

Pygmalionismus. Über Narzissmus, Gender und Kunst

Author(s): Thomas Emmrich

Source: *Phasis. Greek and Roman Studies* 23 (2020): 4-53

ISSN: 1512-1046

E-ISSN: 2346-8459

Published by: The Institute of Classical, Byzantine and Modern Greek Studies of the Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

DOI: <https://doi.org/10.48614/phasis.23.2020.4-53>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

PYGMALIONISMUS. ÜBER NARZISSMUS, GENDER UND KUNST

THOMAS EMMRICH

Abstract. On the basis of Ovid's story of Pygmalion in the tenth book of the *Metamorphoses*, the contribution at hand aims to demonstrate that the production of art cannot be traced back to a pure, ideal or august source: to a divine inspiration, for example, as postulated since Homer's *Iliad* by the motif of the invocations of the muses; or to the autonomous creative subject of the modern aesthetics of the genius and aestheticism. Ovid, with his figure of the paradigmatic and tradition forming artist, illustrates that, on the contrary, art is based on something inferior and abject, namely on a narcissist misalliance of the artist towards his work, which, in the case of Pygmalion, grows into an incestuous structure of desire. Since Pygmalion's narcissism is related to a, or rather his, *simulacrum* of the ideal woman, it is furthermore important to reconstruct the distortions pertaining to gender policies that can be connected to the creation of art.

1. EINLEITUNG: DER MYTHOS VON PYGMALION. KULT VS. KUNST

In die Primärüberlieferung sind keine Zeugnisse des Pygmalionmythos vor Ovids Bearbeitung in den *Metamorphosen* (10.243-297) eingegangen.¹ Sekundär tradiert finden sich lediglich kurze Erwähnungen einer Version des hellenistischen Dichters Philostephanos bei den christlichen Autoren

¹ Vgl. Rosati 2016, 56: "Prima di Ovidio non ci sono tracce della storia di Pigmalione."

Clemens von Alexandria und Arnobius dem Älteren. Deren Beschäftigung mit Pygmalion ist allerdings nicht motiviert etwa durch ein mythographisches Interesse oder die Agenda, pagane Bildungsbestände zu bewahren und in das neue, christliche kulturelle Paradigma einzuspeisen. Die Rezeption ist getragen von einem religionspolitischen Kalkül: Sowohl Clemens als auch Arnobius war es darum zu tun, den verderblichen Einfluss der heidnischen Idolatrie zu veranschaulichen. Die Figur des Pygmalion war mithin ein willkommenes Mittel für religionspropagandistische Zwecke.

Bei Clemens heißt es im *Protrepticus* im 2. Jh. n. Chr. lakonisch: Οὕτως ὁ Κύπριος ὁ Πυγμαλίῳν ἐκεῖνος ἐλεφαντίνου ἠράσθη ἀγάλματος· τὸ ἀγαλμα Ἀφροδίτης ἦν, καὶ γυμνὴ ἦν· νικᾶται ὁ Κύπριος τῷ σχήματι καὶ συνέρχεται τῷ ἀγάλματι καὶ τοῦτο Φιλοστέφανος ἰστορεῖ (4.57.3): "So verliebte sich jener Pygmalion von Kypros in eine elfenbeinerne Statue; die Statue war ein Bild der Aphrodite und war nackt. Der Kyprier wird von der schönen Form überwältigt und umarmt die Statue, und das erzählt Philostephanos."²

Etwas detaillierter ist dasjenige, was Arnobius in *Adversus Nationes* um 300 n. Chr. zu berichten weiß. Wie Clemens rekurriert er auf Philostephanos und macht damit die hellenistische Vorlage transparent, die gleichfalls Ovid zur Verfügung gestanden haben dürfte. Im Gegensatz zu Clemens skizziert Arnobius ein regelrechtes Pathogramm von Pygmalion und beschreibt dessen erotische Aktivitäten ausführlicher, gewiss ohne dabei allzu pikante Einzelheiten preiszugeben:

Philostephanus in Cypriacis auctor est, Pygmalionem regem Cypri simulacrum Veneris quod sanctitatis apud Cyprios et religionis habebatur antiquae, adamasse ut feminam, mente anima lumine rationis iudicioque caecatis solitumque dementem, tamquam si uxoria res esset, sublevato in lectulum numine copularier amplexibus atque ore resque alias agere libidinis vacuae imaginatione frustrabiles (6.22).

Philostephanos in den *cyprischen Zuständen* ist Bürge, daß Pygmalion, König von Cyprien, das Bildniß der Venus, welches die Cyprier für ein

² Das Original folgt der Ausgabe von Marcovich 1995. Die Übersetzung stammt von Stählin 1934.

altberühmtes Heiligthum hielten, wie ein Weib, an Gemüth, Seele, Verstand und Urteilkraft erblindet, geliebt; daß er alberner Gewohnheit zufolge, als sey es eine Frau gleichsam, in's Bett gehoben, das Bildniß mit Umarmungen und Püffen sich zugesellt und noch andere vergebliche Dinge nichtiger Lust zu vollbringen sich eingebildet habe.³

Schwerlich ist in diesem Passus auszumachen, was Arnobius' Referat von Philostephanos' Darstellung und was Invektive des christlichen Autors ist. Festgehalten werden darf jedoch, dass sowohl vor als auch nach Ovid Pygmalion als eine abnorme Gestalt erscheint, die sich an einer heiligen Venusstatue vergeht: "The traditional Pygmalion myth, like every other story involving sex with a statue (*agalmatophilia*), was one of perversion and violation of the divine,"⁴ so Rachel Bruzzone.

Präsentiert Clemens lediglich einen kurzen Abriss des Plots, findet bei Arnobius eine dezidierte Pathologisierung von Pygmalion statt: *adamasse ut feminam, mente anima lumine rationis iudicioque caecatis solitumque dementem* (6.22): Alles, was in einem Menschen von Wahnsinn befallen sein kann, affektivische wie dianoetische Instanzen, häuft Arnobius zu einem psychopathologischen Ausnahmezustand an. Um das Sakrileg ästhetisch diskursivierbar zu machen, bedurfte es einer Reihe von Modifikationen an der hellenistischen Fassung: Philostephanos' König wird in Ovids *Metamorphosen* einerseits zu einer Künstlerfigur transformiert – nicht zu einem Bildhauer im herkömmlichen Sinne, zu dem die Rezeption Pygmalion fälschlicherweise machte, da er sein *simulacrum* (vgl. 10.280)⁵ nicht aus einem massiven Steinblock schlägt, wie dies Bildhauer zu tun pflegen, sondern aus Elfenbein fertigt, was

³ Das Original folgt der Ausgabe von Fragu 2010. Die Übersetzung stammt von von Besnard 1842. Zu den antiken und spätantiken Zeugnissen des Pygmalionmythos vgl. z. B. Müller 1988.

⁴ Bruzzone 2012, 65. Zum Motiv der Agalmatophilie in der antiken Literatur vgl. Bruzzone 2012, 67-71. Ferner Scobie und Taylor 1975. Zur Fetischisierung von Puppen, an deren mythologischem Ursprung Pygmalions Skulptur steht, vgl. Smith 2013, hier insbesondere das Kapitel zu Ovids Pygmalion und dessen Rezeption (31-66).

⁵ Verwendet wird hier wie im Folgenden die Ausgabe von Tarrant 2004. Die Übersetzung stammt hier wie im Folgenden von von Albrecht 2006.

aufgrund des limitierten natürlichen Vorkommens des Materials nur dadurch möglich ist, dass Einzelteile frankensteinesk zusammengefügt werden.⁶ Aus dem Stoßzahn eines noch so gewaltigen Elefanten lässt sich höchstens eine Statuette schnitzen; die Schilderungen in den *Metamorphosen* legen indes nahe, dass Pygmalions künstlich erschaffene Frau mehr als nur ein Figürchen ist. Andererseits ist das von Ovids Pygmalion gefertigte *opus* (vgl. 10.249) keine Venusstatue. Es wird als *puella* (vgl. 10.280) bezeichnet und damit von jeglicher Sakralität

⁶ In der Forschung ist oftmals irrigerweise davon ausgegangen worden, dass es sich bei Pygmalions *opus* (10.249) um eine Marmorstatue handelt, vgl. exemplarisch Solodow 1988, 2: "This is Pygmalion, who at the end succeeds in converting *marble* into the living flesh of a woman." Bei der Kursivierung handelt es sich um meine Hervorhebung. Zum Elfenbein sowie zu dessen Verarbeitungsweise in der Antike vgl. Lapatin 2001, insbesondere 1-21. Weiterhin Salzmann-Mitchell 2008, 308: "When working the ivory, the artist does not uncover a complete body that was already inside the stone as a unity (with its perfections and imperfections), but rather carefully chooses different pieces of ivory and organizes them to his own taste and for his own pleasure. Pygmalion's maiden is thus a sort of female Frankenstein, but pretty, an android constructed out of pieces, not a whole." Motivische und strukturelle Korrespondenzen zwischen den Erzählungen von Pygmalion und Frankensteins Monster untersucht Anthony Stephens und interpretiert dabei Shelleys *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) als eine moderne Kontrafaktur der antiken Pygmalionsage: "Wenn im Folgenden der *Frankenstein*-Roman als eine Umwandlung des Pygmalion-Mythos ins Zerstörerische gelesen wird, so beansprucht diese Lektüre nicht mehr als nur eine Schneise durch den dichten Wald dieses Romantexts zu schlagen. Wohlgemerkt: *Frankenstein* ist nicht etwa eine parodistische Nachahmung des Pygmalion-Mythos, sondern Mary Shelleys Text negiert konsequent die Prämissen der antiken Vorlage. Die Macht des Erotischen ist hier gebrochen. Schöpfer und Geschöpf sind gegen Ende des Werkes in gleichem Maße von Rache und Zerstörungswut besessen. Keine lebensbejahende Macht ... interveniert, um den tragischen Knoten zu lösen. ... Während der antike Mythos in der Zelebrierung des Lebens gipfelt, liegt der wahre Horror des *Frankenstein*-Romans in einem öden Solipsismus, der nicht zufälligerweise sich das Eismeer des Nordpols als letzte Szenerie erwählt." Stephens 1997, 532. Ferner Emmrich 2020, 440-495.

enthoben.⁷ Lothar Spahlinger ist daher beizupflichten, wenn er vermerkt, „daß Ovid eine allgemein geläufige Sagenversion von aller Indezenz und Verfänglichkeit gereinigt hat. Denn von dem lästerlichen Beiklang der Erzählung bei Philostephanos ist bei ihm nichts mehr zu erkennen.“⁸ Dass Ovids Neufassung⁹ – zumindest etwas – dezenter ist als Philostephanos' Hypotext, basiert auf der Entbindung von Pygmalions Liebesobjekt von dem ursprünglichen religiösen Kontext. Dieser ist zwar nicht gänzlich suspendiert, da Pygmalion seine *vota* (10.278) auf einem der Venus gewidmeten Fest vorträgt: '*si, di, dare cuncta potestis, / sit coniunx, opto*', *non ausus 'eburnea virgo' / dicere Pygmalion 'similis mea' dixit 'eburnae.'* / *sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis, / vota quid illa velint* (10.274-278): „Ihr Götter, könnt ihr alles gewähren, so soll meine Gattin< – er wagte nicht zu sagen: >das elfenbeinerne Mädchen sein<; darum sprach er nur: >dem Mädchen aus Elfenbein gleichen!< Venus, die Goldene, erriet – war sie doch selbst bei ihrem Fest zugegen –, was mit diesem Wunsch gemeint war.“ Das *simulacrum* (vgl. 10.280) ist weder ein Abbild der Göttin noch gehört es zu dem Inventar des Venuskultes. Ovids Dezenz und Diskretion resultiert damit, so Heinrich Dörrie, aus einer strikten Trennung der beiden Bereiche: „Denn nun ragt von dieser sexuellen Emotion nichts mehr in die sakrale Sphäre hinein.“¹⁰

⁷ Bruzzone sieht demgegenüber in dem Material „Elfenbein“ ein Indiz dafür, dass es sich bei der *puella* (vgl. 10.280) durchaus um eine Götterstatue, zumindest um eine Statue, die über eine sakrale Aura verfügt, handelt: „The material itself, in fact, indicates that the statue in Ovid is a divinity just as the statue in the original tale was. Ivory was used almost exclusively in image of gods, and the few known ivory statues of mortals seem to represent an attempt to associate the human subject with the divine.“ Bruzzone 2012, 70; hierzu ferner 71. Zudem Lapatin 2001, insbesondere 96-133.

⁸ Spahlinger 1996, 54.

⁹ Im Hinblick auf Ovids Bearbeitung des Pygmalionmythos spricht Galinsky von einem „totally new character.“ Galinsky 1975, 30.

¹⁰ Dörrie 1974, 28. Hierzu gleichfalls Elsner 2007, 121f.

Von ihrem "lästerlichen Beiklang"¹¹ ist Ovids Version der Pygmalionsage jedoch nur insofern befreit, als sie nicht als blasphemisch bzw. als Sakrileg zu gelten hat. Spahlingers pauschalisierende Diagnose von dem "offensichtliche[n] Bemühen des Dichters, alle Züge von Perversion in der Vorlage beiseitezulassen,"¹² ist indes fragwürdig. Gewiss, Ovid löst das *simulacrum* (vgl. 10.280) aus seiner religiösen Einbettung und kennzeichnet Pygmalions *amor* (vgl. 10.249) nicht explizit als pathologisch wie etwa Arnobius. Nichtsdestotrotz lässt er keinen Zweifel daran, dass Pygmalions Begehren ein *handgreifliches* erotisches und zudem narzisstisches ist,¹³ kein selbstloses, sentimentalisches oder vergeistigtes, als welches u. a. Spahlinger es verstanden wissen möchte.¹⁴

¹¹ Spahlinger 1996, 54.

¹² Spahlinger 1996, 54.

¹³ Hierzu exemplarisch Janan 1988, 124: "But Pygmalion also suffers an appropriate fate for his artistic narcissism." Zudem Leach 1974, 124f.

¹⁴ Spahlinger (1996, 52) unterstreicht in seinen Ausführungen die "bescheidene Frömmigkeit des Künstlers," nämlich die Teilnahme Pygmalions am Fest der Venus, die durch ihren Beistand am Ende der Erzählung den *amor* (vgl. 10.249) des Künstlers sowie seine Ehe zweifelsohne legitimiert: *coniugio, quod fecit, adest dea* (10.295): "Der Ehe, die sie gestiftet, steht die Göttin bei." Es soll, wenn nicht entgegengehalten, so doch zumindest hinzugefügt werden, dass es der Darstellung der *Metamorphosen* hin und wieder an Konsistenz mangelt. Wie unzuverlässig u. a. Auskünfte der narrativen Instanzen sind, zeigt z. B. die moralische Beurteilung von Cinyras, Myrrhas Vater. Dieser wird als *pius* attribuiert: *pius ille memorque est / moris* (10.354-355): "Denn dein Vater ist fromm und treu und hat das Sittengesetz nicht vergessen," obwohl er, ohne Skrupel, eine Liebschaft eingeht, während seine "gesetzliche Ehefrau": *legitima ... coniuge* (10.437) am jährlichen Ceresfest teilnimmt. Zum unzuverlässigen Erzählen bei Ovid exemplarisch Graf 1994; Horstmann 2014. Allgemein zur narratologischen Architektur der *Metamorphosen* Solodow 1988, insbesondere 9-74. In ähnlicher Weise wie Spahlinger idealisiert und verklärt Michel Manson (1982, 113) Pygmalions Begehren und Kunstschaffen: "Pygmalion réalise, au centre de cet univers, un certain idéal humain de l'amour orienté vers le mariage, de la *pietas* et de l'art élevé à son plus haut niveau. Il se maintient à égale distance des conduites anormales ou extrêmes." Eine radikale Gegenmeinung zu Spahlingers und Mansons letztlich humanistisch fundierter Lektüre vertritt z. B. Leach 1974, 124: "At this point ivory has indeed become the stuff of false

Ferner liegt der Fokus der Darstellung weder auf der Herstellung der Elfenbeinstatue noch auf der Metamorphose oder dem, was sich nach dieser zuträgt, sondern auf Pygmalions Liebeswerben und Liebeshandlungen: "Ovid does little to ease his reader's discomfort with *agalmathophilia* when he focuses the majority of the text (*Met.* 10.250-69) on the sculptor's patently transgressive seduction of the unresponsive statue rather than the more palatable moments after she comes to life," konstatiert Bruzzone.¹⁵

dreams. As he touches and pokes at his statue, Pygmalion feels guilty for his boldness, and in his confusion woos his lady with presents like a pastoral swain: simple shells and stones at first, then rings, clothes, necklace and earrings. The very gesture, which indeed makes a *meretrix* of the ivory lady, indicates that Pygmalion has lost all sense of the self-sufficiency of his art." Franz Bömer nimmt demgegenüber in seinem Kommentar zu Ovids Pygmalionsage eine vermittelnde Position ein, der sich, wie an obiger Stelle im Haupttext angedeutet, der vorliegende Beitrag zumindest im Hinblick auf die Beurteilung von Pygmalions *amor* (vgl. 10.249) anschließt. Zwar betont Bömer wie z. B. auch Spahlinger die "Unschuld" – wenngleich die des "Dichters," nicht die von Pygmalion –, erkennt aber im Unterschied zu Spahlinger die handfeste Erotik der Szene an: "Moral und Ethos sind nicht das letzte Ziel dieser Dichtung; sie sind das Mittel, das den Dichter berechtigt, in aller Unschuld und Ausführlichkeit Geschichten hochkarätiger Erotik zu erzählen." Bömer 1980, 93. Allein schon auf der inhaltlichen Ebene des Textes wird Pygmalions sexuelles Begehren deutlich, vgl. z. B. 10.280-281: *ut rediit, simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula; visa tepere est*: "Als er nach Hause kam, zog es ihn zu seinem Mädchenbild. Er warf sich auf das Lager und küsste sie. Da war ihm, als sei sie warm." Darüber hinaus weist Bömer (1980, 106) auf die "leicht erotische Bedeutung" von *tepere* hin. Zu ergänzen wäre noch, dass gleichfalls *petere* über eine erotische Konnotation verfügt, vgl. Glare 1982, 1370: "10 To seek (a person) as a helper, friend, or sim. b to pay amorous attention to, court. c to seek the hand of (a woman) in marriage." Hierzu gleichfalls Adams ²1990, 159 sowie 212, Anm. 1. Vgl. ferner die Bedeutung von *toro* (10.281), der direkt nach der Venusfest-Digression (10.270-279) das *tori sociam* (10.268) unmittelbar vor dieser wieder aufgreift: "5 The bed as the place of conjugal, etc., union; (so also) ~us *genialis, socialis*. b (transf.) a conjugal or other sexual union or relationship." Glare 1982, 1952. Zur Kontroverse über Pygmalions *pietas* vgl. Bruzzone 2012, 66.

¹⁵ Bruzzone 2012, 69. Hierzu auch Elsner 2007, 114f.

2. PYGMALIONS SIMULACRUM: NARZISSMUS, GENDER, KUNST

Im Hinblick auf den Konstruktcharakter der Kategorie *gender* notiert Alison Sharrock: "Women are 'perceived'. We speak often not just of 'women', but of 'images', 'representations', 'reflections' of women. Women perceived is women as art-object; and paradigmatic of this phenomenon is the myth of Pygmalion."¹⁶ Im zehnten Buch der *Metamorphosen* berichtet der intradiegetische Erzähler Orpheus,¹⁷ begleitet von einer elegisch-erotischen *leviore lyra* (10.152),¹⁸ von einer rezeptions- und produktionsästhetisch sowie gendertheoretisch relevanten "Womanufacture":¹⁹ von Pygmalions artifizuell-synthetischer Erschaffung (s)einer Idealfrau unter Umgehung der weiblichen Fruchtbarkeit und Zeugung. Meint die mittlerweile zum Gemeinplatz geronnene Junktur *doing gender* formelhaft die Reproduktion von Geschlechterstereotypen und die damit einhergehende Hervorbringung von Essenz- und Realitätseffekten,²⁰ illustriert Ovids Version der

¹⁶ Sharrock 1991, 36. Zudem Elsner und Sharrock 1991, 170: "The boundaries between female love-objects and art-objects are susceptible to disintegration. Pervasive throughout the whole Western story of women and art and sex is one figure."

¹⁷ Zur komplexen narrativen Architektur der *Metamorphosen* vgl. z. B. Barchiesi 2001, 49-79.

¹⁸ Die "leichtere[n] Leierklänge" (*leviore lyra*, 10.152) sind als Gegensatz zu dem *plectro graviore* (10.150), dem "gewichtigeren[n] Plectrum" zu verstehen, das figurativ für das *genus sublime* der epischen Dichtung steht. Mit den *Gigantas / sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis* (10.150-151), den "Giganten ... und ... Blitzen, die siegreich die phlegraeischen Felder übersäten," wird das epische Sujet der Gigantomachie aniziert. Zum Adjektiv *levis* in einem gattungspoetischen Kontext vgl. den TLL 7.2.1212.2ff.: „*β carmina maxime ludicra, amatoria (opponitur carmen epicum...)*.“

¹⁹ Vgl. Sharrock 1991.

²⁰ Zur Denkfigur des *doing gender*, i. e. zur Theorie, dass die Geschlechtsidentität (*gender*) auf einer Performanz basiert und folglich nichts Substanzielles oder Vordiskursives darstellt, exemplarisch Butler 2008, insbesondere 1-46. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Butler selbst noch die Unterscheidung zwischen dem kulturellen (*gender*) und dem biologischen (*sex*) Geschlecht dekonstruiert, indem sie auch dieses als ein kulturelles Artefakt betrachtet, vgl. z. B. Butler 2008, 10: "Gender ought not to be conceived merely as the cultural in-

Pygmalionsage etwas dazu Vorgängiges, Grundlegenderes: Sie führt im Gewande des Mythos ein *making gender* vor; gibt den Blick frei auf die *Produktion* eines spezifischen Phänotyps von Weiblichkeit *in statu nascendi*.

Die allererste und im Rahmen der kurzen Erzählung auch einzige Bewusstseinsregung von Pygmalions *virgo* (10.292) aus Elfenbein besteht im Affekt der Scham: *dataque oscula virgo / sensit et erubuit, timidumque ad lumina lumen / attollens* (10.292-294): "Das Mädchen hat den Kuss empfunden, sie ist errötet! Jetzt hebt sie scheu zu seinem Auge ihr Auge empor." Es ist gerade das Fehlen der Scham, die Schamlosigkeit des weiblichen Geschlechts, die Ovids Künstlerfigur dazu veranlasst, ein Leben im Zölibat zu führen: *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes / viderat, offensus vitiis quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat thalamicque diu consorte carebat* (10.243-246): "Weil Pygmalion sah, wie diese Frauen ihr Leben verbrecherisch zubrachten, blieb er einsam und ehelos, abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat, und schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager." Der relative Satzanschluss *Quas* (10.243) knüpft an die Sage von den *obscenae* ... *Propoetides* (10.238), den "schamlosen Propoetiden" an, die, so die Auskunft unbestimmter Zeugen (vgl. *feruntur*, 10.240), die göttliche Autorität der Venus leugneten und für ihre Blasphemie bestraft wurden: *Sunt tamen obscenae Venerem Propoetides ausae / esse negare deam; pro quo sua numinis ira / corpora cum forma primae vulgasse feruntur; / utque pudor cessit sanguisque induruit oris, / in rigidum parvo silicem discrimine versae* (10.238-242): "Zur Strafe dafür sollen sie, weil ihnen die Göttin zürnte, als erste ihren Leib preisgegeben haben. Und sobald die Scham gewichen und das Blut im Gesicht erstarrt war, wurden sie – nur noch klein war der Schritt – in harten Kiesel

scription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which 'sexed nature' or 'a natural sex' is produced and established as 'prediscursive,' prior to culture, a politically neutral surface on *which* culture acts." Hierzu ferner West und Zimmerman 1987.

verwandelt.“ Die mythologische Aitiologie der Prostitution und der misogynen Blick der männlichen Reflektorfigur auf die Prostituierten fungiert als Kontrastfolie, auf der Pygmalions künstlich-künstlerisch produzierte Frau das Licht der Welt erblickt; oder genauer: das Antlitz ihres Schöpfers vor himmlischer Kulisse, denn nur über diesen An- und Augenblick informiert der Erzähler: *pariter cum caelo vidit amantem* (10.294): “Und zugleich mit dem Himmel erblickt sie den Mann, der sie liebt.“ War es das grammatikalisch feminine Subjekt *natura* (10.245), das das weibliche Geschlecht als ein fehlerhaftes, fehleranfälliges und insuffizientes kreiert hat, gar als Superlativ (vgl. *plurima*, 10.244) moralischer Defizienz, was der auf den Ablativ *vitiis* (10.244) bezogene Relativsatz *quae plurima menti / femineae natura dedit* (10.244-245): “mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat“ zum Ausdruck bringt, wird die Unzulänglichkeit der Frau *naturalisiert*, deterministisch in ihrem biologischen Geschlecht verankert. Der “Mangel“ und die “Lasterhaftigkeit“ – *vitium* umfasst beides²¹ – gehören zur Natur, zur natürlichen und wesenhaften Ausstattung der Frau, weil es die *natura* war, die ihr die *vitia* gegeben hat. Da sich das segmentierende Relativpronomen *Quas* (10.243) zu dem generalisierenden Adjektiv *femineae* (10.245), bezogen auf *menti* (10.244), mit dem es durch Enjambement verbunden ist, expandiert, sind es nicht die Propoetiden allein, die als mangel- und fehlerhaft ausgewiesen werden; es ist das weibliche Geschlecht im Allgemeinen, das von der narrativen Instanz infamiert wird.

Orpheus schwört nach dem abermaligen Verlust von Eurydike im Hades (vgl. 10.53-70) dem weiblichen Geschlecht ab und avanciert zum Lehrmeister der Päderastie: *ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores* (10.83-85): “Er lehrte auch die Thracervölker, die

²¹ Zur Bedeutung von *vitium* vgl. Glare 1982, 2080: “1 A quality which impedes success, perfection, etc., defect, default, shortcoming... 2 An imperfection (in material things), fault, flaw... **b** a defect, disorder... 3 (in contexts expr. the effect of a fault on a person or thing) Disadvantage, injurious quality... 4 Defect of character, moral failing, vice.”

Liebe auf zarte Knaben zu übertragen, vor der Reifezeit den kurzen Frühling zu genießen und die ersten Blüten zu pflücken.“²²

²² Der Orpheusmythos bei Ovid lässt sich nicht zuletzt in seiner Differenz zu Vergils Gestaltung der Sage in den *Georgica* (4.281-566) profilieren. Vergil zufolge soll Orpheus *septem ... mensis* (4.507), „sieben volle Monate“ „durchweint“: *flesse* (4.509) und in seinem Klagelied Eurydikes Tod und Plutos verwickelte Gnade thematisiert haben: *raptam Eurydicen atque inrita Ditis / dona querens* (4.519-520): „[Er] beklagte Eurydices Raub und Plutos vergebliche Gnade.“ Das Original folgt der Ausgabe von Mynors 1972, die Übersetzung stammt von Schönberger 1994. Als trauernder Witwer verhält sich Orpheus im vergilischen Prätext ausnahmslos sexuell abstinert: *nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei* (4.516): „Kein Liebeslocken, kein Hochzeitswerben rührte sein Herz.“ In den *Metamorphosen* zeigen sich gravierende Abweichungen sowohl im Hinblick auf die Dauer der unmittelbaren Trauerphase als auch im Hinblick auf das sexuelle Folgeverhalten. Die *septem ... mensis* (4.507) bei Vergil verkürzt Ovid zu *septem ... diebus* (10.73), zu „sieben Tage[n].“ Daneben wird aus der *nulla Venus* (4.516) eine *andere Venus*: Zwar enthält sich Orpheus auch bei Ovid der Frauenliebe (vgl. *omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem*, 10.79-80: „Orpheus hatte alle Frauenliebe gemieden“), doch lebt er nicht vollkommen enthaltsam, da er in Thrakien die sexuelle Praxis der Päderastie stiftet: *ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breue uer et primos carpere flores* (10.83-85): „Er lehrte auch die Thracervölker, die Liebe auf zarte Knaben zu übertragen, vor der Reifezeit den kurzen Frühling zu genießen und die ersten Blüten zu pflücken.“ Zudem erhält Orpheus' Gesang bei Ovid ein anderes *argumentum* als bei Vergil. Während Orpheus in den *Georgica* über Eurydike singt und ein elegisches *munus* (vgl. 4.520), einen „Totendienst“ verrichtet, wird das Lied des Orpheus in den *Metamorphosen* nur noch motivisch über das Thema „Liebe,“ nicht jedoch explizit mit Eurydike verbunden. An die Stelle der Totenklage über den endgültigen Verlust der Eurydike tritt eine erotische *levior lyra* (vgl. 10.152: „leichtere Leierklänge“), deren Inhalt im Proömium wie folgt zusammengefasst wird: *puerosque canamus / dilectos superis inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (10.152-154): „Laßt uns Knaben besingen, die von Göttern geliebt wurden, und Mädchen, die, von verbotener Leidenschaft ergriffen, Strafe verdienten!“ Zu Orpheus' Liederkranz, der das gesamte zehnte Buch, i. e. den Beginn der letzten Pentade der *Metamorphosen* füllt, zählen die Sagen von Ganymed (10.155-161), Hyacinthus (10.162-219), den Cerasten und den Propoetiden

Demgegenüber überträgt Pygmalion sein Begehren auf ein lebloses Objekt; er ersetzt die als unbefriedigend empfundenen realen Frauen durch eine virtuelle (Kunst)Frau. Da die weibliche Natur bei der Erschaffung der einen Menschheitshälfte versagt hat, ist es an der *mira ... arte* (10.247), an der "wundersamen Kunst," "Kunstfertigkeit" oder "Geschicklichkeit" des Mannes Pygmalion, diese Aberration der *natura* einer Korrektur zu unterziehen und ein positives Gegenbild zu modellieren: *interea niveum mira feliciter arte / sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest, operisque sui concepit amorem* (10.247-249): "Inzwischen bearbeitete er mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit schneeweißes Elfenbein, gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf."²³ Ovids Version des Pygmalionmythos stipuliert auf der

(10.220-242), von Pygmalion (10.243-297), Myrrha (10.298-502), Adonis (10.503-559 und 10.708-739) sowie die Binnenerzählung über Hippomenes und Atalanta (10.560-707). Pygmalion wurde in der Forschung regelmäßig als Pendant zu Orpheus ausgewiesen. Beide, der Sänger wie der Skulpteur, sind zum einen misogyne Figuren und verkörpern zum anderen die Macht der Kunst, hierzu z. B. Hardie 2002, 188f. Außer Acht gelassen wurde dabei bisweilen, dass es im Fall Pygmalions die Göttin Venus und nicht dessen miraculöse *ars* (vgl. 10.247) ist, die die Figur aus Elfenbein belebt. Zur Orpheussage bei Ovid vgl. z. B. Anderson 1989; Eigler 2012; Emmrich 2015, 188-193; Janan 1988; Segal 1972; Viarre 1968. Zum Verhältnis zwischen Vergils und Ovids Darstellung des Orpheusmythos exemplarisch von Albrecht 2014b. Neumeister 1986.

²³ Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass die Erzählung mit *formamque* (10.248) unvermittelt von einer moralischen (vgl. *obscenae*, 10.238) zu einer ästhetischen Diskursivierung des weiblichen Geschlechts übergeht. Fink (²2007) z. B. übersetzt hier *forma* mit "Schönheit." Von Albrechts (2006) Wiedergabe von *forma* mit "Gestalt" hat demgegenüber den Vorzug, dass sie die Pointe der lateinischen Formulierung nicht verdeckt: Die Natur kann nämlich nicht nur deswegen keine Frau von solcher Gestalt hervorbringen, weil das weibliche Geschlecht, dem Erzähler zufolge, ein naturbedingt defizitäres ist. Sie vermag es auch deswegen nicht, da sie Frauen nicht aus Elfenbein erzeugt, sondern aus Fleisch und Blut. Während sich die deutsche Übersetzung für eine der beiden Aspekte entscheiden muss, sind im Lateinischen "Schönheit" und "Gestalt" in einem Wort vereint. Zum semantischen Spektrum von *forma* vgl. Glare 1982, 722f.

metapoetischen Ebene²⁴ die Superiorität der *ars* über die *natura*;²⁵ die Überlegenheit *einer* Kunst, die kunstfertig ihre eigene Künstlichkeit, ihre

²⁴ Diese Textdimension betont z. B. Harzer (2000, 89) in seiner Deutung des Pygmalionmythos: "Die kurze Geschichte von Pygmalion setzt sich aus poetologisch so bedeutsamen Kardinalfunktionen zusammen, daß sie zu einer der am häufigsten rezipierten Episoden der ›Metamorphosen‹ werden mußte."

²⁵ In ihrer Analyse der Sagen von Narcissus und Pygmalion notiert Darab (2018, 116) über das Verhältnis von *ars* und der künstlerischen Schöpferkraft der *natura*: "The two texts, continuously reflecting on each other, position the relationship between *natura* and *ars* neither in opposition nor in hierarchical order, but follow a particular Ovidian interpretation, which is articulated in other stories of *Metamorphoses*." Abgesehen davon, dass in der Erzählung von Pygmalion der Dualismus von *ars* und *natura* sehr wohl hierarchisch strukturiert ist, worauf bereits Solodow hingewiesen hat (vgl. "superiority of art over nature," Solodow 1988, 211), konfigurieren auch die von Darab (2018, 116) angeführten "other stories" die Suprematie der Kunst über die Natur – wenngleich in weniger dezidierte Weise als in der Episode von Pygmalion. Verhandelt wird der hierarchisch arrangierte Binarismus zwischen *ars* und *natura* in den von Darab genannten Beispielen im Zusammenhang mit Ekphraseis von *loca amoena*, insbesondere von Grotten bzw. Höhlen. In der Sage von Actaeon (3.138-252) wird die Grotte, in der sich die Göttin Diana nach der Jagd zu erfrischen pflegt, folgendermaßen beschrieben: *Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae, / cuius in extremo est antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla; simulaverat artem / ingenio natura suo, nam pumice vivo / et levibus tofis nativum duxerat arcum* (3.155-160): "Dort war ein Tal, dicht bewachsen mit Kiefern und spitzen Zypressen; es hieß Gargaphie und war der hochgeschürzten Diana heilig. In seinem hintersten Winkel liegt, von Wald umgeben, eine Grotte, die nicht künstlich ausgestaltet ist. Die Natur hatte in freier Schöpferlaune ein Kunstwerk vorgetäuscht, denn aus lebendem Bimsstein und leichtem Tuff hatte sie einen gewachsenen Bogen gespannt." Ahmt die Natur die Kunst nach (vgl. *simulaverat artem*) und nicht die Kunst die Natur, wie es dem Anspruch eines realistischen Kunstprogramms entsprechen würde, so erhält die Kunst den ontologischen Primat vor der Natur. Ovids Kunstontologie basiert mithin auf einer Inversion der traditionellen Mimesistheorie. Des Weiteren wird in der Erzählung von Peleus und Thetis (11.221-265) eine Höhle inmitten eines Myrtenwäldchens erwähnt, von der man nicht weiß, "ob sie natürlich oder künstlich ist – doch eher künstlich (11.235-236): *est specus in medio (natura factus an arte / ambiguum, magis arte*

künstlich-künstlerische Gemachtheit dissimuliert: *ars adeo latet arte sua* (10.252): "So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst," und Naturhaftigkeit vortäuscht, sogar noch, ohne dabei ihre Artifizialität preiszugeben, als Natur erscheinen will, die die Natur überbietet und perfektioniert. Pygmalion tritt damit nicht in ein mimetisches Verhältnis zur *natura*, sondern in ein aemulatives, agonales; er selbst rückt in die überlegene Position, in der er durch seine *ars* die *natura* optimieren kann.²⁶ Neben der utopisch-eskapistischen Macht der Kunst, die Scharten der Natur auszuweiten, veranschaulicht Ovids Pygmalionsage die Grundlage von Geschlechterimagines sowie von deren Konfliktpotenzialen.

In der vorliegenden mythologischen Repräsentanz zerfällt das weibliche Geschlecht in zwei binäre Oppositionen: in die schamlosen Prostituierten und in ein Ideal der Scham- und Tugendhaftigkeit. So unterschiedlich beide Phantasmen auch sind, das der Hure wie das der Heiligen sind mit dem Tod liiert. Die Schamlosigkeit der Prostituierten mündet in den Tod qua Verwandlung in Stein: *in rigidum ... silicem ... versae* (10.242); und die *reverentia* (10.251), die "Scheu" oder "Sittsamkeit" führt, zumindest dem Anschein nach, nicht aus diesem heraus: *virginis est verae facies, quam vivere credas / et, si non obstat reverentia, velle moveri* (10.250-251): "Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Man möchte

tamen). Die Ästhetik der Topographie wird hier zwar nicht eindeutig der Kunst zugeschrieben (vgl. *ambiguum*), so doch in der Tendenz (vgl. *magis arte tamen*). Die "particular Ovidian interpretation" (Darab 2018, 116) der Relation zwischen *ars* und *natura* besteht folglich darin, dass Ovid direkt oder indirekt die ästhetische Potenz der Kunst über diejenige der Natur stellt. Ebenso Rosati 2016, 71: "non la *natura*, quindi, ma l'*ars* diventa il paradigma della perfezione."

²⁶ Als "narrativisation of the ephrastic topics of illusionist realism" (Hardie 2002, 186) umschreibt Philip Hardie Ovids Pygmalionmythos. In diesem geht es jedoch weniger um ein Kunstwerk, das eine perfekt realistische Illusion der Natur erzeugt, wie Hardie annimmt, sondern um die sowohl ästhetische als auch moralische *Überlegenheit* der Kunst über die Natur. Demgemäß wertet Solodow die Figuren von Narcissus, Andromeda und Pygmalion als mythologische Repräsentanten der "superiority of art over nature," Solodow 1988, 211. Vgl. hierzu die Fußnote 25 des vorliegenden Beitrags.

glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück.“²⁷ Man(n) möchte glauben, so der Potentialis *credas*,²⁸ Scheu und Sittsamkeit hielte die Frau aus Elfenbein vom Leben ab; hielte sie in anmutiger statuarischer Leblösigkeit und Starre, in schöner, un- bzw. widernatürlicher, da nicht von der *natura* gezeugter Leichenhaftigkeit toter Materie gebannt. Doch gerade der phantasmatische männliche Wunsch nach weiblichem *pudor* (10.241) und weiblicher *reverentia* (10.251) ist es,²⁹ der die Frau vom Leben fernhält, der sie daran hindert, zu einem eigenen Leben zu finden, unabhängig vom männlichen (An)Blick ihre eigene Perspektive einzunehmen und außerhalb des Graphem- bzw. Phonemsystems des männlichen Erzählers eine originäre Stimme zu entwickeln. Was der Leser über das *simulacrum* (vgl. 10.280) erfährt, ist lediglich ein Bündel an Zuschreibungen und Übertragungen des männlichen Sängers Orpheus bzw. der männlichen Reflektorfigur Pygmalion. Selbst über einen eigenen Signifikanten verfügt

²⁷ Elsner verweist darauf, dass nicht nur die „Sittsamkeit“ die *virgo* (vgl. 10.250) vom Leben abzuhalten scheint, sondern gleichfalls die im Signifikanten *reverentia* enthaltene *re vere*: „Only *reverentia* (v. 251), the sexual restraint and modesty of which this wish-fulfillment fantasy is rapidly robbing the lover, stands between him and his desire. Yet *reverentia* means more than modesty. It punningly inscribes the term *re vere* (‘in reality’) and thus asserts the whole problematic of the ‘real’ woman which the image cannot be.“ Elsner 2007, 124.

²⁸ In dem *credas* (10.250) sieht Elsner nicht nur das impersonale „man,“ sondern auch eine direkte Hinwendung des Erzählers zum Leser, wodurch Pygmalions Rezeption seiner Skulptur mit der Rezeption des Textes, der von jener handelt, parallelisiert wird: „In the next couplet (vv. 250-51) Ovid dramatizes the beholder’s need to believe in the possibility of the real. The maiden’s face is real (*verae*); one can believe that she is alive, that she wishes to move. But all this is dependent on *credas*... on the fact that it happens in the viewer’s mind. The second person of *credas* addresses the reader directly as a viewer of the statue and equates the reader with Pygmalion as one who might also believe. This *credas*, immediately following the lines which describe Pygmalion’s act of creation and his act of falling in love (vv. 247-49), is what establishes his viewing as something not entirely differentiated from our act of reading.“ Elsner 2007, 123.

²⁹ Zum *männlichen* Ideal weiblicher Sittlichkeit und Keuschheit vgl. exemplarisch Bovenschen 1979, insbesondere 63-256; Emmrich 2017.

die weibliche Skulptur in der antiken Überlieferung nicht. Erst im 18. Jahrhundert wird Pygmalions Elfenbeinfigur der Name "Galatea" verliehen, wozu Jean-Jacques Rousseaus Melodram *Pigmalion* (1770) maßgeblich beigetragen hat.³⁰ In Ovids *Metamorphosen* wird sie nur als *operisque* (10.249) oder mit dem poetischen Plural *simulacra* (10.280) bezeichnet, in beiden Fällen begleitet von dem akzentuierenden Possessivpronomen *suus*, das auf Pygmalion bezogen ist: An die Stelle eines *Nomen proprium* tritt die Angabe von Besitz- und damit letztlich von Machtverhältnissen.

Die ästhetische (vgl. *formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest*, 10.248-249) sowie moralische (vgl. *reverentia*, 10.251) Idealität von Pygmalions *opus* (vgl. 10.249) ist im Gegensatz zu der Depravation der Propoetiden keine *disowning projection*, keine enteignende Projektion, mittels derer das verworfene und verstoßene Eigene abgesondert wird. Das Idealbild ist eine narzisstische *owning projection*, eine (Wieder)Aneignung der entäußerten affirmierten männlichen Selbstanteile auf Kosten der Autonomie und Souveränität des Anderen.³¹ Der Besitzanspruch Pygmalions auf sein Werk, die grammatikalisch pointierte Heteronomie des *opus* bzw. der *puella* von seinem/ihrem Schöpfer wird, wie bereits erwähnt, wiederholt durch das reflexive Possessivpronomen *suus* formuliert: *operisque sui concepit amorem* (10.249): "Er verliebt sich in sein eigenes Geschöpf,"³² *simulacra suae ... puellae* (10.280): das "Bildnis seines Mädchens." Das Substantiv *simulacrum* ist in seiner Polysemie verräterisch. Es bedeutet "Bildnis," "Plastik," "Skulptur," kann folglich synonym zu *opus* verwendet werden; es meint

³⁰ Hierzu Martin 2008. Ferner Beese 1978.

³¹ Dementsprechend postuliert Hélène Cixous (1975, 54): "Aimer, regarder-penser-chercher l'autre dans l'autre, déspeculariser, déspeculer." Zur projektiven Idealisierung der Frau einerseits sowie zu ihrer Dämonisierung oder Pathologisierung andererseits Bovenschen 1979; Emmrich 2017; Rohde-Dachser 1991.

³² Zur Bedeutung von *opus* an dieser Stelle vgl. Elsner 2007, 123: "The ambiguity of *operis sui* is that it can stand both for the object (the *niveum ebur...*) and for the beholder's egoistic appropriation and transformation of the object through his own desire. We can never know if it is the object or himself (as creator of the *operis sui*) with whom Pygmalion is in fact in love."

aber auch das "Spiegel-" oder "Ebenbild." Betont Ovid durch das reflexive Possessivpronomen *suae* (10.280), dass es sich bei dem "Mädchen" um sein *eigenes*, um seinen *eigenen* Besitz handelt, nähern sich die *simulacra suae ... puellae* (10.280) einem *Spiegelbild* Pygmalions an, einem *Ebenbild*, das zwar nicht aus seiner Rippe geformt und somit von ihm abgeleitet,³³ so doch immerhin aus Elfenbein, i. e. wie die Rippe einem Knochen, skulptiert wurde.³⁴ In den *simulacra* erfreut sich Pygmalion an seinem eigenen gespiegelten Selbst.³⁵ Er liebt (*concepit*

³³ Vgl. hierzu den Schöpfungsbericht in Genesis 1.2.

³⁴ Elsner verweist im Rekurs auf Homer und Vergil sowie auf die Pelopssage (6.401-411) in den *Metamorphosen* auf den illusionären Charakter des Materials "Elfenbein": "In Greek and Roman literary tradition, ivory had strong associations with deception." Elsner 2007, 125f. Allgemein hierzu Elsner, 125-128.

³⁵ Neben *simulacra* (10.280) sind keine alternativen Lesarten bezeugt, vgl. hierzu die textkritische Ausgabe von Tarrant 2004. Zur Bedeutung von *simulacrum* vgl. Glare 1982, 1766: "1 That which resembles something in appearance, sound, etc., a likeness... 2 A visual representation, image. **b** an image produced by reflection... 3 (spec.) **a** an image, statue (usu. of a god). **b** a pictorial representation... 4 The outward appearance of a person or thing (imagined in the mind; seen in a dream)... **b** a ghost, phantom; a phantom object... **c** (in Epicurean philosophy) the *εἶδωλον* or image which emanates from an object and, impinging on the eye, causes sight." Im Zusammenhang mit der Pygmalionsage gilt es auch den trügerischen Charakter des *simulacrum* sowie das Täuschungs- und das daraus resultierende Gefahrenpotenzial realistischer, illusionärer Kunst zu bedenken, hierzu z. B. Hardie 2002, 186: "This boundary is finally crossed in the story of Pygmalion, a narrativisation of the ecphrastic topics of illusionist realism in which no holds are barred." Ferner Hardie 2002, 189: "The mythical artist's statue literalises the lifelike illusions created by a Myron or a Zeuxis." Seine Karriere als schimärische Erscheinung beginnt das *simulacrum* als *εἶδωλον*, sein griechisches Äquivalent. Für Platon sind *εἶδωλα* Abbilder der Wahrheit, i. e. der Ideen; und künstlerische Darstellungen sind Abbilder von Abbildern, demnach lediglich auf der dritten Seinsstufe stehend, in doppelter Weise von der Wahrheit entfernt. Das Täuschungspotenzial künstlerischer Abbildhaftigkeit und die damit verbundene erkenntnistheoretische Problematik legitimieren für Platon den Herrschaftsanspruch der Philosophie über die Kunst, der in der *Politeia* darin kulminiert, dass die Dichter des Idealstaats verwiesen werden, vgl. Geisenhanslücke 2018, 25-30. Die erste greifbare systematische Theoretisierung

amorem, 10.249) das/die Andere, dem/der der Text den Besitz eines

des *simulacrum* findet sich in Lukrez' *De rerum natura*. Vor dem Hintergrund des epikureischen Atomismus legt Lukrez im vierten Buch seines Lehrgedichts dar, dass die Dinge von ihrer Oberfläche winzige Partikel emittieren und dadurch *simulacra*, Abbilder von sich selbst erzeugen, die die Relata der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen sind: *nunc agere incipiam tibi, quod vehementer ad has res / attinet, esse ea quae rerum simulacra vocamus; / quae, quasi membranae summo de corpore rerum / dereptae, volitant ultroque citroque per auras* (4.29-32): "[Ich] will ... dir jetzt zu behandeln beginnen, was dieses aufs stärkste anrührt: es gibt, was wir der Dingwelt Abbilder heißen, die wie Häutchen, die ganz von der Oberfläche der Dinge los sich gerissen, hierhin fliegen und dorthin im Luftraum." Späterhin heißt es: *perpetuo fluere ut noscas e corpore summo / texturas rerum tenuis tenuisque figuras. / ergo multa brevi spatio simulacra genuntur* (4.157-159): "[D]aß man erkennt: es entströmen beständig dem Äußern des Körpers zarte Gespinste der Dinge und ebenso zarte Gebilde. Also entstehen in kurzer Zeit der Abbilder viele." Das Original folgt der Ausgabe von Büchner 1966, die Übersetzung stammt von Büchner 2011. Die *res* sind also einzig und allein als Emanationen, als *simulacra*, i. e. medial vermittelt erkennbar und für die Sinneswahrnehmung nur als Abwesende präsent. Zu Lukrez' Theorie des *simulacrum* vgl. exemplarisch Schiesaro 1990. Gerade aufgrund seiner paradoxalen Struktur im Hinblick auf Abwesenheit und Anwesenheit avancierte das *simulacrum* im Poststrukturalismus (vgl. z. B. Derrida 1972) und der postmodernen Medientheorie (vgl. z. B. Baudrillard 1981) zu einer attraktiven Denkfigur. So bringt etwa Derrida das *simulacrum* als Signum für das Verschwinden der Bedeutung im Rhizom der Signifikanten gegen eine Metaphysik der Präsenz in Anschlag: "La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure. Non seulement l'effacement qui doit toujours pouvoir la surprendre, faute de quoi elle ne serait pas trace mais indestructible et monumentale substance, mais l'effacement qui la constitue d'entrée de jeu en trace, qui l'installe en changement de lieu et la fait disparaître dans son apparition, sortir de soi en sa position. L'effacement de la trace précoce (*die frühe Spur*) de la différence est donc « le même » que son tracé dans le texte métaphysique. Celui-ci doit avoir gardé la marque de ce qu'il a perdu ou réservé, mis de côté. Le paradoxe d'une telle structure, c'est, dans le langage de la métaphysique, cette inversion du concept métaphysique qui produit l'effet suivant: le présent devient le signe du signe, la trace de la trace. Il n'est plus ce à quoi en dernière instance renvoie tout renvoi." Derrida 1972, 25.

eigenen Namens und damit einen individuellen Platz in der Ordnung der Sprache verwehrt, nicht in seiner/ihrer Differenz und Alterität, sondern nur als Besitz und Eigenes, nur insofern, als es/sie das bewunderte Eigene wiedergibt.³⁶ Der Mythos "suggeriert ... mir jedenfalls," so Wurmser's treffender Lektüreeindruck, "Gedanken an eine psychoanalytisch zentrale Phantasie: die von der *Verdoppelung des Selbst*, namentlich in *Gestalt des idealisierten Anderen*."³⁷ Dabei ist das Scham- und Tugendhaftigkeitsideal alles andere als asexuell, beinahe ließe sich sagen: alles andere als scham- und tugendhaft, denn wie z. B. Apoll im ersten Buch der *Metamorphosen* Daphne, der von jenem vergewaltigt zu werden drohte, auch noch *nach* ihrer Rettungsverwandlung in den Lorbeer liebt und liebkost (vgl. 1.553-556), so vollführt Pygmalion an seinem Liebesobjekt *vor* dessen Transformation eine Reihe unmissverständlicher hapto- und oralophiler Verrichtungen: *saepe manus operi temptantes admovet*: "Oft legt er prüfend die Hände an das Geschöpf" (10.254); *oscula dat* (10.256): "er gibt Küsse;" *tenetque* (10.256): "er hält es im Arm;" und bald schmeichelt er, bald bringt er ihr Gaben dar wie ein elegischer Liebhaber:³⁸

*et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
munera fert illi, conchas teretesque lapillos
et parvas volucres et flores mille colorum
liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
Heliadum lacrimas. ornat quoque vestibus artus;
dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,
aure leves bacae, redimicula pectore pendent.
cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur.* (10.259-266)

Bald schmeichelt er, bald bringt er Gaben, wie sie ein Mädchenherz erfreuen: Muscheln, geschliffene Steinchen, kleine Vögel, Blumen

³⁶ Zur Alteritätstheorie z. B. Lévinas 1991.

³⁷ Wurmser 1997, 167.

³⁸ Vgl. Knox 1986, insbesondere 52-55, hier 53: "His Pygmalion is endowed with a character and the pose he assumes is that of the elegiac lover." Zu den Analogien zwischen Ovids Pygmalionsage und dem elegischen Liebesdiskurs ferner Hardie 2002, 34; Sharrock 1991.

in tausenderlei Farben, Lilien, bunte Bälle und Bernstein, vom Baum getropfte Tränen der Sonnentöchter. Er schmückt ihr die Glieder mit Gewändern, die Finger mit Edelsteinen, den Hals mit langen Ketten. Am Ohr hängt eine zierliche Perle, an der Brust ein Geschmeide. Alles steht ihr, aber auch nackt erscheint sie nicht weniger schön.

Nachdem Pygmalions leblose Geliebte sorgfältig bekleidet wurde: *ornat quoque vestibus artus* (10.263), tritt sie nur drei Verse später wieder als nackte Statue auf, wohl nicht nur aus ästhetischen Gründen, da sie "auch nackt nicht weniger schön anmut": *nec nuda minus formosa videtur* (10.266), vielleicht sogar, interpretiert man *nec minus* als Litotes mit verstärkender Funktion, im entblößten Zustand sogar noch schöner ist als gewandet. Die Nacktheit dürfte aber auch aus einem ganz pragmatischen Kalkül heraus vorteilhaft(er) sein, denn wofür Pygmalion seine künstlich erschaffene Idealfrau im Folgenden ge-/missbraucht, kann Kleidung nur hinderlich sein: *conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis / appellatque tori sociam acclinataque colla / mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit* (10.267-269): "Er legt sie auf Decken, die mit sidonischem Purpur gefärbt sind, nennt sie seine Gemahlin, die sein Lager teilt, und bettet den geneigten Nacken, als müsse es dieser spüren, auf weichen Flaum."

Wenngleich Pygmalion seine *tori sociam* (10.268) unter Ausschluss der weiblichen Fruchtbarkeit und *natura* erschaffen hat, ganz ohne weibliche Beteiligung bliebe das *opus* (vgl. 10.249) leblos. Aus dem biologischen Vorgang der Prokreation von Leben wird eine magische Intervention: der Eingriff einer *dea ex machina*. Venus vermag durch ihre göttliche Macht nicht nur die Propoetiden in hartes Gestein (vgl. *in rigidum ... silicem*, 10.242) zu verwandeln, sondern auch hartes Elfenbein in menschliches Fleisch zu mollifizieren: *temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsedit digitis* (10.283-284): "Er tastet noch, da wird das Elfenbein weich, verliert seine Starrheit, weicht zurück und gibt den Fingern nach." Als Patronin von Pygmalions *amor* (vgl. 10.249) zu "seinem eigenen Geschöpf" (*operisque sui*, 10.249), "seinem eigenen Mädchen" (*suae ... puellae*, 10.280) belebt sie die tote Materie unter den Händen ihres Schöpfers, als dieser sich ihr nach dem Opferfest für die

Liebesgöttin mit eindeutigen Absichten nähert: *ut rediit, simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula* (10.280-281): "Als dieser nach Hause kam, zog es ihn zu seinem Mädchenbild. Er warf sich auf das Lager und küsste sie." Pygmalions entblößte Elfenbeinstatue, die im Bett auf ihren Erzeuger wartet bzw. warten muss, um, selbst passiv, in toter Materie fixiert, dessen erotische Aktivitäten über sich ergehen zu lassen, erwacht plötzlich zum Leben. Und die einzige Vitalfunktion ihres Bewusstseins, das einzige reflexartige Aufflackern ihrer Subjektivität ist eine Reaktion auf den Kuss: *dataque oscula virgo / sensit et erubuit, timidumque ad lumina lumen / attollens pariter cum caelo vidit amantem* (10.292-294): "Das Mädchen hat den Kuss empfunden, sie ist errötet! Jetzt hebt sie scheu zu seinem Auge ihr Auge empor – und zugleich mit dem Himmel erblickt sie den Mann, der sie liebt." Während unmittelbar vor der tödlichen Petrifizierung der Propoetiden die Schamlosigkeit (vgl. *obscenae*, 10.238) steht sowie das Stocken des Blutes im Gesicht (vgl. *sanguisque induruit oris*, 10.241), bekundet sich das Leben von Pygmalions Idealfrau im Affekt der Scham, in der vermehrten facialen Zirkulation und dem Pulsieren des Blutes. Mit dem Erröten der schneeweißen Haut (vgl. *niveum*, 10.245) realisiert Pygmalions Geschöpf den topologischen aphrodisiastischen Farbcode der römischen Liebeselegie.³⁹ Daneben entspricht es Pygmalions "Wunschbild": *vota* (10.288) von weiblicher Virginität, Tugend- und Schamhaftigkeit. Das Leben von Pygmalions *virgo* (10.292), oder besser: deren heteronome Existenz beginnt also mit und in der Scham, während das Leben der Propoetiden in chiasmischer Verkehrung dazu in Schamlosigkeit (vgl. *obscenae*, 10.238) endet, "als sei

³⁹ Vgl. exemplarisch Prop. II.3.9-12: *nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit / (lilia non domina sint magis alba mea; / ut Maeotica nix minio si certet Hiberno, / utque rosae puro lacte natant folia)*: "Nicht hat mich so sehr ihr Gesicht, wie strahlend es auch sein mag, in Bann geschlagen (die Lilien könnten nicht weißer sein als meine Herrin; wie wenn maeotischer Schnee mit spanischem Mennig streitet und wie Blätter der Rosenblüte auf reiner Milch schwimmen." Das Original folgt der Ausgabe von Hanslik 1979. Die Übersetzung stammt von Mojsisch, Schwarz und Tautz 1993.

Scham jene Grenze, die empfindende Wesen von toter Materie trennt.“⁴⁰ Auslöser der Scham ist dabei das Erotische, Geschlechtliche, Sexuelle, denn es ist die labiale Kontaktaufnahme: *dataque oscula virgo* (10.292), die der Geliebten Pygmalions die Schamesröte ins Gesicht treibt. Scheu: *timidumque* (10.293) hebt sie den Blick zu ihrem Schöpfer empor: *lumen / attollens* (10.293-294), der vor dem Hintergrund des Himmels auf sie herabblickt: *pariter cum caelo vidit amantem* (10.294): “[Z]ugleich mit dem Himmel“ erblickt sie, die den Kuss empfängt, denjenigen, der aktiv küsst.⁴¹ Das hierarchische Gefälle zwischen den Augenkontakten, das Regime zwischen Hinauf- und Hinabblicken konstituiert visuell die Dependenz des Geschöpfes von seinem Schöpfer, der *puella* (vgl. 10.280) von ihrem Erzeuger, der bei Ovid im Gegensatz zu Philostephanos’ Prätext bezeichnenderweise eine wirkmächtige Künstlerfigur ist.⁴²

3. KUNST UND INZEST

The story is a good example of that cunning method of enchainment whereby one story in the *Metamorphoses* functions as a commentary on previous ones. Pygmalion too, Myrrha’s story implies, is guilty not only of Narcissism and of a strange kind of onanism

⁴⁰ Böhme 1997, 114. Allgemein zum Thema “Scham” in der Literatur und Philosophie Emmrich 2019; Geisenhanslüke 2013.

⁴¹ Vgl. zu diesem Passus Dörrie 1974, 23-24.: “Nun erst schlägt sie furchtsam ihre Augen auf, das Licht ihrer Augen richtet sich aufs Licht – also auf den leuchtenden Himmel. ... Auch ihr erster Gesichts-Eindruck stellt ihr den liebenden Pygmalion vor das Auge: *pariter cum caelo vidit amantem*. Mit einem Wort: Lebensbeginn und Liebesbeginn fallen für dieses Geschöpf der Venus zusammen. Das Licht des Himmels und das Gesicht des Liebenden sind das erste, was sie sieht. Der Stern, der im Augenblick einer Geburt aufgeht, bestimmt als Aszendent das Leben des *nasciturus*. Für dieses Mädchen, das zum Leben erwacht, ist das Horoskop gestellt; das Schicksal dieses Mädchens ist Pygmalion.”

⁴² Vgl. Anderson 1963, 25: “Pygmalion is the creative artist *par excellence*.” Ebenso Solodow 1988, 215. Zur breiten Rezeption des Pygmalionmythos vgl. exemplarisch Dinter 1979; Dörrie 1974; Geisler-Szmulewicz 1999; Hardie 2002, 193-226; James 2011; Miller 1990; Mülder-Bach 1998; Schmitz-Emans 1993; Schneider 1987.

but also of incest. Pygmalion is Galatea's fathering maker as well as her husband. To sleep with her is to sleep with his own daughter.⁴³

Pygmalions Liebe zu seiner Elfenbeinfigur basiert nicht allein auf einem narzisstischen Übertragungsmechanismus. Das sexuelle Begehren eines Schöpfers zu seinem Geschöpf ist, wie bereits Hillis Miller festgestellt hat, nicht anders denn als Inzest zu bewerten,⁴⁴ im vorliegenden Kontext zu verstehen als eine abjekte Sonderform des Narzissmus. Pygmalions *amor* (vgl. 10.249) wird auf der literalen Ebene des Textes klandestin als ein inzestuöser ausgewiesen, wenn mit *puellae* (10.280)⁴⁵ ein Wort zum Einsatz gelangt, das nicht nur "Mädchen," sondern gleichfalls "Tochter"⁴⁶ bedeutet.⁴⁷ Dass Ovid selbst das Wort

⁴³ Miller 1990, 10-11.

⁴⁴ Hierzu gleichfalls Elsner und Sharrock 1991, 176: "One very obvious form of creation is procreation, and one metaphor for the relationship between the artist and his creation is that of parent and child, or rather, specifically *father* and child." Die assoziative Verschränkung der Hervorbringung eines Kunstwerks mit der biologischen Zeugung bzw. einem Geburtsvorgang ist bereits in der Antike ein prominenter Topos, vgl. hierzu Bruzzone 2012, 75.

⁴⁵ Neben *puellae* (10.280) sind keine alternativen Lesarten überliefert, vgl. hierzu die textkritische Ausgabe von Tarrant 2004.

⁴⁶ Zum semantischen Spektrum von *puella* Glare 1982, 1514: "1 A female child, girl. b ... a daughter... 2 A young woman (married or otherwise), girl, maiden... 3 A young woman as an object of sexual interest... 4 A slave-girl." Vgl. hierzu ebenfalls den *TLL* 10.2:2504-2509. Vgl. überdies das Lemma *puella* in der Konkordanz zu Ovids Werk: Defferari, Barry und MacGuire 1939, 1583-1587. Bedingt durch die Sprachentwicklung invisibilisieren die Übersetzungen weitestgehend die Polyvalenz von *puella* und reduzieren diese auf "Mädchen," "junge Frau" oder "Geliebte". Mit dem Sem "Tochter" geht eine entscheidende Bedeutungsebene des Textes verloren, vgl. z. B. von Albrecht 2006, 10.280: "Als er nach Hause kam, zog es ihn zu seinem Mädchenbild." Ebenso Fink ²2007, 10.280: "Kaum heimgekehrt, begibt sich Pygmalion wieder zum Bild seiner Geliebten." Ferner Holzberg 2017, 10.280: "Als er zurückkommt, eilt er sogleich zum Standbild des Mädchens." Auch die Übersetzungen ins Englische, Italienische und Spanische vermögen die Doppelbödigkeit von *puella* nicht zu erfassen, vgl. z. B. Humphries ³2018, 10.280: "[A]nd Pygmalion came / Back where the maiden lay." Miller ²1984, 10.280: "When he returned he sought the image of his

puella auch im Sinne von "Tochter" verwendet, belegen z. B. die *Medicamina faciei femineae: At vestrae matres teneras peperere puellas* (17): "Eure Mütter aber haben zarte Töchter geboren."⁴⁸ Die Ambiguität der Junktur *simulacra suae... puellae* besteht demnach in der latenten, subkutanen Markierung eines Verwandtschaftsverhältnisses.⁴⁹

maid." Reed und Chiarini 2013, 10.280: "Tornato a casa, va dalla statua della sua *fanciulla*." Álvarez und Iglesias 1995, 10.280: "Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su *amada*." Im Gegensatz zum Deutschen, Englischen, Italienischen und Spanischen kann die französische Sprache mit dem Substantiv "fille" beide Bedeutungen gleichzeitig zum Ausdruck bringen, vgl. Lafaye ³1960, 10.280: "De retour chez lui, l'artiste va vers la statue de la jeune *fille*." Sämtliche Kursivierungen sind meine Hervorhebungen.

⁴⁷ In seiner Analyse des Verses 10.249 (*operisque sui concepit amorem*) betont Elsner (2007, 123) die biologische Komponente des Wortes *concupere*: "Ovid's word for falling in love (*concepit*) is, of course, the supreme authorial verb – the parental verb for paternity." Berücksichtigt man das von Elsner aufgezeigte semantische Feld der Prokreation, ergibt sich ein weiteres sprachliches Indiz für das mehr oder weniger latente inzestuöse Begehren Pygmalions nach seiner Schöpfung, seinem *opus* (vgl. 10.249) bzw. seiner *puella* (vgl. 10.280). Elsner ist allerdings nicht darin zuzustimmen, dass *concupere* einen Ausdruck der Vaterschaft (vgl. "paternity," Elsner 2007, 123) darstellt. *Concupere* im Sinne des biologischen Vorgangs ist dem weiblichen Geschlecht vorbehalten und hat damit vielmehr als Ausdruck der "maternity" zu gelten. Durch die Verbindung mit *concupere* wird die Figur des Pygmalion einem "Gender-Crossing" unterzogen und erhält klandestin einen weiblichen Geschlechterindex. Akzentuiert man demgegenüber den aktiven Handlungsaspekt von *concupere* im Sinne von "to produce" oder "to form" (vgl. Glare 1982, 388), lässt sich daraus wiederum ein Hinweis auf die narzisstische Motivation der Liebe Pygmalions zu seinem *opus* (vgl. 10.249) ableiten. Aus dieser Perspektive betrachtet, *empfängt* er nicht die Liebe zu seinem Werk: *operisque sui concepit amorem* (10.249), sondern *bringt* sie selbst *hervor*. Zur Bedeutung von *concupere* vgl. Glare 1982, 388: "3 (of women and female animals, oft. absol.) To receive in the womb, conceive... b to be the mother of... 4 To bring into existence, produce, form."

⁴⁸ Das Original folgt der Ausgabe von Kenney 1961. Die Übersetzung stammt von mir.

⁴⁹ Anderson macht auf eine weitere Ambivalenz des Verses 10.280 aufmerksam, vgl. Anderson ²1977, 499: "*simulacra suae puellae*: deliberately ambiguous. Normally the phrase would refer to a statuary likeness of a real person; here it

Die Verbindung zum Thema "Inzest" wird darüber hinaus sowohl durch die Werkarchitektur als auch durch die mythologische Genealogie bestätigt: Pygmalion ist der Urahn von Myrrha, und die Erzählung von Myrrhas inzestuösem *amor* (vgl. 10.319) zu ihrem Vater Cinyras folgt unmittelbar auf den Pygmalionmythos. Mit *illa Paphon genuit* (10.297): "da gebiert sie [i. e. Pygmalions Gemahlin] Paphos" schließt dieser; und der Mythos von Myrrha hebt mit der Kennzeichnung des Verwandtschaftsverhältnisses und einem rezeptionslenkenden Irrealis der Vergangenheit an: *Editus hac ille est, qui si sine prole fuisset, / inter felices Cinyras potuisset haberi. / dira canam* (10.298-300): "Paphos' Sohn war Cinyras. Wäre er ohne Nachkommen geblieben, hätte er für glücklich gelten können. Von Grauenhaftem will ich singen," so der Erzähler Orpheus. In ihrem Aufsatz "Statues, Celibates and Goddesses in Ovid's *Metamorphoses* 10 and Euripides' *Hippolytus*" rekonstruiert Bruzzone die genealogischen und werkstrukturellen Parallelen zwischen dem Mythos von Pygmalion und dem von Myrrha und arbeitet deren motivische wie terminologische Äquivalenzen heraus. Dabei kommt sie zu folgendem Resultat:

Echoes between Pygmalion's story and Myrrha's suggest that while her actions may be more obviously deranged, the two characters are identical in both desire and behavior. Pygmalion asks Venus to change the laws of nature *timide* (*Met.* 10.274). At *Met.* 10.275-6 Pygmalion is again timid, *non ausus... dicere*, and at *Met.* 10.429-30 Myrrha mirrors him: *non ausa "parente" / dicere*. Pygmalion requests a wife like a statue, *similis eburnae* (*Met.* 10.276). Myrrha speaks in nearly identical terms when she tells her father at *Met.* 10.364 that she desires a husband "like you," *similem tibi*. Both Pygmalion and Myrrha recognize the taboo nature of their desire and behave with appropriate hesitancy.⁵⁰

should mean: 'the female statue which he had created.' But the placing of *suae* modifying *puellae* looks ahead."

⁵⁰ Bruzzone 2012, 77. Bruzzone macht überdies darauf aufmerksam, dass Myrrha in der Selbstmordszene (vgl. 10.378-390) sowie während des Beischlafs mit ihrem Vater Cinyras (vgl. 10.446-475) vom Erzähler eine statuarische Anmutung verliehen bekommt und sich dadurch Pygmalions *puella* (vgl. 10.280) aus Elfenbein annähert, vgl. Bruzzone 2012, 78f.

Im Gegensatz zu Pygmalions *amor* (vgl. 10.249) zu seinem Geschöpf wird Myrrhas *amor* (vgl. 10.319) zu ihrem Schöpfer entschieden moralisch sanktioniert: Bereits in Orpheus' Binnenproömium wird er indirekt unter die *inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (10.153-154), unter die "verbotene Leidenschaft, die Mädchen ergriff und Strafe verdiente," subordiniert.⁵¹ Des Weiteren erfährt Myrrhas inzestuöses Verlangen zu Beginn der Erzählung mit

⁵¹ Orpheus' Binnenproömium lautet in Gänze: *Ab Iove, Musa parens (cedunt Iovis omnia regno), / carmina nostra move. Iovis est mihi saepe potestas / dicta prius; cecini plectro graviore Gigantas / sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis. / nunc opus est leviori lyra; puerosque canamus / dilectos superis inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (10.148-154): "Mit Iuppiter – seiner Königswürde muß alles andere weichen – laß meinen Gesang beginnen, o Muse, meine Mutter! Iuppiters Macht habe ich schon oft verkündet: Mit gewichtigerem Plectrum habe ich von den Giganten gesungen und von den Blitzen, die siegreich die phlegraeischen Felder übersäten. Jetzt bedarf es leichterer Leierklänge: Laßt uns Knaben besingen, die von Göttern geliebt wurden, und Mädchen, die, von verbotener Leidenschaft ergriffen, Strafe verdienen!" Da sich im zehnten Buch der *Metamorphosen* mit Myrrhas Patrophilie nur *eine* Erzählung findet, in dem ein "Mädchen" von "verbotener Leidenschaft ergriffen" wird, ist *puellas* als poetischer Plural zu verstehen. Wie ein Fremdkörper schiebt sich die Pygmalionsage in Orpheus' Liederkranz ein, da sie weder von der abjekten Leidenschaft einer *puella* handelt (vgl. Myrrha) noch von *pueri*, die von Göttern geliebt wurden (vgl. Ganymed und Hyacinthus), wie die Themenangabe im Binnenproömium ankündigt. Vielmehr invertiert der Mythos von Pygmalion die im Prolog dargelegten Begehrensstrukturen: Aus den *puerosque* (vgl. 10.152), den männlichen Adressaten göttlicher Liebe, wird eine *puella* (vgl. 10.280), die von ihrem Schöpfer geliebt wird; und aus den *puellas* (10.153), die eine schändliche Leidenschaft ergriffen hat, wird eine männliche Künstlerfigur, die sich "in sein eigenes Geschöpf [verliebte]": *operisque sui concepit amorem* (10.249). Zu Orpheus' Epyllion, das, an der Schwelle zwischen der zweiten und dritten Pentade der *Metamorphosen* stehend, eine werkstrukturell exponierte Position einnimmt vgl. z. B. von Albrecht 2014a, 123-138; Döring 1996; Henneböhl 2005; Pavlock 2009, 89-110. Bereits am Übergang zwischen der ersten und der zweiten Pentade der *Metamorphosen* steht mit Arachne eine paradigmatische Künstlerfigur (vgl. 6.1-145).

der Formulierung *dira canam*: "Von Grauenhaftem will ich singen," betont durch Trithemimeres, und auch späterhin, z. B. als *nefas* (10.307), *scelus* (10.314), *foedoque... amori* (10.319), *malus ardor* (10.342), *furor* (10.355) und *diros... amores* (10.426) bezeichnet, eine deutliche Verurteilung.⁵² Im Pygmalionmythos hingegen findet sich kein einziges moralisches Werturteil, kein noch so rudimentärer Erzählerkommentar. Ovids Künstlerfigur ist gegenüber jedweder moralischen Evaluation seines *amor* (vgl. 10.249) immun. Nicht skandalös, nicht Anstoß erregend scheint der in der Sage von Pygmalion disponierte Inzest mit seiner *puellae* (10.280) zu sein, der bei den Nachfahren ausbricht und explizit pathologisiert wird. Diese Bewertungsabstinenz war wohl deswegen nötig, um die Sage mit einem kunsttheoretischen und ästhetischen Programm zu verbinden, wie es auch geboten war, den Mythos aus der religiösen und kultischen Sphäre zu lösen.⁵³

"Ovid's Pygmalion becomes a central symbol not only in the western myth of the artist, but also in fantasies of the fulfilment of desire. The two are not easily to be separated: a central reason for the enduring popularity of the story is its thematisation of the close connections between erotic desire and the response to works of art, both verbal

⁵² Zu Ovids Sage von Myrrha vgl. exemplarisch Dupont 1985; Emmrich 2016, 62-72; Hardie 2004; Nagle 1983; Ziogas 2016. Zur Verbindung zwischen dem Pygmalion- und dem Myrrhamythos z. B. Bruzzone 2012, 76-79; Elsner und Sharrock 1991, 176-181; Manson 1982, insbesondere 114.

⁵³ Dass Pygmalions inzestuöses grundiertes Begehren nach seiner *puella* (vgl. 10.280) im Gegensatz zu Myrrhas Patrophilie nicht moralisch be- bzw. verurteilt wird, erklärt Bruzzone mit Orpheus' Misogynie, der nach dem unerlichen Verlust Eurydikes Frauen abweist und sich der Knabenliebe zuwendet (vgl. 10.82-85): "The tone of Book 10 does not encourage the reader to see Pygmalion as a man who manages simultaneously to be criminally celibate and perverted, dooming his family to relive his incestuous relationship on more familiar terms. Rather, Orpheus' song lavishes approval upon Pygmalion while Myrrha is harshly condemned. This disparity can be attributed to Ovid's characterization of Orpheus as a misogynist, one facet of which is the bard's determination to see criminal lust in his female characters." Bruzzone 2012, 81.

and visual.“⁵⁴ Nicht nur “nicht einfach zu isolieren“ (vgl. “not easily to be separated“), wie Hardie kommentiert, sind die beiden Aspekte von Eros und Kunst. Im Hinblick auf den Pygmalionmythos sind diese überhaupt nicht zu trennen, da dasjenige, was Pygmalion erschafft, als *operisque* (10.249) und zugleich als *puellae* (10.280) bezeichnet wird: *opus* und *puella*, *ars* und *amor* gehören bei Ovid unverbrüchlich zusammen, sind gewissermaßen synonyme Begriffe und in ihrer Referenz identisch.⁵⁵ Der Theorieprofit, den eine philologische Rekonstruktion von Ovids Pygmalionsage erzielen kann, besteht demzufolge darin, dass am Anfang der Kunstproduktion eine narzisstische Intimität des Künstlers zu seinem *opus* steht, die sich bis zu einer inzestuösen Begehrensstruktur steigern kann.⁵⁶

4. PYGMALION UND NARCISSUS

Mit seinen programmatischen Erzählungen von Narcissus (3.339-510) und Pygmalion (10.243-297) initiiert Ovid innerhalb der *Metamorphosen* einen intertextuellen Dialog, der auf einer Kombination von *variatio* und Korrespondenzen basiert. Eine der gemeinsamen Grundlagen beider Narrative ist die mythopoetische Verhandlung des komplementären Doppels von Produktions- und Rezeptionsästhetik. Renate Böschenstein z. B. interpretiert Ovids Pygmalion als eine produktive Kontrafaktur zu Narcissus: “So darf man, obgleich die beiden Modelle bei Ovid getrennt bleiben, in Pygmalion, der ja auch nur ein Idealbild lieben kann, die produktive Variante der Narziß-Figur sehen.“⁵⁷ Vor der Abstraktion des von Böschenstein postulierten entscheidenden Distinktionsmerkmals zwischen Pygmalion und Narcissus, nämlich der Produktivität, zu einer in den *Metamorphosen* angelegten ästhetischen Kryptotheorie soll vorab eine Reihe von narrativen Analogien und terminologischen Äquivalenzen untersucht werden, die die Vergleichbarkeit der beiden

⁵⁴ Hardie 2002, 193.

⁵⁵ Die Konfusion zwischen den Bereichen *ars* und *amor* ist bereits im Begriff *opus* klandestin enthalten, auf dessen sexuelle Konnotation Adams (21990, 157) hinweist: “*Opus*... is often used of the male part in the act.”

⁵⁶ Zum Konnex von Narzissmus und Kunstproduktion vgl. Böschenstein 1997.

⁵⁷ Böschenstein 1997, 134f.

gegenübergestellten Episoden trotz ihrer werkarchitektonischen Trennung (drittes vs. zehntes Buch der *Metamorphosen*) sowie der genealogischen und topographischen (thebanischer vs. cyprischer Sagenkreis) Unterschiede begründet.⁵⁸

Der Ausgangspunkt beider Mythen ist die Zurückweisung potenzieller Partner, wie Ágnes Darab festhält: “The baseline of the two narratives is the same human gesture: rejection. Even so, the reason for rejection is different in the two texts.”⁵⁹ Bei Pygmalion ist es die misogyny Abwehr des weiblichen Geschlechts (vgl. 10.245f.), für das die Natur einen Superlativ an Defizienz vorgesehen hat: *vitiis quae plurima menti / femineae natura dedit* (10.244-245), wie die *obscae... Propoetides* (10.238) exemplarisch zeigen. Im Fall von Narcissus ist es die Ablehnung sowohl hetero- als auch homosexueller Beziehungen, bedingt nicht etwa durch einen moralischen Anspruch wie bei Pygmalion, sondern durch *dura superbia*, durch “hartherzigen Hochmut“ oder “Hybris“ – ein Topos, der auf das tragische Ende von Narcissus vorausdeutet: *multi illum iuvenes, multae cupiere puellae; / sed (fuit in tenera tam dura superbia forma) / nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* (3.353-355): “Viele Männer, viele Mädchen beehrten ihn. Aber solch hartherziger Hochmut wohnte in der zarten Gestalt! Kein Mann, kein Mädchen konnte ihn rühren.“ Der je unterschiedlich motivierten sexuellen Askese folgt eine erotisch konnotierte Fixierung auf ein Idealbild: im zehnten Buch der *Metamorphosen* auf eine von Pygmalion skulptierte Elfenbeinstatue; im dritten Buch auf ein natürliches Phänomen, nämlich auf das Spiegelbild, das durch einen kristallinen klaren *fons* in einem nachgerade sterilen, dennoch klassisch amönen Raum reflektiert wird:⁶⁰

*fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae*

⁵⁸ Die Vergleichbarkeit der beiden Erzählungen betont z. B. auch Hardie 2002, 189: “Equally obviously the story of Pygmalion forms a pendant to the story of Narcissus.”

⁵⁹ Darab 2018, 108.

⁶⁰ Zum Topos des *locus amoenus* vgl. Curtius ²1954, 202-206.

*contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris
 nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;
 ramen erat circa quod proximus umor alebat,
 silvaque sole locum passura tepescere nullo.
 hic puer et studio venandi lassus et aestu
 procubuit faciemque loci fontemque secutus;
 dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,
 dumque bibit, visae correptus imagine formae
 spem sine corpore amat, corpus putat esse quod unda est.
 adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem
 haeret, ut e Pario formatum marmore signum.
 spectat humi positus geminum,⁶¹ sua lumina, sidus
 et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
 impubesque genas et eburnea colla decusque
 oris et in niveo mixtum candore ruborem,
 cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.
 se cupit imprudens et qui probat ipse probatur,
 dumque petit petitur, pariterque accendit et ardet.
 inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!
 in mediis quotiens visum captantia collum
 brachia mersit aquis nec se deprendit in illis! (3.407-429)*

Es gab einen klaren Quell mit silberglänzendem Wasser, den keine Hirten berührt hatten, keine Ziegen, die auf Bergen weiden, und auch sonst kein Vieh. Kein Vogel, kein wildes Tier hatte ihn getrübt, nicht einmal ein Ast, der vom Baume gefallen war. Ringsum wuchs Gras, dem das nahe Gewässer Nahrung gab, und Gehölz, das keinen Sonnenstrahl erlaubte, den Platz zu erwärmen. Hier ließ sich der Knabe nieder, vom eifrigen Jagen und von der Hitze erschöpft; denn die Anmut des Ortes und die Quelle zogen

⁶¹ Über den Bezug des Adjektivs *geminum* notiert Darab (2018, 113): “Bringing into play the duplicative aspect of the Ovidian narrative again, if one interprets *geminum* not simply as an epithet of the word *sidus* following it, but also as that of the preceding *signum*, and combines the two halves, the resulting meaning begins with *adstupet* (418), the admiring contemplation of a sculpture: *signum / spectat humi positus geminum* (419-420) – he is looking at his sculpture-double, lying on the ground.”

ihn an. Und während er den Durst zu stillen trachtete, wuchs in ihm ein anderer Durst. Während er trinkt, erblickt er das Spiegelbild seiner Schönheit, wird von ihr hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält das für einen Körper, was nur Welle ist. Er bestaunt sich selbst und verharrt unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor. Am Boden liegend, betrachtet er seine Augen – sie gleichen einem Sternenpaar –, das Haar, das eines Bacchus oder eines Apollo würdig wäre, die bartlosen Wangen, den Hals wie aus Elfenbein, die Anmut des Gesichts, die Mischung von Schneeweiß und Rot – und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht. Nichts ahnend begehrt er sich selbst, empfindet und erregt Wohlgefallen, wirbt und wird umworben, entzündet Liebesglut und wird zugleich von ihr verzehrt. Wie oft gab er dem trügerischen Quell vergebliche Küsse! Wie oft tauchte er, um den Hals, den er sah, zu erhaschen, die Arme mitten ins Wasser und konnte sich nicht darin ergreifen!

Pygmalion ist zunächst auf ein lebloses *corpus* (10.255), einen "Körper" oder "Leichnam" – was das lateinische *corpus* ebenfalls bedeuten kann⁶² – von haptisch-taktiler und labialer Präsenz fixiert; Narcissus' Begehren ist und bleibt demgegenüber auf etwas Körper- und Substanzloses (vgl. *sine corpore*, 3.417), auf eine immaterielle *umbra* (3.434) bezogen.⁶³ Das Phänomen der Spiegelung, das dem Bereich der Natur zugehört, wird ästhetisch, folglich anthropozentrisch codiert, indem zu seiner Beschreibung ein Wort aus dem lexikalischen Paradigma der Kunst zur Anwendung gelangt. Von Albrechts Übersetzung der *visae... imagine formae* (3.416) mit "das Spiegelbild seiner Schönheit" verdeckt diese semantische Schicht des Textes.⁶⁴

⁶² Zum semantischen Spektrum von *corpus* vgl. Glare 1982, 448: "1 The body of a man or a beast... 3 A dead body, corpse."

⁶³ Selbst noch in der Unterwelt betrachtet Narcissus sein Spiegelbild: *tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / in Stygia spectabat aqua* (3.504-505). Tarrant (2004) kennzeichnet diese Verse als mögliche Interpolation.

⁶⁴ Die Bedeutung der *imago* als Kunstwerk wird gleichfalls in den Übersetzungen etwa von Fink und Holzberg invisibilisiert. Fink ²2007, 3.416:

Imago bedeutet neben "Spiegelbild" auch "Plastik" oder "Skulptur."⁶⁵ Hingerissen wird Narcissus mithin von einem statuarischen Abbild seiner Schönheit bzw. Gestalt. Ferner wird er im Rahmen eines Vergleichs explizit mit dem Charakter einer Plastik versehen: *adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum* (3.418-419): "Er bestaunt sich selbst und verharret unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor." Erhält durch die Verwendung des polyvalenten Begriffs *imago* (vgl. 3.416) die Spiegelung im Wasser und damit indirekt der gespiegelte Narcissus einen artifiziellen Charakter, so wird jener durch den Vergleich mit einem "Standbild aus parischem Marmor" *expressis*

"[W]ährend er trank, berückte ihn der Anblick seiner schönen Gestalt." Holzberg 2017, 3.416: "Während er trinkt, erblickt er verzückt das Bild seiner Schönheit." Den Kunstcharakter der gespiegelten *forma* (vgl. 3.416) bringt z. B. Humphries (2018) in seiner englischen Übersetzung des Verses zum Ausdruck: "As he tried / To quench his thirst, inside him, deep within him, / Another thirst was growing, for he saw / An image in the pool." Mit dem Substantiv "image" verfügt die englische Sprache über ein Wort, das sowohl "Abbild," "Spiegelbild" als auch "Skulptur" bedeutet.

⁶⁵ Darüber hinaus ist die *imago* wie das *simulacrum* (vgl. die Fußnote 35 des vorliegenden Beitrags) ein Terminus der epikureischen atomistischen Erkenntnislehre. Hierzu Glare 1982, 831: "1 A representation in art of a person or thing, picture, likeness, image... 2 A death-mask... 3 A reflection in a mirror or sim... 4 (in Epicurean philosophy, as transl. of Gk. εἰδωλον) An image emitted by an object and apprehended by the eyes... 5 An illusory apparition, ghost, phantom; (med.) a hallucination... 9 A duplicate, copy, reflection, likeness, image." Zur schillernden Verwendung des Wortes *imago* in Ovids *Metamorphosen* vgl. Solodow 1988, 205-209. Darab hebt hervor, dass *imago* semantisch mit dem Tod assoziiert ist und dadurch das Ende des Narcissus vorwegnimmt. Verstärkt wird diese Konnotation im Vers 3.434 durch die Verschränkung mit *umbra*: "The same point is reformulated later in *quam cernis, imaginis umbra est* (434: what you are looking at is a shadow-figure), where another meaning of *imago*, 'dead shadow-image' can be noted, amplified by the word *umbra*, which two words, respectively and combined alike, anticipate the narrative's end, the death of Narcissus." Darab 2018, 110. Zur Bedeutung von *umbra* vgl. Glare 1982, 2088: "7 The disembodied form of a dead person, ghost, shade."

verbis in die Nähe eines Kunstwerks gerückt. Dabei ist es – entgegen Darabs Interpretation – nicht die Natur, die kunstschaaffend ist: “In the story of Narcissus, everything is a creation of *natura*,” hält Darab fest.⁶⁶ Überdies vermerkt sie: “Along these lines, the water’s surface, nature imitates a sculpture, a work of art.”⁶⁷ Für die *natura* ist die Reflexion Narcissus’ nichts weiter als eine solche; lediglich eine visuelle Erscheinung, die über keinen ästhetischen Wert verfügt. Den Status eines Kunstwerks erhält die *imago* (vgl. 3.416) ausschließlich in der Perspektive des sei es auktorialen, sei es personalen Erzählers,⁶⁸ als *Erblicktes* und nicht als von der Natur (*Wieder*)Gegebenes: Kunst konstituiert sich erst im menschlichen, i. e. anthropozentrischen Blick auf die *natura*. Ovid inszeniert damit in der Sage von Narcissus ein Subjekt, dessen Modus der Weltwahrnehmung und Weltdeutung das Ordnungssystem von Ästhetik und Kunst ist.⁶⁹

⁶⁶ Darab 2018, 109.

⁶⁷ Darab 2018, 113. Zudem Darab 2018, 114: “In the story of Narcissus, it is *natura* itself that takes the role of the creator.” In ähnlicher Weise urteilt Böschenstein 1997, 134: “Bedeutsam ist auch, dass das Spiegelbild des Narcissus eine Art Kunstcharakter trägt, da er selbst einem Kunstwerk gleicht... Dieses Kunstwerk, ausgezeichnet durch die Ähnlichkeit mit Götterstatuen... verdankt sich zwar nicht einem Schöpfungs-, sondern nur einem vom Subjekt unabhängigen Naturvorgang, doch die Art der Schilderung rückt es schon in die Nähe des von Pygmalion geschaffenen Gebildes.”

⁶⁸ Zur komplexen narrativen Struktur von Ovids *Metamorphosen* vgl. z. B. Bar-chiesi 2001.

⁶⁹ Das hermeneutische Paradigma der Rezeptionsästhetik sieht Elsner (2007, 115) gleichfalls in der Pygmalionsage mythopoetisch illustriert: “The Pygmalion I evoke below is an account of the sculptor as viewer.” Später heißt es bei Elsner 2007, 122: “In other words, Ovid’s picture of Pygmalion as artist-sculptor is itself a metaphor for Pygmalion as artist-viewer.” Ebenso Hardie 2002, 189: “Pygmalion is a figure for the visual artist.” Ovids “account of the viewer as artist” (Elsner 2007, 124) mag auf Narcissus zutreffen, auf Pygmalion hingegen nur bedingt. Natürlich betrachtet auch Pygmalion seine Skulptur, doch evoziert Ovid in diesem Kontext primär ein rezeptionsästhetisches Modell des Haptischen und Taktilen, nicht der Visualität. Dementsprechend dominiert in der Erzählung von Pygmalion das Wortfeld der manuellen wie labialen

Narcissus bewundert und bestaunt sich selbst: *adstupet* (3.418) und *miratur* (3.424), und nimmt dadurch eine Rezeptionshaltung ein, die späterhin im fünften Buch der *Metamorphosen* in der Sage von Medusa darin mündet, dass Astyages in der Saalschlacht zwischen Phineus und Perseus bei der admirativen Betrachtung einer Marmorskulptur zu eben einer solchen lithifiziert wird.⁷⁰ Diese Gefahr der Erstarrung, ausgehend von der kontemplativen ästhetischen Erfahrung des (*ad*)*stupere* und (*ad*)*mirari*, die den Rezipienten vollauf absorbiert und selbstvergessen in das ästhetisch Erfahrene versinken lässt, ist im

Berührung: *saepe manus operi temptantes admovet* (10.254); *tactis... membris* (10.257); *pressos... artus* (10.258); *dedit oscula* (10.281); *admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat* (10.282); *temptatum mollescit ebur* (10.283); *tractataque pollice* (10.285); *rursusque manu sua vota retractat* (10.288); *temptatae pollice venae* (10.289); *oraeque tandem / ore suo non falsa premit; dataque oscula* (10.291-292). Demgegenüber finden sich auf der Ebene der Signifikanten nur an fünf Stellen Hinweise auf eine optische Wahrnehmung, vornehmlich ausgedrückt durch das Verb *videre*. Der Blick, das *videre*, ist hier jedoch nicht der sinnliche Kanal einer ästhetischen (Kunst)Rezeption und teils nur in der Bedeutung von "(er)scheinen" verwendet, teils nicht auf den Künstler Pygmalion bezogen, sondern auf dessen *puella* (vgl. 10.280) nach deren Belebung: *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes / viderat* (10.243-244); *nec nuda minus formosa videtur* (10.266); *visa tepere est* (10.281); *timidumque ad lumina lumen / attolens pariter cum caelo vidit anantem* (10.293-294). Johann Gottfried Herder kann sich daher bei seinem Versuch, den in der ästhetischen Tradition untergeordneten Tastsinn gegenüber dem Sehsinn aufzuwerten, zu Recht auf Pygmalion berufen, vgl. Herder 1994, 243-327. Hierzu auch Mülder-Bach 1998, 59-71.

⁷⁰ Vgl.: *hi tamen ex merito poenas subiere, sed unus / miles erat Persei, pro quo dum pugnât, Aconteus, / Gorgone conspecta saxo concrevit oborto. / quem ratus Astyages etiamnum vivere, longo / ense ferit: sonuit tinnitibus ensis acutis; / dum stupet Astyages, naturam traxit eandem / marmoreoque manet vultus mirantis in ore* (5.200-206): "Diese traf die Strafe verdient, doch einer, Aconteus, ein Soldat des Perseus, gefror, während er für ihn kämpfte, beim Anblick der Gorgo plötzlich zu Stein. Astyages glaubt, er sei noch am Leben, und schlägt ihn mit dem langen Schwert; da klirrt die Klinge hell auf. Und während Astyages stutzt, hat seine Natur sich ebenso verändert, und dem Marmorbild bleibt der staunende Ausdruck." Hierzu z. B. Hardie 2002, 178-182. Zu Ovids Medusenmythos, in den die Petrifizierung des Astyages eingebunden ist, vgl. Emmrich 2020, 228-256.

Mythos von Narcissus im dritten Buch bereits präfiguriert. Wird Narcissus, der Betrachtende, und nicht das betrachtete Spiegelbild mit einer Marmorstatue verglichen, überschreitet der Text, wie Hardie betont, die Grenze zwischen Realität und Kunst: "The boundary between art and reality is overstepped by the application of the statue simile not to the inanimate object of Narcissus' stupefied gaze, the reflection, but to his own living person; but since the reflection is of himself, the simile applies equally to the object of his gaze. He is his own simile."⁷¹ In diesem Kontext verweist Hardie zudem auf eine Parallele zwischen Narcissus' Selbstvergessenheit und derjenigen des Aeneas aus Vergils *Aeneis* beim Anblick eines Tempelreliefs, das Szenen aus dem trojanischen Krieg zeigt (vgl. 1.446-497):⁷² "Narcissus' astonishment at what he sees (418 *adstupet*) is the typical reaction of the beholder of a masterpiece of illusionist art, like Aeneas looking at the reliefs in the temple of Juno at Carthage all the more absorbed because what he sees are pictures of himself and his people."⁷³ Der in der ästhetischen Rezeption zunächst aktive (vgl. *lustrat*, 1.453), sich

⁷¹ Hardie 2002, 146. In ähnlicher Weise erscheint in Millers Deutung der Pygmalionsage die Belebung der *simulacra* (10.280) als eine mythopoetische Veranschaulichung des auf Paul de Man zurückgehenden Konzepts der Prosopopoeia, i. e. einer Überschreitung der Grenze zwischen Fiktion und Realität im Akt der Rezeption, vgl. Miller 1990, 1-12.

⁷² Vgl.: *namque sub ingenti lustrat dum singula templo / reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi / artificumque manus inter se operumque laborem / miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas / bellaque iam fama totum vulgata per orbem / Atridas Priamumque et saevum ambobus Achillem* (1.453-458): "Denn während er [i. e. Aeneas] an der Basis des riesigen Tempels in Erwartung der Königin [i. e. Dido] die einzelnen Bilder betrachtet, während er bestaunt, welches Schicksal der Stadt bestimmt ist, dazu das ineinandergreifende Werk der Künstler und die für all dies aufgewendete Mühe, sieht er die Kämpfe um Ilium der Reihe nach, die Kriege, deren Kunde schon über dem ganzen Erdkreis verbreitet ist, sieht die Atriden und Priamus und den über beide ergrimmt Achilles." Das Original folgt hier wie im weiteren Verlauf der Ausgabe von Mynors (1972). Die Übersetzung stammt hier wie im weiteren Verlauf von Edith und Gerhard Binder (2005).

⁷³ Hardie 2002, 146.

seiner selbst bewusste Aeneas, das Vor- bzw. Urbild des mimetischen Kunstwerks, bewundert sich⁷⁴ und seine Geschichte als artifiziiell geformtes Abbild, das ihn bzw. sie lediglich *repräsentiert*, in dem er mithin nur als Abwesender anwesend ist. Über der mesmerisierenden Bewunderung des Kunstwerks, damit implizit seiner Absenz, droht Aeneas, seine Selbstpräsenz zu verlieren: *dum stupet obtutuque haeret defixus in uno* (1.495): „während er staunte und gebannt einzig im Schauen verharrete,“ heißt es am Ende der Ekphrasis. Ist Vergils Protagonist starr, gleichsam paralysiert vor Staunen (vgl. *stupet*, 1.495)⁷⁵ und im „Schauen“ versunken (vgl. *obtutuque haeret defixus in uno*, 1.495), geht er zugleich ganz im dazu komplementären *Geschauten* auf,⁷⁶ in dem er nur als Spur oder Verweisung zugegen ist. Von dem *Anblick* wie dem *Angeblickten* absorbiert, ist er nicht bei sich; er ist außer sich, paradoxerweise als präserter Rezipient absent. *Obtutuque ... defixus in uno* (1.495) wird Aeneas selbst zu einem Kunstwerk, zu einer Spur und kommt dabei der Auslöschung des Urbilds, i. e. seines eigenen Selbst, folglich dem Tode gefährlich nahe.⁷⁷ Mit der

⁷⁴ Vgl.: *se quoque principibus permixtum agnovit Achivis* (1.488): „Auch sich erkannte er im Kampf mit den Fürsten der Achiver.“

⁷⁵ Zu *stupere* vgl. Glare 1982, 1831: „1 To be or become physically powerless, numb, paralysed, or sim., be deprived of one's faculties... 2 To be or become stunned, dazed, speechless, etc., with some strong emotion, to be astounded, aghast, bewildered, etc.“ Vergil wie Ovid greifen bei ihrer Beschreibung der paralysierenden ästhetischen Rezeption nicht nur auf *stupere*, sondern ebenfalls auf das Wort *haerere* zurück, vgl. Verg. *Aen.* 1.495: *obtutuque haeret defixus in uno*; Ov. *Met.* 3.418-419: *vultuque immotus eodem / haeret*.

⁷⁶ Zur Bedeutung von *obtutus* vgl. Glare 1982, 1229: „1 The action of looking fixedly (at), gaze... b the power of gazing... c (applied to the object which is reflected in a mirror, as opposed to the *imago* or reflection)... 2 Mental contemplation or consideration (of something).“

⁷⁷ Die Gefahr des Todes in der thaumazentischen Kunstbetrachtung dokumentieren Narcissus' Schicksal sowie die Versteinigung des Astyages zu einer Marmorstatue (5.200-206) paradigmatisch. Zu Astyages vgl. die Fußnote 70 des vorliegenden Beitrags. Den in der Rezeption versunkenen Aeneas verbindet Hardie explizit mit Astyages, vgl. Hardie 2002, 180f. Fernerhin betont Hardie die Todesbedrohung durch eine allzu intensive Kunstbewunderung: „Astyag-

Verdoppelung des Kunstwerks bzw. der inversiven Mimesis in der admirativen Rezeption lassen sowohl Vergil als auch Ovid auf metapoetischer Ebene für die abendländische Episteme konstitutive Dichotomien in die Brüche gehen: Es kollabiert die binäre Opposition von Realität und Fiktion bzw. Kunst, wie Hardie im Hinblick auf Ovids Sage von Narcissus festhält;⁷⁸ es geraten aber auch die Binarismen von Urbild und Abbild, Leben und Tod, Präsenz und Absenz in Schwingung. Kunst verfügt demnach über ein subversives Potenzial und vermag einen ästhetischen Widerstand gegen die Theorie⁷⁹ zu formieren.⁸⁰

Die Erzählungen von Narcissus und Pygmalion greifen auf dasselbe produktions- wie rezeptionsästhetische lexikalische Paradigma zurück – mit dem Unterschied, dass der Mythos von Narcissus dies im Rahmen rhetorischer Operationen tut: Während Pygmalions Weiblichkeitsideal *faktisch* aus Elfenbein gefertigt *ist*, betrachtet

es is an example of the narcissistic viewer... He ends up as a statue staring at a statue, a narrative realisation of the simile that compares Narcissus' self-absorption with his own image to the fixity of a statue... Astyages turned to stone is a dreadful warning of the consequence of too intense an identification with a work of art or literature: once inside, you may never escape" (Hardie 2002, 181).

⁷⁸ Vgl. Hardie 2002, 146.

⁷⁹ Vgl. hierzu de Man ²2002.

⁸⁰ Eine alternative, narratologisch ausgerichtete Interpretation des Passus legt von Albrecht vor. Er sieht in der Rezeptionsszene bei Vergil eine Art Brennglas, in der die Zeitdimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einem einzigen Moment komprimiert werden, vgl. von Albrecht ²2007, 110: "In der Stadt sieht Aeneas am Iunotempel Darstellungen aus dem Trojanischen Krieg (441-493). So gelingt es, die Vergangenheit des Aeneas mit einzubeziehen... Doch ist auch hier das Erinnern an Vergangenes eng mit der Zukunft verbunden: Der Anblick ermutigt Aeneas; hier fällt das berühmte Wort: *sunt lacrimae rerum* ('Die Dinge finden ihre Beweinung': 462). Aeneas kann somit auf teilnehmendes Verständnis in Karthago hoffen. Dies ist der unmittelbar vorausweisende Sinn der Reminiszenzen aus dem Trojanischen Krieg. Doch gibt es einen weiteren, der Aeneas verborgen ist. Die einzelnen Episoden aus dem Trojanischen Krieg lassen sich auch als Vorausblick auf die ‚iliadischen‘ Bücher der *Aeneis* lesen."

Narcissus wie hypnotisiert: *vultuque immotus eodem / haeret* (3.418-419) seinen gespiegelten "Hals": *colla* (3.422), der wie aus Elfenbein: *eburnea* (3.422) bestehend *anmutet*. Und wie Pygmalions Kunstwerk als *niveum* (10.247), als "schneeweiß" attribuiert wird und nach seiner Verlebendigung vor Scham "errötet": *erubuit* (10.293), so realisiert auch Narcissus den kanonischen Farbkontrast der elegischen Liebesdichtung: *in niveo mixtum candore ruborem / ... miratur* (3.423-424): "die Mischung von Schneeweiß und Rot... bewundert er."⁸¹ Narcissus blickt, unbewegt und bäuchlings liegend, als Statue aus parischem Marmor in den Teich; und was er sieht, was ihm entgegenblickt, ist die Evokation einer Elfenbeinskulptur (vgl. *eburnea colla*, 3.422), also wiederum ein Gegenstand der Kunst, der spiegelverkehrt, i. e. rücklings gelagert, auf eine Marmorplastik starrt, die in einem Akt ästhetischer Rezeption versunken ist. "Narcissus' Begegnung mit seinem Spiegelbild wird also mit Hinweisen auf die Rezeption von Kunst inszeniert... Man könnte sagen, Täuschung ist etwas, das mit Kunstrezeption ganz wesentlich zu tun hat," kommentiert József Krupp.⁸² Dass Narcissus unglücklich ist, Pygmalion als weniger unglücklich gelten darf, da sein externalisiertes Idealbild wenigstens greif- und küßbar ist (vgl. z. B. *admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat*, 10.282), wenigstens über eine materielle Präsenz verfügt, ohne zurückzuweichen oder sich auf der schwankenden Wasseroberfläche zu dissoziieren, findet seinen Niederschlag in der divergierenden Bedeutung des Substantivs *simulacrum*:⁸³ In beiden

⁸¹ Vgl. hierzu die Fußnote 38 des vorliegenden Beitrags.

⁸² Krupp 2009, 104. Hierzu ebenfalls Harzer 2000, 92-95.

⁸³ Zum *simulacrum* vgl. die Fußnote 35 des vorliegenden Beitrags. Von dem Wort *simulacrum* ausgehend, interpretiert Hardie die Episode von Echo und Narcissus in Ovids *Metamorphosen* als einen mythopoetischen Kommentar zu Lukrez' *simulacrum*-Theorie aus dem vierten Buch von *De rerum natura*: "Ovid's drama of presence and absence in the stories of Narcissus and Echo can be seen as a response to ancient philosophical discussions of illusion and reality with reference both to the senses of hearing and seeing and to the psychology of desire... Like its root, the verb *simulo*, *simulacrum* is a Janus-headed word. On one hand it refers to the fitting likeness (*similis, similitudo*) of image to model, a fit which is particularly close in Epicurean explanation of sense-images as films

Episoden wird ein narzisstisches „Eben-“ oder „Abbild“ in Szene gesetzt. Doch im Mythos von Narcissus sind die – wie in der Pygmalionsage – in den poetischen Plural deklinierten *simulacra* (3.432)⁸⁴ „Trugbilder“ *sine corpore* (3.417), ein *error* (3.431) bzw. eine *umbra* (3.434) ohne Materialität, die im Raum atypisch: *nusquam* (3.433) sind: *credule, quid frustra simulacra fugacia captas? / quod petis, est nusquam* (3.432-433): „Leichtgläubiger, was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild? Was du erstrebst, ist nirgends.“ Demgegenüber ist im Mythos von Pygmalion das *simulacrum* (vgl. 10.280) nicht nur ein „Abbild,“ sondern auch eine physische Entität, nämlich eine wirkliche Skulptur.⁸⁵

5. FAZIT: DER URSPRUNG DES KUNSTWERKS

Unerfüllt und unerwidert wie Narcissus' homosexuelles Begehren bliebe Pygmalions narzisstisch-inzestuös grundiertes gegenüber den *simulacra* (10.280) seines „Mädchens“ bzw. seiner „Tochter“ (vgl. *suae... puellae*, 10.280), würde ihm die Liebesgöttin Venus nicht beistehen. Doch unabhängig davon, ob das narzisstische Verschmelzungs- und Vereinigungsphantasma in Erfüllung geht oder nicht, ist dasjenige von Pygmalion ein produktives, Kunst schaffendes, ein sozial anschlussfähiges von kulturkonstitutiver Werthaltigkeit. Narcissus' *amore mei* (3.464) hingegen erweist sich als ein durch und durch *asozialer*. Unterstrichen wird diese Diskrepanz durch die Topographie der beiden Narrative: „Aside from the analogies, there is a significant difference between the position of the youth and the sculptor, namely, that Narcissus is

of atoms which originate as physically part of the objects we perceive... On the other hand *simulacrum* may refer to the deceptiveness (*simulo, simulation*) of images, which may for various reasons correspond to no substantially existing objects, but nevertheless lead us to believe in the existence of such objects. The first example of such delusive images discussed in book 4 by Lucretius, one chosen to establish a link with the subject-matter of the previous book, is *simulacrum* as image of a dead person, or 'ghost'." Hardie 2002, 150f; Hardie 1988.

⁸⁴ Neben *simulacra* sind keine alternativen Lesarten überliefert, vgl. hierzu die textkritische Ausgabe von Tarrant 2004.

⁸⁵ Zur Rezeption der Sage von Narcissus exemplarisch Elsner 2007, 132-176; Renger 2002. Zur Verbindung zwischen Ovids Erzählung von Narcissus und Pygmalion z. B. Böschstein 1997; Rosati 2016.

placed in *natura*, whereas Pygmalion is situated in an urban, civilized environment.⁸⁶ Während Pygmalion in einem urbanen Milieu an der kollektiven Praxis des Venusfests teilnimmt, ist Narcissus von der Gemeinschaft abgesondert, verortet in einem isolierten, silvanen *locus amoenus* und solipsistisch-egozentrisch von seinem Spiegelbild und dem eigenen Selbst gebannt.⁸⁷

Ovids Pygmalionepisode im zehnten Buch der *Metamorphosen* zeigt mythopoetisch, dass die Produktion von Kunst und, damit verbunden, ihr kultureller wie individueller Wert nicht auf eine reine, noch unverfälschte, ideale, erhabene, geistige oder gar heilige Ursprungsdimension zurückzuführen sind: auf eine göttliche Beseelung etwa, was seit Homers *Ilias* der Topos des autorisierenden Musenanrufs implizit postuliert.⁸⁸ Mit

⁸⁶ Darab 2018, 108.

⁸⁷ Eine Analyse der topographischen Komposition und ihrer Korrespondenzen mit Narcissus' Jungmännlichkeit und Unproduktivität findet sich bei Parry 1964, 276: "To see why this particular landscape is not irrelevant to, or merely decoration for, the theme of passion uniformly enacted against it, whether to be literal or sexual pursuit, literal or ritual death, we shall consider a representative example of the poet's craft. Narcissus, virginal hunter, reaches a pool *which is itself clear and virginal* (3.408ff.)... Sunlight is excluded from the spot; the pool attracts the boy, reflecting a virginal face in its virginal waters; and when the seductive image vanishes, the boy, wasted by unrequited selfpassion, undergoes a ritual death at the pool's edge, being transformed into a flower. Thus the scene where violence or death is to ensue is itself virginal, so that the setting itself portends and prefigures the deed." Hierzu auch Darab 2018, 108f.

⁸⁸ Vgl. Hom. *Il.* 1.1-2.: Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην: "Göttin, singe mir nun des Peleussohnes Achilleus / Unheilbringenden Zorn." Das Original folgt der Ausgabe von Allen 1931. Die Übersetzung stammt von Hampe 1979. Zur Inspirationslehre und der Tradition des Musenanrufs vgl. z. B. Barmeyer 1968; Fuhrmann 1973, 72-77; Geisenhanslüke 2018, 21-25. Otto 1954. Ovid selbst kombiniert im Prolog der *Metamorphosen* eine sogar in den Plural gesteigerte extrinsische göttliche Macht (vgl. *di*) mit einer eigenen, inneren Quelle (vgl. *animus*) der Inspiration: *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa) / aspirate meis* (1.1-3): "Von Gestalten zu künden, die in neue Körper verwandelt wurden, treibt mich der Geist. Ihr Götter – habt ihr doch jene Verwandlungen bewirkt –, beflügelt mein

seiner paradigmatischen und traditionsbildenden Künstlerfigur veranschaulicht Ovid, dass die Kunst vielmehr auf "hochkarätiger Erotik"⁸⁹ gründet;⁹⁰ auf einer narzisstischen Mesalliance des Künstlers zu seinem Werk. Bei Pygmalion steigert sich diese sogar zu einer inzestuösen Begehrensstruktur, die im Falle seiner Urenkelin Myrrha vom Erzähler als *nefas* (10.307), *scelus* (10.314), *foedoque... amori* (10.319), *malus ardor* (10.342), *furor* (10.355) und *diros... amores* (10.426) stigmatisiert wird. Pygmalions sublimierter Inzest, verstanden als eine abjekte Sonderform des Narzissmus,⁹¹ ist dagegen nicht als "Makel"⁹² zu begreifen, sondern als eine Möglichkeitsbedingung von Kunst.

Goethe Universität, Germany

Emmrich@em.uni-frankfurt.de

BIBLIOGRAPHIE

Adams, James Noel. 1990. *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

von Albrecht, Michael. 1961. "Zum Metamorphosenprooem Ovids." *RhM* 104.3: 269-278.

– hrsg. und übers. 2006. *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*. Lateinisch-Deutsch. Stuttgart: Reclam.

Beginnen." Demgegenüber stützt sich der Gesang von Orpheus, der als Double der Dichterpersona "Ovid" interpretiert wurde, einzig auf eine Muse, nämlich auf Kalliope: *Ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno), / carmina nostra move*. (10.148-149): "Mit Iuppiter – seiner Königswürde muß alles andere weichen – laß meinen Gesang beginnen, o Muse, meine Mutter!" Zum Prolog der *Metamorphosen* vgl. exemplarisch von Albrecht 1961, 269-278.

⁸⁹ Bömer 1980, 93.

⁹⁰ Psychoanalytisch orientierte Ansätze gehen davon aus, dass sich auch hinter dem Musenanruf letztlich eine erotische Dimension verbirgt, vgl. z. B. Tutter 2017.

⁹¹ Bruzzone (2012, 83) spricht in diesem Zusammenhang von einer "extreme form of narcissism."

⁹² Im "inzestuöse[n] Ende" sieht Annette Keck (2013, 69) den "Makel der *Pygmalion*-Erzählung."

— 2007. *Vergil. Bucolica. Georgica. Aeneis. Eine Einführung*. Heidelberg: Winter.

— 2014a. *Ovids Metamorphosen. Texte. Themen. Illustrationen*. Heidelberg: Winter.

— 2014b. "Orpheus bei Vergil und Ovid. Der Dichter als Liebender." *Gymnasium* 121.6: 535-554.

Allen, Thomas W., hrsg. 1931. *Homeri Ilias*. Bd. II: Libros I-XII continens. Oxford: Clarendon Press.

Álvarez, Consuelo, und Rosa M. Iglesias, hrsg. und übers. 1995. *P. Ovidio. Metamorfosis*. Lateinisch-Spanisch. Madrid: Cátedra.

Anderson, William S. 1963. "Multiple Change in the *Metamorphoses*." *TAPA* 94: 1-27.

— hrsg. 21977. *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*. Norman: University of Oklahoma Press.

— 1989. "The Artist's Limits in Ovid: Orpheus, Pygmalion, and Daedalus." *SyllClass* 1: 1-11.

Barchiesi, Alessandro. 2001. *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, hrsg. und übers. von Matt Fox und Simone Marchesi. London: Duckworth.

Barmeyer, Elke. 1968. *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*. München: Fink.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Beese, Henriette. 1978. "Galathée à l'origine des langues. Comments on Rousseau's *Pygmalion* as a Lyric Drama." *MLN* 93.5: 839-851.

von Besnard, Franz Anton, hrsg. 1842. *Arnobius. Sieben Bücher wider die Heiden*. Landshut: Vogel.

Binder, Edith, und Gerhard Binder, hrsg. und übers. 2005. *Vergil. Aeneis*. 1. und 2. Buch. Lateinisch-Deutsch. Stuttgart: Reclam.

Böhme, Hartmut. 1997. "Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*. Prometheus – Deukalion – Pygmalion." In *Pygmalion. Die*

Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, 89-125. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Bömer, Franz. 1980. *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*. Buch X-XI. Heidelberg: Winter.

Böschstein, Renate. 1997. "Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion." In *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, 127-162. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Bovenschen, Silvia. 1979. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bruzzone, Rachel. 2012. "Statues, Celibates and Goddesses in Ovid's *Metamorphoses* 10 and Euripides' *Hippolythus*." *CJ* 108.1: 65-85.

Büchner, Karl, hrsg. 1966. *T. Lucreti Cari De rerum natura*. Wiesbaden: Steiner.

— hrsg. und übers. 2011. *Lukrez. De rerum natura. Welt aus Atomen*. Lateinisch-Deutsch. Stuttgart: Reclam.

Butler, Judith. 2008. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York: Routledge.

Cixous, Hélène. 1975. "Le rire de la Méduse." *L'Arc* 61: 39-54.

Curtius, Ernst Robert. ²1954. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke.

Darab, Ágnes. 2018. "Image – Text – Corpus in the Stories of Narcissus and Pygmalion in Ovid's *Metamorphoses*." *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 54: 107-121.

Defferari, Roy J., Barry, Sister M. Inviolata, und Martin R. P. MacGuire. 1939. *A Concordance of Ovid*. Washington: The Catholic University of America Press.

Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Dinter, Annegret. 1979. *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*. Heidelberg: Winter.

Döring, Jörg. 1996. *Ovids Orpheus*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld.

Dörrie, Heinrich. 1974. *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Dupont, Florence. 1985. "Le furor de Myrrha (Ovide, *Métamorphoses*, X, 311-502)." In *Journées Ovidiennes de Parménie. Actes du Colloque sur Ovide (24 – 26 juin 1983)*, hrsg. von Jean-Marc Frécaut und Daniel Porte, 84-91. Brüssel: Latomus.

Eigler, Ulrich. 2012. "The Tenth Book of Ovid's *Metamorphoses* as Orpheus' Epyllion." In *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, hrsg. von Manuel Baumbach und Silvio Bär, 355-370. Leiden, Boston: Brill.

Elsner, Jaś. 2007. *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.

Elsner, John, und Alison Sharrock. 1991. "Re-Viewing Pygmalion." *Ramus* 20.2: 149-182.

Emmrich, Thomas. 2015. "Hier freut sich der Tod, dem Leben zu helfen. Katabatische Ordnungen der Literatur." In *Was bedeutet Ordnung – was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem*. Materiale Textkulturen 10, hrsg. von Christian David Haß und Eva Marie Noller, 173-211. Berlin, Boston: De Gruyter.

– 2016. "Infame Archäologie. Zur Kulturtheorie in Ovids *Metamorphosen*." In *Würdelos. Ehrkonflikte von der Antike bis in die Gegenwart*. Regensburger Klassikstudien 1, hrsg. von Achim Geisenhanslüke, 43-72. Regensburg: Schnell und Steiner.

– 2017. "Vom Simulacrum zur Septoästhetik. Sexualität und Weiblichkeit bei Ovid, Cixous und Roche." In *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*, hrsg. von Corinna Schlicht und Christian Steltz, 211-229. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr.

– 2019. "Zorn und Scham. Zur Poetik und Rhetorik eines Affektdoppels." *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 11.1: 19-39.

– 2020. *Ästhetische Monsterpolitiken. Das Monströse als Figuration des eingeschlossenen Ausgeschlossenen*. Heidelberg: Winter.

Fink, Gerhard, hrsg. und übers. 2007. *Ovid. Metamorphosen*. Lateinisch-Deutsch. Düsseldorf: Artemis & Winkler.

Fragu, Bernard, hrsg. und übers. 2010. *Arnobe. Contre les Gentils (Contre les Païens)*. Bd. VI: Livres VI-VII. Lateinisch-Französisch. Paris: Les Belles Lettres.

Fuhrmann, Manfred. 1973. *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Galinsky, G. Karl. 1975. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Geisenhanslüke, Achim. 2013. "Scham: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung." In *Scham. Freiburger literaturpsychologische Gespräche 32. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, hrsg. von Joachim Küchenhoff, Joachim Pfeiffer und Carl Pietzcker, 21-39. Würzburg: Königshausen & Neumann.

– 2018. *Poetik. Eine literaturtheoretische Einführung*. Bielefeld: Transcript.

Geisler-Szmulewicz, Anne. 1999. *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris: Champion.

Glare, Peter G. W., hrsg. 1982. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

Graf, Fritz. 1994. "Die Götter, die Menschen und der Erzähler. Zum Göttermythos in Ovids *Metamorphosen*." In *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, hrsg. von Michelangelo Picone und Bernhard Zimmermann, 22-42. Stuttgart: Metzler.

Hampe, Roland, übers. 1979. *Homer. Ilias*. Stuttgart: Reclam.

Hanslik, Rudolf, hrsg. 1979. *Sexti Propertii Elegiarum Libri IV*. Leipzig: Teubner.

Hardie, Philip. 1988. "Lucretius and the Delusions of Narcissus." *MD* 20/21: 71-89.

- 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2004. "Approximative Similes in Ovid. Incest and Doubling." *Dictynna* 1. <https://doi.org/10.4000/dictynna.166>
- Harzer, Friedmann. 2000. *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*. Studien zur deutschen Literatur 157. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hennebühl, Rudolf. 2005. "Stumm vor Schmerz ist die Lyra: Der Gesang des Orpheus und die Entstehung der Liebeslegie. Zur Aussageabsicht des zehnten Buches der *Metamorphosen* Ovids." *Gymnasium* 112.4: 345-374.
- Herder, Johann Gottfried. 1994. "Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume." In *Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden*. Bd. 4: *Schriften zur Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hrsg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, 243-327. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Holzberg, Niklas, hrsg. und übers. 2017. *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*. Lateinisch-Deutsch. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Horstmann, Henning. 2014. *Erzähler – Text – Leser in Ovids Metamorphosen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Humphries, Rolfe, übers. 2018. *Ovid. Metamorphoses*. Bloomington: Indiana University Press.
- James, Paula. 2011. *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sidney: Bloomsbury.
- Janan, Micaela. 1988. "The Book of Good Love? Design versus Desire in *Metamorphoses* 10." *Ramus* 17.2: 110-137.
- Keck, Annette. 2013. "Blaubart und Pygmalion? Zur Refiguration des mörderischen Märchens im deutschsprachigen Realismus." *Fabula* 54.1-2: 61-79.
- Kenney, Edward J., hrsg. 1961. *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press.

- Knox, Peter E. 1986. *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*. Cambridge: Cambridge Philological Society.
- Krupp, József. 2009. *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg: Winter.
- Lafaye, Georges, hrsg. und übers. ³1960. *Ovide. Les Métamorphoses*. Bd. II: Livres VI-X. Paris: Les Belles Lettres.
- Lapatin, Kenneth D. S. 2001. *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Oxford University Press.
- Leach, Eleanor Winsor. 1974. "Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*." *Ramus* 3.2: 102-142.
- Lévinas, Emmanuel. 1991. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset.
- de Man, Paul. ⁶2002. *The Resistance to Theory*. Theory and History of Literature 33. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Manson, Michel. 1982. "Le mythe de Pygmalion est-il un mythe de la poupée?" In *Colloque Présence d'Ovide*, hrsg. von Raymond Chevallier, 101-137. Paris: Les Belles Lettres.
- Marcovich, Miroslav, hrsg. 1995. *Clementis Alexandrini Protrepticus*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- Martin, Dieter. 2008. "Pygmalion." In *DNP. Supplemente*. Bd. 5: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald, 631-640. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Miller, Frank Justus, übers. ²1984. *Ovid*. Bd. IV: *Metamorphoses II (IX-XV)*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press.
- Miller, Hillis J. 1990. *Versions of Pygmalion*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mojsisch, Burkhard, Hans-Horst Schwarz, und Isabel J. Tautz, hrsg. und übers. 1993. *Properz. Sämtliche Gedichte*. Lateinisch-Deutsch. Stuttgart: Reclam.

Mülder-Bach, Inka. 1998. *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der 'Darstellung' im 18. Jahrhundert.* München: Fink.

Müller, Hans-Peter. 1988. "Pygmaion, Pygmalion und Pumajaton: Aus der Geschichte einer mythischen Gestalt." *Orientalia* 57.2: 192-205.

Mynors, Roger A. B., hrsg. 1972. *P. Vergili Maronis Opera.* Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press.

Nagle, Betty Rose. 1983. "Byblis and Myrrha. Two Incest Narratives in the *Metamorphoses*." *CJ* 78.4: 301-315.

Neumeister, Christoff. 1986. "Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids (Ov. Met. X 1 – XI 66 und Verg. Georg. IV 457-527)." *WJA* 12: 169-181.

Otto, Walter F. 1954. *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Parry, Hugh. 1964. "Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape." *TAPA* 95: 268-282.

Pavlock, Barbara. 2009. *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses.* Madison: University of Wisconsin Press.

Reed, Joseph D., und Gioachino Chiarini, hrsg. und übers. 2013. *Ovidio. Metamorfosi.* Bd. V: Libri X-XII. Lateinisch-Italienisch. Mailand: Mondadori.

Renger, Almut-Barbara, hrsg. 2002. *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace.* Stuttgart, Weimar: Metzler.

Rohde-Dachser, Christa. 1991. *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse.* Berlin: Springer.

Rosati, Gianpiero. 2016. *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio.* Pisa: Edizioni della Normale.

Salzman-Mitchell, Patricia. 2008. "A Whole out of Pieces: Pygmalion's Ivory Statue in Ovid's *Metamorphoses*." *Arethusa* 41.2: 291-311.

Schiesaro, Alessandro. 1990. *Simulacrum et imago. Gli argomenti analogici nel De rerum natura.* Pisa: Giardini.

- Schnitz-Emans, Monika. 1993. "Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur." *ZfdPh* 112.2: 161-187.
- Schneider, Mechthild. 1987. "Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin." *Pantheon* 45: 111-123.
- Schönberger, Otto, hrsg. und übers. 1994. *P. Vergil. Georgica. Vom Landbau.* Lateinisch-Deutsch. Stuttgart: Reclam.
- Scobie, A., und A. J. W. Taylor. 1975. "Perversions Ancient and Modern: I. Agalmatophilia, the Statue Syndrom." *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 11.1: 49-54.
- Segal, Charles. 1972. "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology." *TAPA* 103: 473-494.
- Sharrock, Alison R. 1991. "Womanufacture." *JRS* 81: 36-49.
- Smith, Marquard. 2013. *The Erotic Doll: A Modern Fetish.* New Haven, London: Yale University Press.
- Solodow, Joseph B. 1988. *The World of Ovid's Metamorphoses.* Chapel Hill, London: University of North Carolina Press.
- Spahlinger, Lothar. 1996. *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids.* Stuttgart, Leipzig: Teubner.
- Stählin, Otto, hrsg. und übers. 1934. *Clemens von Alexandria. Mahnrede an die Heiden.* Griechisch-Deutsch. München: Kösel und Pustet.
- Stephens, Anthony. 1997. "Frankenstein und Pygmalion." In *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, 531-553. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Tarrant, Richard J., hrsg. 2004. *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses.* Oxford Classical Texts. Oxford: Oxford University Press.
- Tutter, Adele, hrsg. 2017. *The Muse. Psychoanalytic Explorations of Creative Inspiration.* London, New York: Routledge.

Viarre, Simone. 1968. "Pygmalion et Orphée chez Ovide (*Met.* X, 243-297)." *RÉL* 46: 235-247.

West, Candace, und Don H. Zimmerman. 1987. "Doing Gender." *Gender and Society* 1.2: 125-151.

Wurmser, Léon. 1997. "Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus." In *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, 163-194. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Ziogas, Ioannis. 2016. "Orpheus and the Law. The Story of Myrrha in Ovid's *Metamorphoses*." *Law in Context* 34.1: 24-41.