



B 20953

# GNOMON

KRITISCHE ZEITSCHRIFT  
FÜR DIE GESAMTE  
KLASSISCHE ALTERTUMSWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

MARTIN BENTZ · RUTH BIELFELDT  
PETER EICH · HANS-JOACHIM GEHRKE  
CHRISTOPH HORN · MARTIN HOSE  
JOSEPH MARAN · KATHARINA VOLK  
PAUL ZANKER

SCHRIFTFLEITUNG

MARTIN HOSE (VERANTWORTLICH) UND  
OLIVER SCHELSKE



94. BAND

2022

HEFT 1

---

VERLAG C.H.BECK MÜNCHEN

<https://doi.org/10.17104/0017-1417-2022-1-U1>

Generiert durch Université Paris 1-Bibliothèque de la Sorbonne, am 16.02.2022, 16:44:47.  
Das Erstellen und Weitergeben von Kopien dieses PDFs ist nicht zulässig.

**Andrea Musio:** *Reus, magus, auctor: Apuleio sullo schermo*. Lecce: Pensa MultiMedia 2020. 83 S.

In den Jahren 1969 und 1970 erlebte Italien eine kurze Blüte von Verfilmungen des römischen Romans. Auf die zwei *Satyrical*-Versionen von Fellini und Gian Luigi Polidoro (beide 1969) folgte die Adaptation der apuleianischen *Metamorphosen* durch Sergio Spina unter dem Titel 'L'asino d'oro: Processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano' (1970). Diesem einem breiteren Publikum heute kaum bekannten Film ist Andrea Musios (M.) kleines, aber schätzbares Buch gewidmet. Tatsächlich handelt es sich um die erste substanzielle Behandlung des Films in der Forschungsliteratur.

Spinas schwer einzuordnender Film lässt sich vielleicht am besten als eine wilde Mischung zwischen avantgardistisch-fellinesken Ansprüchen (z.B. in der surrealen Atmosphäre und dem Thema der Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit) auf der einen Seite und den Konventionen des Peplum und der 'commedia sexy all'italiana' auf der anderen beschreiben. Der im Titel schon angedeutete 'Clou' der Adaptation ist die Verbindung von *Metamorphosen* und *Apologie*, dergestalt dass Apuleius' in der *Apologie* wiedergegebene Verteidigung gegen den Vorwurf der Zauberei den Rahmen für die Darstellung von Episoden aus den *Metamorphosen* bildet, als deren Protagonist niemand anderer als Apuleius selbst gilt. Für die Apuleiusforschung stellt der Film damit einen – im Übrigen durchaus originellen und beachtlichen – Beitrag zur bekannten Debatte um (auto)biographische Lesarten der *Metamorphosen* bzw. zu Apuleius' autofiktionalem Spiel dar. Der Schwerpunkt von M.s Untersuchung liegt auf einem Vergleich von Text und Film und den daraus abzuleitenden Formen und Motivationen der medialen Transposition. Ein wiederkehrender Gedanke ist, dass die Adaptation zwar äußerst frei, aber selten willkürlich verfährt. Oft schließe sie an Tendenzen an, die bei Apuleius selbst bereits angelegt waren.

Kapitel 1 ('Il testo e lo script: questioni preliminari', 5–17) führt die Leser in den Entstehungskontext ein, wobei der Hinweis auf den klassischen Bildungshintergrund des Co-Drehbuchautors Alfredo Maria Tucci M.s Beobachtungen zur Rückbindung an den Apuleiustext plausibilisiert. Bezüglich der grundlegenden Idee von den *Metamorphosen* als autobiographischem oder autofiktionalem Roman argumentiert M. überzeugend, dass diese bereits im Werk selbst (z.B. in der berühmten Referenz auf Lucius als 'armer Madaurensen' in 11,27,9, wobei Madauros der Herkunftsort des Autors Apuleius, nicht der des Protagonisten Lucius ist) bzw. seiner weiteren Rezeption (z.B. bei Aug. *civ.* 18,18, wo Augustinus mit der Möglichkeit rechnet, dass Apuleius die Ereignisse der *Metamorphosen* selbst widerfahren sind) enthalten ist. Man könnte in diesem Zusammenhang auch mögliche Anspielungen in den *Metamorphosen* auf die *Apologie* ergänzen (z.B. scheinen die Vorwürfe der Armut und der niedrigen Herkunft aus Madauros in *apol.* 17–25 in der Rede vom 'armen Madaurensen' in *met.* 11,27,9 ihr Echo zu finden).

Kapitel 2 ('Quale *lex Cornelia?*', 18–33) ist ein in seiner Länge und innerhalb des Gesamtprojekts eher störender juristischer Exkurs, der an die Erwähnung einer *lex Cornelia* in der ersten Szene des Films anknüpft (der Ankläger Leguleio erklärt Apuleius' Frau Pudentilla, dass auf die gegen ihren Mann erhobenen Vorwürfe der Zauberei nach der *lex Cornelia* der Tod stehe). Es handelt sich hier zweifellos um die von Sulla 81 v. Chr. erlassene *lex Cornelia de sicariis et veneficiis*, die

gemeinhin als Hintergrund für die in der *Apologie* reflektierte Anklage gegen den historischen Apuleius angenommen wird. M. widmet sich eingehend der Frage, wie die ursprünglich nur für Gift-*Mord* zu berücksichtigenden *veneficia* in der weiteren Entwicklung des Gesetzes auch auf Liebeszauber von der Art wie jener, mit denen Apuleius die reiche Witwe Pudentilla gewonnen haben soll, übertragen werden konnten.

Mit Kapitel 3 ('*Fotide, la strega*', 34–44) setzt dann die eigentliche Analyse der Verfilmung ein. Das Setting der Rahmenhandlung ist der Gerichtsprozess von Lucio in Sabrata (heute Libyen). Der Ankläger Leguleio schildert die Gefahr, die dem römischen Reich von der Magie einer gewissen Psyche droht, und ordnet in diesem Kontext Lucios Vita als Exempel ein. Daraus ergeben sich die Rückblicke, die den Hauptteil des Films bilden und frei Material aus den *Metamorphosen* kombinieren. Charakteristisch für diese Kombination ist die Zusammenziehung verschiedener Episoden und diegetischer Ebenen (es gibt im Film keine Trennung zwischen Haupthandlung und eingelegten Geschichten) mit dem Ziel der Komplexitätsreduktion und Sinnverdichtung. So beginnen die *Metamorphosen* mit einer metadiegetischen Geschichte, die sich der reisende Lucius von einem Weggefährten, Aristomenes, erzählen lässt: Dessen Freund Socrates büßte seine Liaison mit der Hexe Meroe mit dem Tod. Nach der Rückkehr auf die diegetische Ebene kehrt Lucius bei seinem Gastfreund Milo ein und lernt dessen zauberkundige Frau Pamphile und deren attraktive Sklavin Photis kennen, mit der er ein Verhältnis eingeht, um mehr über Pamphiles Zauberei zu erfahren. Im Film dagegen übernimmt Fotide die Rolle der Hexe Meroe, und aus dem zufälligen Reisegefährten Aristomenes wird Lucios Freund Aristomene, der seinerseits wieder das Schicksal von Socrates erfährt: Als er sich Fotide (mit der sich Lucio und Aristomene gleichermaßen einlassen) gegenüber als schlechter Liebhaber erweist, tötet sie ihn auf ähnliche magische Weise wie Meroe den Socrates. M. zeigt, dass durch Verdichtungen wie dem Aufgehen von Meroe in Fotide Grundthemen der *Metamorphosen* gewahrt bzw. zugespitzt werden (Selbstversklavung durch sexuelle Lust, schwarze Magie) und dass die Zusammenziehung der Figuren sogar in Details des Textes suggeriert wird (so werden Meroe und Photis beide mit dem Attribut *scitula* eingeführt, *met.* 1,7,7 und 2,6,6).

Auch in der nächsten, in Kapitel 4 ('*Lucio vs Telifrone*', 45–52) behandelten Episode des Films werden Diegese und Metadiegese verbunden. Während im Roman Lucius Thelyphrons Geschichte *zuhört*, übernimmt der Lucio des Films Thelyphrons Rolle selbst – M. bemerkt richtig, dass in der Forschungsliteratur Thelyphron tatsächlich öfter als Alter Ego von Lucius interpretiert wird. Wie Thelyphron übernimmt Lucio also von einer Witwe den Auftrag, den Leichnam ihres verstorbenen Mannes vor einer nächtlichen Verstümmelung durch Hexen zu schützen. Die Witwe ist im Film aber niemand anderer als die Witwe Pudentilla der *Apologie*. Weil Lucio sich von ihr verführen lässt, kann er die Verstümmelung des Leichnams nicht verhindern. Am Ende muss er vor der aufgebrachten Verwandtschaft fliehen. Dass M. die Liebe der Witwe und Lucio auf ein Prinzip der 'Ausdehnung' («*estensione*», 51) zurückführt, das schon Apuleius selbst mit seinen zahlreichen Zusätzen zur Vorlage der Eselsgeschichte angewandt habe, ist ein weniger erfolgreicher Teil seines allgemeinen Bemühens, die Änderungen des Films in apuleianischem Geist erscheinen zu lassen.

Lucius' Abenteuer als Esel, seine Rückverwandlung in einen Menschen und die Rückkehr zur Rahmenerzählung des Prozesses werden in Kapitel 5 analysiert ('Dalle disavventure asinine alla svolta processuale', 53–62). Auf seiner Flucht vor Pudentillas Verwandten kommt Lucio in eine Höhle und trifft dort auf eine geheimnisvolle Zauberin, die ihn zur Strafe für seinen Lebenswandel (hier werden Teile der Schelte des Priesters in *met.* 11,15 montiert) in einen Esel verwandelt. Die weiteren Teile der Episode, die sich wieder stärker der Handlung der *Metamorphosen* annähern, basieren im Wesentlichen auf den Büchern 9–11. Wie in *met.* 9,14–30 wird Lucio bei einem Müller Zeuge einer Ehebruchsgeschichte, an deren Ende die Frau den Müller aber nicht wie im Roman umbringt, sondern ihn nur beschimpft. Es mag sein, dass diese Änderung der Motivation den Zwängen einer «*commedia surreale in forma di 'peplum'*» (S. 55) geschuldet ist – was immer eine solche 'surreale Peplum-Komödie' auch genau sein soll –, genauso wie die Umstellung und Adaptation der weiteren Ereignisse: Was im Roman nämlich zu Lucius' Abscheu und zur Krise vor der Rückverwandlung führt, seine als Zirkusatraction geplante Kopulation mit einer Verbrecherin (*met.* 10,34–5), folgt hier an früherer Stelle und in vergleichsweise harmloser Fassung: Lucio tritt in einer Art Komödie auf, in der ein Schauspieler so tut, als hätte der Esel gesagt, er wolle mit einer Schauspielerin schlafen, worauf diese die Flucht ergreift (unerwähnt bleibt die vermutliche Kontamination mit den harmlosen Kunststücken des Esels in *met.* 10,19, die im Roman Anlass für das Interesse der Zuschauerin geben, siehe das Folgende). Eine Zuschauerin ist jedoch fasziniert von dem Gedanken, mit dem Esel zu schlafen, und lässt ihn zu sich bringen (vgl. *met.* 10,19,3–10,22,5). Als der Skandal dieses Verhältnisses ruchbar wird, ergreift Lucio neuerlich die Flucht. Als ihn seine Beine nicht mehr tragen, fällt er erschöpft zu Boden und richtet ein Gebet an die unbekannte Allgöttin (eine gekürzte und adaptierte Version des Hymnus in *met.* 11,2, wobei nun die Göttin bedeutsamerweise auch als Psyche angesprochen wird). Lucio wird sogleich in einen Menschen zurückverwandelt (wobei die filmische Montage eine besondere Rolle Psiches suggeriert, da bei ihrer Nennung im Gebet die mysteriöse Zauberin aus der Höhle eingeblendet wird – Isis spielt im Film dagegen keine Rolle). Es folgt ein Sprung zu einer Szene, in der Lucio und Pudentilla geheiratet haben und auf ihr Leben als Mann und Frau vorausblicken. Da wird Lucio aber plötzlich von römischen Soldaten abgeführt und die Handlung springt zurück zur Rahmenerzählung vor Gericht. Ein scheinbar inkriminierender Brief Pudentillas wird vorgelesen (vgl. *apol.* 78–87), dessen größerer Kontext Lucio dann aber entlastet. Ein Ankläger verweist auf Lucios «diario», in dem er von seiner Verwandlung in einen Esel erzähle und somit eine Verwicklung in die Magie gestehe; doch Lucio widerspricht: Es handle sich nicht um ein Tagebuch, sondern um Fiktion, sein jüngstes Buch, eine *fabula Milesia* (also die *Metamorphosen*, vgl. *met.* 1,1,1). Schließlich taucht auch noch der totgeglaubte Aristomene auf: Lucio ist weder ein Zauberer noch ein Mörder und wird freigesprochen.

In Kapitel 6 ('L'epilogo: sogno o realtà?', 63–8) legt M. nahe, dass der im Film auf den ersten Blick fehlende Isis- bzw. Mysterienteil der *Metamorphosen* in der 'mysteriösen' Schlusszene aufgehe. Lucio trifft in einer Wüstenlandschaft auf eine Frau, die er als Pudentilla anspricht, die sich aber als Psyche zu erkennen gibt. Auf Lucios Frage, ob dann denn nichts real gewesen sei, antwortet sie mit denselben vieldeutigen Worten, die vorher schon Milones zauberkundige Frau Panfila und

die Zauberin in der Höhle ausgesprochen hatten: «Ciò che è apparente non è reale, e ciò che è reale non è apparente». Das wird sicher auch auf den Fiktionalitätsstatus der *Metamorphosen* und des Films selbst zu beziehen sein. Mit einem *close-up* auf Psiches Gesicht vor weißem Hintergrund wird der Zuschauer entlassen. M. weist zurecht darauf hin, dass sich eine ‘Aufhebung’ von Isis in Psyche an die in den *Metamorphosen* angelegten Korrespondenzen zwischen der Psyche-Erzählung und dem ‘Isisbuch’ anlehnen kann.

Insgesamt gelingt es M. gut, die Sinnhaftigkeit und Zweckmäßigkeit der auf den ersten Blick vielleicht befremdlich wirkenden Adaptation vor dem Hintergrund des Apuleiustexts aufzuweisen. Auch den Nachweis einer Reihe von mehr oder weniger wörtlichen Zitaten wird ihm das philologische Publikum danken.

Freiburg i. Br.

Stefan Tilg

\*

*Pélagonius Salominus, Recueil de médecine vétérinaire*. Texte établi, traduit et commenté par Valérie Gitton-Ripoll. Paris: Les Belles Lettres 2019. CXLIV, 461 z.T. Doppels. (Collection des Universités de France. Association Guillaume Budé).

Il volume, lungamente atteso, costituisce la prima edizione critica ‘completa’ dell’*Ars ueterinaria* di Pelagonio dopo la (ri)scoperta nel 1989 del cod. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 304 (514) (*E*, VIII–IX sec.) da parte del compianto Pierre-Paul Corsetti e nel 1998 di alcuni brevi frammenti del trattato nel cod. Verona, Biblioteca Civica, 658 (*W*, XVI sec.) a opera di chi scrive. Le precedenti edizioni di Giuseppe Sarchiani (Firenze 1826), di Max Ihm (BT 1892) e di Klaus-Dietrich Fischer (BT 1980) si basavano invece fondamentalmente sul cod. Firenze, Biblioteca Riccardiana 1179 [L. III. 3] (*R*, a. 1485), con l’aggiunta, ma solo da parte di Ihm e Fischer, di alcuni frammenti tramandati dal cod. Napoli, Biblioteca Nazionale, lat. 2 (*Bo*, prima metà VI sec., da Bobbio). Data la vastità della materia, e nonostante i numerosi spunti per la discussione prospettati dall’edizione della G., mi soffermerò solo su alcuni dati selezionati.

Nell’introduzione la G. tratta dell’autore e della sua probabile collocazione cronologica,<sup>1</sup> dei vari aspetti dell’opera, della tradizione manoscritta e dei criteri di edizione. Faccio seguire a questo proposito per brevità una sola osservazione. A p. X l’Editrice afferma che il fatto che ampie porzioni della traduzione greca dell’*Ars ueterinaria* siano confluite nelle raccolte bizantine di ippiatrica ha fatto ritenere durante il XIX secolo Pelagonio un autore greco, fino a quando Max Ihm nella sua edizione teubneriana non mise in evidenza che il testo del trattato era stato originariamente redatto in latino. In verità le cose non stanno precisamente così: fu Girolamo Molin<sup>2</sup> nel 1828, all’indomani della pubblicazione postuma dell’*editio princeps* di Sarchiani, a sollevare la questione dell’anteriorità del testo greco su quello latino. Ma tale opinione fu prontamente confutata da Gaetano

<sup>1</sup> Sull’argomento la G. è ora tornata con un lavoro specifico: ‘*Proxima aetate: éléments pour une chronologie de la composition du recueil hippiatrice de Pélagonius*’, RHT n.s. 15, 2020, 199–235, dove tuttavia l’espressione *proxima aetate* di Veg. *mulom.* prol. 2 risulta fraintesa (cfr. *Symm. or.* 1,16).

<sup>2</sup> G. Molin, ‘Sopra la Veterinaria di Pelagonio pubblicata in Firenze nel 1826 qual opera originalmente latina’, Padova 1828.