

Regina Toepfer

Von Heroinen und ‚Hausfrauen‘

Genderspezifische Normenvermittlung in Johannes Sprengs deutscher ‚Metamorphosen‘-Übersetzung (1564)

Übersetzungen sind Teil der Geschlechtergeschichte. Vertreterinnen und Vertreter der Translation Studies haben herausgestellt, dass Übersetzungen immer mit Veränderungen verbunden sind und gängige Wertesysteme wie vorherrschende Ideologien spiegeln.¹ Übersetzende agieren in einer konkreten sozialen Situation, wobei sie den transferierten Text auf den intendierten Zweck, die kulturellen Gegebenheiten und die sozialen Voraussetzungen ihres Zielpublikums zuschneiden. An der historischen Übersetzungsliteratur lässt sich daher nicht nur ablesen, welche Beiträge Männer und Frauen bei der Erschließung, Vermittlung und Vermehrung von Wissen leisteten. Vielmehr zeigen Übersetzungen auch, wie Geschlechtskonzepte neu konfiguriert und an die Ideale der Zielkultur angepasst werden. Übersetzungen sind machtpolitische Strukturen eingewoben, wobei sie männliche Dominanzverhältnisse aufgreifen und stützen, aber auch hinterfragen können. Geschlechtliche und sexuelle Identitäten seien nicht stabil, so betont der spanische Translationswissenschaftler José Santaemilia in der Einleitung des Sammelbandes ‚Gender, sex and translation‘ (2015):

„Certainly, the translation of gender or sex is not an innocent affair, and it involves not only a cross-cultural transfer but a cross-ideological one. [...] A translation always adds something: ideology, political (in)correction, urgency or restraint, etc.”²

Durch eine Kombination der Gender Studies und der Translation Studies lässt sich daher untersuchen, wie Identitäten und Begehren in Übersetzungsdiskursen verhandelt, legitimiert, zensiert, sanktioniert oder tabuisiert werden.

¹ Vgl. Regina Toepfer, Sektionseinleitung II: Anthropologie und Wissen. In: Dies./Peter Burschel/Jörg Wesche (Hg.), *Übersetzen in der Frühen Neuzeit – Konzepte und Praktiken / Concepts and Practices of Translation in the Early Modern Period* (Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit 1). Berlin 2021, S. 205–219. DOI: 10.1007/978-3-662-62562-0; Erich Prunč, *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin 2012, S. 191, 244f., 255, 289.

² José Santaemilia (Hg.), *Gender, sex and translation. The manipulation of identities*. Manchester 2005, S. 6. Vgl. auch Serena Bassi, *Gender*. In: Mona Baker/Gabriela Saldanha (Hg.), *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York 2020, S. 204–207; José Santaemilia, *Sex and translation: On women, men and identities*. In: *Women’s Studies International Forum* 42 (2014), S. 104–110; José Santaemilia, *Sexuality and Translation: Rewriting Identities and Desires*. In: Kira Hall, Rusty Barrett (Hg.), *The Oxford Handbook of Language and Sexuality*. Oxford 2018. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190212926.013.39.

Genderspezifische Machtrelationen werden verkannt und gar negiert, wenn Übersetzende ihre eigene historische und kulturelle Position nicht reflektieren. Immer wieder begegnen in der Übersetzungsgeschichte Ankündigungen, ein Ausgangstext werde ohne Änderungen und so genau wie möglich in der Zielsprache wiedergegeben. Diese Selbstaussagen stammen in der Regel von männlichen Übersetzern, die in einer patriarchalen Gesellschaft lebten und ihre privilegierte Stellung für selbstverständlich, für natur- oder gottgegeben hielten. Auf diese Weise suggerierten sie, dass es ein universales, objektives und genderfreies Übersetzungsideal gäbe.³ Zwar mag man auf einer theoretisch-abstrakten Ebene zwischen einem translatorischen Treueideal und den Deutungskonventionen einer patriarchalen Gesellschaft unterscheiden wollen, doch ist es in der konkreten Übersetzungspraxis nicht möglich, vorgängige Diskursformationen außer Acht zu lassen. Die Perspektive auf einen Ausgangstext und seine Neuformulierung, sein Rewriting,⁴ ist stets von dem individuellen Verständnis der Übersetzenden, ihren sozialen Erfahrungen und den kulturellen Kontexten geprägt. Durch die männliche Behauptung, treu zu übersetzen, werden hegemoniale Strukturen verschleiert; der androzentrische Blick ist nicht markiert, wird aber implizit vorausgesetzt. Aus diesem Grund hält die Literaturtheoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak den Zusammenhang von Übersetzung, Geschlecht und Macht für entscheidend. In ihrem Essay ‚The Politics of Translation‘ fordert sie, patriarchale Herrschaft zu dekonstruieren: “The task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency“.⁵

Die frühneuzeitliche Antikenrezeption eignet sich besonders, Verschiebungen genderspezifischer Machtrelationen und die Etablierung zeitgenössischer Ideale von Weiblichkeit und Männlichkeit zu untersuchen. Natürlich sind die antiken Werke keineswegs frei von patriarchalen Sichtweisen, doch führt gerade Ovid in seinen ‚Metamorphosen‘ poetische Gestaltungsspielräume vor, wenn er konträre Genderbilder entwirft, sexuelle Diversität zulässt oder von weiblichem Begehren und Geschlechtstransformationen erzählt. Auch die deutschen Antikenübersetzer des 16. Jahrhunderts blieben nicht unsichtbar, sondern beteiligten sich aktiv am

³ Zu dieser Problematik vgl. Sherry Simon, *Gender in Translation: Cultural identity and the politics of transmission*. London, New York 1996, S. 28.

⁴ Zum Zusammenhang zwischen dem Verständnis von Übersetzen als ‚Rewriting‘ und der Bedeutung von Gender in den Translation Studies vgl. Simon (1996), S. ix.

⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, *The Politics of Translation*. In: Dies. (Hg.), *Outside in the Teaching Machine*. New York 2009, S. 200–226, hier S. 201. Vgl. auch Susan Bassnett, *Translation*. London 2014, S. 65; Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt 2018, S. 267; Luise von Flotow, *Feminist translation strategies*. In: Mona Baker/Gabriela Saldanha (Hg.), *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York 2020, S. 181–184.

Genderdiskurs.⁶ Wenn ich hier von Übersetzern spreche, verwende ich nicht etwa das generische Maskulinum, sondern berücksichtige die sozialen Verhältnisse im Literaturbetrieb der Frühen Neuzeit: Unter den Wiederentdeckern der Quellen des klassischen Altertums finden sich im deutschen Sprachraum des 15. und 16. Jahrhunderts keine Frauen. In Vorworten, Widmungsbriefen, Marginalien, Zwischentiteln und Kommentaren treten die männlichen Akteure deutlich hervor. Sie sorgen für eine normenkonforme Rezeption, wobei sie nicht nur zwischen gelehrten und volkssprachigen, sondern auch zwischen männlichen und weiblichen Adressaten unterscheiden. Wie das Handeln antiker Heroinnen so umgeschrieben wird, dass es mit den zeitgenössischen Geschlechteridealen übereinstimmt, möchte ich an den Mythen von Europa und Alkyone in Johannes Sprengs volkssprachiger Ovid-Übersetzung zeigen.

1. Sprengs Übersetzungsprogramm: Die ‚Metamorphosen‘ als Exempelliteratur

Johannes Sprengs deutsche Version der ‚Metamorphosen‘ erschien 1564 im Druck und wurden von Sigmund Feyerabend, Weigand Han (Erben) und Georg Rab in Frankfurt verlegt.⁷ Die Initiative für die Übersetzung ging, wie Spreng im Vorwort offenlegt, von Feyerabend aus. Der geschäftstüchtige Verleger war auf dem europäischen Buchmarkt auf eine niederländische ‚Metamorphosen‘-Teilausgabe mit hervorragenden Illustrationen aufmerksam geworden. Diese von Bernard Salomon entworfenen Holzschnitte ließ Feyerabend von dem Formreißer Vergil Solis nachschneiden⁸ und beauftragte anschließend den Augsburger Meistersinger Spreng mit dem Anfertigen passender Texte. Dieser weist im Vorwort explizit darauf hin, dass

⁶ Zur Sichtbarkeit von Übersetzenden und der damit verbundenen Machtproblematik vgl. Lawrence Venuti, *The translator's invisibility. A history of translation*. London 2008; Bassnett (2014), S. 104–124.

⁷ Vgl. Johannes Spreng, *P. Ovidii Nasonis [...] Metamorphoses oder Verwandlung/ mit schönen Figuren gezieret [...]*. Frankfurt am Main: Sigmund Feyerabend, Weigand Han (Erben), Georg Rab 1564. Zu Spreng vgl. Dieter Merzbacher, *Der grösste Lohn, den die Poeten zu gewarten haben. Die Werke des Augsburger Magisters, Meistersingers und Notars Johannes Spreng (1524–1601) in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. In: Otto Harrassowitz (Hg.), *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 16, Wiesbaden 1991, S. 79–124; Dieter Merzbacher: *Johannes Spreng*. In: VL 16, Bd. 6 (2017), Sp. 99–107. Zu Sprengs ‚Metamorphosen‘ vgl. Regina Toepfer, *Veranschaulichungspoetik in der frühneuhochdeutschen Ovid-Rezeption. Philomelas Metamorphosen bei Wickram, Spreng und Posthius*. In: Dies., Klaus Kipf, Jörg Robert (Hg.), *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) (Frühe Neuzeit 211)*. Berlin 2017, S. 383–407; Regina Toepfer, *Ovid und Homer in ‚teutschen Reymen‘. Zur Bedeutung humanistischer Antikenübersetzungen für die Versepiik der Frühen Neuzeit*. In: *Daphnis* 46 (2018), S. 85–111.

⁸ Zu den vielfach imitierten und europaweit kopierten Illustrationen vgl. auch Bodo Guthmüller, *Picta Poesis Ovidiana*. In: Klaus Heitmann, Eckhart Schroeder (Hg.), *Renatae Litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance. August Buck zum 60. Geburtstag*. Frankfurt 1973, S. 171–192, hier S. 171, 177; Daniel Kinney, Elizabeth Styron, *Ovid Illustrated. The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text*. <http://ovid.lib.virginia.edu/about.html> (Zugriff: 09.07.2021); Karl Stahlberg, *Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid*. In: *Marginalien* 95 (1984), S. 29–35. – Zu den illustrierten Ovid-Ausgaben allgemein vgl. u.a. Gerlinde Huber-Rebenich, *Ovids Göttersagen in illustrierten Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts*. In: Ludger Grenzmann u.a. (Hg.), *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Berlin, Boston 2012, S. 185–207.

er an der Auswahl der Mythen nicht beteiligt war und sich aus Kostengründen an den vorgegebenen Bildern orientieren musste.⁹ In einem ersten Schritt setzte sich Spreng in der Gelehrtensprache mit Ovid auseinander und verfasste eine lateinische Kurzfassung der ‚Metamorphosen‘, die Feyerabend 1563 verlegte;¹⁰ ein Jahr später folgte die deutsche (Selbst-)Übersetzung, bei der Spreng ergänzend zu seiner neulateinischen Version auch das antike Epos heranzog.¹¹

Die neulateinische und die frühneuhochdeutsche Ausgabe sind analog aufgebaut: Eine Überschrift kündigt den Inhalt der Mythen an, die teils in mehrere Kapitel untergliedert sind. Dann wird das Geschehen durch einen Holzschnitt bildlich in Szene gesetzt. Darunter findet sich eine kurze Prosazusammenfassung, an die sich – auf der nächsten Quartseite – eine ausführlichere Darlegung in lateinischen Distichen bzw. in deutschen Reimpaarversen anschließt. Am Ende wird das Geschehen ausgelegt und die moralische Botschaft in Versen verkündet.¹² Die verschiedenen textuellen und bildlichen Elemente sollen sich gegenseitig ergänzen, wobei die volkssprachige Version insgesamt doppelt so umfangreich ausfällt wie die lateinische: die einzelnen Kapitel umfassen vier statt zwei Druckseiten.

Die Kategorie ‚Gender‘ scheint für Spreng im Unterschied zur Kategorie ‚Religion‘ keine Rolle zu spielen. Die deutsche Version ist, wie Spreng in seiner Vorrede erklärt, für lateinunkundige Adressaten gedacht, *auff daß sich darinnen auch der gemeine Lay zu ersehen/ vnd ab dem wunderbaren geticht mit nutz zu erlustigen hette*.¹³ Anders als der Bearbeiter der ersten deutschen ‚Metamorphosen‘-Übersetzung, der Colmarer Romanautor Jörg Wickram, macht Spreng keine Unterschiede zwischen einer männlichen und einer weiblichen Leserschaft. Während Wickram betonte, auf das sittliche Empfinden von Frauen Rücksicht zu nehmen,¹⁴ erweckt Spreng mit der Bezeichnung *der gemeine Lay* den Eindruck, genderfrei zu übersetzen.

⁹ Vgl. Spreng (1564), Sign. aiiijv–avr.

¹⁰ Vgl. Johannes Spreng, *Metamorphoses Ovidii, Argumentis [...], Enarrationibus autem et Allegoriis Elegiacis versu [...] expositae [...]*. Frankfurt am Main: Sigmund Feyerabend, Weigand Han (Erben), Georg Rab 1563.

¹¹ Zum Verhältnis von Sprengs neulateinischer und der deutschen Version vgl. Toepfer (2017), S. 398f. – Zum Übersetzungsbegriff vgl. die Definition des SPP 2130 ‚Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit‘: „Eine Übersetzung wird definiert als Vermittlung einer sprachlichen Botschaft bzw. von sinntragenden Zeichen aus einer (Ausgangs-)Kultur A in eine (Ziel-)Kultur Z, mit dem Ziel, neue Adressat*innen zu erreichen und sich über sprachliche, räumliche, zeitliche, kulturelle und/oder mediale Grenzen hinweg zu verständigen.“ Vgl. Regina Toepfer, Peter Burschel, Jörg Wesche, Einführung. In: Dies. (Hg.), *Übersetzen in der Frühen Neuzeit – Konzepte und Praktiken / Concepts and Practices of Translation in the Early Modern Period*. Berlin 2021 (*Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit* 1), S. 1–27, hier S. 11. DOI: 10.1007/978-3-662-62562-0.

¹² Zur Funktion der Verse in Sprengs ‚Metamorphosen‘-Übersetzung vgl. Toepfer (2018).

¹³ Spreng (1564), Sign. aiiijr–v. – Die wenigen Abkürzungen sind hier wie im Folgenden aufgelöst.

¹⁴ Vgl. Jörg Wickram, *P. Ouidij Nasonis [...] Metamorphosis/ Das ist von der wunderbarlicher Verenderung der Gestalten [...] durch [...] M. Albrechten von Halberstat inn Reime weiß verteutsch/ [...]*. Mainz: Ivo Schöffler 1545, Sign. aiiijv: *So weit mir aber möglich/ hab ich mich geflissen [...] hierinn alle vnzucht vermitten/ damit diß büch von jungen vnd alten Frawen vnd Junckfrawen/ sunder allen anstos gelesen werden*. Zu Wickrams Bearbeitung vgl. u.a. Günther Heinzmann, Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram. Studien zu einer

Wie wenig dies jedoch zutrifft, lässt bereits die Vorrede erahnen. Johannes Spreng wirbt für sein Werk, indem er den moralischen Nutzen der Lektüre betont. Ovid habe die fünfzehn Bücher der ‚Metamorphosen‘ zu keinem anderen Zweck verfasst, als dass dadurch *ehr/ scham/ vnd tugend bey menigklich gepflantzet* werde, wohingegen er *schand/ laster/ vnd allerley mutwillen* ausrotten wolle.¹⁵ Der Verhaltenskodex der Frühen Neuzeit ist freilich binär strukturiert; von Frauen wird etwas anderes als von Männern verlangt, wenn sie ihre Ehre wahren wollen. Dass ausgerechnet Ovid, der mit Vorliebe von Liebe, Sex, Gewalt, Ehebruch und Inzest erzählt und Götter und Menschen miteinander verkehren lässt, in der Vormoderne als Tugendlehrer vorgestellt wird, bedarf der Erklärung. Die ethische Botschaft sei auf den ersten Blick nicht immer zu erkennen, räumt Spreng ein, *weil manche gute lehr zu einem frommen aufrichtigen leben dienlich/ darinnen verdeckter weiß begriffen/ vnd heimlich/ als ein süsser kern vnter einer bitteren schelffen verborgen ligt [...]*.¹⁶ Die Notwendigkeit, diese moraldidaktischen Zusammenhänge offenzulegen, stärkt freilich die Position des männlichen Interpreten. Er muss Stellung beziehen, um die Rezipierenden über den exemplarischen Gehalt der Geschichten aufzuklären. So betont Spreng nachdrücklich, dass die ‚Metamorphosen‘ dazu beitragen, die Allmacht Gottes zu erkennen, und kündigt an, Ovids Mythen auf die Bibel zu beziehen und sie mit der religiösen Tradition zu verknüpfen.¹⁷

2. Normenvermittlung durch Abschreckung: Europa als verführbares Mädchen

Der Mythos der Namensgeberin des europäischen Kontinents lässt sich durch die Überschrift und den Holzschnitt in Sprengs ‚Metamorphosen‘ in Erinnerung rufen: Die Tochter des Königs von Phönizien wird vom Göttervater Jupiter in der Gestalt eines Stieres entführt.¹⁸ Im Bild

Rekonstruktion von Albrechts Metamorphosen. München 1969; Manfred Kern, Weltweise Fabeln/ lustlich und nützlich zulesen. Mythologie und Mythographie in Simon Schaidenreissers ‚Odyssea‘ (1537) und in Jörg Wickrams ‚Metamorphosen‘ (1545). In: Ludger Grenzmann u.a. (Hg.), Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit (2). Berlin, Boston 2012, S. 153–184; Brigitte Rücker, Die Bearbeitung von Ovids Metamorphosen durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 641). Göppingen 1997; Toepfer (2017).
¹⁵ Spreng (1564), Sign. aijv–aiijr.

¹⁶ Spreng (1564), Sign. aijv. Zu dieser langen Deutungstradition vgl. u.a. Bodo Guthmüller, Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids ‚Metamorphosen‘. In: August Buck, Otto Herding (Hg.), Der Kommentar in der Renaissance (Kommission für Humanismusforschung Mitteilung 1). Weinheim 1975, S. 119–139; Roland Alexander Ißler, Europa Romanica. Stationen literarischer Mythenrezeption in Frankreich, Italien und Spanien zwischen Mittelalter und Moderne. Frankfurt am Main 2015; Toepfer (2017), S. 386f. – Zur deutschen Ovid-Rezeption vom 12. bis zum 20. Jahrhundert vgl. 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 (Hg.), Studien zur Praxis der Übersetzung antiker Literatur. Geschichte – Analysen – Kritik (Transformationen der Antike 35). Berlin, Boston 2015, S. 113–245.

¹⁷ Vgl. Spreng (1564), Sign. aiiijr–[avjv].

¹⁸ Zu den literarischen Bearbeitungen des Europa-Mythos in der Antike vgl. Konrad Heldmann, Europa und der Stier oder der Brautraub des Zeus. Die Entführung Europas in den Darstellungen der griechischen und römischen Antike (Hypomnemata 204). Göttingen 2016; zur ihrer Rezeption in Frankreich, Italien und Spanien seit dem Mittelalter vgl. Ißler (2015).

festgehalten ist der Moment, in dem der Stier mit der jungen Frau auf seinem Rücken über das wogende Meer enteilt (vgl. Abb. 1). Wie von Ovid am Ende des 2. Buches der ‚Metamorphosen‘ beschrieben, hält sich Europa mit der Rechten am Horn des Stieres fest, die Linke stützt sich auf seinen Rücken und ihr Gewand flattert im Wind.¹⁹ Ihre Gefährtinnen bleiben allein am sicheren Ufer zurück, fassungslos sehen die beiden ihr nach. Die eine breitet hilferufend ihre Arme aus, die andere dreht dem Gestade den Rücken zu, als ob sie fliehen wollte, ihren Kopf aber nicht von dem schrecklichen Geschehen abwenden kann. Im Hintergrund sind zwei Rinder zu erkennen, im Schutz von deren Herde sich der Entführer Europa angenähert hat.

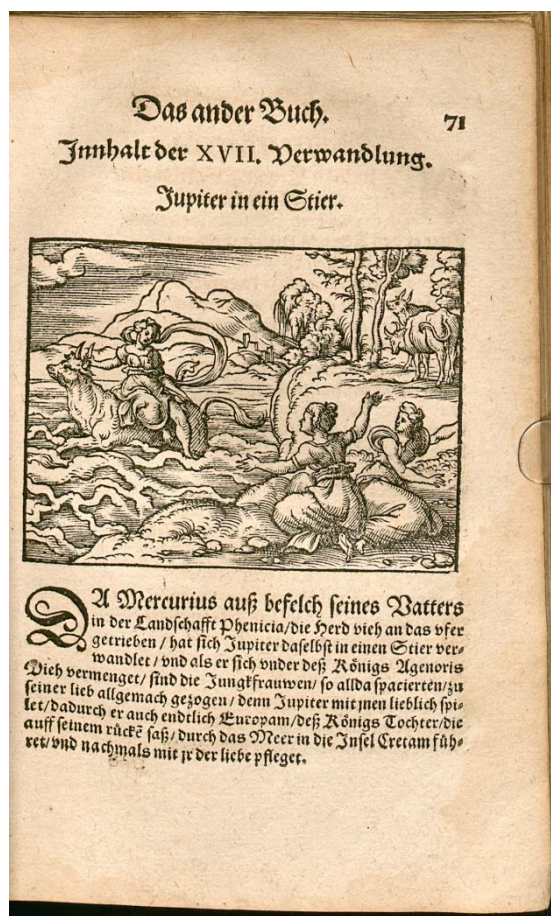


Abb. 1: Jupiter entführt Europa. Holzschnitt des Vergil Solis, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 1240, Bl. 71r.

Jupiter eine sterbliche Frau begehrt, muss er auf seine Machtfülle verzichten und seine göttliche Aura verhüllen: Der Göttervater legt sein Zepter beiseite und verwandelt sich in ein Tier. Doch selbst unter den Rindern, deren Herde er von Merkur eigens an die Küste hat treiben lassen, sticht Jupiter heraus: Sein Fell ist weiß wie Schnee, sein Hals durchsetzt von kräftigen

beschrieben, hält sich Europa mit der Rechten am Horn des Stieres fest, die Linke stützt sich auf seinen Rücken und ihr Gewand flattert im Wind.¹⁹ Ihre Gefährtinnen bleiben allein am sicheren Ufer zurück, fassungslos sehen die beiden ihr nach. Die eine breitet hilferufend ihre Arme aus, die andere dreht dem Gestade den Rücken zu, als ob sie fliehen wollte, ihren Kopf aber nicht von dem schrecklichen Geschehen abwenden kann. Im Hintergrund sind zwei Rinder zu erkennen, im Schutz von deren Herde sich der Entführer Europa angenähert hat.

Die Überschrift verschweigt den Namen der Protagonistin und legt den Fokus auf den Göttervater: *Jupiter in ein Stier*.²⁰ Dies entspricht der Perspektive des antiken Prätexts, in dem die Motivation und Handlungsweise des Gottes genau ausgeleuchtet werden, wohingegen Europa lediglich das Objekt seiner Liebeslust ist und nicht einmal namentlich erwähnt wird.²¹ Weil

¹⁹ Vgl. Gerhard Fink (Hg.), Publius Ovidius Naso, Publius Metamorphosen (Sammlung Tusculum). Düsseldorf 2007, Met II, V. 873–875: [...] *pavet haec litusque ablata relictum/ respicit et dextra cornum tenet, altera dorso/ inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes.*

²⁰ Vgl. Spreng (1564), Bl. 71r. – Die Formulierung entspricht der niederländischen Ausgabe ‚Excellente figuren‘ (*Juppiter in eenen stier*), wohingegen in anderen europäischen Nachdrucken der Illustrationen von Bernard Salomon, etwa in der französischen Version von 1557, Europa in den Vordergrund rückt (*Europa rauie*) oder – wie in dem italienischen Druck von 1559 – zumindest mit Namen erwähnt wird (*Gioue mutato in Tauro rapisce Europa*), vgl. Guillaume Borluit, *Excellente figuren ghesneden vuyten vppersten Poete Ouidius vuyt vysthien boucken der veranderinghé met huerlier bedietsele*. Lyon 1557, Sign. c4v. Vgl. auch Ißler (2015), S. 275.

²¹ Zu Ovids spezifischer Akzentuierung, bei der die Botschaft des antiken Mythos ins Gegenteil verkehrt und die Entführung Europas von einem Brautraub in eine flüchtige Liebesaffäre des lüsternen Göttervaters umgedeutet wird, vgl. die erhellende Studie von Heldmann (2016), S. 159–181, bes. S. 161.

Muskeln und seine Hörner sind so fein geschwungen, als wären sie von einem Künstler gedreht. In all seiner strahlenden Pracht muss der friedlich grasende Stier die Aufmerksamkeit der Königstochter auf sich ziehen.

In der deutschen Kurzversion der ‚Metamorphosen‘ verschiebt Johannes Spreng die Akzente im Gott-Mensch-Verhältnis auffällig. Während die knappe Prosazusammenfassung noch mit dem antiken Prätext übereinstimmt, rückt Spreng in seiner weiteren Erklärung Europa in den Mittelpunkt und verändert so die Ausgangskonstellation eines übermächtigen Täters und seines weiblichen Opfers. Während Ovid nur kurz erwähnt, dass die Königstochter an jenem Strand üblicherweise spiele, erzählt der deutsche Übersetzer davon, dass junge Frauen *jr kurzweil* dort *mit grossem verlangen* trieben.²² Statt einem männlichen Gott, der seine Leidenschaft stillen will, treten bei Spreng also zuerst begehrende Frauen auf. Die phönizische Königstochter ist Teil dieses weiblichen Kollektivs, das am Strand sein Vergnügen sucht. Spreng, der die ovidischen Mythen vielfach radikal kürzt, verwendet fast zehn Verse dafür, um die Freuden der jungen Dame herauszustreichen. Die Königstochter richte verschiedene Spiele aus, alle seien bestens gelaunt und amüsierten sich sehr.

Gemäß dieser Figurenzeichnung verläuft auch die Annäherung zwischen der Protagonistin und dem Stier in der deutschen Adaptation auffallend anders als im antiken Ausgangstext. Bei Ovid verhält sich Europa sehr vorsichtig und zurückhaltend. Sie bewundert die Schönheit des Stieres, scheut sich aber trotz seiner Friedfertigkeit, ihn zu berühren. Nur langsam wagt sie sich näher und hält ihm Blumen vor sein weißes Maul. Kontrastiert werden Europas behutsame Bewegungen mit Jupiters wachsender Erregung, wobei der Erzähler mit der doppelten Perspektive der Figuren spielt. Während Europa den schönen Stier füttert, küsst Jupiter die Hände der Begehrten, denkt an die nahe Erfüllung seiner Leidenschaft und kann sich kaum noch beherrschen. Doch äußerlich verhält sich der Stier weiterhin sanftmütig-harmlos und täuscht die junge Frau so über seine wahre Identität hinweg: er spielt mit ihr, springt auf der Wiese umher, legt sich vor ihr zu Boden, lässt sich die Brust kraulen und Kränze um die Hörner flechten. Als Europa es schließlich wagt, sich auf den Rücken des wundersamen Tieres zu schwingen, hat Jupiter sein Ziel erreicht. Unbemerkt entfernt er sich immer weiter, löst Europa listig aus dem Kreis ihrer Gefährtinnen und macht sie so zu dem, was er von Anfang an bezweckt hat: zu seiner Beute.²³

²² Spreng (1564), Bl. 71v.

²³ Vgl. Fink (2007), Met II, V. 868–873: [...] *ausa est quoque regia virgo/ nescia, quem premeret, tergo considerare tauri,/ cum deus a terra siccoque a litore sensim/ falsa pedum primis vestigia ponit in undis; inde abit ulterius mediique per aequora ponti/ fert praedam.*

Bei Spreng dagegen muss der Göttervater nicht erst mühsam Vertrauen aufbauen, vielmehr erweist sich sein Opfer von Anfang an als leicht verführbar. Der hübsche Stier, dessen Schönheitsbeschreibung in der Volkssprache deutlich kürzer ausfällt als im antiken Prätext, gefällt allen jungen Frauen. Die Königstochter freilich ist diejenige, die sich beim Spielen besonders kühn verhält: beherzt schreitet sie auf das unbekannte Tier zu und will es füttern. Mit dem Motiv des Blumenpflückens wird in der Literatur, insbesondere der Lyrik, gerne auf eine Defloration angespielt. Die deutsche Protagonistin erweist sich auch in dieser Hinsicht als verhaltensauffällig. Im Unterschied zu vielen anderen literarischen Frauenfiguren, auch im Unterschied zu ihrer antiken Vorgängerin, pflückt Sprengs Europa nicht behutsam Blümchen, sondern reißt diese ungestüm mitsamt dem Gras aus. Den genüsslichen Verzehr der Pflanzen interpretiert der deutsche Übersetzer als Indiz für eine wechselseitige Übereinkunft. Statt an der planvollen Täuschung durch Jupiter festzuhalten, unterstellt Spreng der Königstochter ein eigenes erotisches Interesse, wenn er erklärt: Durch sein Küssen gebe das Tier ihr zu verstehen, *Daß sie jm auch sey lieb gewiß*.²⁴ Europas weiteres Spielen mit dem Stier deutet der Translator als eine Fortsetzung der früheren Tändeleien und Vergnügungen der jungen Frauen, die nun aber mit sexueller Bedeutung aufgeladen sind: So erzählt er, dass Europa den Stier ganz freundlich auf seine Brust schlage, sie *zu disem Ochsen lust* empfinde, ihm aus Blumen einen Kranz winde, diesen um seine Hörner hänge und lange mit ihm Kurzweil treibe.

Die zahlreichen Akzentverschiebungen in der frühneuhochdeutschen Übersetzung führen dazu, dass Spreng den Raub der Europa völlig anders als Ovid werten kann. Bei ihm ist die Königstochter kein schuldloses Opfer, das nicht ahnt, wem sie sich anvertraut. Stattdessen scheint sie mit ihrer Entführung einverstanden zu sein, ja diese selbst zu wünschen und ihren Verehrer durch eine innige Umarmung geradezu zum Handeln anzutreiben: *Endtlichen auch für grosser lieb/ Thet sie mit jrem leib jn drucken/ Und setzet sich auff sein rucken/ [...]*.²⁵ Man könnte dieses ‚Rewriting‘ als eine Ermächtigung der Protagonistin deuten, der ein eigenes Empfinden zugestanden wird und die sich vom begehrten Objekt zum begehrenden Subjekt wandelt. Doch die Sympathien des deutschen Übersetzers gehören dem Stier, dessen Duldsamkeit ausgerechnet in dem Moment noch einmal betont wird, als der verwandelte Gott sein Ziel erreicht hat.

Unschicklich erscheint in der deutschen Version allein das Verhalten der Protagonistin, die einen Stier wie ein gezäumtes Pferd behandelt. Zu dem geänderten Figurenverhältnis passt, dass sich der deutsche Jupiter nicht listig von dannen schleichen muss. Gemächlich schreitet

²⁴ Spreng (1564), Bl. 72r (Sperrung R.T.).

²⁵ Spreng (1564), Bl. 72r.

der Stier ans Wasser und setzt seinen Weg durch das Meer nur deshalb fort, weil er nicht aufgehalten wird. So entsteht der Eindruck, dass Europa noch lange Gelegenheit gehabt hätte, sich Jupiter zu entziehen und bei ihren Gefährtinnen zu bleiben. Erst als das Meer tief wird, ändert sich ihre Situation; das lustvoll-freiwillige Spiel schlägt um in bitteren Ernst: Die junge Frau wird zur Gefangenen ihres Entführers, der seine wahre Identität und Macht plötzlich enthüllt. Am Ende konvergiert das Geschlechterverhältnis der volkssprachigen Version wieder mit dem antiken Prätext: Jupiter eilt mit seiner Beute durch das Meer davon.

In der deutschen Übersetzung ist Europa also keineswegs ihrem übermächtigen Gegner völlig wehrlos ausgeliefert. Vielmehr macht Johannes Spreng sie für ihr trauriges Schicksal selbst verantwortlich; mit ihren leichtsinnigen Zugeständnissen hat sie ihr Unglück selbst provoziert.²⁶ Damit liegt der Ovid-Übersetzung des 16. Jahrhunderts dasselbe Argumentationsmuster zugrunde, das noch im 20. und 21. Jahrhundert vielfach im Kontext von Vergewaltigungsprozessen verwendet wird. Eine beliebte Strategie von Strafverteidigern, mutmaßliche Täter zu entlasten, besteht darin, die Schuld dem Opfer zuzuweisen. Wie der amerikanische Psychologe William Ryan in seiner einschlägigen Studie ‚Blaming the victim‘ (1971) offengelegt hat, trägt diese Verfahrensweise effektiv dazu bei, strukturelle Diskriminierung aufrechtzuerhalten und patriarchale wie rassistische Dominanzverhältnisse zu legitimieren.²⁷

Explizit formuliert wird das umgekehrte Täter-Opfer-Verhältnis in der Auslegung, die Spreng dem Mythos beigegeben hat. Dort verallgemeinert er den Fall und präsentiert Europa als abschreckendes Beispiel, vor deren Schicksal sich junge Frauen hüten sollten. So wie ihr werde es allen Töchtern ergehen,

*Welche sind mutig/frech/ vnd geil/
Bieten sich bey dem tantzen feil/
Vnd suchen vil junger Gesellen/
Die sie darnach mit schaden fellen/
Wenn sie von jres Vatters hauß/
Nemlich werden geführet auß/
Vnd zu dem laster mehr gezogen/ [...].²⁸*

Obwohl der phönizische König Agenor in dem ovidischen Mythos nicht in Erscheinung tritt, reduziert Spreng die weibliche Hauptfigur auf eine Tochterrolle. Indem er Gender mit der Kategorie Alter verknüpft, ordnet er Europa einer männlichen Kontrollinstanz unter und marginalisiert sie als ein ungehorsames, leicht verführbares Mädchen. Gleich zwei Verstöße gegen

²⁶ Auf dieselbe Weise werden auch andere Mythen – wie etwa die Vergewaltigung der Kallisto – umgedeutet. Vgl. Fink (2007), Met II, V. 409–503; Spreng (1564), Bl. 50r–v, 52r–v; Heldmann (2016), S. 34–36.

²⁷ Ryan beschrieb ‚Blaming the victim‘ als eine Strategie, die gegen People of Color gerichtet sei und soziale Ungerechtigkeit in den USA reproduziere. Vgl. William Ryan, Blaming the victim. New York 1971.

²⁸ Spreng (1564), Bl. 72v.

die gesellschaftliche Ordnung werden den tanzenden jungen Frauen in der Auslegung angelastet: Zum einen entziehen sie sich dem familiären Einfluss und stellen damit die väterliche Herrschaftsgewalt in Frage. Zum anderen verhalten sie sich nicht geschlechterrollenkonform, weil sie bei der Suche nach einem Partner selbst aktiv werden oder gar mehrere Verehrer akzeptieren. Junge Frauen, die das Haus ihres Vaters verlassen und die Gesellschaft junger Männer vorziehen, gefährden sich nach Sprengs Aussage selbst. Wenn sie zum Laster angestiftet werden und Schaden erleiden, verdienen sie kein Mitleid. Die Auslegung schließt mit dem Kommentar: *Denn haben sie sich selbs betrogen.*²⁹

Die bildliche Aussage des Holzschnitts zielt in dieselbe Richtung (vgl. Abb. 1): Die Frauenfigur auf dem Rücken des Stieres hat ihr Kleid leicht gerafft, um es vor Nässe zu schützen. Auffällig in Szene gesetzt ist dabei jedoch ihr linkes Bein, das nackt unter dem Gewand hervorragt. Auch die Europa des Formenscheiders Vergil Solis ist keine Frau, die ihren Körper ängstlich zu schützen sucht, vielmehr weiß sie ihre körperlichen Reize zur Schau zu stellen. Dass vor einem solchen Verhalten dringend zu warnen ist, zeigen die Gesten ihrer Gefährtinnen. Bei diesem warnenden Motiv handelt es sich um eine ikonographische Besonderheit, die bei der Übersetzung des antiken Texts ins Bild hinzugefügt worden ist. In Ovids ‚Metamorphosen‘ sind die Begleiterinnen der Königstochter absolute Randfiguren. Sie werden am Anfang erwähnt und verschwinden dann aus der Geschichte. Ihre Integration in den Holzschnitt fügt dem Ausgang des Mythos eine neue Bedeutungsdimension hinzu. Das Entsetzen anderer Frauen macht Europa zu einer Exempelfigur innerhalb der Bildgeschichte. Die besondere visuelle Pointe besteht darin, dass nicht etwa eine übergeordnete männliche Instanz, sondern Angehörige ihrer eigenen sozialen Gruppe junge Frauen vor zu viel Freizügigkeit warnen.

3. Normenvermittlung durch Idealisierung: Alkyone als treusorgende Ehefrau

Johannes Spreng präsentiert Europa als ein Beispiel dafür, welches Laster und welche Schande zu meiden sind, womit er sich zumindest implizit an dieser Stelle eindeutig an ein weibliches Lesepublikum wendet. Manche Heroinnen der ‚Metamorphosen‘ interpretiert er dagegen auch als moralische Vorbilder, an denen sich Rezipientinnen orientieren sollen. Zu den idealisierten Frauenfiguren gehört Alkyone, die Spreng als *Hausfrauen* des thessalischen Königs Ceyx einführt.³⁰ Auch wenn dieser Begriff in den älteren Sprachstufen des Deutschen weiter gefasst ist als heute, weist er Frauen explizit einer häuslichen Sphäre zu.³¹ Bei Ovid, der den Mythos im

²⁹ Spreng (1564), Bl. 72v.

³⁰ Vgl. Spreng (1564), Bl. 279r.

³¹ In mittelhochdeutschen Texten zielt die Bezeichnung primär auf das eheliche Verhältnis ab (im Sinne von Ehefrau, Gemahlin, Gattin), in frühneuhochdeutschen Quellen wird darüber hinaus die Funktion als Hausherrin

11. Buch der ‚Metamorphosen‘ erzählt, liegt der Fokus ganz auf der innigen Liebe der Eheleute zueinander.³² Nur ungern lässt Alkyone ihren Gemahl zu einer gefährlichen Reise aufbrechen, fürchtet sie doch, er könne Schiffbruch erleiden und niemals heimkehren. Höchst kunstvoll erzählt Ovid auf fast hundert Versen davon, wie diese Befürchtungen Wirklichkeit werden: Ein schweres Unwetter zieht auf, das Schiff sinkt und Ceyx ertrinkt. Durch einen gottgesandten Traum erfährt Alkyone von dem Unglück und ist untröstlich; ohne den geliebten Mann will sie nicht weiterleben. Als sie seinem in die Nähe des Ufers gespülten Leichnam wehklagend entgegenspringt, sind die Götter gerührt. Beide Partner werden in Vögel verwandelt, so dass sie ihre Treue zueinander in gefiederter Gestalt wahren können.



Abb. 2: Alkyone betet zu Juno. Holzschnitt des Vergil Solis. Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 1240, Bl. 281r.

Im antiken Ausgangstext umfasst die leidvolle Liebesgeschichte von Alkyone und Ceyx das Achtfache, in Sprengs deutscher Übersetzung das Vierfache des Umfangs des Europa-Mythos, weshalb hier nur ein ausgewählter Abschnitt analysiert werden kann. Für die Untersuchung genderspezifischer Akzentverschiebungen besonders geeignet ist das zweite der vier Kapitel, die Spreng dem antiken Liebespaar widmet. Die Überschrift kündigt an: *Halcyone bitt Junonem*.³³ Diese Szene ist im Vordergrund des Holzschnitts bildlich dargestellt (vgl. Abb. 2). Demütig kniet die gekrönte Königin vor einer Götterstatue, die von einem Pfau begleitet wird und in einem offenen Tempel aufgestellt ist. Flehend streckt Alkyone Juno ihre Hände entgegen. Darüber, durch einen Wolkenkranz von der irdischen Welt abgetrennt, ist eine weitere Szene zu sehen: Die thronende Göttin ruft ihre Botin

und Vorsteherin des Haushalts betont. Vgl. dazu die Einträge im ‚Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm‘ (http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GH04049) (Zugriff: 09.07.2021) und im ‚Frühneuhochdeutschen Wörterbuch‘ <https://fwb-online.de/lemma/hausfrau.s.1f> (Zugriff: 09.07.2021).

³² Vgl. Fink (2007), Met XI, S. 410–748. – Zur Erzählkomposition und zur literarischen Gestaltung des Mythos vgl. Hubert Stadler, Beobachtungen zu Ovids Erzählung von Ceyx und Alcyone. Met. 11,410–748. In: Philologus. Zeitschrift für klassische Philologie 129 (1985), S. 201–212, der kommentiert (S. 206), dass Ovid „die rührende Geschichte zweier Menschen erzählt, die einander an Liebe und Treue völlig ebenbürtig sind“.

³³ Spreng (1564), Bl. [2]81r.

Iris zu sich. Das zwischen Himmel und Erde schwimmende Schiff zeigt an, worum Alkyones Gebet kreist und worauf Junos Botschaft zielt.

Die gewählte Episode fällt bei Ovid vergleichsweise kurz aus. Der Erzähler kontrastiert den qualvollen Tod von Ceyx mit der hoffnungsfrohen Unwissenheit von Alkyone, die nichts von dem furchtbaren Geschehen ahnt. Sie zählt die Nächte, arbeitet emsig an Kleidern für den Gemahl, wartet auf seine Heimkehr und opfert sämtlichen Göttern. Vor allem Juno bitte sie um eine gesunde und glückliche Wiederkehr, während ihr Mann, wie alle Lesenden wissen, längst tot ist. Von ihren vielen Wünschen konnte nur einer noch in Erfüllung gehen, merkt der Erzähler spitz an: dass ihr Mann nicht untreu werde und ihr keine andere Frau vorziehe. Juno aber erträgt es nicht lange, für einen Toten angerufen zu werden. Sie sendet Iris zum Gott des Schlafes, damit dieser Alkyone in der Gestalt des Ertrunkenen erscheint und ihr sein Schicksal mitteilt.

Erneut verschieben sich nicht in der deutschen Prosazusammenfassung, wohl aber in der weiteren Erklärung zahlreiche Bedeutungsnuancen. Den Inhalt von fünfzehn lateinischen Hexametern breitet Spreng in 46 Reimpaarversen aus, indem er ausführlich von den Ängsten, Sorgen und Bitten Alkyones erzählt. Die volkssprachige Version unterscheidet sich vom antiken Prätext unter anderem darin, dass die Protagonistin nicht schon vor der Abfahrt fürchtet, ihren Mann zu verlieren. Das Motiv der bösen Vorahnungen, das Spreng anfangs ausgespart hat, liefert er im Fürbitt-Kapitel nach. Die deutsche Heldin macht sich erst Sorgen, nachdem ihr Mann nicht zum geplanten Zeitpunkt zurückgekehrt ist. Je länger er fern bleibt, umso mehr wachsen ihre Ängste; Alkyone spürt, dass etwas Schlimmes passiert sein muss. Während es ihre lateinische Vorgängerin kaum abwarten kann, bis sie nachts wieder mit dem Geliebten vereint ist, zählt die deutsche Alkyone auch die Tage und verliert vor Sorge fast den Verstand. Tagsüber ist sie sehr unruhig, und nachts kann sie nicht schlafen.

Auch der religiöse Einsatz der weiblichen Hauptfigur ist in der deutschen Übersetzung gesteigert. Zwar verrichten beide Frauen Opfer zugunsten der Götter, insbesondere für Juno. Doch fügt Spreng ergänzend hinzu, dass Alkyone vielfach in *ir Kirchen* gegangen sei, zahllose Lobpreisungen gesprochen und viele Gaben auf dem Altar dargebracht habe. Freiwillig unterwirft sich die deutsche Protagonistin gänzlich der Gottheit. *In aller vnderthenigkeit*, so übersetzt Spreng, bitte sie die Göttin, *Daß sie ließ jren Kônig fein/ Jr gnediglich befolhen seyn/ Vnd denselbigen widerumben/ Ließ heim gesund vnd auffrecht kommen.*³⁴ Bei der Beschreibung

³⁴ Spreng (1564), Bl. [2]81v–282r.

von Junos Reaktion finden sich ebenfalls Plusverse. Während Ovid ihr Handeln damit motiviert, dass sie die Hände der Unseligen von ihrem Altar fernhalten will, entwirft Spreng das Bild einer mitfühlenden, barmherzigen Gottheit. Juno mag nicht mehr mit ansehen, wie Alkyone immer mehr in ihrem Leid versinkt. Während der Traum bei Ovid alle süßen Hoffnungen grausam zunichtemacht, wirkt er bei Spreng wie eine Befreiung: Alkyones quälende Ungewissheit findet endlich ein Ende. Durch all diese Zusätze gelingt es dem deutschen Übersetzer, das im antiken Prätext angelegte Figurenkonzept neu zu profilieren und an zeitgenössische Leitbilder anzupassen. Die leidenschaftlich liebende Heroine wird zur treusorgenden *Hausfrau*, die alles dafür tut, ihren Gemahl zu unterstützen.

Das frühneuzeitliche Geschlechterideal wird in der Auslegung genauer ausgeführt. Spreng erklärt Alkyone zum weiblichen Musterbeispiel und singt ein Loblied auf eine solche Ehefrau: *Dvrch die Halcyonen gar milt/| Wirt uns allen fein abgebildet/| Ein Weib die jren Mann lieb hat/| Vnd für jn sorget frü vnd spat.*³⁵ Dass diese Interpretation nur bedingt mit dem Handlungsgeschehen übereinstimmt, kümmert Spreng wenig. Selbst in der deutschen Version sorgt die Protagonistin nicht für ihren Mann, sondern sorgt sich um ihn und fürchtet seinen Verlust. Anders als bei Ovid ist für Spreng nicht das eigene leidenschaftliche Begehren der Protagonistin relevant, vielmehr geht es um eine konsequente Ausrichtung der Frau auf und ihre Unterordnung unter den Mann. Sprengs religiöse Wertschätzung für Alkyone ist eindeutig aus einer männlichen Perspektive formuliert, auch wenn dies nicht explizit markiert wird. Eine fromme Frau solle als *treuwer Schatz* bezeichnet werden, kommentiert Spreng, denn sie sei eine Gabe, die von Gott selbst verliehen werde – stillschweigend vorausgesetzt wird, dass das religiöse Geschenk exklusiv für männliche Menschen gedacht ist. In den folgenden acht Versen führt der deutsche Übersetzer aus, worin die Vorbildlichkeit einer solchen Frau besteht: Diese gehe ein symbiotisches Verhältnis mit ihrem Mann ein, sei emotional von ihm abhängig, teile seine Empfindungen und Leiden und tue alles dafür, ihm beizustehen und seine Nöte zu lindern:

*Wann dem Mann steht ein vbel zu/
So hat ein frommes Weib kein ruw/
Sie trauret tag vnd nacht sehr fast/
Vnd tregt mit jm gemeinen last/
Sein not thut sie jm helffen klagen/
Darzu das Creutz gedültig tragen/
Sie rüffet auch an Gottes güt/
Daß er jn durch sein gnad behüt.*³⁶

³⁵ Spreng (1564), Bl. 282r.

³⁶ Spreng (1564), Bl. 282v.

Geschickt verwendet Spreng Anklänge an biblische Zitate, um die Genderhierarchie zu stärken. So wird der geschlechtsunabhängige Appell des Paulus, einer solle des Anderen Last tragen (Gal 6,2), einseitig zu einer weiblichen Aufgabe deklariert. Auch die Forderung Jesu, dass jeder sein Kreuz auf sich nehmen solle, der ihm nachfolgen will (Lk 9,23; Mk 8,34; Mt 10,38), wird im Sinne der herrschenden Geschlechterideologie abgewandelt. Spreng verlangt, dass eine Frau ihrem Mann helfen soll, sein Kreuz zu tragen. Die im zweiten Schöpfungsbericht geprägte Vorstellung, die Frau sei die Gehilfin des Mannes, findet hier eine christliche Entsprechung. Alles Leiden, Streben und Beten frommer Frauen soll dem Wohlergehen ihrer Männer dienen.

Sprengs gendernormierende Übersetzung ist keine Ausnahme. In der Rezeptionsgeschichte Ovids, aber auch anderer antiker Autoren lassen sich zahlreiche ähnliche Beispiele finden. Abschreckung und Idealisierung sind zwei zentrale Deutungsstrategien, mit denen der Kultur- und Ideologietransfer bewältigt und Bewertungen umgeprägt werden können.³⁷ Die frühneuzeitliche Übersetzungsliteratur spiegelt das zeitgenössische Herrschafts- und Wertesystem, wenn antike Heldinnen und Helden zu moralischen Vorbildern erklärt werden. Doch geht die Bedeutung von Literatur für die Geschlechtergeschichte weit darüber hinaus: Übersetzungen reflektieren nicht nur, sondern konstruieren sexuelle Differenzen. Sie tragen dazu bei, soziale Hierarchien zu stabilisieren und Privilegierungs- und Marginalisierungstendenzen zu verstärken. Der besondere Reiz einer sprach- und literaturwissenschaftlichen Untersuchung besteht gerade darin, die Entstehung und Legitimierung solcher Ungleichheitsverhältnisse rekonstruieren zu können. Wie die Translation Studies von den Gender Studies profitieren, gilt dies in der Frühneuzeitforschung auch umgekehrt. Vergleichende Übersetzungsanalysen zeigen, durch welche sprachlichen und literarischen Techniken sich Ovids antike Heroinnen in frühneuzeitliche *Hausfrauen* verwandeln und somit zugleich wie Genderkonzepte diskursiv erzeugt und narrativ verbreitet werden.

³⁷ Für spezifische Zwecke vereinnahmt werden Übersetzungen bis in die Gegenwart, wie Venuti in seinem jüngsten Buch offenlegt und einen Paradigmenwechsel hin zu einem hermeneutischen Übersetzungskonzept fordert. Vgl. Lawrence Venuti, *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Nebraska 2019.