

# thersites

11/2020

Annemarie Ambühl (Ed.)

*tessellae* –  
Birthday Issue for  
Christine Walde



## **Imprint**

### **Universität Potsdam 2020**

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums  
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)  
<https://www.thersites-journal.de/>

### **Editors**

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)  
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)  
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)  
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

**ISSN 2364-7612**

### **Contact**

#### **Principal Contact**

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink  
Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

#### **Support Contact**

Dr. Christian Rollinger  
Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

### **Layout and Typesetting**

text plus form, Dresden

### **Cover pictures:**

- 1 – Medallion of the Mainz Orpheus Mosaic. Photo by J. Ernst.
- 2 – Syrian banknote (front of the 500-pound note). Photo by Anja Wieber.

### **Published online at:**

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11>

This work is licensed under a Creative Commons License:  
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).  
This does not apply to quoted content from other authors.  
To view a copy of this license visit  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ALEXANDER KIRICHENKO

(HU Berlin)

## Sex, Macht und Fiktion in den *Metamorphosen* Ovids

---

**Abstract** This article analyses the eroticized power dynamics that Ovid stages in the *Metamorphoses*. It argues that 1) erotic desire functions in Ovid as a synonym of the desire for power; 2) that the transformations of gods can be read as a metaphor of the powerful subjecting the powerless to their will; 3) that metamorphosed humans can be regarded as notional monuments to divine power; and 4) that, by parading the self-evident fictionality of his transformation tales (including, most notably, the story of Julius Caesar's apotheosis in Book 15), Ovid allows his readers, at least for the duration of the reading process, to experience a modicum of freedom.

**Keywords** Ovid, *Metamorphoses*, Augustus, political Eros, fictionality

Die enge Verbindung zwischen Sex und Macht ist ein in der klassischen Antike allgegenwärtiger Topos.<sup>1</sup> Bereits in der griechischen Literatur ist Erotik als Metapher für Politik ein etabliertes Motiv: Sowohl Aristophanes als auch Platon beschreiben demokratische Politiker als egoistische „Liebhaber des Volkes“, die ihren Geliebten verwöhnen, um ihre eigene Machtbegierde zu befriedigen (Aristoph. Equ., insb. 266–268), während Thukydides den imperialen Drang Athens als erotische Begierde nach einer immer größeren Macht auffasst (Thuk. 2,43,1).<sup>2</sup> Angesichts der Tatsache, dass im Lateinischen ROMA und AMOR ein Palindrom bilden, darf es nicht überraschen, dass in der römischen Literatur die erotische Begierde eine besonders breite metaphorische Bedeutungspalette entfaltet. So parallelisiert Catull seine von allen römischen Männern ebenso begehrte Geliebte (vgl. z. B. Catull. 58) mit den gleichermaßen begehrten imperialen Reichtümern (vgl. z. B. Catull. 28, 29).<sup>3</sup> Tibull hingegen verbindet eine ähnliche erotische Obsession mit der utopischen Sehnsucht nach einem vollkommen befriedeten römischen Reich, in dem der endgültige Triumph über die Feinde der imperialen Ordnung ein neues Goldenes Zeitalter herbeibringen würde (Tib. 1,3, vgl. Lucr. 1,1–61).<sup>4</sup> Ganz anders kontrastiert Propertius die frustrierende elegische Sehnsucht nach seiner sich ewig entziehenden Geliebten mit der sicheren männlichen Dominanz des Augustus über das sich immer weiter ausdehnende Imperium (vgl. insb. Prop. 2,10): Die Tatsache, dass Propertius im 4. Buch die Liebesdichtung zugunsten von staatstragenden patriotischen Themen demonstrativ aufgibt (vgl. Prop. 4,1), lässt ROMA als die einzige zuverlässige Quelle der Befriedigung erscheinen, die einem vom AMOR für immer verwehrt bleibt.<sup>5</sup>

Als letzter augusteischer Liebesdichter blickt also Ovid auf eine lange literarische Tradition der Politisierung des Erotischen zurück. Diese Tradition benutzt er, um eine für seine Leser\*innen besonders brisante Frage aufzuwerfen – nämlich die Frage nach der Möglichkeit der persönlichen Freiheit in einem zunehmend autokratischen Regime. So zieht er zum Beispiel am Anfang des ersten

1 Ludwig (2002); Wohl (2002); Scholtz (2007).

2 Zu Aristophanes' *Rittern* als einer Parodie der „erotischen Politik“ des Perikles siehe Wohl (2002) 73–123. Vgl. Scholtz (2007) 43–70. Zur „Erotik“ der perikleischen Grabrede bei Thukydides siehe Monoson (2000) 67–74; Ludwig (2002) 153–169; Wohl (2002) 30–72; Scholtz (2007) 31–42.

3 Vgl. Wray (2001).

4 Vgl. Wimmel (1976); Lee-Stecum (1998).

5 Wyke (1987); Kirichenko (im Druck).

Buches der *Amores* eine direkte Parallele zwischen dem Gott Amor, der über die gesamte römische Bevölkerung triumphiert (Ov. am. 1,2,27–28 *ducentur capti iuvenes captaeque puellae / haec tibi magnificus pompa triumphus erit*), und Augustus, der die besiegten Völker des Imperiums mit Gnade behandelt (Ov. am. 1,2,51–52 *aspice cognati felicia Caesaris arma: / qua vicit, victos protegit ille manu*).<sup>6</sup> Und am Ende der *Amores* erinnert sich Ovid daran, dass er eigentlich von Freiheitskämpfern gegen die Macht Roms abstammt (Ov. am. 3,15,8–10):

*Paelignae dicar gloria gentis ego,  
quam sua libertas ad honesta coegerat arma,  
cum timuit socias anxia Roma manus.*

Mich wird man den Stolz des Paelignerstammes nennen, den sein Freiheitssinn zu ehrenvollem Kampf einte, als ein verängstigtes Rom vor den Scharen der Bundesgenossen zitterte.

Dieser Kampf ist zwar längst verloren. Doch die Darstellung der Liebe als einer gemeinsamen Gefangenschaft, die der Dichter mit seinen Leser\*innen teilt, lässt Ovids Liebesdichtung als den einzigen Freiraum erscheinen, den es in Rom noch gibt – einen Raum, in dem das Gefühl der Zugehörigkeit zur virtuellen Gemeinschaft der Liebhaber\*innen (d. h. der Leser\*innen von Ovids Liebesdichtung) den imperialen Staat, zumindest in der Phantasie, vorübergehend ersetzt.<sup>7</sup>

Wie ich nun zeigen möchte, besteht das Ziel des erotischen Diskurses in den *Metamorphosen* auch darin, einen Freiraum innerhalb der von einer uneingeschränkten Macht dominierten Welt zu etablieren. Dies geschieht jedoch auf eine etwas andere Weise. Während in den *Amores* die Macht der Liebe – zumindest für die Zeit der Lektüre – die Macht des Augustus gleichsam ersetzt, fungiert in den *Metamorphosen* der erotische Drang als Synonym eines uneingeschränkten Machtdrangs, der mit zweierlei Verwandlungen einhergeht – Verwandlungen der Mächtigen, die ihre wahren Intentionen nur kurzfristig und eher notdürftig maskieren, und Verwandlungen der Machtlosen, die durch ihre Konfrontation mit der höheren Macht für immer verändert bleiben. Der Ausweg, den Ovid aus dieser ausweglosen Situation aufzeichnet, hängt mit der Auffassung des Wahrheitsgehalts der mythologischen Verwandlungsgeschichten in

<sup>6</sup> Vgl. Miller (1995).

<sup>7</sup> Vgl. Boyd (1997) 165–202.

der antiken rhetorischen Theorie zusammen, wo sie immer als Paradebeispiele von *mythoi* oder *fabulae* behandelt werden – also von offensichtlich erfundenen Erzählungen, die gar nicht wahr sein können.<sup>8</sup> Ovid signalisiert auch ununterbrochen, dass seine Verwandlungsgeschichten nichts anderes als Fiktionen sind.<sup>9</sup> Für ihn handelt es sich dabei aber oft um äußerst machtvolle – von den Mächtigen propagierte – Fiktionen, deren verändernder Wirkung man nicht leicht entkommt. Bei Ovid bietet jedoch gerade die Offenlegung der offensichtlichen Fiktionalität solcher Fiktionen den einzigen Freiraum, in dem man vor dieser scheinbar uneingeschränkten Macht Zuflucht finden kann.

Eines der häufigsten Erzählmuster in den *Metamorphosen* handelt von sexuellen Übergriffen, die – besonders wenn sie von übermächtigen Göttern durchgeführt werden – in Vergewaltigungen enden.<sup>10</sup> Das Motiv der Verwandlung versinnbildlicht dabei sowohl die unschuldige Fassade, hinter der sich die Brutalität einer willkürlichen Macht verbirgt, als auch die entmenschlichende Wirkung einer solchen Macht auf ihre Opfer.

Den Göttern dienen Verwandlungen in erster Linie als theatralische Verkleidungen, die ihnen erlauben, ihre erotischen Ziele möglichst effizient zu erreichen – ohne zu viel Zeit und zu viele Worte zu verlieren. In einer typischen Vergewaltigungsgeschichte befriedigt zum Beispiel Jupiter seine Lust nach Callisto, einer Anhängerin der Diana, indem er sich in Diana selbst verwandelt, sich dadurch Callistos Vertrauen sichert und sie dann sofort vergewaltigt (2,425–437). Der einzige Grund hingegen, warum es in der allerersten erotischen Erzählung

<sup>8</sup> Z. B. Sext. *Gramm.* 1.264; Feldherr (2010) 10–11. Vgl. Ov. *trist.* 2,64; Sen. *Apocol.* 9.

<sup>9</sup> In der Mitte der ovidischen Welt (met. 12,39 *orbe locus medio*) befindet sich der Bereich der Fama, der von allen Geschichten bevölkert ist, die überhaupt erzählt werden können, wobei die Mischung aus Wahrheit und Lüge (12,54 *mixtaque cum veris passim commenta vagantur*) die Anzahl der Fiktionen unablässig vermehrt (12,57–58 *mensuraque ficti / crescit*): Tissol (1997) 85–88; Papaioannou (2007) 45–48; Hardie (2012) 150–177. Um die offensichtliche Fiktionalität seiner Erzählung zu betonen, verrät Ovid manchmal, dass das „hohe Alter“ seiner Geschichten als einziger Zeuge ihrer Wahrhaftigkeit gilt (z. B. 1,400 *quis hic credat, nisi sit pro teste vetustas?*), und schildert Situationen, in denen nicht nur die Wahrhaftigkeit einzelner von Göttern erzählter Geschichten, sondern auch der göttliche Status der Götter selbst (sowie der halbgöttliche Status ihrer sterblichen Nachfahren) explizit in Frage gestellt wird: z. B. 1,222–223 (Jupiter), 1,750–754 (die Abstammung Phaethons von Sol), 3,531–563 (Bacchus), 4,2–3 (Bacchus), 4,610–611 (Perseus' Abstammung von Jupiter), 8,614–615 (allgemeine Zweifel an der Allmächtigkeit der Götter), 10,238–239 (Venus).

<sup>10</sup> Curran (1978); Richlin (1992).

der *Metamorphosen* – der Geschichte von Apoll und Daphne – zu keiner Vergewaltigung kommt, ist, dass der Gott, anstatt sich zu verwandeln, Daphne zu verführen versucht, indem er sich als das darstellt, was er tatsächlich ist – Jupiters Sohn und der Erfinder der Prophezeiung, der Musik und der Medizin (1,504–524).<sup>11</sup> Die Verzögerung gibt Daphne genug Zeit, um ihren Vater, den Flussgott Peneius, darum zu bitten, sie in einen Lorbeerbaum zu verwandeln, bevor Apoll sie vergewaltigen kann (1,543–556).

Während Verwandlungen der Götter als der effizienteste Mechanismus der Machtausübung erscheinen, gehen Verwandlungen der Sterblichen mit der Erfahrung eines absoluten Kontroll- und Sinnverlustes einher. Die Erfahrung, von Jupiter vergewaltigt zu werden, den Callisto für ihre göttliche Beschützerin Diana hält, bringt die grundlegendsten Oppositionen (Mann und Frau, jungfräuliche Keuschheit und ungezügelter Begierde) so sehr durcheinander, dass es nichts mehr gibt, was sie tun oder sagen könnte, um die ursprüngliche semantische Ordnung wiederherzustellen. Als sie unter den Schutz Dianas zurückkehrt, wird sie wegen ihrer Schwangerschaft verstoßen (2,441–465). Und als sie Jupiters Sohn gebiert, wird sie zunächst von Juno in eine Bärin und dann von Jupiter selbst in ein Sternbild verwandelt (2,466–530). Der Verlust des menschlichen Aussehens wird somit zur sichtbaren Manifestation der auch sonst bereits offensichtlich gewordenen entmenschlichenden Wirkung der Begegnung mit der willkürlichen göttlichen Macht.

Das Schicksal Callistos ist typisch für die sterblichen Bewohner der fiktionalen Welt der *Metamorphosen*, für die eine körperliche Verwandlung den Verlust der Fähigkeit bedeutet, eine eigene unabhängige Bedeutung zu erzeugen.<sup>12</sup> Aus frei sprechenden und handelnden menschlichen Körpern werden somit stumme, in ihrer Handlung eingeschränkte entmenschlichte Körper, die, auf eine einzige – von einer äußeren Macht festgelegte – Bedeutung reduziert sind. Passend dazu werden oft Tiere, Vögel, Bäume, Quellen, Steine und Sternbilder, in die sich Sterbliche verwandeln, explizit als semantisch eindeutige – immerwährende – Monumente der göttlichen Macht dargestellt.<sup>13</sup> Selbst Daphne, der es ge-

<sup>11</sup> Fuhrer (1999). Vgl. Feeney (1998) 72.

<sup>12</sup> Vgl. Natoli (2017) 33–79.

<sup>13</sup> Z. B. 4,161 (dunkle Maulbeeren als Erinnerung, *monimenta*, an den Tod von Pyramus und Thisbe), 4,550 (Verwandlungen von Inos Begleiterinnen als *monimenta* von Junos Zorn), 10,725–739 (sowohl der Adonis-Kult als auch die Blume, in die sich Adonis verwandelt, als *monimenta* von Venus' Trauer). Im Prinzip lassen sich aber alle permanenten Verwandlungen

lingt, einer Vergewaltigung durch Apoll zu entkommen, wird schließlich nach ihrer Verwandlung in einen Lorbeerbaum für immer zum wichtigsten Symbol von Apolls göttlicher Macht: „Da du nicht meine Gemahlin sein kannst, wirst du wenigstens mein Baum sein“ (1,557–558 *at quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe*).<sup>14</sup>

Dass es bei Ovids Verwandlungsgeschichten in der Tat nicht so sehr um Sex als vielmehr um Macht geht, wird zum Beispiel aus der Begegnung zwischen Minerva und Arachne ersichtlich. Minerva verwandelt sich in eine harmlos wirkende alte Frau (6,26 *anum simulat*), um Arachne davor zu warnen, die mächtige Göttin durch ihre Webkunst herauszufordern. Als Arachne sich dieser Forderung widersetzt, kommt es zu einem Wettstreit, bei dem zwei semantisch völlig transparente Kunstwerke entstehen:<sup>15</sup> Auf Arachnes Tapiserie erscheint ein schier endloser Katalog der Götter, die sich in alle erdenklichen Tiere und Pflanzen verwandeln, um Frauen zu vergewaltigen (6,103–128), während Minerva sich selbst in einer Siegerpose darstellt (6,82 *operis victoria finis*), die sie dadurch untermauert, dass sie in den Ecken ihres Teppichs Götter schildert, die die Unbotmäßigkeit der Sterblichen durch Verwandlungen in Tiere und Naturgegenstände bestrafen (6,70–100). Am Ende zerstört Minerva das mit „Verbrechen der Götter“ (6,131 *caelestia crimina*) verzierte Kunstwerk ihrer Kontrahentin und verwandelt Arachne in eine Spinne (6,136–145). Diese Verwandlung sorgt nun dafür, dass nicht nur Arachne selbst, sondern auch ihre Nachkommen durch das Weben nur politisch harmlose geometrische Muster erzeugen können (6,136–138).

Als Folge lassen Ovids Verwandlungsgeschichten die gesamte Natur – potenziell jeden Baum, jeden Vogel, jedes Tier und jeden Stein – wie eine Ansammlung von Zeugnissen einer durch allzu menschliche Gefühle (Begierde, Angst, Neid, Kränkung) geleiteten, willkürlichen göttlichen Macht erscheinen.<sup>16</sup> Oft ge-

---

gen als „Monumente“ der göttlichen Allmächtigkeit betrachten. Vgl. Solodow (1988) 203–232; Myers (1994) insb. 27–60; Feldherr (2010) 293–341.

<sup>14</sup> Miller (2009) 338–349. Vgl. Feeney (1998) 72–73; Hardie (2002) 45–50; Feldherr (2010) 40–41; Fratantuono (2011) 17–20.

<sup>15</sup> Feeney (1991) 190–194; Oliensis (2004) 286–296; Salzman-Mitchell (2005) 125–139; Johnson (2008) 83–92; Rosati (2009) 243–247.

<sup>16</sup> Nach diesem Prinzip funktioniert die vielen Verwandlungsgeschichten Ovids zugrundeliegende „aitiologische“ Logik, nach der mehr oder weniger jedes Element der wahrnehmbaren physischen Welt als aus einem ursprünglich anthropomorphen Wesen entstanden gelten darf: Myers (1994).

nügt dabei nur ein Blick auf die Natur, um eine solche menschliche Geschichte zu evozieren. „Was sind das für Vögel?“, fragt Minerva die Musen im 5. Buch (5,296–297) und erfährt sofort, dass das die Pieriden sind, die sich in Elstern verwandelten, weil sie die Musen zu einem Gesangswettbewerb herausgefordert hatten (5,300–678).<sup>17</sup> „Was ist das für eine kaum sichtbare Insel – da in der Ferne?“ fragt im 8. Buch ein Besucher den Flussgott Achelous (8,574–576) und erfährt, dass es sich eigentlich um eine Inselgruppe (die Echinaden) handelt, in die der Gott selbst fünf Nymphen verwandelte, die sich weigerten, ihm zu huldigen, und dass eine andere Insel etwas weiter weg auch eine Nymphe ist, die Achelous vergewaltigte und anschließend versteinerte, nachdem sie von ihrem Vater von einer Klippe gestoßen worden war (8,577–610). „Und der Vogel, den du da zufällig vorbeifliegen siehst,“ erklärt ein anonymes Fischer im 11. Buch einem anderen (11,750–753), ist Aesacus, ein Sohn des Priamus, der von Tethys in einen Meeresvogel verwandelt wurde, als er – bestürzt über den durch einen Schlangenbiss erfolgten Tod einer Nymphe, die er eigentlich verfolgt hatte, um sie zu vergewaltigen – von einer Klippe ins Meer stürzte (11,754–795).

Ovid lässt aber nicht nur die gesamte sichtbare Oberfläche der Welt als Ansammlung von Zeugnissen göttlichen Machtmissbrauchs und menschlicher Verirrungen, Leiden und Leidenschaften erscheinen, sondern er bietet auch eine raffinierte Reflexion über den paradoxen Status solcher Verwandlungsgeschichten. Einerseits gilt eine anthropomorphe Präsenz hinter jedem Naturgegenstand in der ovidischen Welt als so selbstverständlich, dass die Unfähigkeit, eine solche Präsenz zu erkennen, unweigerlich zu einer Katastrophe führt. Im 8. Buch hält Erychthon einen Baum nur für eine große Menge Holz, aus dem er einen Bankettsaal errichten will (8,774–776). Beim Fällen des Baums stellt es sich aber heraus, dass er eine Nymphe beherbergt, die nun zu Tode verblutet (8,771–773). Da die tote Nymphe Ceres – der Göttin der Nahrung – heilig war, wird Erychthon mit einem unstillbaren Hunger bestraft (8,788–842) verzehrt und am Ende seinen eigenen Körper restlos (8,875–878).

Gleichzeitig aber erweist sich das Aufspüren einer menschlichen Präsenz hinter einem nicht-menschlichen Naturphänomen nur als Projektion der Subjektivität des Betrachters. Die Narziss-und-Echo Geschichte ist eine besonders subtile Reflexion darüber, dass der vermenschlichende Blick, der zur Entstehung von Metamorphosengeschichten führt, zwar nur lauter Fiktionen erzeugt, dass

---

17 Johnson (2008) 71–73. Siehe auch Hinds (1987). Vgl. Spahlinger (1996) 103–130; Rosati (2009) 191–194.

aber gerade die Fähigkeit, solche Fiktionen zu erzeugen, das wohl wichtigste Merkmal der menschlichen Natur darstellt.

Im Gegensatz zu unzähligen anderen Nymphen ist Echo kein Vergewaltigungsopfer. Stattdessen hilft sie Jupiter sogar dabei, seine erotischen Abenteuer vor seiner Ehefrau geheim zu halten, indem sie sie durch Gespräche ablenkt. Dafür wird sie von Juno bestraft. Obwohl die Strafe formal in keiner Verwandlung besteht (Echos Körper bleibt ja zunächst unverändert), unterscheidet sie sich nur unwesentlich davon: So wie die Verwandlungen anderer Nymphen in Bäume oder Quellen mit dem Verlust der Fähigkeit einhergehen, eine eigene Bedeutung sprachlich zu erzeugen, so wird schließlich auch die Sprachfähigkeit der Echo auf das Niveau eines Naturphänomens reduziert (3,365–369). Das Erstaunliche an Echo ist jedoch, dass es ihr trotz dieser partiellen Metamorphose gelingt, ihr eigenes subjektives Empfinden – ihre Liebe zu Narziss – sprachlich auszudrücken. *Ecquis adest?* („ist jemand hier?“) fragt Narziss, und Echo antwortet *adest* („hier“). *Huc coeamus* („lass uns hier zusammenkommen“), sagt er. *Coeamus* („zusammenkommen“), antwortet sie voller Hoffnung (3,380–392).<sup>18</sup>

Während also Echo alles tut, um trotz ihrer eingeschränkten Menschlichkeit ihre erotische Sehnsucht zum Ausdruck zu bringen, verhält sich Narziss ein wenig wie Erysichthon, der, wie wir gesehen haben, nicht in der Lage ist, hinter einem Naturphänomen eine menschliche Präsenz zu vermuten.<sup>19</sup> Man kann natürlich nicht behaupten, dass Narziss die Antworten der Echo als bloße Echos seiner eigenen Worte missversteht: Er glaubt tatsächlich, er spreche mit einer anderen Person – vielleicht mit jemandem aus seinem „treuen Gefolge.“<sup>20</sup> Der Fehler, den er macht, ist aber, dass er die Antworten der unsichtbaren Stimme schließlich doch nur als Abbilder seiner eigenen, völlig unschuldigen, durch keine erotische Intention gefärbten Empfindungen wahrnimmt. Und bestraft wird er genau dafür, dass es ihm nicht gelingt, zu akzeptieren, dass sich hinter diesem Echo ein unabhängiges (begehrendes) menschliches Subjekt verbirgt. Es ist deswegen äußerst treffend, dass seine Strafe darin besteht, eine solche menschliche Präsenz in einem völlig ‚leeren‘ Naturphänomen (vgl. 3,435 *nil habet ista*

<sup>18</sup> Zu Echo, die in Narzissens Worte ihre eigene Bedeutung hineinlegt, siehe Tissol (1997) 15–17; Gildenhard & Zissos (2000) 142–143; Janan (2009) 136–139.

<sup>19</sup> Zum lukrezischen Hintergrund des Zusammenspiels zwischen verschiedenen Arten von *simulacra* in der Narziss-und-Echo-Episode siehe Hardie (2002) 150–165; Bartsch (2006) 84–103; Männlein-Robert (2007) 320–332.

<sup>20</sup> Vgl. 3,379–380 *forte puer comitum seductus ab agmine fido / dixerat*: Fratantuono (2011) 74.

*sui*) wahrzunehmen – in seinem eigenen Spiegelbild, in das er sich unsterblich verliebt. Er stirbt schließlich an den Spätfolgen der Erkenntnis, dass es sich bei seinem Geliebten nur um eine Projektion seiner selbst – um eine reine Fiktion – handelt.<sup>21</sup>

Ovids Welt besteht grundsätzlich aus solchen Projektionen der menschlichen Phantasie. Die wichtigste Frage, die sich dabei stellt, ist, wie man sich in dieser Welt orientiert – und wie man in ihr überlebt. Denn wenn man (wie Erysichthon) für vermenschlichende Fiktionen völlig unempfänglich bleibt, stirbt man an der eigenen Phantasielosigkeit, und wenn man (wie Narziss) sie für bare Münze hält, stirbt man auch – an seiner Naivität. Zwischen diesen extremen Fällen kristallisiert sich im Laufe der *Metamorphosen* sukzessive ein paradoxer und doch in sich völlig stimmiger Fiktionalitätsdiskurs heraus, dem – etwas vereinfachend formuliert – folgende Punkte zugrunde liegen. 1) Die fiktionserzeugende Phantasie ist eines der prägenden (und darum unvermeidlichen) Wesensmerkmale der menschlichen Natur, und wenn man es verneint, büßt man unweigerlich seine Menschlichkeit ein.<sup>22</sup> 2) Der zerstörerischen – den Körper und den Geist für immer verwandelnden – Wirkung solcher Fiktionen kann man sich nur dann entziehen, wenn man immer im Sinne behält, dass es sich dabei um bloße Fiktionen handelt.

Gleich am Anfang der *Metamorphosen* setzt Ovids Kosmogonie die Entstehung des Menschen mit der Entstehung einer Welt gleich, in der alles, was man sieht, zu einer vermenschlichenden fiktionalen Phantasie einlädt. Die vormenschliche Welt erscheint wie ein absolut stabiles, semantisch eindeutiges Gebilde, in dem einzelne Elemente – Erde, Wasser, Luft und Feuer – fein säuberlich voneinander getrennt sind, wobei jedes Element nur von einer Art von Lebewesen bevölkert ist – die Erde von Tieren, das Wasser von Fischen, die Luft von Vögeln und der feurige Äther von Göttern (1,69–75).<sup>23</sup> Diese Welt ist somit der Inbegriff einer rationalen Ordnung, in der jede Kreatur eine vollkommene Identität mit sich selbst und mit ihrem Platz in der Welt aufweist. In dieser Welt ist ein Baum mit anderen Worten immer nur ein Baum, was zur Folge hat, dass nicht nur das Konzept der Veränderung – oder Verwandlung – überhaupt nicht denkbar ist, sondern auch dass man schlicht und einfach gar keine Geschichten erzählen kann.

---

21 Vgl. Hardie (2002) 145–148; Elsner (2007) 132–176.

22 Vgl. Anm. 8.

23 Vgl. Plat. Tim. 27c1–34a7 und 39e3–41d7. Vgl. Myers (1994) 41.

All das wird erst dann möglich, als der Mensch erschaffen wird (1,78 *natus homo est*). Was den Menschen von allen anderen Lebewesen am stärksten unterscheidet, ist nicht nur, dass er über alle anderen – über die vier Elemente so klar aufgeteilten – Kreaturen herrschen soll (1,77 *et quod dominari in cetera posset*), sondern auch, dass er selbst kein eigenes Element besitzt und darum keine andere Wahl hat, als in fremde Gebiete vorzudringen, was die transparente semantische Struktur der göttlichen Welt komplett durcheinander bringt. Dass der Mensch – im Vergleich zur restlichen kosmischen Ordnung – vollkommen fehl am Platze ist, führt dazu, dass er sich nur äußerst kurz (während des Goldenen Zeitalters) an die Grundprinzipien dieser Ordnung hält, indem er sich mit dem zufrieden gibt, was er besitzt (1,89–112). Die unvermeidliche Abkehr von diesen Prinzipien mündet sehr schnell im Eisernen Zeitalter, das sich durch Grenzüberschreitungen und Begierde nach dem, was einem nicht gehört, auszeichnet (1,128–150). In der ovidischen Kosmogonie gilt also der Mensch als Ursprung sowohl der Verwandlung (denn nur dadurch, dass der Mensch kein ihm allein zugewiesenes Element besitzt, wird Veränderung überhaupt erst denkbar) als auch der fiktionalen Phantasie (denn erst die grundsätzliche Mehrdeutigkeit der menschlichen Welt lässt es überhaupt zu, dass man hinter einer Sache sinnvollerweise eine andere vermuten kann). Durch den Menschen entsteht also eine Welt, in der potenziell alles ein Symbol für etwas anderes ist und deren Bedeutung man deswegen nur erschließen kann, indem man Geschichten erzählt.

Zunächst unternehmen die Götter noch einen verzweifelten Versuch, die semantisch eindeutige göttliche Welt vor drohender Vermenschlichung zu bewahren. Es wird jedoch gleich aus der allerersten Metamorphosengeschichte klar (1,151–252), dass die ursprüngliche rationale Ordnung nicht mehr zu retten ist. Die Tatsache, dass Lykaon für seine eklatante Missachtung der Macht Jupiters in einen Wolf verwandelt wird und dass Jupiter beschließt, die ganze Menschheit für die Verbrechen eines einzelnen durch eine Flut zu vernichten, lässt eindeutig erkennen, dass die Götter sich wohl eine Rückkehr zu den klaren Verhältnissen der vormenschlichen Welt wünschen.<sup>24</sup> Der Grund, warum sich das als unmöglich erweist, ist zum einen, dass nur zwei Menschen genügen, um die menschenleere Welt wieder zu vermenschlichen: denn Deucalion und Pyrrha – die einzigen Überlebenden der Flut – verwandeln kurzerhand Steine in neue Menschen (1,384–415).<sup>25</sup> Ein weiterer Grund, warum man zur ursprünglichen rationalen

---

24 Anderson (1989); Hardie (2002) 229–230; Newlands 2018, 143–144.

25 Schmidt (1991) 25–36; Myers (1994) 43–47; Tarrant (2002); Vial (2010) 106–116.

Ordnung nicht mehr zurückkehren kann, ist, dass die Götter sich inzwischen auch merklich vermenschlicht haben. Bereits in der Lykaon-Geschichte musste sich schließlich Jupiter in einen Menschen verwandeln (1,213 *et deus humana lustrum sub imagine terras*) – und somit eine offensichtliche Fiktion erzeugen –, um seine göttliche Macht walten zu lassen. Und wie wir bereits gesehen haben, zeichnet sich in vielen darauffolgenden Geschichten die göttliche Macht oft dadurch aus, dass Götter ihre fiktionalen Identitäten dafür benutzen, Sterbliche zum Gehorsam zu zwingen, was am Ende zu Verwandlungen der Betroffenen führt.

Der wichtigste Unterschied zwischen Göttern und Sterblichen ist also der Unterschied zwischen der aktiven und der passiven Rolle im Verwandlungsprozess: Götter besitzen die Macht, sich selbst und andere nach Belieben zu verwandeln; Sterbliche hingegen müssen immer damit rechnen, dass sie verwandelt werden. Gleichzeitig stellt es sich sukzessive heraus, dass – so wie die Verwandlungen selbst als Ausdrücke der göttlichen Macht fungieren – auch die Frage nach der Wirkung und der Autorität von Verwandlungsgeschichten immer eine Frage der bereits vorhandenen Macht ihrer Erzähler ist. Wenn man keine solche Macht besitzt, kann man zwar so viele Geschichten erzählen, wie man will. Doch selbst wenn diese Geschichten eine Wahrheit – oder eine unbestritten überlegene Kunstfertigkeit – an den Tag legen, wird daraus bestenfalls ein unterhaltender Zeitvertreib, der keine Auswirkungen hat und keine bleibenden Spuren hinterlässt – und der schlimmstenfalls den Erzähler selbst den Verlust seines Lebens, seiner Sprache oder seiner Identität kostet.

Dass die Rede eines machtlosen Sprechers grundsätzlich ohne Konsequenzen bleibt, zeigt sich zum Beispiel in der ersten Episode des 15. Buches, in der Pythagoras, ein armer Flüchtling von der Insel Samos (15,60–62), Opferriten als das entsetzlichste Verbrechen gegen die Natur und gegen die Götter anprangert, was seinen mächtigen Zuhörer – den zweiten römischen König Numa Pompilius – keineswegs daran hindert, nach seiner Rückkehr nach Rom einen Kalender von Opferriten zu etablieren (15,483 *sacrificos docuit ritus*) und dadurch den Grundstein für die römische Staatsreligion zu legen (vgl. Livius 1,18,1–1,21,5).<sup>26</sup> In den früheren Büchern gibt es zahlreiche Episoden, in denen machtlose Erzähler nicht einfach ignoriert, sondern auch noch bestraft werden. Im 4. Buch verwandelt zum Beispiel Bacchus die Töchter des Minyas in Fledermäuse dafür, dass diese, anstatt an bacchischen Riten teilzunehmen, zuhause bleiben und die Lange-

---

<sup>26</sup> Buchheit (1993).

weile ihrer Webarbeit durch unterhaltsame Verwandlungsgeschichten versüßen (4,1–415).<sup>27</sup> Ähnliches geschieht auch im 5. Buch, wo die sterblichen Pieriden gegen die göttlichen Musen in einen Gesangswettbewerb treten, der natürlich zu einem Wettbewerb im Geschichtenerzählen wird, wofür sie – nach ihrer Niederlage – von den Musen in sinnlos alles nachplappernde Elstern verwandelt werden (5,294–678).<sup>28</sup> Wie wir gesehen haben, geschieht etwas Ähnliches auch Arachne im 6. Buch.

Es gibt aber in den *Metamorphosen* einige Episoden, die es als möglich erscheinen lassen, dass auch Machtlose eine Macht erlangen können. Die Hauptfigur in Ovids eigenwilliger Nachdichtung der *Ilias* im 12. Buch ist nicht der homerische Achill, der nur am Rande behandelt wird, sondern Caenis – eine schöne thessalische Jungfrau, die von Neptun vergewaltigt wurde. Als Ausgleich fordert Caenis von ihrem Vergewaltiger Folgendes (12,201–202):

*„magnum“ Caenis ait „facit haec iniuria votum,  
tale pati iam posse nihil; da, femina ne sim.“*

Einen großen Wunsch weckt in mir diese Gewalttat: dass mir solches nicht mehr widerfahren kann. Gib, dass ich keine Frau mehr bin!

So wird aus einer vergewaltigten Frau ein großer Held, dem Neptun Unverwundbarkeit schenkt. Der Gipfelpunkt der Erzählung ist der Kampf zwischen Caeneus, wie Caenis nun heißt, und den Zentauren, die diesen als lächerliches Weib verspotteten Krieger nur mit größter Mühe besiegen können. Eine vergewaltigte Frau wird somit in den Rang eines homerischen Helden erhoben.<sup>29</sup>

Im 6. Buch erscheint nicht das Spiel mit der literarischen Tradition, sondern das Schreiben als das, was die Ermächtigung einer anfangs machtlosen Figur bewirkt. In der wohl grausamsten Geschichte der *Metamorphosen* demonstriert der thrakische König Tereus seine uneingeschränkte Macht über Philomela, die Schwester seiner Frau, nicht nur indem er sie vergewaltigt, sondern auch indem er ihre Zunge herausschneidet (6,511–570). Um ihre Geschichte zu erzählen, hat nun die sprachlose Philomela keine andere Möglichkeit, als sie zu schreiben. Sie

---

27 Janan (1994); Salzman-Mitchell (2005) 152–166; Fratantuono (2011) 91–102.

28 Hinds (1987). Vgl. Spahlinger (1996) 103–130; Johnson (2008) 71–73; Rosati (2009) 191–194.

29 Vgl. Papaioannou (2007) 98–115.

webt eine Tapiserie, die explizit wie ein schriftlicher Text dargestellt wird, und schickt sie ihrer Schwester zum Lesen (6,576–583):<sup>30</sup>

*stamina barbarica suspendit callida tela  
purpureasque notas filis intexuit albis,  
indiciū sceleris [...].  
evolvit vestes saevi matrona tyranni  
fortunaēque suae carmen miserabile legit.*

Listig befestigte sie am barbarischen Webstuhl Kettfäden und wob zwischen das weiße Garn purpurne Schriftzeichen ein, die den Frevel anzeigten. [...] Die Gemahlin des grausamen Tyrannen rollte das Gewebe auf und las darin die traurige Geschichte ihres eigenen Unglücks.

Daraufhin schmiedet sie einen Racheplan, der das ursprüngliche Verbrechen ihres Ehemanns bei weitem übertrifft (6,587–666). Das Schreiben fungiert in dieser Episode zwar als Symbol der absoluten (weiblichen) Ohnmacht, denn der einzige Grund, warum Philomela überhaupt schreibt, ist, dass sie – im Gegensatz zu einem Mann – nicht sprechen kann. Gleichzeitig aber erweist sich das Schreiben als die einzige Möglichkeit, einer sprach- und machtlosen Erzählerin eine machtvolle Sprache zu verleihen.<sup>31</sup>

Diese Episoden werfen ein erhellendes Licht darauf, wie Ovid die Funktionsweise und die Wirkung seines eigenen schriftlichen Texts auffasst. Besonders aussagekräftig ist dabei, wie Ovid diesen schriftlichen Text gegenüber Augustus positioniert – dem unübertroffenen göttlichen Herrscher, dessen Macht am Ende der *Metamorphosen* mit derjenigen Jupiters gleichgesetzt wird (15,858–860):<sup>32</sup>

*Iuppiter arces  
temperat aetherias et mundi regna triformis,  
terra sub Augusto est; pater est et rector uterque.*

<sup>30</sup> Zur umstrittenen Frage, ob man Philomelas Tapiserie als eine bildliche Darstellung oder als einen schriftlichen Text verstehen soll, siehe Segal (1994); Hardie (2002) 175; Salzman-Mitchell (2005) 139–149; Rosati (2009) 320–321; Feldherr (2010) 208–210.

<sup>31</sup> Newlands 2018, 152–164.

<sup>32</sup> Vgl. 1,199–205.

Jupiter beherrscht die Höhe des Äthers und die drei Weltbereiche, die Erde ist Augustus untertan; Vater und Lenker sind beide.

Im Gegensatz zur Göttlichkeit Jupiters ist jedoch der göttliche Status des Augustus keine Selbstverständlichkeit, sondern erweist sich als Folge der letzten Verwandlungsgeschichte, die in den *Metamorphosen* erzählt wird – der Geschichte von der Vergöttlichung des Julius Caesar.

Bereits im 14. Buch hören die Götter ganz auf, sowohl zu vergewaltigen als auch ihre Machtansprüche durch Verwandlungen Sterblicher in Naturgegenstände zu bekräftigen.<sup>33</sup> Stattdessen stellt nun Jupiter seine Macht durch Vergöttlichungen zur Schau. Überraschenderweise geht er dabei äußerst rational und besonnen vor: Die Vergöttlichungen des Aeneas und des Romulus finden schließlich nur deswegen statt, weil Jupiter durch rhetorisch wohl argumentierte Anträge ihrer göttlichen Eltern – der Venus und des Mars – von der Zweckmäßigkeit dieses Vorgangs überzeugt wird (vgl. 14,594–595 *tum pater ,estis‘ ait ,caelesti numine digni, / quaeque petis, pro quoque petis: cape, nata, quod optas‘*: „Ihr seid der himmlischen Gabe würdig – sowohl du, die mich bittet, als auch derjenige, für den du bittest. Empfange, Tochter, was du dir wünschst“).<sup>34</sup> Die Apotheose des Julius Caesar am Ende des 15. Buches bildet einen starken Kontrast zu diesen beiden früheren Vergöttlichungen. In dieser Szene bittet Venus Jupiter nicht darum, den bereits verstorbenen Julius Caesar zu vergöttlichen, sondern darum, dessen bevorstehende Ermordung zu verhindern (15,765–778). Bezeichnenderweise zerbricht jedoch ihre Rhetorik an einem schriftlichen Text – dem in dauerhaften Stahl eingeritzten Text des Fatums, den Jupiter selbst gelesen hat und den nicht einmal er verändern kann (15,813–814 *incisa adamantē perenni / ... legi ipse animoque notavi*). Laut diesem Text ist das physische Leben Caesars unausweichlich zu Ende. Der einzige – im Übrigen sehr leicht zu bewirkende – Ausweg besteht laut Jupiter darin, den verstorbenen Caesar als Gott zu verehren (15,818–819).<sup>35</sup> Im Unterschied zu den beiden früheren Apotheosen

---

33 Das einzige göttliche Wesen, das im 14. Buch Menschen aus erotischen Gründen weiterhin verwandelt, ist Circe. Für sie gilt aber diese Fähigkeit nicht als Zeichen ihrer göttlichen Macht, sondern als Zeichen ihrer weiblichen Verletzbarkeit (14,384 *laesaque quid faciat, quid amans, quid femina, disces*).

34 Feeney (1991) 207; Myers (2009) 8–10.

35 Siehe auch 15,841–842 *ut semper Capitolia nostra forumque / divus ab excelsa prospectet Iulius aede*: Pandey (2013) insb. 437–445.

wird diese Vergöttlichung nicht von Jupiter und nicht aufgrund der besonderen Errungenschaften des Geehrten vollzogen, sondern – und das wird im Text mehrfach betont – von Caesars eigenem Sohn Augustus und einzig und allein, damit dieser selbst nicht von sterblichem Samen abstammen muss.<sup>36</sup>

Auffälligerweise wird in einer anderen Passage explizit betont, dass mit Caesars Tod der letzte Nachkomme des dardanischen Iulus ausgelöscht wird (15,767 *quod de Dardanio solum mihi restat Iulo*). Diese Feststellung lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass die Abstammung des Augustus von Caesar eigentlich nichts anderes als eine juristische Fiktion ist.<sup>37</sup> Und das wiederum hebt mit noch stärkerem Nachdruck die ohnehin offensichtliche Tatsache hervor, dass Caesars Apotheose das wohl eklatanteste Beispiel einer frei erfundenen Fiktion im ganzen Werk darstellt: Augustus erklärt seinen Adoptivvater zu einem Gott, um nach seinem Tod auch selbst als Gott gelten zu dürfen.<sup>38</sup> Ovid macht ferner auch völlig klar, dass der einzige Grund, warum diese selbstbestätigende Fiktion zu einem wirksamen ideologischen Konstrukt werden kann, nur darin besteht, dass Augustus bereits eine uneingeschränkte Macht über die ganze Welt besitzt: Er wird schließlich am Ende der *Metamorphosen* von Jupiter selbst nicht nur als Sieger über seine Feinde im Bürgerkrieg, sondern auch als Bezwinger der gesamten bewohnbaren Erde sowie des Meeres beschrieben (vgl. insb. 15,830–831 *quodcumque habitabile tellus / sustinet, huius erit; pontus quoque serviet illi*).<sup>39</sup>

Aus dieser Perspektive heraus lassen sich die *Metamorphosen* als Ganzes wie ein äußerst scharfsinniger Kommentar zur Beschaffenheit der für Ovids ursprüngliche Leser\*innen wohl wichtigsten Fiktion verstehen – der Fiktion der Legitimation der kaiserlichen Macht. Die mythischen Verwandlungsgeschichten bilden nämlich eine äußerst facettenreiche Folie zu Augustus, der dadurch wie eine selbst in der fantastischen Welt des griechischen Mythos einzigartige, noch nie da gewesene Figur erscheint (vgl. Hor. epist. 2,1,1–17).<sup>40</sup> In den *Metamorphosen* unterscheiden sich sonst Götter und Sterbliche vor allem darin voneinander,

36 15,746–761, insb. 760–761 *ne foret hic igitur mortali semine cretus, / ille deus faciendus erat*. Schmitzer (1991) 278–284; Barchiesi (1997) 194–195; Feldherr (2010) 70–71.

37 Pandey (2013) 441. Vgl. Feeney (1991) 210–214; Schmitzer (1991) 284–286; Hardie (1997) 191; Feldherr (2010) 66–67.

38 Hardie (1997) 190–195; Feldherr (2010) 72.

39 Zu den Parallelen zwischen Jupiters Rede in Ov. met. 15,819–839 und Augustus' *Res Gestae* siehe Hardie (1997) 192; Feldherr (2010) 73–75.

40 Vgl. Kirichenko (2016), 234–237.

dass die einen verwandeln und die anderen verwandelt werden. Augustus ist der einzige, der in der Lage ist, als Sterblicher einen anderen in einen Gott zu verwandeln, um dadurch selbst zu einem Gott zu werden. Eine solche Macht besitzt in der Tat sonst niemand. Dadurch aber, dass diese Macht an den selbstredend fiktionalen Verwandlungsmythen gemessen wird, erweist sie sich im Vergleich gewissermaßen als die offensichtlichsste aller Fiktionen. Die Lektüre der *Metamorphosen* wird somit zu einer recht befreienden Erfahrung, die den Leser\*innen erlaubt, den ideologischen Überbau der Herrschaft des Augustus bloß wie eine weitere unterhaltsame Metamorphosengeschichte zu betrachten, die den Grad der Unglaubwürdigkeit alter Mythen bei weitem übertrifft.

Dadurch, dass Ovid den Entstehungsmechanismus dieser ideologischen Fiktion genüsslich seziert und zur Schau stellt, stellt er die Macht des Augustus als solche keineswegs in Frage. Diese Macht ist schließlich eine unbestreitbare Tatsache, und Ovids baldige Verbannung ans Schwarze Meer, die er in den *Tristien* explizit mit einer mythischen Metamorphose verglichen wird (*trist.* 1,1,119–120 *inter mutata referri / fortunae vultum corpora posse meae*),<sup>41</sup> bestätigt die absolute Uneingeschränktheit dieser mit der Macht Jupiters ebenbürtigen göttlichen Macht. Für diese Macht gibt es nur eine einzige Einschränkung, die Ovid am Ende der *Metamorphosen* nennt: Der Zorn Jupiters wird das Werk, das Ovid gerade beendet hat, genauso wenig zerstören können wie den schriftlichen Text des Fatums (15, 871). Worauf diese Zuversicht basiert, wird erst in der Exildichtung klar. Eines der wichtigsten Leitmotive sowohl der *Tristien* als auch der *Epistulae ex Ponto* ist der göttliche Zorn des Augustus (vgl. z. B. *trist.* 1,1,33 *principis ira* und *met.* 15,871 *Iovis ira*). Doch wie im *Metamorphosen*-Epilog hat dieser göttliche Zorn auch in den Exilgedichten nur Macht über Ovids sterblichen Körper. Ovid wird zwar nicht müde, den göttlichen Augustus für seine Verfehlungen um Vergebung zu bitten, sich bei ihm dafür zu bedanken, dass er ihn trotz allem am Leben gelassen hat, und ihn anzuflehen, das elende Leben seines sterblichen Körpers ein wenig zu erleichtern (vgl. insb. *trist.* 2). Dabei stellt er immer wieder fest, dass im Gegenteil zu seinem Körper die Zukunft seines „besseren Teils“ bereits gesichert ist. Denn selbst sein eigener verzweifelter Versuch, die *Metamorphosen* zu verbrennen, ist kläglich gescheitert: Das Feuer konnte den Text nicht vernichten, weil zu viele Kopien bereits im Umlauf waren (*trist.* 1,7,24 *pluribus exemplis scripta fuisse reor*).<sup>42</sup> Am Schluss des vierten Buches der *Tristien*, wo sich Anklän-

41 Vgl. Hinds (1985) 21–27.

42 Hardie (2015) 621–622.

ge an den Epilog der *Metamorphosen* nicht überhören lassen (vgl. trist. 4,10,128 *in toto plurimus orbe legor* und met. 15,878 *ore legar populi*; trist. 4,10,129 = met. 15,879 *si quid habent igitur vatum praesagia veri*), sagt Ovid schließlich direkt, wem er sein Überleben verdankt – nicht Augustus, sondern einzig und allein ‚dem aufrichtigen Leser‘ (trist. 4,10,132 *candide lector*)<sup>43</sup> – all den Leser\*innen, die Ovids Geschichten über den fiktionalen Charakter jeder Machtlegitimation auch zweitausend Jahre später immer noch dankbar lesen.

## LITERATUR

- Anderson (1989). – William S. Anderson, ‚Lycaon: Ovid’s Deceptive Paradigm in *Metamorphoses* 1‘. *ICS* 14 (1989) 91–101.
- Barchiesi (1997). – Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse* (Berkeley: University of California Press 1997).
- Bartsch (2006). – Shadi Bartsch, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire* (Chicago: University of Chicago Press 2006).
- Boyd (1997). – Barbara Weiden Boyd, *Ovid’s Literary Loves: Influence and Innovation in the Amores* (Ann Arbor: University of Michigan Press 1997).
- Buchheit (1993). – Vinzenz Buchheit, ‚Numa – Pythagoras in der Deutung Ovids‘. *Hermes* 121 (1993) 77–99.
- Curran (1978). – Leo C. Curran, ‚Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*‘. *Arethusa* 11 (1978) 213–241.
- Elsner (2007). – Jás Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text* (Princeton: Princeton University Press 2007).
- Feeney (1991). – Denis C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford: Clarendon Press 1991).
- Feeney (1998). – Denis C. Feeney, *Literature and Religion at Rome: Cultures, Contexts, and Beliefs* (Cambridge: Cambridge University Press 1998).
- Feldherr (2010). – Andrew Feldherr, *Playing Gods: Ovid’s *Metamorphoses* and the Politics of Fiction* (Princeton: Princeton University Press 2010).
- Fratantuono (2011). – Lee Fratantuono, *Madness Transformed: A Reading of Ovid’s *Metamorphoses** (Lanham, MD: Lexington Books 2011).

---

<sup>43</sup> Vgl. Ov. trist. 3,3,77–80.

- Fuhrer (1999). – Therese Fuhrer, ‚Der Götterhymnus als Prahlrede: Zum Spiel mit einer literarischen Form in Ovids *Metamorphosen*‘. *Hermes* 127 (1999) 356–367.
- Gildenhard & Zissos (2000). – Ingo Gildenhard & Andrew Zissos, ‚Ovid’s Narcissus: Echoes of Oedipus‘. *AJP* 121 (2000) 129–147.
- Hardie (1997). – Philip Hardie, ‚Questions of Authority: The Inventions of Tradition in Ovid *Metamorphoses* 15‘, in Thomas Habinek & Alessandro Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press 1997) 182–198.
- Hardie (2002). – Philip Hardie, *Ovid’s Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press 2002).
- Hardie (2012). – Philip Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature* (Cambridge: Cambridge University Press 2012).
- Hardie (2015). – Philip Hardie, *Ovidio. Metamorfosi. Volume VI (Libri XIII–XV)* (Milano: Mondadori 2015).
- Hinds (1985). – Stephen Hinds, ‚Booking the Return Trip: Ovid and *Tristia* 1‘. *PCPS* 31 (1985) 13–32.
- Hinds (1987). – Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse* (Cambridge: Cambridge University Press 1987).
- Janan (1994). – Micaela Janan, ‚There Beneath the Roman Ruin where the Purple Flowers Grow: Ovid’s Minyeides and the Feministic Imagination‘. *AJP* 115 (1994) 427–448.
- Janan (2009). – Micaela Janan, *Reflections in a Serpent’s Eye: Thebes in Ovid’s Metamorphoses* (Oxford: Oxford University Press 2009).
- Johnson (2008). – Patricia J. Johnson, *Ovid before Exile: Art and Punishment in the Metamorphoses* (Madison: The University of Wisconsin Press 2008).
- Kirichenko (2016). – Alexander Kirichenko, ‚*Conviva satur: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Patronage in den Sermones des Horaz*‘. *Poetica* 48 (2016), 201–240.
- Kirichenko (im Druck). – Alexander Kirichenko, ‚*Callimachus Romanus: Propertius’ Love Elegy and the Aetiology of Empire*‘, in Jacqueline Klooster & Antje Wessels (eds.), *Inventing Origins: The Function of Aetiology in Antiquity* (London & New York: Routledge, im Druck).
- Lee-Stecum (1998). – Parshia Lee-Stecum, *Powerplay in Tibullus: Reading Elegies Book 1* (Cambridge: Cambridge University Press 1998).
- Ludwig (2002). – Paul W. Ludwig, *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory* (Cambridge: Cambridge University Press 2002).

- Männlein-Robert (2007). – Irmgard Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild: Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (Heidelberg: Winter 2007).
- Miller (1995). – John F. Miller, ‚Reading Cupid’s Triumph‘. *CJ* 90 (1995) 287–294.
- Miller (2009). – John F. Miller, *Apollo, Augustus, and the Poets* (Cambridge: Cambridge University Press 2009).
- Monoson (2000). – S. Sara Monoson, *Plato’s Democratic Entanglements: Athenian Politics and the Practice of Philosophy* (Princeton: Princeton University Press 2000).
- Myers (1994). – K. Sara Myers, *Ovid’s Causes* (Ann Arbor: University of Michigan Press 1994).
- Myers (2009). – K. Sara Myers, *Ovid. Metamorphoses. Book XIV* (Cambridge: Cambridge University Press 2009).
- Natoli (2017). – Bartolo A. Natoli, *Silenced Voices: The Poetics of Speech in Ovid* (Madison: The University of Wisconsin Press 2017).
- Newlands (2018). – Carole Newlands, ‚Violence and Resistance in Ovid’s *Metamorphoses*‘, in Monica R. Gale & J. H. D. Scourfield (eds.), *Texts and Violence in the Roman World* (Cambridge: Cambridge University Press 2018) 140–178.
- Oliensis (2004). – Ellen Oliensis, ‚The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid *Metamorphoses* 6 and *Tristia* 4‘. *CA* 23 (2004) 285–321.
- Pandey (2013). – Nandini B. Pandey, ‚Caesar’s Comet, the Julian Star, and the Invention of Augustus‘. *TAPA* 143 (2013) 405–449.
- Papaioannou (2007). – Sophia Papaioannou, *Redesigning Achilles: ‚Recycling‘ the Epic Cycle in the ‚Little Iliad‘ (Ov. Met. 12.1–13.622)* (Berlin: De Gruyter 2007).
- Richlin (1992). – Amy Richlin, ‚Reading Ovid’s Rapes‘, in Amy Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (New York & Oxford: Oxford University Press 1992) 158–179.
- Rosati (1983). – Gianpiero Rosati, *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio* (Firenze: Sansoni 1983).
- Rosati (2009). – Gianpiero Rosati, *Ovidio. Metamorfosi. Volume III (Libri V–VI)* (Milano: Mondadori 2009).
- Salzman-Mitchell (2005). – Patricia B. Salzman-Mitchell, *A Web of Fantasies: Gaze, Image and Gender in Ovid’s Metamorphoses* (Columbus: Ohio State University Press 2005).
- Schmidt (1991). – Ernst A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie* (Heidelberg: Winter 1991).
- Schmitzer (1990). – Ulrich Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen: Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch* (Stuttgart: Teubner 1990).

- Scholtz (2007). – Andrew Scholtz, *Concordia discors: Eros and Dialogue in Classical Athenian Literature* (Washington, DC: Center for Hellenic Studies 2007).
- Segal (1994). – Charles Segal, ‚Philomela’s Web and the Pleasures of the Text‘, in Irene J. F. de Jong & J. P. Sullivan (eds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature* (Leiden: Brill 1994) 258–280.
- Solodow (1988). – Joseph Solodow, *The World of Ovid’s Metamorphoses* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1988).
- Spahlinger (1996). – Lothar Spahlinger, *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids* (Stuttgart: Teubner 1996).
- Tarrant (2002). – Richard Tarrant, ‚Chaos in Ovid’s *Metamorphoses* and Its Neronian Influence‘. *Arethusa* 35 (2002) 349–360.
- Tissol (1997). – Garth Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid’s Metamorphoses* (Princeton: Princeton University Press 1997).
- Vial (2010). – Hélène Vial, *La métamorphose dans les M etamorphoses d’Ovide:  tudes sur l’art de la variation* (Paris: Les Belles Lettres 2010).
- Wimmel (1976). – Walter Wimmel, *Tibull und Delia* (Wiesbaden: Steiner 1976).
- Wohl (2002). – Victoria Wohl, *Love among the Ruins: The Erotics of Democracy in Classical Athens* (Princeton: Princeton University Press 2002).
- Wray (2001). – David Wray, *Catullus and the Poetics of Roman Manhood* (Cambridge: Cambridge University Press 2001).
- Wyke (1987). – Maria Wyke, ‚Written Women: Propertius’ *scripta puella*‘. *JRS* 77 (1987) 47–61.

---

Alexander Kirichenko  
HU Berlin  
Unter den Linden 6  
D-10099 Berlin  
kirichea@hu-berlin.de

#### **Suggested citation**

Alexander Kirichenko: Sex, Macht und Fiktion in den *Metamorphosen Ovids*. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 97–116.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.172>