

ULRICH SCHMITZER · BERLIN

Pygmalions Traum – oder: Ovid schafft einen neuen Mythos¹

Abstract

Ovids Pygmalion-Erzählung ist nicht nur die rezeptionsgeschichtlich determinierte Künstlererzählung par excellence, sie ist auch die Erzählung von einem wundersam abgewendeten moralisch-erotischen Skandal. Darüber hinaus ist sie *ex negativo* somnambuler Teil des Katalogs von auf Irrwegen geratenen Liebesleidenschaften im Gesang des Orpheus.

„Pygmalions Traum“ bzw. „Zio Paperone e il sogno di Pigmalione“ lautet der Titel eines 2012 in Italien erschienenen Walt-Disney-Comics.² Er verheißt der Leserschaft die Enthüllung einer unbekanntenen Facette im Leben des antiken Protagonisten, die von Dagobert Duck aufgedeckt wird. Von „Pygmalions Traum“,³ dem Traum von der perfekten Frau, ist vor allem in der neuzeitlichen Rezeption der antiken Erzählung häufig ausgesprochen und unausgesprochen die Rede. Mit diesem Traum von der perfekten Frau verbindet sich seit der Frühen Neuzeit die Erzählung vom perfekten Künstler, ein eigenständiges Narrativ, das Ovids Erzählung so intensiv rezipiert und transformiert, dass auch der Ovid-Leser sehr genau hinsehen muss, um zu unterscheiden, was denn tatsächlich ursprünglich

¹ Der Beitrag war ursprünglich für den ausgefallenen Kongress des Deutschen Altphilologenverbands in Würzburg (April 2020) vorgesehen, frühere Fassungen wurden am 15.4.2019 an der Università di Calabria (Cosenza), am 6.2.2020 beim DAV Landesverband Hamburg sowie am 25.11.2020 als Videokonferenz an der Universität Freiburg vorgetragen. – Die Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser, die Internetlinks wurden im August 2020 überprüft und waren zu diesem Zeitpunkt aktuell.

² https://paperpedia.fandom.com/it/wiki/Zio_Paperone_e_il_sogno_di_Pigmalione, die deutsche Fassung erschien 2018 als „LTB-Spezial: Ist das Kunst oder kann das weg?“ (<https://www.lustiges-taschenbuch.de/ausgaben/nebenreihen/spezial/band-73-ist-das-kunst-oder-kann-das-weg/>).

³ Vom Traum, vom in Erfüllung gegangenen Traum ist häufig in der Rezeptionsgeschichte des Pygmalionstoffes die Rede, z. B. im Titel des surrealistisch inspirierten Gemäldes des Malers Kaikaoss (*1965), entstanden um 2010: <https://www.kaikaoss.net/kaikaoss/news/bilder-kritik/pygmalionstraum/>.

in den Metamorphosen steht und damit vom idealtypischen Erstleser wahrgenommen wurde oder was im Lauf der Jahrhunderte hinzugekommen ist. Es handelt sich also um einen exemplarischen Fall von Transformation der Antike,⁴ in der die Aneignungskulturen auf dem Wege der Transformation auch die Referenzkultur verwandeln.

Um einschätzen zu können, wie dieser Transformationsprozess funktioniert, ist es nötig, Ovids narrative Strategie genau zu inspizieren und die Erzählung so zu lesen zu versuchen, wie das (kundige) Publikum in augusteischer Zeit den Text Ovids erstmals wahrnahm – einen Text, der noch nicht durch das von vornherein Etikett „Pygmalion – Künstlergeschichte“ in seiner Wahrnehmung determiniert war. Bei dieser Leseweise wird das Augenmerk nicht so sehr auf die Rezeption gelegt, die Ovid von der Nachwelt erfuhr, sondern auf dessen eigene Rezeptionstätigkeit, mit der er intertextuell Prätexte (d.h. nicht notwendig: ganze Mythen, sondern Mythenfragmente und narrative Muster; vgl. Anm. 5) und intratextuell den narrativen Verlauf der Metamorphosen lesestrategisch einsetzte und als Mittel der Leserlenkung nutzte.

Die Pygmalion-Passage bietet Ovid volle erzählerische Freiheit, da sie zu den Sagen in den Metamorphosen zählt, die zu seiner Zeit gar nicht oder kaum bekannt waren, wie Pyramus und Thisbe, Philemon und Baucis, Narcissus und Echo, Apollo und Daphne. In diesen Erzählungen muss Ovid ohne gelehrte und zugleich verrätselnde Anspielungen auf bekannte Versionen auskommen, und er kann eigene Akzente setzen.⁵ Dadurch werden diese Sagen zugleich besonders geeignet für die schulische Lektüre, weil man den Schülern nicht immer erklären muss, was Ovid alles *nicht* gesagt hat, aber für das Verständnis des Textes unbedingt nötig ist. Auch dieses Verfahren erklärt den Erfolg von Ovids Pygmalion: Man kann die Erzählung aus dem Kontext herauslösen, isoliert lesen und versteht sie dennoch problemlos.⁶

*

⁴ Siehe dazu Böhme 2011.

⁵ Vgl. Schmitzer 2017 zu Pyramus und Thisbe und dem dort vorgenommenen Arrangement von bekannten Einzelmotiven zu einem neuen konsistenten erzählerischen Ganzen; zu den traditionellen Elementen in der Pygmalion-Erzählung siehe Bömer 1980, 96.

⁶ Aus der neueren didaktisch-methodischen Literatur seien genannt Henneböhl 2004, 201–215 (der 206 ebenfalls von „Pygmalions Traum“ spricht) und Glock 2007, wobei diese Zugänge die Pygmalion-Erzählung gewissermaßen als gegeben voraussetzen und sich damit vom Ansatz unserer Untersuchung deutlich unterscheiden.

Diese Existenz als kanonischer Teil der Ovid-Rezeption⁷ und als klassische Schullektüre⁸ hat zu einer Vertrautheit geführt,⁹ die manchmal nur eine scheinbare Vertrautheit ist: Dass Pygmalions Geliebte Galatée bzw. Galatea heißt, erscheint uns selbstverständlich, ist aber erst mit Jean-Jacques Rousseaus Melodrama „Pygmalion“ (1762/63 bzw. 1770) in die Tradition eingeführt,¹⁰ ebenso wie die Tatsache, dass die Geschichte überhaupt gut ausgeht. Gegen die suggestive Bekanntheit fällt es nicht leicht, Ovids Erzählung zu lesen, als wüsste man überhaupt nichts davon, und sich auf diese Weise der Führung und der Leserlenkung durch den Dichter anzuvertrauen. Ovid ist gewissermaßen Opfer seines eigenen Erfolges geworden – eine spezielle Form des „Pygmalioneffekts“:¹¹ Aus der passgenau in die Metamorphosen eingefügten Episode ist die unabhängige Künstlererzählung¹² oder sogar die stichwortartig aufrufbare Künstlerchiffre geworden.¹³ Wo immer Figuren, Statuen, Roboter literarisch, filmisch¹⁴ oder in Malerei¹⁵ und Bildhauerei zum Leben erweckt werden,¹⁶ da ist Pygmalion (mit oder ohne Ovid¹⁷) nicht weit.¹⁸ Und selbst wenn Pygmalion nicht als Künstler gepriesen, sondern er kritisiert wird, entweder weil er als Inkarnati-

⁷ Siehe auch die inspirierende Behandlung durch Hardie 2002, 173–226.

⁸ Diese beiden Aspekte kommen nicht selten zusammen, z. B. in Prochaska 1995; Reinhardt 2001.

⁹ Die Arbeiten zur Rezeption von Ovids Pygmalion sind kaum überschaubar, zumal sich die Pygmalion-Figur spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts von ihrem Autor emanzipiert hat, vgl. immerhin v. a. zur englischsprachigen Literatur Fielitz 2014, darüber hinaus Aurnhammer/Martin 2003 und zusammenfassend Martin 2005. Außerdem die in der folgenden Anmerkung genannten Arbeiten.

¹⁰ Law 1932; Reinhold 1971 mit Hinweisen auf den Namen „Galatea“ vor Rousseau, der aber für die weitere Tradition über Pygmalions Geliebte den entscheidenden Wendepunkt darstelle. Siehe dazu generell die materialreiche, immer noch wichtige Arbeit von Dörrie 1974, 55–56 sowie Dinter 1979, 85 und 100–101. – Zur Galatea-Rezeption im Film siehe zuletzt Winkler 2020, 182–184.

¹¹ Der pädagogische, die Erwartungshaltung von Lehrkräften gegenüber ihren Schülern bezeichnende Terminus geht zurück auf Rosenthal/Jacobson 1968, siehe auch in einem weiteren, kulturwissenschaftlichen Sinn Stoichita 2011.

¹² Vgl. Mayer 1990 zur besonders intensiven Rezeption unter diesem Aspekt im 18. Jahrhundert und deren Infragestellung im frühen 20. Jahrhundert.

¹³ Siehe z. B. Giannakopoulou 2007.

¹⁴ Siehe zuletzt Winkler 2020, 165–182.

¹⁵ Barolsky 1995.

¹⁶ Das scheint erst ein nachantikes Phänomen zu sein, zu möglicher innerantiker Rezeption Ovids in der bildenden Kunst siehe tentativ Schulze 2005.

¹⁷ Schmidt 1971 möchte sogar in der „Sennenpuppensage“, die von einer Puppe als Surrogat für den Frauenmangel auf einer Alm handelt, eine schweizerisch-alpenländische Forterzählung von Ovids Pygmalion sehen.

¹⁸ So bei Kölsch 2009, 106–137; Keen 2014.

on der Misogynie¹⁹ erscheint oder (aus feministischen Positionen) weil er sich eine stets verfügbare Frau ohne eigenen Willen verschafft, dann ist das trotzdem kein fundamentaler Perspektivwechsel, sondern lediglich die Umakzentuierung des traditionellen Wahrnehmungsmusters.²⁰

*

Um uns Ovids poetischem Verfahren zu nähern, werden wir zunächst drei wesentliche Aspekte genauer betrachten, nämlich 1. den erzählerischen Rahmen; 2. die vorovidische Tradition der Pygmalion-Figur; 3. die interne Organisation der Erzählung.

1. Der erzählerische Rahmen: Die Pygmalion-Sage ist Teil des langen, den größten Teil des 10. Metamorphosenbuches umfassenden Gesangs, mit dem Orpheus den zweiten Verlust der Gattin Eurydice betrauert und zu kompensieren versucht. Der Abschied von der ehelichen Liebe bestimmt die Themen des Gesangs (met. 10, 148–154):²¹

*ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno)
carmina nostra move! Iovis est mihi saepe potestas
dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas* 150
*sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.
nunc opus est leviores lyra, puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam.*

Von Iuppiter an, Mutter Muse, (alles weicht der Königsherrschaft Iupiters) lass unser Lied beginnen. Von Iupiters Macht wurde von mir früher schon oft gekündet: Ich sang mit gewichtigerem Plektron die Giganten und die auf den Phlegraeischen Feldern verstreuten siegreichen Blitze. Jetzt ist eine leichtere Dichtungsart nötig, und wir wollen von Knaben singen, die von den Göttern begehrt wurden, und wie Mädchen durch unerlaubte Leidenschaft die Strafe für ihre Begierde verdient haben.

Orpheus will nicht mehr von hochepischen Gegenständen wie der Gigantomachie singen, sondern von missglückten erotischen Beziehungen, wie er im kurzen Proömium unterstreicht – und dieses Proömium mitsamt

¹⁹ Blänsdorf 2014, 191 spricht sogar von belohnter Misogynie.

²⁰ Vgl. z. B. James 2011, Keen 2014 und schon Sharrock 1991 und Liveley 1999. – Siehe auch Bruzzone 2012 mit intertextueller Perspektive auf Euripides' Hippolytos als misogynen Prätext.

²¹ Siehe Bömer 1980 ad loc. über die die Lesererwartung enttäuschende Diskrepanz zwischen hochepischer Diktion und erotischen Stoffen. Zur narrativen Struktur von Buch 10 und zum Platz der Pygmalion-Erzählung siehe schon Bauer 1962 mit der (spekulativen) Annahme von der Bedeutung des Goldenen Schnitts für die Komposition.

der Invokation der Muse Kalliope macht den ganzen Orpheusgesang zu einem neuen Epos,²² zu einem Kleinepos, das das traditionelle Großepos²³ unterläuft und zugleich fortschreibt.²⁴

Vor Orpheus' Gesang bietet der Haupterzähler die Geschichte von Cyparissus, dem von Apollo geliebten Knaben, der über den Verlust seines Lieblingstieres, eines zahmen Rehs, so sehr trauerte, dass er sich in den Trauerbaum schlechthin, die Zypresse, verwandelte. Auf diese Weise wird der Orpheus-Gesang mit der ihn umgebenden Handlung verknüpft, denn die zweite von Orpheus erzählte mythische Episode handelt von der ebenfalls unglücklichen Liebe Apollos zu Hyacinthus. Das *carmen perpetuum*, von dem Ovid im Proömium des 1. Buches gesprochen hatte, hält die Handlung auch über die veränderten Erzählebenen (*ex persona poetae*, Orpheus) zusammen. Auf Hyacinthus folgen im Rahmen der „zyprischen Geschichten“ weibliche und männliche Beispiele für die Unfähigkeit in rechter Weise zu lieben, die Cerasten und die Propoetiden, was nicht weiter entfaltet, sondern lediglich knapp konstatiert wird.²⁵ Ausführlicher wird Ovid dann wieder, wenn er zu Pygmalion kommt (10,243–249):

*Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis
viderat, offensus vitiis, quae plurima menti
femineae natura dedit, sine coniuge caelebs* 245
*vivebat thalamique diu consorte carebat.
interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.*

Weil Pygmalion gesehen hatte, wie diese Frauen ihr Leben mit Verbrechen hinbrachten, war er von den Fehlern, die in übergroßer Zahl die Natur dem weiblichen Sinn gegeben hat, abgestoßen und lebte ohne Gattin ehelos und hatte lange keine, die sein Ehebett teilte. In der Zwischenzeit schnitzte er mit wunderbarer Kunst glücklich das weiße Elfenbein und gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau so geboren werden kann, und verliebte sich in sein eigenes Werk.

Schon die Einleitung qualifiziert Pygmalion als Protagonisten des Liedes des Orpheus.²⁶ Denn beide hielten sich von der als falsch erkannten Liebe

²² Siehe Romeo 2012.

²³ Siehe Schmitzer 1990, 201–207.

²⁴ Mir scheint, der Aspekt der missglückten oder der asymmetrischen Liebe ist in diesem Zusammenhang wichtiger als die Assoziation mit elegischem Schreiben, das Alison Sharrock 1991 in ihrem wichtigen Aufsatz „Womanaufacture“ in den Vordergrund stellt.

²⁵ Vgl. Schönbeck 1999, 300–301 über den Zusammenhang zwischen Cerasten, Propoetiden und Pygmalion.

²⁶ Vgl. Heath 1996, 354–355 über „Orpheus' idealization of his own poetic creation“.

zu Frauen fern, Orpheus wegen der grenzenlosen Trauer über den Verlust der Eurydice, Pygmalion, weil er die von Orpheus besungenen verwerflichen Liebschaften der Frauen, die von den Propoetiden verkörpert sind und als warnendes *exemplum* fungieren, offenbar verinnerlicht hat und daraus von vornherein seine Konsequenzen zieht. Pygmalion wird somit als klug vorgestellt, geradezu als kundiger Leser der Lehren des Orpheus und dadurch auch als kundiger Leser der Metamorphosen mit ihren fast durchwegs katastrophal verlaufenden erotischen Erzählungen. Allerdings findet Orpheus für sich ein Surrogat, indem er nach antiker Tradition (met. 10,79–85)²⁷ zum *πρῶτος εὐρετής* der Knabenliebe wird, während Pygmalion für sich ein zölibatäres Leben wählt – zunächst wenigstens, worauf schon die Tempusgestaltung einen diskreten Hinweis liefert (10,245–246): *vivebat, carebat*. Denn das Imperfekt²⁸ hat nicht nur eine durative, sondern auch eine konative Dimension.²⁹ Die Aussichten, dass die folgende Geschichte sich für den Protagonisten wunschgemäß entwickeln wird, stehen also nicht gut.

2. Die vorovidische Tradition:³⁰ Es kommt nicht oft vor, dass Ovid den Namen des Protagonisten – ohne gelehrte Umschreibung – gleich im ersten Vers nennt.³¹ Und so wird durch das Stichwort *Pygmalion* beim zeitgenössischen Publikum forciert die Assoziation an den einzigen anderen bekannten Pygmalion der lateinischen Literatur hergestellt, an den Pygmalion, von dem Vergil in der Aeneis berichtet: Da Dido vor ihrem gewalttätigen Bruder Pygmalion aus Tyros hatte fliehen müssen, war sie bei der Ankunft des Aeneas in Nordafrika gerade mit der Gründung einer neuen Stadt beschäftigt (Aen. 1,346b–348):

*sed regna Tyri germanus habebat
Pygmalion, scelere ante alios immanior omnis.
quos inter medius venit furor.*

Aber die Königsherrschaft über Tyros besaß ihr Bruder Pygmalion, der durch die Maßlosigkeit seiner Verbrechen allen anderen voranstand, unter die die Raserei Einzug hält.

²⁷ Bömer 1980, 238.

²⁸ Zur Tempusgestaltung in der Pygmalion-Passage siehe insgesamt Klug 1999 (ohne diese Stellen).

²⁹ Daran ändert auch der Nachdruck gebende Pleonasmus (Bömer 1980, 97 ad loc.) *caelebs sine coniuge* nichts.

³⁰ Zu Ovids Stellung zur sonstigen Überlieferung erhellend vgl. den Kommentar von Reed 2013, 222–223.

³¹ Ein weiteres Beispiel ist die ebenfalls weitgehend oder vollständig von Ovid stammende Erzählung von Pyramus und Thisbe (4,55): *Pyramus et Thisbe iuvenum pulcherrimus alter eqs.* (Bömer 1976 ad loc.; Schmitzer 2017).

Dieser vergilische Pygmalion hat als Verbrecher beim augusteischen Publikum einen denkbar schlechten Ruf. Wie kann es also sein, dass ein solcher *scelere immanis* sich nun mit Recht von den *crimina* und *vitia* der Frauen abwenden und als moralische Instanz beweisen kann? Und wie kommt Pygmalion aus Tyros nach Zypern?³²

Eine Teilantwort gibt eine weniger bekannte, aber wohl ebenfalls in die augusteische Zeit gehörige Überlieferung, die sich bei Pompeius Trogus findet und durch das Referat in der Epitome des Iustinus³³ erhalten ist. Das Geschichtswerk des Pompeius Trogus³⁴ zeichnet sich ohnehin dadurch aus, dass es eine universalhistorische, nicht auf Rom zentrierte Perspektive einnimmt und damit teleologisches Denken relativiert – und bemerkenswert ist, dass sich eine vergleichbare Relativierung auch in der historischen Passage der Pythagoras-Rede des 15. Metamorphosenbuches findet. Ob nun Ovid den Text des Pompeius Trogus kannte oder nicht, lässt sich nicht wirklich ermitteln, aber dort (oder in einem vergleichbaren Text) findet sich das Bindeglied zwischen Pygmalion und Zypern. Die Vorgeschichte und die Anfänge der Dido-Geschichte werden deutlich anders als bei Vergil erzählt, wobei sich bei Pompeius Trogus durchgängig der Name Elissa findet, der bei Vergil im Wechsel mit der Bezeichnung Dido erscheint (Iustin. 18,4–5):

Cum interim rex Mutto Tyro decedit filio Pygmalione et Elissa filia, insignis formae virgine, heredibus institutis. Sed populus Pygmalioni, admodum puero, regnum tradidit. Elissa quoque Acherbae, avunculo suo, sacerdoti Herculis, qui honos secundus a rege erat, nubit. Huic magna, sed dissimulatae opes erant, aurumque metu regis non tectis, sed terrae crediderat; quam rem etsi homines ignorabant, fama tamen loquebatur. Qua incensus Pygmalion oblitus iuris humani avunculum suum eundemque generum sine respectu pietatis occidit. Elissa diu fratrem propter scelus aversata ad postremum dissimulato odio mitigatoque interim vultu fugam tacito molitur adsumptis quibusdam principibus in societatem, quibus par odium in regem esse eandemque fugiendi cupiditatem arbitrabatur. ...

Primus illis adpulsus terrae Cyprus insula fuit, ubi sacerdos Iovis cum coniuge et liberis deorum monitu comitem se Elissae sociumque praebuit pactus sibi posterisque perpetuum honorem sacerdotii. Condicio pro manifesto omine accepta. Mos erat Cypriis virgines ante nuptias statutis diebus dotalem pecuniam quaesituras in quaestum ad litus maris mittere, pro reliqua pudicitia

³² Zur Quellenfrage siehe Bömer 1980, 93–95 sowie eher additiv Ray 1981. Zu den orientalisch-phönizischen, zeitlich weit von den römischen Texten entfernten Quellen (von denen nicht erkennbar ist, dass Ovid oder auch Vergil sie gekannt haben sollten) und speziell deren Beziehung zur zyprischen Frühgeschichte gibt es ebenfalls eine reiche Literatur, z. B. Borgeaud 1975, van Compernelle 1968/72; Ferron 1968; Müller 1988; Bijovsky 2000, Gitler/Bijovsky 2002; Tassignon 2005.

³³ Siehe zuletzt Emberger 2019.

³⁴ Seel 1982, Hofmann 2018, 156 u. ö.

libamenta Veneri soluturas. Harum igitur ex numero LXXX admodum virgines raptas navibus inponi Elissa iubet, ut et iuventus matrimonia et urbs subolem habere posset. Dum haec aguntur, Pygmalion cognita sororis fuga, cum impio bello fugientem persequi parasset, aegre precibus matris deorumque minis victus quievit; cui cum inspirati vates canerent non inpune laturum, si incrementa urbis toto orbe auspiciatissimae interpellasset, hoc modo spatium respirandi fugientibus datum.

In der Zwischenzeit starb der König Mutto in Tyrus, wobei er seinen Sohn Pygmalion sowie seine Tochter Elissa, eine durch ihre Schönheit ausgezeichnete junge Frau, als Erben eingesetzt hatte. Aber das Volk übertrug dem Pygmalion die Herrschaft, obwohl er noch ein Knabe war. Elissa heiratete wiederum den Acherbas, ihren Onkel, den Priester des Hercules, der im Rang an zweiter Stelle hinter dem König war. Diese besaß große, aber verleugnete Reichtümer und er hatte sein Gold aus Furcht vor dem König nicht dem Haus, sondern der Erde anvertraut. Obwohl die Menschen diese Tatsache nicht kannten, verbreitete sich dennoch das Gerücht darüber. Dadurch geriet Pygmalion in Glut, vergaß jedes menschliche Recht und tötete seinen Onkel und in einer Person Schwager ohne jeglichen religiösen Skrupel. Elissa hatte sich lange vom Bruder wegen dieses Verbrechens abgewandt, verbarg schließlich ihren Hass, mäßigte zwischenzeitlich ihre Miene und bereitete im Verschwiegenen die Flucht vor, wobei sie einige der führenden Männer zu Verbündeten machte, von denen sie überzeugt war, dass sie einen gleichen Hass auf den König hatten und ebenso die Flucht herbeisehnten ...

Als erstes Festland gelangten sie zur Insel Zypern, wo der Priester Iuppiters mit seiner Frau und seinen Kindern sich auf Ermahnung der Götter der Elissa als Gefährte und Verbündeter anbot und für seine Nachkommen auf ewig die Ehre des Priesteramts vereinbarte. Die Bedingung wurde gemäß dem offenkundigen Orakelzeichen angenommen. Es war in Zypern Brauch, die jungen Frauen vor der Hochzeit an festgesetzten Tagen, um sich das Geld für die Mitgift zu erwerben, zu diesem Zwecke an die Küste des Meeres zu schicken, wobei sie für die hinter sich gelassene Scham der Venus Opfer darbringen sollten. Diese 80 an der Zahl noch jungfräulichen Mädchen befahl Elissa zu rauben und auf die Schiffe zu bringen, damit die jungen Männer eine Ehe eingehen konnten und die Stadt Nachkommen erhalten konnte. Während dies geschah, erfuhr Pygmalion von der Flucht seiner Schwester und schickte sich an, sie mit einem gottlosen Krieg zu verfolgen, konnte kaum durch die Bitten der Mutter und die Drohungen der Götter besiegt sich beruhigen, da ihm die inspirierten Seher vorhersagten, er werde das nicht ungestraft tun, wenn er die Anfänge der Stadt, die auf dem Erdkreis die glänzendste zu werden versprach, hindert, so dass auf diese Weise für die Flüchtenden eine Zeit des Verschlaufens gegeben war.

Weder Dido/Elissa noch Pygmalion gehen also aus dieser Episode ganz schadlos hervor, allerdings erscheint die Tat Elissas beinahe als Vorwegnahme des Raubes der Sabinerinnen, was den Römern bestens bekannt war, und als gerechtfertigte Reaktion auf die üblen Nachstellungen Pygmalions. Vor allem ergibt sich dadurch außerhalb der internen Organisation der Erzählung eine indirekte Begründung für die Präsenz Pygmalions.

ons auf Zypern, zumal in beiden Texten auch von Prostitution, der kaum noch verstandenen sakralen Tempelprostitution, die Rede ist.

Bei Pompeius Trogus bleibt Pygmalion zwar in Tyros, doch andere Autoren lassen ihn durchaus nach Zypern gelangen, so der hellenistische Historiker Philostephanos (3. Jh. v. Chr.), der nach allerdings christlicher, antipaganer Überlieferung von einem zypriotischen König namens Pygmalion berichtet haben soll. In dieser zypriotischen Version ist Pygmalion nicht der gewalttätige Tyrann, sondern ein trauriger, von Frauen betrogener König, der sich statt in reale Frauen in eine Aphroditestatue verliebte (FHG 3,31, frg. 13: Arnob. nat. 6,22 ≈ Clemens Alex. Protr. p. 17,31): *tamquam si uxoriam res esset, sublevato in lectulum numine copularier amplexibus atque ore resque alias agere libidinis vacuae imaginatione frustrabiles* („gleichsam als ob es eine eheliche Angelegenheit wäre, habe er die Gottheit auf ein Bett gelegt und sich ihr unter Umarmungen und mit dem Mund verbunden und andere Dinge der Lust, die durch die Einbildung sinnentleerter Lust enttäuschend waren“).

In keinem der Ovid womöglich inspirierenden Texte ist aber von Elfenbein³⁵ die Rede. Abgesehen von einem möglichen intertextuellen Bezug auf Homer – dazu gleich noch mehr – scheint Ovid damit den künstlerischen Rang Pygmalions hervorzuheben, der sich das edelste Material für antike Skulpturen wählt,³⁶ das nach einer längeren Vorgeschichte im assyrisch-phönizischen Raum³⁷ vom hochgeschätzten Bildhauer Phidias³⁸ für die Statuen der Athena Parthenos auf der Akropolis und des Zeus in Olympia,³⁹ eines der Sieben Weltwunder der Antike, zur Vollendung geführt wurde, in Ovids Zeit aber – trotz seines Prestiges – eher in der Kleinkunst (v. a. Etruriens) Verwendung fand.⁴⁰ Pygmalion ist demnach im Kleinen gelungen, was Phidias als Monumentalwerke schuf, und hat sich damit vergleichbaren Ruhm verdient.⁴¹ Auch auf diesem Sektor legt Ovid für seine Leser mögliche Fahrten, von denen von vornherein nicht klar ist, welche davon sich als Sackgassen und Täuschungen erweisen werden und welche den Leser zum Ziel führen.

³⁵ Siehe den weitgespannten Überblick von Hegemann 1988.

³⁶ Vgl. Caubet 1979.

³⁷ Siehe Herrmann 2017. Ob die Bedeutung, die der Orient ursprünglich für die Entstehung von Elfenbeinstatuen im griechischen Raum spielte (Hegemann 1988, 43), im historischen Bewusstsein der Antike verankert war, scheint eher zweifelhaft.

³⁸ Hölscher 2017, 499–506.

³⁹ Hölscher 2017, 506–512.

⁴⁰ Vgl. auch Rüpke 2001, 72–75; Hegemann 1988, 43–47.

⁴¹ Zur Bedeutung des Materials von Götterstatuen siehe prinzipiell Bäßler/Nesselrath 2007.

Ovid beginnt also die Erzählung paradox und für den Leser in ihrem weiteren Verlauf nur schwer einzuschätzen – auf der einen Seite steht die Tradition der Pygmalion-Figur mit ihren negativen Konnotationen, auf der anderen das sich positiv von den verkommenen Frauen abhebende Verhalten des Protagonisten, das nicht Misogynie, sondern Moral als Beweggrund hat.

3. Die interne narrative Organisation: Ovid formt aus dieser Ausgangssituation eine Erzählung, die diese Paradoxien der Prätexte aufgreift und zu einem zu tiefst ambivalenten Text werden lässt. Dass sich Pygmalion nicht auf Dauer von Frauen fernhalten wird, zeigen nicht nur die *Imperfecta vivebat* und *carebat*, sondern auch das *interea* in der unmittelbaren Fortsetzung. Welche Frau wird also versuchen, den Pygmalion zu verführen? Lesen wir also die bereits zitierte Passage erneut (10,247–249):

*interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.*

In der Zwischenzeit schnitzte er mit wunderbarer Kunstfertigkeit glücklich weißes Elfenbein, gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau entstehen kann, und verliebte sich in sein eigenes Werk.

Diese lapidaren Verse bringen eine grundlegende Innovation in die Pygmalion-Tradition. Da reale Wesen als defizitär empfunden werden, schafft sich der Protagonist einen künstlichen Ersatz und verliebt sich in das perfekte Ergebnis: Geboren ist der Künstler Pygmalion, der die nächsten zweitausend Jahre der Rezeptionsgeschichte prägen wird. Die „womanufacture“⁴² Pygmalions wird flankiert und ergänzt durch die „selfmanufacture“, die Erfindung seiner selbst als eines Liebenden. Bei genauerem Hinsehen fällt allerdings auf, dass wir nichts über den sozialen Status des Pygmalion erfahren. Weder wird er als Künstler-Handwerker eingeführt wie Daedalus in met. 8,159 (*Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis*)⁴³ noch als König, wie der schon in der Ilias (22,20f.) genannte kunstfertige zyprische König Kinyras. Ovid lässt den Status in der Schwebe, allenfalls vom Ende her, von Pygmalions Tochter Paphos in der Funktion einer eponymen Heroine, kann man auf einen eher hohen Rang auch des Pygmalion schließen. Trotzdem ist nun eine der

⁴² Sharrock 1991; vgl. auch Salzman-Mitchell 2008, die die künstlerische Komposition der Statue aus einzelnen Elfenbein-Teilen mit der „Konstruktion“ des weiblichen Körpers bei Ovid vergleicht.

⁴³ Vgl. Anderson 1989 und Segal 1998 mit kritischem Blick auf Pygmalion im Rahmen des Künstlermotivs in den Metamorphosen.

Ausgangsfragen geklärt: Pygmalion wurde nicht verführt, er wurde auch nicht getäuscht, er hat sich durch seine Kunstfertigkeit selbst verführt.

Ovid schreibt damit auf spezifische Weise das Motiv des erotischen Begehrens von Kunstwerken fort.⁴⁴ Die geradezu kanonische Erzählung von der Statuenliebe findet sich bei Ps.-Lukian, Eroses, wo von der durch Praxiteles geschaffenen Aphroditestatue berichtet wird, die so lebensecht und überwältigend schön erschien, dass sich nicht nur die Protagonisten des Dialogs nicht von ihrem Anblick trennen konnten und sich geradezu in die Statue verliebten, sondern auch feststellen mussten, dass das schon vor ihnen anderen so ergangen war (Ps.-Lucian. Amores 15–16):⁴⁵

ἐπεὶ δὲ τοῦ θαυμάζειν ὁ κόρος ἡμᾶς ἀπήλλαξεν, ἐπὶ θατέρου μηροῦ σπῖλον εἶδομεν ὥσπερ ἐν ἐσθῆτι κηλῖδα· ἤλεγχε δ' αὐτοῦ τὴν ἀμορφίαν ἢ περὶ τᾶλλα τῆς λίθου λαμπρότης. ἐγὼ μὲν οὖν πιθανῆ τάληθές εἰκασίᾳ τοπάζων φύσιν ὄμην τοῦ λίθου τὸ βλεπόμενον εἶναι· πάθος γὰρ οὐδὲ τούτων ἔστιν ἔξω, πολλὰ δὲ τοῖς κατ' ἄκρον εἶναι δυναμένοις καλοῖς ἢ τύχη παρεμποδίζει. μέλαιναν οὖν ἐσπιλῶσθαι φυσικὴν τινα κηλῖδα νομίζων καὶ κατὰ τοῦτο τοῦ Πραξιτέλους ἐθαύμαζον, ὅτι τοῦ λίθου τὸ δύσμορφον ἐν τοῖς ἦττον ἐλέγχεσθαι δυναμένοις μέρεσιν ἀπέκρυψεν. ἢ δὲ παρεστῶσα πλησίον ἡμῶν ζάκορος ἀπίστου λόγου καινὴν παρέδωκεν ἱστορίαν· ἔφη γὰρ οὐκ ἀσήμου γένους νεανίαν – ἢ δὲ πρᾶξις ἀνώνυμον (15) αὐτὸν ἐσίγησεν – πολλάκις ἐπιφοιτῶντα τῷ τεμένει σὺν δειλαίῳ δαίμονι ἐρασθῆναι τῆς θεοῦ καὶ πανήμερον ἐν τῷ ναῷ διατρίβοντα κατ' ἀρχὰς ἔχειν δεισιδαίμονος ἀγιστείας δόκησιν· ἔκ τε γὰρ τῆς ἐωθινῆς κοίτης πολὺ προλαμβάνων τὸν ὄρθρον (20) ἐπεφοίτα καὶ μετὰ δύσιν ἄκων ἐβάδιζεν οἴκαδε τὴν θ' ὄλην ἡμέραν ἀπαντικρὺ τῆς θεοῦ καθεζόμενος ὄρθρᾶς ἐπ' αὐτὴν διηνεκῶς τὰς τῶν ὀμμάτων βολὰς ἀπήρειδεν. ἄσημοι δ' αὐτῷ ψιθυρισμοὶ καὶ κλεπτομένης λαλιᾶς ἐρωτικαὶ διεπεραίνοντο μέμψεις. (16) ... ἤδη δὲ πλέον αὐτῷ τοῦ πάθους ἐρεθιζόμενου τοῖχος ἅπας ἐχαράσσετο καὶ πᾶς μαλακοῦ δένδρου φλοιὸς Ἀφροδίτην καλὴν ἐκήρυσσεν· ἐτιμᾶτο δ' ἐξ ἴσου Διὶ Πραξιτέλῃ καὶ πᾶν ὅ τι κειμήλιον εὐπρεπὲς οἴκοι φυλάττειτο, τοῦτ' ἦν ἀνάθημα τῆς θεοῦ. πέρας αἰ σφοδραὶ τῶν ἐν αὐτῷ πόθων ἐπιτάσεις ἀπενοήθησαν, εὐρέθη δὲ τόλμα τῆς ἐπιθυμίας μαστροπός· ἤδη γὰρ ἐπὶ δύσιν ἡλίου κλίνοντος ἠρέμα λαθῶν τοὺς παρόντας ὀπισθε τῆς θύρας παρεισερρῦη καὶ στὰς ἀφανῆς ἐνδοτάτῳ σχεδὸν οὐδ' ἀναπνέων ἠτρέμει, συνήθως δὲ τῶν ζακόρων ἔξωθεν τὴν θύραν ἐφελκυσσαμένων ἔνδον ὁ καινὸς Ἀγχίσης καθεῖρκετο. ... τῶν ἐρωτικῶν περιπλοκῶν ἴχνη ταῦτα μεθ' ἡμέραν ὄφθη καὶ τὸν σπῖλον

⁴⁴ Zur Motivgeschichte siehe Bömer 1980, 95–96.

⁴⁵ Vgl auch Plin. nat. 36,20,1: *aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deae, favente ipsa, ut creditur, facta. nec minor ex quacumque parte admiratio est. ferunt amore captum quendam, cum delituisse noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam.* – Ihr kleiner Tempel (*scil.* der Aphrodite von Knidos) ist ringsum ganz offen, so dass das Bild der Göttin von allen Seiten betrachtet werden kann, das, wie man glaubt, mit ihrem Segen verfertigt wurde. Von welcher Seite auch immer man sie sieht: Sie verdient gleiche Bewunderung. Man berichtet, dass einer, der von Liebe ergriffen war, sich nachts verborgen hielt, das Standbild umarmte und als Beweis seiner Begierde einen Flecken hinterließ.

εἶχεν ἢ θεὸς ὦν ἔπαθεν ἔλεγχον. αὐτὸν γε μὴν τὸν νεανίαν, ὡς ὁ δημόδης ἱστορεῖ λόγος, ἢ κατὰ πετρῶν φασιν ἢ κατὰ πελαγίου κύματος ἐνεχθέντα παντελῶς ἀφανῆ γενέσθαι.

15. Als wir nun den Höhepunkt des Staunens überschritten hatten, gewahrten wir auf dem einen Schenkel einen Fleck wie einen Makel auf einem Kleide, der sich umso auffälliger darstellte, je mehr der ganze Marmor sonst in strahlendem Weiß leuchtete. Ich glaubte, mit der mir wahrscheinlichen Vermutung, daß es sich um eine schlechte Stelle im Marmor handle, die wahre Erklärung getroffen zu haben. Denn das liegt auch beim Marmor durchaus nicht außerhalb des Bereiches der Möglichkeit, und es kommt oft genug vor, daß ein Marmorblock an der Oberfläche vollendet schön ist, und daß doch bei der Arbeit eine schadhafte Stelle dem Künstler viel Schwierigkeiten bereitet. Da ich nun den garstigen Fleck für eine von Natur vorhandene schlechte Stelle im Marmor hielt, so bewunderte ich den Praxiteles nur umso mehr, weil er es so eingerichtet hatte, daß der häßliche Fleck an eine Stelle des Körpers kam, wo er nicht gar zu sehr ins Auge fallen mußte. Aber die Tempeldienerin, die gerade in der Nähe stand, widersprach dem und gab uns eine ganz neue, schier unglaubliche Erklärung. Sie erzählte uns nämlich, daß ein Jüngling aus bester Familie – sein Geschick hat dann freilich seinen Namen der Vergessenheit überantwortet – oftmals den Tempel besucht und sich zu seinem Unglück in die Göttin verliebt habe; ganze Tage habe er im Tempel zugebracht, so daß man anfangs ihn für übermaßen fromm gehalten habe. Beraubte er sich doch selbst eines guten Teiles seines morgendlichen Schlummers, um mit dem frühesten im Tempel sein zu können, den er erst, wenn das Heiligtum bei Sonnenuntergang geschlossen wurde, und auch nur nach wiederholter Aufforderung durch den Kastellan, verließ; den ganzen geschlagenen Tag saß er vor dem Götterbilde und ward nicht müde, ununterbrochen den Blick seiner Augen darauf zu richten. Leise flüsternde Seufzer entrangen sich seinen Lippen und verstohlenen Gekoses verliebte Klagen.

16. ... Zum Zeichen seiner immer zunehmenden Leidenschaft füllte sich jede Wand mit verliebten Inschriften, und wo nur die Bäume nicht gar zu hart waren, schnitt er in alle Rinden die Worte „Schöne Aphrodite“. Den Praxiteles verehrte er wie den Zeus selbst, und was er an Schmucksachen und Kostbarkeiten zu Hause besaß, das alles legte er als Weihgeschenke der Göttin zu Füßen. Endlich kam er durch die heftigen Reizungen seiner Begierde ganz von Sinnen, und tollkühnes Wagnis tat seiner Leidenschaft Kupplerdienste. Eines Tages nämlich, als sich die Sonne schon zum Untergange neigte, schlüpfte er leise und unbemerkt wieder zur Tür hinein, versteckte sich im Innern und hielt sich mäuschenstill und wagte kaum zu atmen. Die Tempeldiener schlossen in gewohnter Weise die Türen von außen ab, und so war der neue Anchises nun [mit seiner Göttin] eingeschlossen ... Am andern Tage fand man die Spuren hier, die von der liebevollen Umarmung zeugten, und die Göttin trug den Flecken als Mal der ihr widerfahrenen Schmach. Der Jüngling selbst aber verschwand aus den Reihen der Menschen: wie man sich im Volke erzählt, wurde er von den Felsen herabgestürzt oder im Meere ertränkt (freie Übersetzung: Hans Licht, i. e. Paul Brandt).

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, in welchem gefährlichen Fahrwasser die Erzählung den Pygmalion führt, die Agalmatophilie⁴⁶ oder – wie es in psychologischer Fachterminologie auch heißt – der Pygmalionismus steht drohend am Horizont.⁴⁷

Pygmalion bringt seinem lebensecht erscheinenden Geschöpf kleine Geschenke, wie wir sie aus Catull und der Liebeslegie als Gaben für die *puella* kennen,⁴⁸ so dass die Statue noch mehr vermenschlicht wirkt. Zuerst kann er sich noch bezähmen, auch die Statue selbst scheint – so das merkwürdige Wort *reverentia*⁴⁹ – nur mit Mühe vom Lebendigwerden zurückgehalten zu werden.⁵⁰ Doch dann berührt er sie, küsst er sie und fasst sie so fest an, dass man fürchten muss, es bleiben blaue Flecken zurück – *livor*⁵¹ entspricht beinahe dem σπίλος auf der Aphroditestatue (10,250–258).⁵²

virginis est verae facies, quam vivere credas, 250
et, si non obstat reverentia, velle moveri:
ars adeo latet arte sua. miratur et haurit
pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
saepe manus operi temptantes admovet, an sit
corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur. 255
oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
et credit tactis digitos insidere membris
et metuit, pressos veniat ne livor in artus.

Es ist das Antlitz eines wirklichen Mädchens, von dem man glauben könnte, dass es lebt und, wenn nicht die Scheu es verhinderte, sich bewegen wollte. So sehr ist die Kunst durch die Kunst verborgen. Es staunt Pygmalion und

⁴⁶ Vgl. Bruzzone 2014, 67–71.

⁴⁷ Das Berühren einer Götterstatue oder eines Kultbilds kommt in der römischen Religion vor, konnte aber schon von der christlichen antipaganen Polemik ausgeschlachtet werden (vgl. Rüpke 2001, 100). Insofern sind die Statuenfrevler ins Perverse übersteigerte religiöse Handlungen.

⁴⁸ Hallett 2009 sieht eine Beziehung zwischen Pygmalions Geschöpf und der Sulpicia der Appendix Tibulliana.

⁴⁹ Die Erklärungsversuche bei Bömer 1980, 99 ad loc. (mit älterer Literatur) sind nicht unbedingt schlagend: Die Statue würde sich ihrer Nacktheit schämen, wenn sie sich zu menschlichem Handeln veranlassen ließe.

⁵⁰ Diese kryptolebendige Eigenschaft der Statue setzt sich in 10,293 fort, wo sie unmittelbar nach ihrem Erwachen bereits moralische Eigenschaften (*erubuit*) zeigt. Sie ist also wie ihr Schöpfer das Gegenteil der Propoetiden. – Der Gedanke, dass Kunst und Realität enggeführt werden, ja idealerweise zusammenfallen, lässt sich auch an anderen Stellen der Metamorphosen finden, etwa in den Darstellungen auf dem Teppich der Arachne im 6. Metamorphosenbuch, vgl. Janka/Stierstorfer 2018, 222–225.

⁵¹ Thes. ling. Lat. VII,2, 1547, 76–82.

⁵² Vgl. Schmitzer 2016 über die Stellung dieser Passage in der Übersetzungsgeschichte der Metamorphosen. Zu den projizierenden Vorstellungen Pygmalions über sein Geschöpf vgl. auch Stirrup 1981, 100–104.

nimmt in seinem Herzen die Glut des imitierten Körpers⁵³ auf. Oft bewegt er seine Hände prüfend zu dem Werk, ob es ein Körper oder Elfenbein sei, und er gesteht sich nicht ein, dass es noch Elfenbein ist. Er gibt Küsse und glaubt, dass sie erwidert werden, spricht mit ihm und hält es und glaubt, dass die Finger die von ihnen berührten Glieder eindrücken und fürchtet, dass auf den gedrückten Gliedern bläuliche Flecken bleiben.

Mit *ars latet arte sua* enthält dieser Abschnitt eine Formulierung, die in der Forschung der letzten Jahrzehnte immer wieder dazu herangezogen wurde, um Ovids Kunstverständnis zu beschreiben und daraus auch auf die literarische Technik des Dichters zurückzuschließen.⁵⁴ Wenn denn hier eine metaliterarische oder metakünstlerische Dimension von Orpheus'/Ovids Worten anzusetzen ist, dann wendet er sich zugleich an den Leser und macht ihn zum Teilhaber von Pygmalions Blick, als idealen Betrachter und damit Kenner oder als Voyeur, wie Jas Elsner (1991, 154–168) und Genevieve Liveley (1999) etwa herausgearbeitet haben. Es ist sicher und unbestreitbar richtig, dass die Metamorphosen nicht nur Dichtung sind, sondern an vielen Stellen auch Reflexion über Dichtung und Kunst. Nur darf man dabei nicht übersehen, dass Ovid hier nicht ein allgemeines Prinzip formuliert, sondern die überragende Besonderheit des Pygmalion herausarbeitet. Denn der Topos, dass die Kunst der Realität gleichkommt, ja sie gewissermaßen noch übertrifft, ist durch ihn zur Perfektion gebracht und durch Orpheus/Ovid narrativ umgesetzt. Auch darin kommt Pygmalion dem Praxiteles⁵⁵ gleich, bei dessen Werk der scheinbare Fehler sich als vom Meister nicht zu verantworten erwies und vielmehr der Leidenschaft des Jünglings zu verdanken war. Pygmalion scheint sogar von dem anonymen Jüngling gelernt zu haben, indem er es eben vermeidet, Flecken als Spuren seiner Leidenschaft zu hinterlassen. Mit einem Wort: Pygmalion ist drauf und dran, einen Statuenfrevler zu begehen und sich ähnlich ins Verderben zu stürzen wie der anonyme junge Mann von Knidos. Und er läuft Gefahr, die Reihe pervertierter erotischer Leidenschaften, die Ovid seinen Orpheus als Thema des Gesangs hatte ankündigen lassen, um eine weitere Facette zu bereichern.

Die Richtungsänderung, die Ovid dem Ziel seiner Erzählung gibt, beginnt diskret. Zunächst werden auch die Götter in das Verlangen ein-

⁵³ Vgl. schon Bömer 1980, 100 zur Frage, ob es sich um einen Genetivus obiectivus (so die *communis opinio*) oder subiectivus handelt. Ich selbst halte es durchaus für möglich, dass Ovid in einer Art von ἀπό κοινοῦ-Konstruktion die Wechselseitigkeit der Liebesglut ausdrückt, was sich dann allerdings der Wiedergabe in einer Übersetzung entzieht. *Cum grano salis* vergleichbar ist 10,293–294, wo *lumen/lumina* sowohl das Auge wie das (Himmels)Licht bezeichnet.

⁵⁴ Siehe Bömer 1980, 99–100 und v. a. Spahlinger 1996, wo das Zitat titelgebend ist, ältere Literatur bei Bömer 1980, 99f. ad loc. und Bömer 1992.

⁵⁵ Zu Ovid und Praxiteles siehe Robert 1992.

bezogen, indem Pygmalion beim örtlichen Venusfest darum bittet, die Götter mögen ihm eine Frau wie die elfenbeinerne Statue geben, da er es nicht wagte, sich die Statue unmittelbar zur Frau zu wünschen: Pygmalion lässt sich im Unterschied zu den sonstigen Statuenliebhabern nicht von der Lust überwältigen. Auch wenn er sein Geschöpf schon als *tori socia* (10,268) bezeichnet, geht er doch nicht so weit, wie der Pygmalion des Philostephanos (s. o.), der dem Begehren auch den ehelichen Vollzug folgen lässt, sondern nützt den *καίρός* des Venusfestes (das unmittelbar [10,270] nach der Schilderung der Ehephantasien von Ovids Pygmalion im Text erscheint) und erbittet sich die Hilfe der Götter.

Das Zeichen dafür, dass es Hoffnung gibt, ist so unscheinbar (die Flamme des Altars steigt drei Mal in die Höhe),⁵⁶ dass überhaupt nicht klar ist, ob Pygmalion es überhaupt bemerkt hat. Vielmehr kehrt er heim und zurück zu seiner Statue. Ob er nun auf die Hilfe der Götter vertraut oder doch vom Verlangen gepackt ist, bleibt offen, aber an dieser entscheidenden Stelle lässt ihn Ovid noch mehr als in 10,247 als vollendeten Künstler erscheinen, der durch seine Hände und Finger das harte Material so bearbeitet, als wäre es weich und nachgiebig, was am Ende dann tatsächlich der Fall ist (10,280–289a):

ut rediit, simulacra suae petit ille puellae 280
incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est;
admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
temptatum mollescit ebur positoque rigore
subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole
cera remollescit tractataque pollice multas 285
flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.
dum stupet et dubie gaudet fallique veretur,
rursus amans rursusque manu sua vota retractat.
corpus erat!

Als er zurückkehrte, beehrte er das Bild seines Mädchens und auf dem Bette liegend küsste er es. Es schien warm zu sein. Er näherte seinen Mund ein zweites Mal und befühlte auch mit den Händen die Brüste. Das befühlte Elfenbein wurde weich, verlor seine Härte, gab nach und ließ sich formen, so wie das Wachs vom Hymettos in der Sonne wieder weich wird und mit den Fingern bearbeitet in viele Gestalten geformt wird und durch den Gebrauch selbst brauchbar wird. Während er noch staunt, sich zweifelnd freut und die Enttäuschung fürchtet, betastet der Liebende immer und immer wieder seine Wünsche. Es war ein Körper!

Bis zum letzten Wort von Vers 288 steuert Pygmalion, trotz seiner vorher gezeigten Abscheu gegen die irregeleiteten erotischen Begierden der Pro-poetiden und offenkundig ohne es zu ahnen, auf dieselbe moralische Katastrophe hin wie in den parallelen Erzählungen von irregeleiteter Kunstliebe.

⁵⁶ Zur Sache und zu den religiösen Implikationen siehe Bömer 1980 ad loc.

Der Leser, der auf das Schlimmste gefasst sein musste, staunt umso mehr, wenn Venus eingreift – wahrlich eine *dea ex machina* – und aus dem Unglück Glück werden lässt, zunächst das Glück des Augenblicks (10,289–294):

*saliunt temptatae pollice venae.
tum vero Paphius plenissima concipit heros* 290
*verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem
ore suo non falsa premit, dataque oscula virgo
sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen
attollens pariter cum caelo vidit amantem.*

Es springen die vom Finger versuchten Adern hervor. Da aber fand der Heros von Paphos überreiche Worte, mit denen er Venus dankte, drückte mit seinem Mund den nicht mehr falschen Mund, und das Mädchen spürte die ihm gegebenen Küsse, errötete und indem sie scheu das Auge zum Licht erhob, sah sie zugleich mit dem Himmel den Liebenden.

Jetzt ist es an Pygmalion, seine *pietas* zu beweisen: Bevor er ganz in den neuen Freuden versinkt, dankt er zunächst der Göttin im Gebet. Damit zollt er den Gottheiten in ähnlicher Weise Respekt wie schon zuvor, als er die Überirdischen um Hilfe bat. Der Lohn dieser Selbstbeherrschung zeigt sich jetzt. Wie es so seine Art ist, kommt Ovid danach ganz schnell zum Schluss(10,295–297).⁵⁷

coniugio, quod fecit, adest dea, iamque coactis 295
*cornibus in plenum noviens lunaribus orbem
illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.*

Bei der Hochzeit, die sie bewirkt hat, ist die Göttin zugegen und nachdem neun Mal der Mond seine Kreisbahn vollendet hatte, gebar jene die Paphus, von der die Insel ihren Namen besitzt.

Pygmalions Gebet an Venus wird erhört, die elfenbeinerne Frau zur realen verwandelt, und beide leben lange und glücklich miteinander, ihre Tochter wird später die Namensgeberin der zypriotischen Stadt Paphos. Ob sich dadurch Pygmalions Frauenbild geändert hat oder ob die selbstgeschaffene Frau eben nicht die vermeintlich typischen Eigenschaften des weiblichen Geschlechts aufwies, bleibt offen. Dafür beglaubigt das appendixartig angefügte Aition in hellenistisch-gelehrter Manier den Realitätsgehalt der Erzählung durch einen noch in der Gegenwart Ovids existierenden geographischen Namen. Das Aition ist also auch außerhalb des Orpheusgesangs gültig und über die intradiegetische Erzählung hinaus als objektiv beglaubigt.

⁵⁷ Wie sich nun herausstellt, ist dieses Ende schon in 10,290 (*Paphius ... heros*) mit einer anachronistischen Antonomasie (Bömer 1980, 108 z. St.) angedeutet, aber erst an dieser Stelle ist klar, dass *Paphius* nicht einfach „zyprisch“ (Belege bei Bömer ibd.) bedeutet, sondern konkret auf die Tochter (zum überlieferungsgeschichtlichen Problem: Tochter oder Sohn, siehe Bömer 1980, 110) des Pygmalion abzielt.

Die Pygmalion-Erzählung ist nicht nur eine gerade so eben abgewendete Skandalgeschichte, sie ist auch durch die Metamorphose selbst als etwas Besonderes bezeichnet: Üblicherweise wird bei Ovid Belebtes (vor allem Menschen) in Unbelebtes oder in Tiere verwandelt, z. B. Niobe in einen Berg, Arachne in eine Spinne. Umgekehrt verläuft die Verwandlung deutlich seltener, etwa bei den Myrmidonen, die nach der Pest auf Ägina aus Ameisen zu Kriegern werden, oder die Steine, die Deukalion und Pyrrha nach der Großen Flut hinter sich werfen, um daraus die vernichtete Menschheit neu entstehen zu lassen. Dass aber ein Mensch unbelebte Materie zu einem Menschen gestaltet, ist im Rahmen der Metamorphosen einzigartig.⁵⁸

Ovids Erzählung handelt also nicht von nur temporär belebten Androiden, auch wenn das nicht selten als Vergleich herangezogen wird. Die Faszination für Automatenmenschen⁵⁹ reicht zurück bis in Homers Ilias, wo von den belebten Dreifüßen des Hephaistos berichtet wird, die roboterartige Arbeiten leisten.⁶⁰ Näher an Ovid heran führt ein eher entlegenes, indirekt überliefertes Zeugnis aus einer attischen Komödie über Daidalos, den Erzkünstler, an Pygmalion (Aristot. an. 406b):

ἐνιοὶ δὲ καὶ κινεῖν φασὶ τὴν ψυχὴν τὸ σῶμα ἐν ᾧ ἔστιν, ὡς αὐτὴ κινεῖται, οἷον Δημόκριτος, παραπλησίως λέγων Φιλίππῳ τῷ κωμωδοδιδασκάλῳ· φησὶ γὰρ τὸν Δαίδαλον κινουμένην ποιῆσαι τὴν ξυλίνην Ἀφροδίτην, ἐγγέαντ' ἄργυρον χυτόν.

Einige sagen auch, die Seele bewege den Körper, in welchem sie ist, wie sie sich selbst bewege; so Demokrit, der damit die gleiche Meinung ausdrückt wie der Komödiendichter Philippos: Er sagt, Daidalos habe die hölzerne Aphrodite in Bewegung versetzt, indem er Quecksilber eingoss.

⁵⁸ Vgl. Stucchi 2012, bes. 97–99.

⁵⁹ Automaten- bzw. Maschinenmenschen sind häufig ausgehend von Pygmalion mit unterschiedlichen Akzentuierungen kulturwissenschaftlich untersucht, z. B. von Glaser/Rossbach 2011; Hersey 2009; Keen 2017; vgl. auch Hendel 1983. Siehe zuletzt auch Mayor 2018, bes. 105–128.

⁶⁰ Ilias 18,372–377 (Übersetzung W. Schadewaldt):

τὸν δ' εὔρ' ἰδρῶοντα ἔλισσόμενον περὶ φύσας
 σπεύδοντα: τρίποδας γὰρ ἑείκοσι πάντας ἔτευχεν
 ἐστάμεναι περὶ τοῖχον ἐϋσταθέος μεγάροιο,
 χρύσεια δέ σφ' ὑπὸ κύκλα ἐκάστω πυθμένι θῆκεν,
 ὄφρα οἱ αὐτόματοι θεῖον δυσαίαν ἄγωνα
 ἦδ' αὖτις πρὸς δῶμα νεοίατο θαῦμα ἰδέσθαι.

Und sie fand ihn, wie er sich schwitzend um die Blasebälge herumbewegte.

Geschäftig, denn Dreifüße, zwanzig im ganzen, fertigte er,

Rings an der Wand zu stehen der guterstellten Halle.

Und goldene Räder setzte er einem jeden von ihnen unter den Fuß,

Daß sie ihm von selbst zum Versammlungsplatz der Götter liefen

Und wieder ins Haus zurückkehrten, ein Wunder zu schauen.

Aber die Aphrodite des Daidalos bleibt hölzern und kann nur zeitweise sprechen, wenn die Wirkung des Quecksilbers verfliegt, ist sie wieder stumm. Damit ist sie nicht die Vorform von Pygmalions Geliebter, sondern der Puppe Olympia aus Hoffmanns Erzählungen, wie sie Jacques Offenbach auf die Opernbühne gebracht hat.⁶¹

Doch dieses Happy End ist nur das vorläufige Ende der Geschichte: Wie Alessandra Romeo⁶² unterstrichen hat, ist die sich unmittelbar anschließende Erzählung des Orpheus von Myrrha, der Urenkelin Pygmalions, und ihrem inzestuösen Verlangen nach dem eigenen Vater Cinyras, Pygmalions Enkel, die das vorherige Geschehen kommentierende, komplementäre Sage zu Pygmalion. Nun gehen die frevlerischen Wünsche nicht in Erfüllung, nun gibt es auch keine Gottheit, die das Begehren in glückliche Bahnen lenkt. Und noch mehr: Wenn der Eintrag im Lexikon des Hesych, wonach *Pygmaion/Pygmalion* ein anderer Name für Adonis ist (Nr. 4280 Πυγμαίων: ὁ Ἄδωνις παρὰ Κυπρίοις), nicht nur erratisches antiquarisches Wissen der Spätantike darstellt, sondern auf schon früher Bekanntem fußt, dann könnte auch bei Ovid darauf ein Hinweis zu finden sein. Denn am Ende des Orpheus-Gesanges im 10. Buch der Metamorphosen wird dann tatsächlich die Geschichte von Venus und Adonis erzählt: Die erste Begegnung zwischen Venus und dem Menschen Pygmalion/Adonis endete in Glück und Harmonie, die zweite im Tod des Menschen und der Trauer der Göttin – das ist die Alternative, die Ovid dem Leser vor Augen stellt.

Dieser doppelte Pygmalion macht deutlich, wie wichtig es ist, nicht nur die Pygmalion-Geschichte an sich, sondern ihre kontextuelle Einbindung zu betrachten. Denn als Teil des Orpheus-Gesangs steht sie unter der Leitlinie, es würden *pueri superis dilecti* sowie *puellae inconcessis ignibus attonitae, quae poenas meruerunt* vorgestellt. Nichts davon trifft aber *prima vista* auf Pygmalion zu,⁶³ so dass Ovid auch mit diesem erzählstrategischen Mittel den (*nota bene*: unvorbereiteten) Leser zunächst auf eine falsche Fährte lockt. Der Dichter befreit sich aus der scheinbar selbst gestellten Falle auf diskretem, aber höchst kunstfertigem Weg.

Dabei spielt das ungewöhnliche Material der Statue, das Elfenbein,⁶⁴ eine entscheidende Rolle, denn mit Elfenbein verbindet sich die Frage nach Wahr und Falsch, seitdem das Elfenbein im Traum der Penelope,

⁶¹ Vgl. auch Polyb. 13,7 über die künstliche Frau des spartanischen Tyrannen Nabis, die sich für die von ihr Verführten dann als perfides Folterinstrument entpuppte.

⁶² Romeo 2012; vgl. auch Bruzzone 2014, 76–79.

⁶³ So auch Reed 2013, 222.

⁶⁴ Reed 2013 zu 10,247–248 verweist mit anderer Akzentuierung auf die antike Assoziation von Elfenbein und menschlichem Körper; vgl. auch Salzman-Mitchell 2008, 295–297 über die Schilderung des künstlerischen Prozesses.

von dem Homer in der Odyssee 19,562–567⁶⁵ berichtet, das Tor der falschen Träume bezeichnet:⁶⁶

δοιαί γάρ τε πύλαι ἀμνηνῶν εἰσὶν ὄνειρων·
αἱ μὲν γὰρ κεράεσσι τετεύχεται, αἱ δ' ἑλέφαντι.
τῶν οἱ μὲν κ' ἔλθωσι διὰ πριστοῦ ἑλέφαντος,
οἱ δ' ἑλεφαίρονται, ἔπε' ἀκράαντα φέροντες·
οἱ δὲ διὰ ξεστῶν κεράων ἔλθωσι θύραζε,
οἱ δ' ἔτυμα κραίνουσι, βροτῶν ὅτε κέν τις ἴδῃται

Denn zwiefach sind die Tore der wesenlosen Träume. Die einen sind aus Horn gefertigt, die anderen aber von Elfenbein. Und welchen nun von den Träumen kommen aus dem gesägten *Elfenbein*, die *affen rein*, indem sie unerfüllbare Worte bringen. Doch die da ausgehen aus dem geglätteten *Horn*, die sind zur Wahrheit *auserkor'n*, wenn einer der Sterblichen sie sieht (Übersetzung: W. Schadewaldt).

Es ist kein Zufall, dass auch das bei Homer genannte Horn im Orpheus-Gesang präsent ist.⁶⁷ Denn wie Penelope von den Träumen aus Elfenbein und aus Horn spricht, so hat Ovid unmittelbar zuvor von den *Cerastes* berichtet, die von Venus aufgrund eines Frevels gegen Iuppiter und das heilige Gastrecht mit einem Horn (*κέρας*) auf der Stirn gebrandmarkt wurden.⁶⁸ Durch diese anderweitig nicht erwähnten *Cerastes*⁶⁹ werden Horn und Elfenbein in zwei aufeinander folgenden Sagen verhandelt und damit der Traum der Penelope narrativ ausgeweitet: Die gotteslästerlichen Cerasten sind also „wahr“, Pygmalions elfenbeinerne Frau ist dagegen ein falscher Traum.⁷⁰

Auf diesem homerischen Hintergrund erscheint Ovids Pygmalion nicht nur als Manipulator des künstlerischen Materials, sondern auch als Manipulator der eigenen Wahrnehmung: Pygmalion ist ganz gezielt auf die Suche nach einer idealen Frau gegangen und hat sie im eigenen Werk gefunden – vermeintlich, denn es ist eben ein elfenbeiner Traum: Es ist also auch eine Geschichte männlichen Begehrens, die die Realität zugunsten der Imagination aufzugeben bereit ist, bis die Imagination dann doch Realität wird. Und aus dem Traum leitet Orpheus dann wieder in die von seinem Gesang geschaffene Realität über, indem er durch das

⁶⁵ Zu Elfenbein bei Homer mit Blick auf die Realien siehe Treu 1955, zuletzt zum Traum der Penelope im Rahmen der Traumforschung Müller 2018, 38–39.

⁶⁶ Siehe zuletzt Schulte 2016 mit weiterer Literatur.

⁶⁷ Zur Bedeutung Homers und der Homerexegese für Ovid siehe schon Lausberg 1982.

⁶⁸ Vgl. Reed 2013 zu 10,223.

⁶⁹ Maltby 1991, 121.

⁷⁰ Vgl. auch Serv. Aen. 6,893 (über das Tor der falschen Träume, durch das Aeneas die Unterwelt verlässt): *et poetice apertus est sensus: vult autem intellegi falsa esse omnia quae dixit*. Siehe dazu immer noch Wlosok 1983.

Aktion des geographischen Namens Paphon und die chronologische, die Dauer der Schwangerschaft nützende Zeitangabe die Basis für die „wahrheitsgemäße“ Schilderung von Myrrhas inzestuöser Leidenschaft gewinnt.

*

Ovids Pygmalion ist nicht einer einzigen Vorlage entnommen, sondern in einem Akt kreativer Rezeption eine intertextuelle Figur. Der Dichter erzählt über sein poetisches Geschöpf vom ersten Vers an eine Skandalgeschichte, die durch eine *dea ex machina* doch noch abgewendet und wunderbar zu einem glücklichen Ausgang geleitet wird. Das funktioniert in der Gedankenwelt Pygmalions, der Leser aber ist gut beraten, den narrativen Rahmen mit zu bedenken, den Gesang des Orpheus, wo kein Platz ist für legitimes und gar dauerhaftes Liebesglück. Diese Außenperspektive wirkt – auf dem Weg über den Elfenbein/Horn-Diskurs – auch in die engere Pygmalion-Erzählung hinein und kommentiert sie zugleich implizit. Er unterminiert nicht nur die Selbstgewissheit Pygmalions, sondern auch die aus der Transformation der Antike generierte Gewissheit des Lesers nach 2000 Jahren Metamorphosenlektüre, worum es bei Ovids Pygmalion geht, und erweist sich damit wieder einmal – wie Seneca (nat. 3,27,13) mit vollem Recht sagt – als *poetarum ingeniosissimus*.

*

Oder, wenn man die beinahe letzten Worte aus Heinrich von Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ (5. Akt, 11. Auftritt), gesprochen von einem temporär Verblendeten, auf einen anderen Verblendeten übertragen darf: „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ – „Ein Traum, was sonst?“

Literatur

- P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Kommentar von Franz Bömer, Buch IV–V, Heidelberg 1976.
- P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Kommentar von Franz Bömer, Buch X–XII, Heidelberg 1980.
- Ovidio, Metamorfosi, Vol. V: libri X–XII, a cura di Joseph D. Reed, Milano 2013.
- William S. Anderson, The Artist's Limit in Ovid. Orpheus, Pygmalion, and Daedalus, SyllClass 1, 1989, 1–11.
- Achim Aurnhammer / Dieter Martin (Hrsgg.), Mythos Pygmalion, Leipzig 2003.
- Balbina Bäbler, Heinz-Günther Nesselrath, Der Stoff, aus dem die Götter sind – zum Material griechisch-römischer Götterbilder und seiner ideellen Bedeutung, in:

- Brigitte Groneberg, Hermann Spieckermann (Hrsgg.), *Die Welt der Götterbilder*, Berlin, New York 2007, 145–168.
- Paul Barolsky, *A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso*, *CJ* 90, 1995, 255–259.
- Douglas F. Bauer, *The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, *TAPA* 93, 1962, 1–21.
- Gabriela Bijovsky, *More about Pygmalion from Tyre*, *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classica* 29, 2000, 319–327.
- Jürgen Blänsdorf, *Deutungsschichten in Ovids Sagenerzählungen. Pygmalion (met. X, 243–297) und Pomona und Vertumnus (met. XIV, 622–771)*, in: Ders., *Vorträge und Aufsätze zur lateinischen Literatur der Antike und des Mittelalters*, Frankfurt am Main 2015, 181–203.
- Hartmut Böhme et al., *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München 2011.
- Franz Bömer, *Natur oder Kunst. Beiträge zur Geschichte eines poetischen Topos*, *Gymnasium* 99, 1992, 157–164.
- Philippe Borgeaud, *L'absence d'Hephaïstos*, in: *Chypre des origines au moyen âge*, Genève 1975, 156–159.
- Rachel Bruzzone, *Statues, Celibates and Goddesses in Ovid's Metamorphoses and Euripides' Hippolytus*, *CJ* 108, 2012, 65–85.
- René van Compernelle, *L'inscription de Salmanasar III, IM 55644, du Musée de Bagdad, la chronologie des rois de Tyr et la date de la fondation de Carthage (806/5 avant notre ère)*, in: *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves de l'Université Libre de Bruxelles* 20, 1968/72, 467–479.
- Annie Caubet, *Pygmalion et la statue d'ivoire*, in: *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux*, Lyon 1989, 247–254.
- Annegret Dinter, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979.
- Heinrich Dörrie, *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*, Opladen 1974.
- John Eisner / Alison Sharrock, *Re-Viewing Pygmalion*, *Ramus* 20, 1991, 149–182.
- Jas Elsner, *Viewing and creativity. Ovid's Pygmalion as viewer*, in: Ders.: *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007, 113–131.
- Peter Emberger, *Florus und Iustinus. Bemerkungen zu zwei Epitomatoren der römischen Kaiserzeit*, *Gymnasium* 126, 2019, 436–447.
- Jean Ferron, *Les problèmes du médaillon de Carthage*, *Le Muséon* 71, 1968, 255–261.
- Sonja Fielitz, *Der Pygmalion-Mythos als Spiegel literarisch-kultureller Diskurse von der Antike bis zur Gegenwart*, in: Claus Uhlig / Wolfram Keller (Hrsgg.), *Europa zwischen Antike und Moderne. Beiträge zur Philosophie, Literaturwissenschaft und Philologie*, Heidelberg 2014, 155–172.
- Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion. Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860–1960*, Bern 2007.
- Haim Gitler / Gabriela Bijovsky, *The Coins of Pygmalion of Tyre. A Chronological Sequence from Elagabal to Gallienus*, *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classica* 31, 2002, 317–324.
- Horst Albert Glaser / Sabine Rossbach, *The Artificial Human. A Tragical History*, Bern 2011.
- Manfred Glock, *Vom Mythos zur Möglichkeit: der künstliche Mensch. Zu Ovids Metamorphosen 1,76–88 und 10,243–294*, *FC* 2007/1, 24–31.

- Judith P. Hallett, *Corpus erat: Sulpicia's Elegiac Text and Body in Ovid's Pygmalion Narrative* (Met. 10.238–297), in: Thorsten Fögen / Mireille M. Lee (Hrsgg.), *Bodies and boundaries in Graeco-Roman antiquity*, Berlin 2009, 111–124.
- Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.
- John Heath, *The Stupor of Orpheus, Ovid's „Metamorphoses“ 10.64–71*, CJ 91, 1996, 353–370.
- Hans-Werner Hegemann, *Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas. Ein Überblick von der Antike bis zur Gegenwart*, Mainz 1988.
- Rainer Hendel, *Pygmalion. Das Motiv der Liebe zur Puppe in Texten von Goethe bis Lem*, AU 26/1, 1983, 56–68.
- Rudolf Henneböhl, *Ovid, Metamorphosen. Lehrerkommentar*, Bad Driburg 2007.
- Georgina Herrmann, *Ancient Ivory. Masterpieces of the Assyrian Empire*, London 2017.
- George L. Hersey, *Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago / London 2009.
- Fernande Hölscher, *Die Macht der Gottheit im Bild. Archäologische Studien zur griechischen Götterstatue*, Heidelberg 2017.
- Dagmar Hofmann, *Griechische Weltgeschichte auf Latein. Iustins „Epitoma historiarum Pompei Trogi“ und die Geschichtskonzeption des Pompeius Trogus*, Stuttgart 2018.
- Paula James, *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*, London / New York 2011.
- Markus Janka/Michael Stierstorfer, *Mythenerzählungen in Wort, Bild und Film: Ovids *Ars* und *Metamorphosen* im Mediendialog der Antike und Gegenwartskultur*, in: Rolf Kussl (Hrsg.), *Ovid. Mythos, Eros und Verbannung*, Ebelsbach bei Schweinfurt 2018, 204–252.
- Tony Keen, *Femme parfaite sur commande. Le mythe de Pygmalion dans deux romans de science-fiction et de fantasy*, in: Mélanie Bost-Fiévet / Sandra Proveni (Hrsgg.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris 2014, 205–213.
- Tony Keen, *Prometheus, Pygmalion, and Helen. Science Fiction and Mythology*, in: Vanda Zajko / Helena Hoyle (Hrsgg.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, Hoboken/NJ 2017, 311–321.
- Wolfgang Klug, *„Erzählrelief“ bei Ovid. Über den Gebrauch der Erzähltempora in einer Metamorphose Ovids: Pygmalion: X, 243–297*, in: Werner Schubert (Hrsg.), *Ovid – Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main et al. 1999, 455–465.
- Thomas Kölsch, *Homo Plasticator. Antike Menschenschöpfungsmythen in der Science Fiction*, Marburg 2009.
- Alfred Krovoza / Christine Walde (Hrsgg.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2018.
- Marion Lausberg, *Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίας ποιήσεως. Zur Bildbeschreibung bei Ovid*, Boreas 5, 1982, 112–123.
- Helen H. Law, *The Name Galatea in the Pygmalion Myth*, CJ 27, 1932, 337–342.
- Genevieve Liveley, *Reading Resistance in Ovid's Metamorphoses*, in: Philip Hardie / Alessandro Barchiesi / Stephen Hinds (Hrsgg.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge 1999, 197–213.
- Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Etymologies*, Leeds 1991.
- Dieter Martin, *Neuer Pauly Suppl. 5, 2008, s. v. Pygmalion*, 631–640.
- Mathias Mayer, *Midas statt Pygmalion: Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe*, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64, 1990, 278–310.

- Adrienne Mayor, *Gods and robots. Myths, machines, and ancient dreams of technology*, Princeton 2018.
- Gunthard Müller, Sprachgeschichte und Semantik, in: Krovoza / Walde 2018, 20–49.
- Hans-Peter Müller, Pygmaion, Pygmalion und Pumaijaton. Aus der Geschichte einer mythischen Gestalt, *Orientalia* 57, 1988, 192–205.
- Roman A. Prochaska, Pygmalion oder die Sinnlichkeit des Intellekts, *Gymnasium* 102, 1995, 413–425.
- Bonnie MacDougal Ray, *The Metamorphoses of Pygmalion. A Study of Treatments of the Myth from the Third Century B. C. to the Early Seventeenth Century*, Diss. Columbia Univ. 1981.
- Udo Reinhardt, *Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Eine visuelle Ergänzung für die Schullektüre*, Bamberg 2001.
- Meyer Reinhold, The Naming of Pygmalion's Animated Statue, *CJ* 66, 1971, 316–319.
- Renaud Robert, *Ars regenda Amore. Séduction érotique et plaisir esthétique de Praxitèle à Ovide*, *MEFRA* 104, 1992, 373–438.
- Alessandra Romeo, *Orfeo in Ovidio. La creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli 2012.
- Robert Rosenthal / Lenore Jacobson, *Pygmalion in the Classroom: Teacher Expectation and Pupils' Intellectual Development*, New York 1968.
- Jörg Rüpke, *Die Religion der Römer*, München 2001.
- Patricia Salzman-Mitchell, The Whole out of Pieces. Pygmalion's Ivory Statue in Ovid's Metamorphoses, *Arethusa* 41, 2008, 291–311.
- Leopold Schmidt, Pygmalion in den Alpen, *Antaios* 11, 1969, 209–225.
- Ulrich Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter poetischem Anspruch*, Stuttgart 1990.
- Ulrich Schmitzer, *Ovids Verwandlungen verteutscht. Übersetzungen der Metamorphosen seit dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, in: Josefine Kitzbichler, Ulrike C.A. Stephan (Hrsgg.), *Studien zur Praxis der Übersetzung antiker Literatur. Geschichte – Analysen – Kritik*, Berlin 2016, 113–245.
- Ulrich Schmitzer, Pyramus der Narr – Christus Pyramus. Ovid malt die Sage von Pyramus und Thisbe, *Gymnasium* 124, 2017, 529–560.
- Hans-Peter Schönbeck, Erfüllung und Fluch des Künstlertums: Pygmalion und Daidalos bei Ovid, *Philologus* 143, 1999, 300–316.
- Jörg Schulte, The Gates of Horn and Ivory: a Geographical Myth, *Studia Litterarum* 1, 2016, 82–91.
- Harald Schulze, Der Kuss der Psyche. Ein einzigartiger römischer Reliefspiegel erzählt eine mythologische Liebesgeschichte, *Antike Welt* 36/5, 2005, 37–43.
- Otto Seel, Pompeius Trogus und das Problem der Universalgeschichte, *ANRW* II.30.2, 1982, 1363–1423.
- Charles Segal, Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the „Metamorphoses“, *Arion* 5/3, 1998, 9–41.
- Alison Sharrock, *Womanufacture*, *JRS* 81, 1991, 36–49.
- Lothar Spahlinger, *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart / Leipzig 1996.
- Barbara E. Stirrup, Ovid. Poet of imagined Reality, *Latomus* 40, 1981, 88–104.
- Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011.
- Silvia Stucchi, Da pietra a carne, da carne a pietra. Riflessioni dalle Metamorfose ovidiane, *Latomus* 71, 2012, 87–101.

Isabelle Tassignon, Réflexions sur les fragments statuarires du „maître des lions“ d'Amathonte (Chypre), REG 118, 2005, 367–381.

Max Treu, Homer und das Elfenbein, Philologus 99, 1955, 149–158.

Martin M. Winkler, Ovid on Screen. A Montage of Attractions, Cambridge 2020.

Antonie Wlosok, Et poeticae figmentum et philosophiae veritatem, LF 106, 1983, 13–19.