 98–105.

- Holzberg 2017: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. und übersetzt von Niklas Holzberg (Berlin 2017)
- Hunter 2009: R. Hunter, *The Curious Incident. Polypragmosyne and the Ancient Novel*, in: M. Paschalis (Hrsg.), *Readers and Writers in the Ancient Novel* (Groningen 2009) 51–63
- Kirichenko 2008: A. Kirichenko, *Asinus Philosophans. Platonic Philosophy and the Prologue to Apuleius' Golden Ass*, *Mnemosyne* 61, 2008, 89–107
- van Mal-Maeder 2001: D. van Mal-Maeder, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book II. Text, Introduction, and Commentary* (Groningen 2001)
- Merlier-Espenel 2001: V. Merlier-Espenel, *Dum haec identidem rimabundus eximie delector. Remarques sur le plaisir esthétique de Lucius dans l'atrium de Byrrhène (Apulée, Mét. II, 4–II, 5, 1)*, *Latomus* 60, 2001, 135–148
- Panagiotidou 2022: E.-M. Panagiotidou, *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach* (Cham 2022)
- Paschalis 2002: M. Paschalis, *Reading Space. A Re-examination of Apuleian ekphrasis*, in: M. Paschalis – S. Frangoulidis (Hrsg.), *Space in the Ancient Novel* (Groningen 2002) 132–142.
- Rippl 2019: G. Rippl, *Ekphrasis als intermediale Transkriptionstechnik*, *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 3, 2019, 25–40
- Schlam 1992: C. C. Schlam, *The Metamorphoses of Apuleius. On Making an Ass of oneself* (London 1992)
- Sassi 2024: I. Sassi, *Fortuna durior. Gewalt und Macht im Goldenen Esel des Apuleius* (Basel 2024)
- Slater 1998: N. W. Slater, *Passion and Petrification. The Gaze in Apuleius*, *CIPhil* 93, 1998, 18–48
- Stavru 2019: A. Stavru, *Pathos, Physiognomy and Ekphrasis from Aristotle to the Second Sophistic*, in: A. Stavru – J. C. Johnson (Hrsg.), *Visualizing the Invisible with the Human Body. Physiognomy and Ekphrasis in the Ancient World* (Berlin 2019) 143–160
- Taisne 2008: A.-M. Taisne, *Magie de l'image chez Apulée*, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, 2008, 163–189
- Tilg 2014: S. Tilg, *Apuleius' Metamorphoses. A Study in Roman Fiction* (Oxford 2014)
- van der Paardt 2004: R. van der Paardt, *Four Portraits of Actaeon*, in: R. van der Paardt – M. Zimmerman (Hrsg.), *Metamorphic Reflections. Essays presented to Ben Hijmans at his 75th birthday* (Löwen 2004) 21–39
- Winkler 1985: J. J. Winkler, *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass* (Berkeley 1985)